



ISSN 0029-1598

LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac

Cuestión Borges

Emilio de Ípola
Daniel Balderston
Jorge Panesi
Christian Ferrer
Idelber Avelar
Beatriz Sarlo
Gisle Selnes
Aníbal Jarkowski
Daniel Freidemberg
Roberto Retamoso
Sandra Contreras
Noé Jitrik
Martín Kohan
Sergio Sánchez
Norberto Galasso
Sebastián Hernaiz
Susana Cella
Patricia Willson
Elena Donato
Nicolás Rosa
Ana María Barrenechea
Isabel Stratta
Diego Cousido

13

Presidenta de la Nación Cristina Fernández de Kirchner

Secretario de Cultura Jorge Coscia

Director de la Biblioteca Nacional Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional Elsa Barber

Dirección de Administración Roberto Arno

Dirección de Cultura Ezequiel Grimson

Dirección Técnica Bibliotecológica Elsa Rapetti

Dirección Museo del libro y de la lengua María Pia López

Coordinación Área de Publicaciones Sebastián Scolnik

Área de Publicaciones Yasmín Fardjoume, María Rita Fernández, Pablo Fernández, Ignacio Gago,
Griselda Ibarra, Gabriela Mocca, Horacio Nieva, Juana Orquin, Alejandro Truant

Diseño Editorial Alejandro Truant

Agradecimiento especial Juan Pablo Canala

Agradecimientos Miguel Villafañe, Laura Rosato, Germán Álvarez

Prensa Amelia Lafferriere

La Biblioteca, revista fundada por Paul Groussac en 1896, es una publicación de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. ISSN N° 0329-1588

Agüero 2502, 6° piso (C 1425 EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tel.: (54-11) 4807-6778 | ediciones.bn@gmail.com | www.bn.gov.ar

Impresión Al Sur Producciones Gráficas S.R.L. Wenceslao Villafañe 468 (C 1160 AEJ), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4300-7767

Distribución La Periférica Distribuidora. Tel.: (54-11) 2007-4527 | perifericadistribuidora@gmail.com | www.la-periferica.com.ar

Distribuidora Sin Fin. Rincón 1407 (C 1251 ACE), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4308-1813

Distribuidora Jaqueline. Salta 781 (C 1074 AAO), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4383-5888

ÍNDICE

3 Editorial

Sin rumbo en los confines

- 16 • **Borges y la comunidad.** *Por Emilio de Ípola*
- 32 • **Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de “El escritor argentino y la tradición”.** *Por Daniel Balderston*
- 48 • **Borges y la cultura italiana en la Argentina.** *Por Jorge Panesi*
- 58 • **En casa de Borges, un día de 1985.** *Por Christian Ferrer*
- 66 • **Acerca de un ejemplar de Sir Thomas Browne perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges.** *Por Laura Rosato y Germán Álvarez*
- 92 • **Ficciones y rituales de la masculinidad en la obra de Borges.** *Por Idelber Avelar*
- 108 • **El problema filosófico borgeano.** *Por Horacio González*

Honda biblioteca ciega

- 128 • **En el límite.** *Por Beatriz Sarlo*
- 138 • **¿Otro evento para Borges? O cómo salir de un cierto borgismo afrancesado.** *Por Gisle Selnes*
- 150 • **Borges: corregir y corregirse.** *Por Aníbal Jarkowski*
- 158 • **Borges según Borges. Tan humilde y relativa la pasión como irrenunciable.** *Por Daniel Freidemberg*
- 170 • **Fábulas epistémicas.** *Por Roberto Retamoso*
- 184 • **Aira con Borges.** *Por Sandra Contreras*
- 202 • **Para nosotros, Borges.** *Por María Pía López*

Vago horror sagrado

- 212 • **Prudentes aproximaciones.** *Por Noé Jitrik*
- 230 • **Caso resuelto.** *Por Martín Kohan*
- 234 • **Acotaciones sobre “Deutsches Requiem”.** *Por Sergio Sánchez*
- 246 • **Nacional pero no nacionalista, universal, pero no universalista.** *Por Norberto Galasso*
- 258 • **Borges, políticas del libro.** *Por Sebastián Hernaiz*
- 276 • **Borges y las coordenadas de Buenos Aires.** *Por Susana Cella*
- 288 • **Come en casa Borges (y hablamos sobre traducción).** *Por Patricia Willson*
- 300 • **Dos balas de Remington todas las mañanas.** *Por Elena Donato*
- 314 • **Sobre las firmas de Borges.** *Por Mario Tesler*

Lentas galerías

- 332 • **Borges / O. Lamborghini: la discordia de los linajes.** *Por Nicolás Rosa*
- 360 • **Borges y la narración que se autoanaliza.** *Por Ana María Barrenechea*
- 374 • **“La voz de Macedonio Fernández” como mito borgeano.** *Por Isabel Stratta*
- 392 • **La lección inaugural. Adolfo Prieto lector de Borges.** *Por Diego Cousido*
- 402 • **El círculo y la esfera.** *Por Roberto Casazza*
- 426 • **Manuscritos: su trayectoria.** *Por María Etchepareborda*

Editorial

1. La lengua y el mundo digital

Se ha realizado en Panamá el Congreso de la Lengua, organizado por el Instituto Cervantes. Su tema, desde luego, es el de la lengua castellana como circunstancia histórico-existencial del hablante, pero su cimiento específico tiene menos ataduras con la discusión filosófica y lingüística –en última instancia con la historicidad de la lengua– que con la geopolítica económica de la edición de libros, las políticas editoriales y los grandes dispositivos de enseñanza del castellano en el mundo. Las políticas culturales de la Corona aceptan la diversidad, pero la retiran de su cuño moral como fuerza del hablante en su evolución histórica autónoma para convertirla en una suerte de Liga Hanseática del idioma, con sus cálculos de expansión controlada. Si es absolutamente justo preservar los modos expresivos que a todos nos abarcan –la lengua que hablamos es una gran creación que parte de las rupturas de inmenso tejido del latín histórico– no es menos adecuado indagar con mayor autonomismo y crítica en los lazos a veces mal tejidos entre producción lingüística y producción económica. A analizar éstos se dedica la propuesta de formación en nuestro país del Instituto Borges, que nada disputa a otras instituciones ni se superpone con ellas, pues no es el normativismo su propósito ni el enlace con la revolución tecnológica, sino el compromiso con las gramáticas autonomistas –latinoamericanistas, pues–, que entre nosotros tienen una larga memoria que surge de los grandes debates tanto de nuestros románticos como de nuestros iluministas del siglo XIX.

Las Bibliotecas Nacionales y los reclamos del mundo digital –como bien lo entienden el Instituto Cervantes y la Real Academia– tienen mucho que ver con esto, aunque es necesario hacer algunas puntualizaciones más precisas. El mundo digital comparte con el mundo lingüístico una misma configuración utópica. La lengua es la utopía por excelencia de los hablantes, porque los confirma en un cuerpo expresivo de signos y símbolos compartidos. Confiar que esos débiles signos que cargan milenarias y múltiples interpretaciones sirvan para crear comunidades de sentido es un hecho admirable y profundo. El surrealismo pretendió un sentido prodigioso del arte en lo que llamó escritura automática. Pero un habla automática, aunque poco significativa para el arte y la literatura, es también un hecho prodigioso, pues somos involuntarios portadores de palabras cuyo sentido profundo no conocemos.

Y de ese irreal jeroglífico sin embargo brotan maravillosos compromisos con la razón, el entendimiento y la poesía. Esa trama común origina una comunidad de hablantes heterogéneos que se expresan en una lengua como acto existencial identificadorio, pero con diferentes grados de intervención sobre esa misma lengua. Desde el hablante popular que puede poseer un verbo restringido pero también atesorar preciosas formas, hasta los regidores del idioma, que –como lo afirmó el argentino Sarmiento– son como “senadores del idioma”, todos están en la formidable encrucijada del llamado general a la digitalización de los patrimonios lingüísticos de la humanidad como medio para evitar las pérdidas culturales. La digitalización, para bibliotecas, museos e instituciones de culturales, es como la infantería pesada que se convoca para conjurar el sentimiento de desastre, éxodo y disgregación con el que a veces se juzga el destino de la cultura.

Por eso hablamos del lenguaje como utopía, porque trabaja con su propia pérdida, recupera sus olvidos y nunca puede conservarlo todo. Sin embargo, una época conservacionista trae su buenaventura protectora con la hipótesis de mitigar al máximo el daño a los patrimonios y pasarlos por medio de operaciones empresariales gigantescas a otros *sportes*, palabra que resume el salto que

está transcurriendo: el soporte digital evitaría la dispersión y la hecatombe de la memoria transcurrida, y sus máquinas condensarán los reservorios en micro-unidades de sentido. Pero lo que hay que preguntarse es si en vez de una herencia cultural basada en las filosofías críticas, tendremos en esa palabra, *soporte*, la metáfora central de la era de la digitalización, un indicio de regresión del pensamiento a pesar de las festejables novedades técnicas que allí se alojan. La filosofía del *soporte* asemeja a las infraestructuras tecnocráticas, y así como antes hubo reduccionismos biólogos hoy hay reduccionismos elementalmente informáticos, para presentar una nueva tesis sobre los fundamentos complejos de la cultura.

Esto nos lleva a la pregunta fundamental: ¿puede conservarse todo? Un proyecto totalista del saber, a la manera de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, no podría realizarse ahora, pues está extinto el intelectual de la Ilustración que garantiza con su conocimiento dramáticamente acumulado el cuadro heredado de las enciclopedias, manuales o gramáticas. Notoriamente, en América Latina es el caso de Andrés Bello y de su sucesor, el colombiano Rufino José Cuervo. El impulso conservativo de la unidad de la lengua no era en ninguno de ellos una abstracción sino la certeza de que las formas de habla, si bien pueden tener independencia de las formas del pensamiento y de su historización inmediata, también son inherentemente constitutivas de la facultad de juzgar. Estos grandes eruditos sudamericanos encararon el debate sobre las lenguas del mismo modo en que hoy se asume el debate sobre los actos de digitalización del patrimonio cultural universal. Pero el fundamento no estaba en la empobrecida idea de *soporte*, sino en la necesidad de ver la permanencia de un ligamen para entender la diversidad del castellano americano sin afectar la raíz, incluso enriqueciéndola, para que permanezca en forma historicista sin anular los descubrimientos en la lengua que hace cada región, cada colectivo social e incluso cada individuo.

El orbe digitalizador bibliotecario tiene que ser una federación de culturas técnico-humanistas que a la vez que promueva el avance de este pasaje masivo a otro horizonte de sentido para el lector, no abandone sus raíces últimas en los actos lingüísticos, pues no es posible pensar en una lengua universal que reproduzca la totalidad cultural como una facilidad y no como un drama. La digitalización será eficaz si se la ve como un aspecto dramático de las herencias culturales, siempre sujetas a pérdidas y a olvidos, y no como un acto mecánico linealmente expansivo y sometido a muy variadas hegemonías, originadas en su carácter eminente de hecho tecnológico.

Las bibliotecas digitales, en su ya legendario deseo de forjar conectividad universal y una división de trabajo regida por la razón técnica, reproducen las grandes discusiones del siglo XIX sobre la lengua. ¿Hay unidad en el castellano a pesar de su diversidad lexical, gramatical y de sentido? La fragmentación del latín en numerosas lenguas romances permanece como unidad invisible en la diversidad. El castellano llegado a América, permanece como fantasma etéreo en la lengua real hablada con variaciones innumerables en América Latina. Pero esa diversidad tiene una unidad incorpórea en el castellano que leyeron los primeros lectores de esa lengua, cuando nacía de las ruinas del latín. El lenguaje no es una geopolítica sino un estado territorial de la conciencia. Somos hijos de Nebrija pero corregido, reinterpretado y diseminado por Arguedas, Andrés Bello, Borges y Onetti.

La *Gramática para americanos* de Andrés Bello piensa la lengua castellana como una y diversa, es la *lengua española* que se convierte en un ser tenue que sigue manteniendo las tensiones de diversas inflexiones de habla y distintos cuadros idiomáticos. Bello, dice Amado Alonso, es casticista en el sentido que acepta y defiende los americanismos de las personas educadas cuando sean actos de conservación o de innovación legítimos, sin ser un “purista supersticioso”, pues no se limita a lo heredado (la lengua es un continuo hacerse y renovarse), ni dentro de lo heredado se limita a lo conservado en España. Ni cree bueno derribar la autoridad de la Academia de Madrid para levantar otra a este lado del Atlántico, ni aceptarla con obediencia de prosélito. Aprecia la utilidad de la Academia, le presta

siempre atención cortés y guarda con ella una relación de colaboración crítica. No quiere negar su obra, sino mejorarla. En realidad, el reproche central que Bello hace a la *Gramática* de la Academia es el ser poco española por demasiado latina.

Aquí termina el conocido prólogo de Amado Alonso, erudito español quien también escribiera una *Gramática* en la Argentina, con el que coincidimos, a lo que agregamos que nuestra Biblioteca Nacional Mariano Moreno participa de la Biblioteca Digital Iberoamericana, derivada de la Biblioteca Digital Hispánica, como un acto de dimensiones de libertad en el uso de la lengua propia dentro de las nuevas lenguas digitales, que son lengua de lenguas, meta-lenguas. Ellas indican algo que hay que seguir investigando: la introducción de los hechos de una lengua del especialista técnico en la lengua cultural heredada. Ni nos asustamos de ellos, porque somos hijos de la modernidad, ni es correcto hacer de estos nuevos y saludables eventos formas de imposición o de dominación bajo la idealización de una humanidad “alfabetizada digitalmente” por nuevos poderes mundiales que no declaran fácilmente sus “soportes”, pues ellos mismos no los conocen cabalmente.

Es evidente que el mundo de la digitalización como reproductibilidad técnica de la cultura, las artes y la propias profesiones tecnológicas va en paralelo con los debates sobre el idioma pues se toma a éste como parte de una industria cultural. En los actos profundos de un idioma, esto es desacertado, aunque éste es un concepto que no hay que abandonar pero sí tratar con extremo cuidado para que no aparezca como estación final de la subjetividad humana. Su traducción masiva a soportes que, por fascinantes que sean, ocupa el lugar que antes pertenecía al concepto de *fundamento*: mal interpretado, como a veces ocurre, realiza la inconmensurable y elogiada obra de la preservación del saber humano aunque bajo fórmulas imperativas y una nueva lengua artificial de los expertos que a veces cometen el error de apartarla del mundo de vida, donde residen en su cuerpo pleno o en sus ruinas las lenguas históricas que hablamos.

El debate contemporáneo entre las grandes empresas culturales de la globalización, que establecen una tensión ineluctable sobre los *derechos de autor* concebidos a la manera tradicional, en su lucha con los ministerios de cultura europeos o editores alemanes, es una ficción democratizadora que si es valorable por sus consecuencia diseminadoras y difusoras de tesoros en muchos casos inaccesibles, también eso puede ocurrir en medio de una despreocupación evidente que estas empresas tienen con los capitales simbólicos que manejan. Google, por ejemplo, decide la cooperación con la empresa Nokia para ayudar a Amazon a desarrollar una funcionalidad cartográfica integrada para el Kindle Fire sin depender del Google Maps. Nokia es una de las principales compañías del mundo en mapas, desde que adquirió en 2007 Navteq. Vemos entonces cómo el “lenguaje del soporte” es un espeso lenguaje empresarial que interviene bajo un reduccionismo que envía hacia la teoría de la información todo el archipiélago cultural heredado y que preside la fusión de grandes corporaciones que tienen como negocio central reorganizar la vida cotidiana de millones de personas con operaciones de control, que innegablemente son portadores de grandes descubrimientos técnicos, como el de la brújula, el sextante o las rotativas, pero ahora en una escala cuya afectación de la subjetividad humana es obligación detenerse a pensar más finamente.

Luego del debate sobre la lengua americana castellana por parte de Sarmiento, Alberdi, Borges, Caro y Cuervo, Andrés Bello, Martí y Lezama Lima, se encuentra la gran obra de la digitalización de la cultura en una encrucijada nueva: o construye un lenguaje artificial, como aquellos con los que juega irónicamente toda la literatura de Borges, o introduce sus maravillas en la lengua creadora preexistente, permitiendo no solo pensar la literatura y la ficción, sino dejando también que la literatura y la ficción piensen en términos libres y creativos la era digital.

El lema de Amazon es *and you're done* (“y tú estás listo”). Esta filosofía del consumidor individual del atomizado mercado de bienes y servicios mundiales muestra una precariedad humana bien

notoria, mientras incorpora insaciablemente a compañías como Alexa Internet, Shopbop, Kongregate, Internet Movie Database (IMDb), Zappos.com, DPreview.com y *The Washington Post*. Amazon ha establecido sitios web separados para Canadá, el Reino Unido, Alemania, Austria, Francia, China, Japón, Italia y España para poder ofrecer los productos de esos países. En la actualidad está totalmente diversificada en diferentes líneas de productos, ofreciendo DVD, CD de música, software, videojuegos, electrónica, ropa, muebles, comida, libros, etc. Esto se lee en el sitio web de Amazon. ¿Es para esto que debemos estar listos? Del mismo modo podemos recordar el lema de Google: “No seas malvado” (*don't be evil*), que luego fue reemplazado por otro más cauteloso: “Búsqueda, publicidad y aplicaciones”. Tanto en la web como en las demás realidades fácticas que en general conducen a la gran metáfora de la hora –la digitalización– hay una gran aventura cultural en la que todos estamos inmersos. Pero debemos estarlo sin abandono de nuestra autonomía cultural y lingüística, al margen de lo que la filósofa francesa Barbara Cassin llama “la inmanencia en la web”, esto es, el signo publicitario de que la web somos “nosotros”, falsa imposición pseudodemocrática que revela cómo estos artefactos promueven una nueva porosidad mercantil en esta fase del gran capitalismo. Todos se dirigen a “vos”, y esta partícula interpelativa que presupone inmediatismo y confianza ha teñido a la vida política de una superficialidad sin mediaciones, necrosando los lenguajes en nombre de un difusivismo abstracto. “Vos” es la transformación de una inflexión gramatical en un completa antropología comunicacional de consumo, uso pleno del lenguaje como mercancía.

Las lenguas que hablamos, el castellano español y el castellano americano, en sus numerosas variantes, conducidas por una tensión invisible que ampara la multivocidad en un hilo conductor histórico de gran espesura cultural, no pueden pasivamente aceptar estos soportes que la mercantilizan y las ponen al servicio de operaciones comerciales, de una economía lingüística confiscatoria que nos coloca como súbditos de un nuevo imperio globalizante no declarado. Por cierto, participamos con entusiasmo de la creación de mundos digitales, inmersos en las revoluciones técnicas que necesariamente nos atraviesan. Pero en nombre de la pertenencia de los más sutiles mundos digitales a los espacios históricos donde viven y combaten las lenguas, debemos tener la prudencia, la antigua *phrónesis* de los griegos, la *sophrosine* que la acompaña desde los albores de la humanidad, para proseguir digitalizando nuestras bibliotecas bajo el imperio de legados imprescriptibles y el signo de los nuevos tiempos. ¿Cómo lograr el equilibrio?

En España se le da concedido al padrastró de Jeff Bezos, creador de Amazon, la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio que constituye “la más alta condecoración” que concede el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a personas que se hayan destacado en los campos de la educación, la ciencia, la cultura, la docencia y la investigación. Nada objetamos a ello, pero es necesario que las grandes herencias de la humanidad se piensen a sí mismas de muchas otras maneras. Quizás puede ser que el Mundo Digital deba rendir más tributo a Alfonso el Sabio, que éste al Mundo Digital. No se contraponen. Pero para ello hay que trabajar para que no choquen como planetas iracundos o para que, por efecto de una deficiente historicidad, la densidad del pasado parezca superada por la siempre viva fragilidad del presente.

Es la hora de discutir estas cuestiones, ejerciendo el sano derecho a la crítica, *sine ira et studio*, también evitando entorpecer los proyectos de nadie pero reclamando lo que nos corresponde de un largo debate que se inicia en el Río de la Plata al sabor de la emancipación política, para hurgar en los pliegues de nuestra configuración histórica, que no son antihispanistas, sino americanistas. Sin que esto opere exclusiones. Aunque eso sí, provoque necesarios debates que en cada momento sabrán establecer los puentes conceptuales que correspondan, como los hay entre Alberdi y Mariano José de Larra, entre Sarmiento y Unamuno, entre Borges y Cansinos Assens.

2. El gobierno inmaterial

Una cuestión de honda actualidad es la que se abre luego de las elecciones de octubre de 2013, en lo que hace a los medios de comunicación, hecho vinculado íntimamente a las vicisitudes de la lengua privada cuanto de la pública. En algún discurso reciente, la presidenta de la Nación, expresó que la realidad contemporánea no permitía hablar de la centralidad de los gobiernos en tanto antiguas instituciones de la realidad histórica, sino que el gobierno social podría ubicarse en un continuo donde el gobierno propiamente dicho, mantiene su imperio en un 40%, mientras que los “medios de comunicación” componen el resto, esto es, el 60%. Podemos hacer una reflexión un poco más extensa sobre esta circunstancia. Más allá de la verosimilitud o la posibilidad de los porcentajes, el problema nos conduce a un acertijo fundamental de nuestro tiempo. ¿Hay un “gobierno” de los medios? No es fácil afirmarlo plenamente, pero de ningún modo es posible rechazar esta perspectiva. Siempre los medios periodísticos poseyeron poderes de veto sobre los gobiernos, y de alguna manera, estos también la tuvieron sobre los medios. Abundan los ejemplos en los que vehementes campañas periodísticas han volteado gobiernos (*El mosquito*, en 1890, *Crítica*, en 1930, etc.) y contraejemplos en los que los gobiernos clausuraron periódicos (Avellaneda a *La Nación* de Mitre en 1874, Perón a *La Prensa* en 1953, etc.).

De todos modos, esta situación de “empate” varía en algún punto de una larga curva histórica. Ocurre en cierto momento en que las grandes economías de escala, que van del control del papel hasta la homogenización de las audiencias, colocan a ciertos medios como parte de una red conversacional, pulsional y de creencias, que parece ser una consecuencia inmanente del ser social en sus manifestaciones más inmediatistas. Agotadas las tesis sobre la manipulación de audiencias, tenemos un modelo que ha triunfado buceando en los arquetipos sociales a modo de producir una neofusión entre lengua social y lengua interna de la televisión.

Se trata de un fenómeno de “emplazamiento” –a falta de mejor nombre– que en gran medida se halla condicionado por las tecnologías de la creación de audiencias, sobre la base de que ellas crean “formatos”, y luego “géneros”, que son decisiones a priori tomadas sobre el llamado “contenido”, que ya nace no como consecuencia de un acto libre sino de un parámetro de tiempo, inteligibilidad, espacio y significados decididos de antemano. Ocurre así desde la televisión hasta el Twitter, y así también ocurrió en el gran cine clásico, pongamos por caso el *Acorazado Potemkin* o *Vaghe stelle dell'Orsa*, del gran Luchino Visconti. Son simples ejemplos. Pero en cualquiera de estos casos, se reinventa la idea de soporte-contenido en nombre de otra coalición de signos artísticos, que en un caso es el descubrimiento del montaje como otro tipo de lenguaje –“las máquinas hablan como el arte”–, y en el otro una sutil evocación del teatro griego, en un dramático blanco y negro visconteano. En ambos casos, el relato no es el corolario del soporte como lo sería el efecto a la causa.

Pero hace por lo menos medio siglo que los soportes técnicos han aprisionado al relato, pues las tecnologías audiovisuales se han convertido en propedéuticas totalmente enlazadas al flujo de la lengua, en tanto fábricas y catalogación de emociones vinculadas a la dimensión expresiva de la palabra, todo ello muy sumariamente, en homenaje profundo a la trivialidad. Las tecnologías han fundado una estética que a su vez ha refundado a la política. La función periodística cambió profundamente pues ahora se ha tornado apéndice del aparato técnico, ligada a diversas pastorales enunciativas, con derecho a dirigir la conversación pública, y de ese enjambre, trazar la normativa implícita de la *doxa* dominante, aunque a veces fingiendo sumisión ante “especialistas” que entran al *set* ya refutados. “Ayúdenos a pensar”, es el fingido cruce con el que la televisión domina a los que creen que su saber es superior al de la industria serial de la palabra. Cuando personas ligadas al Grupo Clarín insistieron que la pelea por Papel Prensa ya era “antigua”, pues estábamos en la “época digital” o en los dominios

inconmensurables de Internet, donde el “soporte papel” fenece, se equivocaban plenamente, porque en realidad estamos en una fase nueva del gobierno inmaterial de los medios. Dominio que no es una ideología sino una inflexión, un tono, un conjunto de estilos de interlocución empaquetados en vasijas temporales, escenográficas y de inteligibilidad.

El soporte es el relato, podríamos decir parafraseando la célebre y antepasada frase de McLuhan. ¿Pero no hay nada más que eso? Lógicamente que no es así. La tecno-palabra televisiva y la que se transfunde en llamadas “redes sociales” (concepto que, como todo en la *tecnología de la información* o en la llamada “sociedad del conocimiento”, substituye los viejos procesos de la justicia, juicio, prueba, contraprueba, alegatos, sentencias, etc., y también a los vetustos conocimientos sociológicos) es en sí misma una calificada ficción cuyo “excedente” puede ser una entrevista política, un programa de “investigación periodística” o un “show” de competiciones y entretenimiento. La televisión es “esto que ocurre”, la expulsión de la prueba. Un símil de la “vida real” que en su exceso naturalista es la máxima recreación irreal de la vida real.

Se entiende que los gobiernos busquen su “relato”. La cuestión es más vieja que Homero o Hesíodo. Ceremonias banales o efemérides axiomáticas hay en todos lados, aun en los casos más destituidos de épica. ¿Cuál es la queja entonces? El problema no es que el *epos* exista —hasta un gobierno en Suiza es capaz de tenerlo—, sino que las épicas gubernamentales, que hasta Illia tuvo en cuanto al héroe disminuido o antihéroe apático, llegando hasta el caso de kirchnerismo, apelando a liturgias de combate y herencias resonantes, son muy pronto vistas por la crítica de la razón liberal como actos de encubrimiento de las maquinarias viciadas del interior del Estado, presupuesto básico del pensar televisivo, que se asume como única matriz de transparencia: todo lo que existe es lo que se ve, quedando en penumbras las órdenes que reciben los operadores de cámara respecto a lo que deben exhibir y los encuadres o montajes que se deben hacer. El naturalismo triunfa aunque simultáneamente se quiebra para siempre en cualquier emisión televisiva. Todo lo que se ve es moralizante y los casos de Gelblung o Tinelli esclarecen ese toque falsario de moralidad pública: ejercitando lo mismo que dicen censurar, o aprovechando lo que censuran para hablar de su atractiva materia promitativa. Las “malas costumbres” son rechazadas con una simulada moralina, solo como motivo para obscenidades vulgares que se muestran bajo el pretexto de condenarlas. Maestros fáusticos del doble discurso.

Es así que el “relato” de los medios de investigación empírica exuda verdad y el de los gobiernos es una superchería. Ellos deben ser instituciones cuya substitución espectral se hace por la televisión o las *redes*, mientras que éstas últimas no hacen del relato una institución, sino de la institución algo inherente a su estado de permanencia ficcional. La televisión es así una forma del Estado, cuyos nervios de gobierno son las tramas discursivas que surgen de su normativa técnica. Su condición de órganos electivos la da la medición de audiencia, donde una microsociología neurótica llega hasta la comunicación minuto a minuto de los niveles de “encendido” a los coordinadores del “piso” (extraña metáfora inmobiliaria) que así pueden reorientar la conjunción de intereses entre lo que se emite y lo que se recibe. Muy ateniense no es.

Si se sigue la historia de *Clarín* desde el partido socialista de De Tomasso (década del 30), la militancia de Noble en el gobierno de Fresco (fines de esa misma década) hasta la caída del peronismo, donde predica el credo desarrollista, y de ahí hasta Papel Prensa, registramos una etapa “ideológica”, clásica bajo el modelo norteamericano. Diario de negocios con poder de voltear ministros mientras capta el pulso económico social en infinidad de avisos clasificados (que en parte hereda del clausurado *La Prensa* y la fenecida *Crítica*). La sede que construye Noble en la calle Tacuarí es una réplica del *Miami Herald*. Luego de Papel Prensa (que es a la dictadura militar tanto como la dictadura militar es a Papel Prensa), aparece el capítulo concentracionario, la faz monopólica en consonancia con la extensión de redes y cables (palabra que antes se usaba para mensajes en radiogramas y hoy, no a lo

que circula por ellos sino que por metonimia absoluta, la televisión es menos el arcaico “éter” que la concreta fibra óptica). “Cablevisión”. He allí un sintagma de época.

Los argumentos que usa *Clarín* en sus recientes documentos noticiando de su desmembramiento voluntario –luego de la resolución de la Corte Suprema– introducen una novedad cínica: reconocen que son un monopolio, y que esa envergadura empresarial es la que permite hacer frente a la globalización con “contenidos argentinos”. Francamente, no vemos ni vimos nunca a *Clarín* como un bastión de una constelación autonomista de problemas, sino como un planteo de gobierno en el acontecimiento de la lengua, una forma específica de organización del sentido común de masas. Esto es potenciado por su carácter de monopolio empresarial que se establece y regula precisamente por el control de la lengua colectiva. Siempre el núcleo de su formación monopólica, cuya historia interna es la del diario de papel, tuvo preocupaciones sobre cierto “estilo nacional” –hay que admitirlo– y ésto se muestra en los diversos personajes arquetípicos que fueron creados hace muchas décadas: los diálogos picarescos, cancheros y “porteños” entre Van der Kooy y Julio Blanck, la bonhomía barrial de Santo Biassati, el aire de supuesta ingenuidad para hacer pisar el palito a los entrevistados de Bonelli, la caricatura suprema de médico hechicero que aconseja prudencia –“por su propio bien, presidenta”– con el rostro en primer plano (obvio: el Dr. Castro), todo ello una etnografía completa de caracteres forjados por un vasto estrato social urbano, la familia nacional con su *ethos* moral primario, que a su vez se espeja en esa serie prefigurada de caballeros.

Esto plantea un problema, pues la creación de estos modelos humanos no es solo producto de la monopolización empresarial, sino de un sedimento cultural que a lo largo de tiempo fue generando una redacción donde muchos periodistas de diversas extracciones políticas, de izquierda o derecha, insurgentes de los 70, peronistas o radicales, eran arrojados a ese ámbito con los sucesivos fracasos argentinos a cuestas. De ahí el cinismo de la redacción ante las viejas leyendas argentinas, aun si aparecían bajo mantos renovados y viables. Este fenómeno humano, tan complejo como lo es, no es escindible del monopolio económico, pero su existencia no obedece solo a este hecho corporativo. *Clarín* y su vasta red nacional e internacional es una cosa en cuanto es alcanzado por una ley que democratiza las comunicaciones, y otra si lo consideramos con una densa experiencia lingüístico cultural, desde sus intereses ruralistas hasta sus suplementos culturales, donde hay que destacar la buena revista *Ñ*.

Una ley de la envergadura que la Corte acaba de considerar constitucional no agota ni debe agotar aquí estos problemas. Una cosa es la beneficiosa desmonopolización y otra el tejido cultural que debe animar los medios de comunicación y las autodescripciones del lenguaje que ocurran en el acto de ejercerse el uso de las denominadas redes sociales. Lo primero es materia de juridicidad, lo segundo de reflexión cultural fundada en teorías críticas. Por eso, no cabe una cosa sin la otra. La justa distribución de las audiencias y la publicitada pluralidad de voces son un reclamo esencial que no debe estar expuesto, por deficiencias en la indagación de la relación tecnología-cultura, a que una deseada proliferación de canales, de idiomáticas heterogéneas, no vuelvan a redundar por deficiencias de comprensión del peso óptico de los “soportes”, en los estilos de emisión que se diseminan axiomáticamente en las grandes empresas comunicacionales de la globalización.

Un desafío evidente ligado al carácter masivo y precatégorial de las “grandes audiencias”, por más segmentadas que ahora de hallen, es encontrar formas de pasatiempo masivos genuinos, que innoven en su engarce lúdico, cómico o de entretenimiento. Quiso la rara marcha de las cosas que mientras la televisión central, con su ramificada red empresarial, se empeñaba en un programa político de denuncia en el que, aun si ellas fueran ciertas en sí mismas, ocultaban o anonadaban su propio contexto de significación, la televisión pública de la época inauguraba el único programa cómico que unía un fuerte lirismo popular por la vía de un surrealismo rockero y una desenfadada y poderosa autocrítica del pasado, donde se multiplicaban personajes surgidos del interior mismo de las resquebrajaduras de la lengua nacional.

No se pretende, entretanto, que toda la televisión deba asumir este modelo erudito y a la vez popular (el de Peter Capusotto), pero es notable e inimitable su elevado tenor utópico y estético. No obstante, estamos a las puertas en que se presente una nueva coalición entre lo erudito y popular, con propuestas de una luz nueva sobre la lengua a emplear tanto en transmisiones deportivas como en el comentario de las vidas privadas. Nada es necesario regular, pues todo esto debe ser el resultado conciente de los actos de desmonopolización, que así se vuelven hacia la zona de creación de nuevos públicos exigentes y con capacidad crítica colectiva. La politicidad de la televisión y de las redes puede verse beneficiada en la misma medida en que cambie el tono de los medios de comunicación, por lo menos en una porción fundamental de sus trabajadores y movileros. Un nuevo uso del tiempo, respeto por las diversidades expresivas, pudor ante el dolor ajeno (hoy impera la actitud contraria), debe marchar en contra del acostumbramiento a las “operaciones”, donde el marco de un enunciado es destrozado, capturando una partícula “comprometedora” que quizás ni ha sido dicha así o se disuelve en lo que toda trama discursiva tiene de continuidad con la inmanente espesura del habla. Las numerosas carreras y escuelas de periodismo del país deberán pensar en esto.

La frase presidencial que citamos más arriba –gobierna en un 40 por ciento la institución gubernamental y en un 60 por ciento los medios– no puede referirse a una línea continua sino a un entrelazamiento. Sí es atemorizadamente cierto que los medios componen en cierta forma el papel inmaterial de un Estado, aunque la voluntad general proceda de forma diversa, también los Estados suelen tener sus medios públicos, además de sostener “terceros medios” a través del conocido hecho de la distribución de pautas publicitarias. Pero es comprensiblemente fácil considerar a esos medios una reduplicación de los intereses del Estado, pues la tradición periodística incluye estar “contra el poder” o estar a favor en un sentido “culturalmente elevado”, y el periodismo, al parecer solo “letra” y no “propiedad, intereses, negocios”, no logra convencer si no se declara literatura independiente, como podría serlo el Yo acuso (pero no el *Facundo*, periodismo de folletín aunque tan excelentemente escrito, que llegó al cúlmine de las escrituras de la nación). La lucha recientemente entablada querría decir que quien se proclamaba “independiente” era una empresa absorbente con distintos planos de manufactura de palabras cautivas; y quien era Pauta Oficial actuaba bajo las libertades hegelianas del Estado en-sí y para-sí.

Ni una cosa ni la otra. Sabemos que hay un hecho irreversible en el acontecimiento comunicacional (las economías de escala de la globalización, de la cultura entendida como consumo administrado y productividad industrial de los horizontes anímicos), pero lo único que todo esto nos indica es la nueva dimensión que ha adquirido la vida inmaterial. El concepto surge de varias obras contemporáneas que llaman “trabajo inmaterial” a la producción simbólica mediada por el lenguaje, y se ha trasladado a varias áreas de administración cultural que llaman “patrimonio inmaterial” a las esferas simbólicas de la acción humana, en cuanto preservables, catalogables y merecedoras de acciones curatoriales por parte de los funcionarios culturales de los estados.

Vamos a utilizar esta trama de los menudos giros lingüísticos que acontecen entre administradores y entendidos de las gestiones culturales para postular la idea de un “gobierno inmaterial”. ¡Qué! ¿Un gobierno que no actúe en realidades históricas concretas, que no arregle ferrocarriles o no procure abaratar la producción general de energía? Nada de eso. El *gobierno inmaterial* es uno que en paralelo actúa en la esfera testimonial y pedagógica, produciendo símbolos internos en la trama de la lengua pública nacional. No se trata de impartir una doctrina o una cartilla de ideas, ni siquiera de realizar actos fehacientes de gobierno, que transcurren, es obvio, por su vía específica. El gobierno inmaterial no es el cese del gobierno real sino su reasunción por la vía de la investigación de las creencias colectivas. El concepto reemplaza al de “batalla cultural”. Supone no producir el rictus del seguidismo a la

globalización, estimular nuevas forma de expresión en los medios de comunicación, favorecido por el hecho de su desconcentración, pero sin dejar que el aparato técnico decida “contenidos”, incluso sin llamar así a las obras de la cultura.

El gobierno inmaterial actúa junto al gobierno material, no lo pone en cuestión. Es su suplemento simbólico, a contracorriente, pero ejerciendo su acción sin repetir estereotipos, sin planificaciones publicitarias profesionales ni agencias de semiología por contrato. Dice la palabra nueva a fin de saber como desprender de la economía efectiva y real, su halo indeterminado, o determinado solo por su personalidad lingüística en revisión permanente. Supone la reforma intelectual y moral de los medios de comunicación existentes, no obligándola a ningún sector, sino comenzando por la revisión de lo actuado desde su propia interioridad. Solo así podrá ser gobierno de lo que le toque en tanto gobierno y lo que le toque en tanto medios. Gobierno inmaterial, solo actuando con ejemplos que surgen de sí mismo, sin normativas ni boletines, que sí existen en otra dimensión práctica y material. El gobierno inmaterial ocurre en un tiempo no encorsetado. A una forma de gobierno le restan dos años, pero el gobierno inmaterial acontece en un tiempo propio, inconmensurable.

3. Efemérides

Se cumplen cien años del nacimiento de Albert Camus. Su filosofía y su literatura se fundaban en un pesimismo amargo como antesala de la revelación y el sacrificio de sus pequeños héroes. El mundo amenazado lo veía resurgir bajo grandes ejemplos de rebelión de espíritus acostumbrados a tratar con el horror y resistir con sus frágiles fuerzas. Se inspiró en los moralistas franceses del siglo XVIII, en Kafka y Dostoievski. Su polémica con Sartre dividió a los intelectuales del mundo hacia la mitad del siglo XX. Confió en la fuerza de las grandes estructuras morales marginadas de las lógicas políticas dominantes. Durante un tiempo, dirigió el diario *Combat*, órgano de la Resistencia francesa. Aún hoy, leerlo significa recobrar un espíritu de libertad.

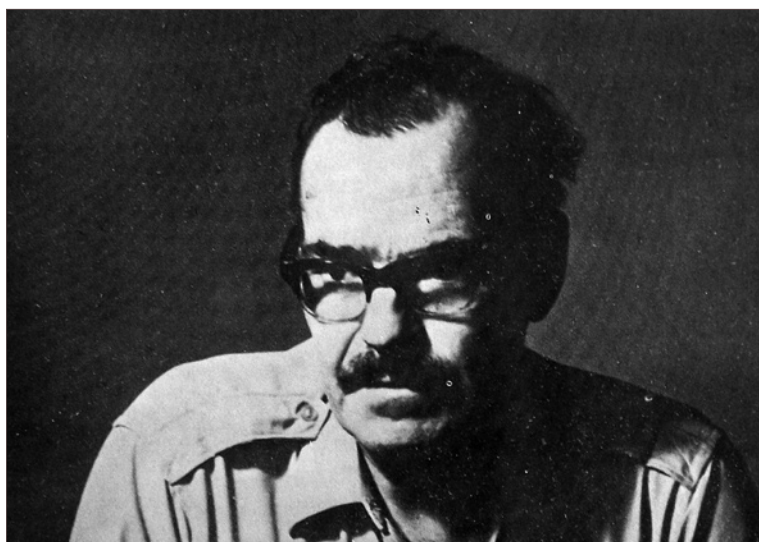


1944.
Albert Camus y el diario de los resistentes.



1962.
José Aricó, miembro de la revista *Pasado y Presente*.

Se cumplen, aproximadamente, cincuenta años de la publicación de los primeros números de la revista cordobesa *Pasado y Presente*. A la luz del pensamiento de Gramsci, que produjo un inevitable deslumbramiento, José Aricó, Oscar del Barco, Héctor Schmucler y Juan Carlos Portantiero, entre otros, emprendieron la gran aventura editorial –luego Aricó la proyectará desde México hacia toda América Latina– que ejerciera una gran influencia intelectual y que hasta hoy perdura. A la vez, se cumple este año el 120 aniversario del nacimiento de Gramsci, en Cerdeña. El destello que aún emite su nombre, fundado a su vez en los de Maquiavelo, Dante, Pirandello, Sorel y Marx, hace suponer que su obra, incluyendo ésta su fundamental consecuencia argentina, no se ha desvanecido.



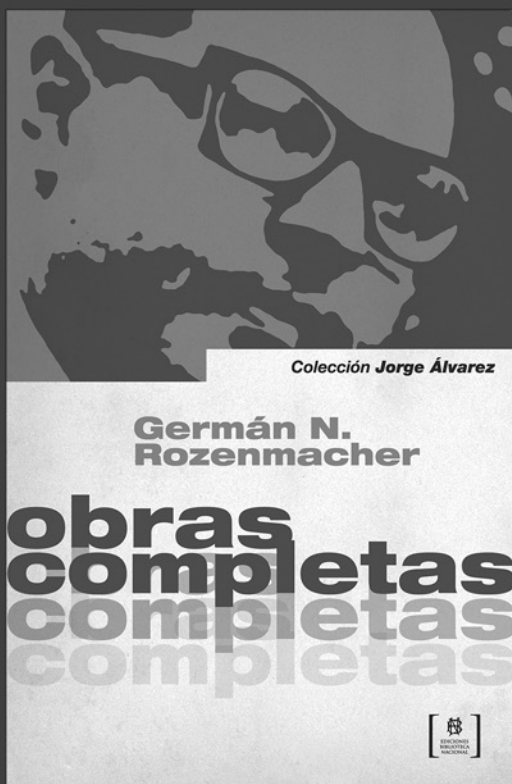
1973. El destino de la palabra socialismo en la tragedia de Hernández Arregui.

En 1973, hace cuarenta años, Juan José Hernández Arregui, el pensador solitario, el estudiante que bebió de Rodolfo Mondolfo –que venía de discutir con Gramsci– las fuentes del pensamiento griego, sacaba el primer número de la revista *Peronismo y Socialismo*, cuyo segundo y último número mutó de nombre, *Peronismo y Liberación*. Las palabras eran partes de un acoso y había que arriesgarlas o retirarlas según las “correlaciones de fuerza”. Acto dramático en la vida de un editor perseguido. Se cumplen ciento y un años del nacimiento de Hernández Arregui, el nacionalista, el marxista, el sabatinista, el peronista, el polemista incesante. Negó lo que recibió de los reflejos de Gramsci por imperio de su tesis historicista y latinoamericanista, pero lo negado en él permanecía. Habló como un eremita, desde la castigada casa de la calle Guise. Un intelectual argentino en medio del temporal.

Horacio González
Director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

COLECCIÓN JORGE ÁLVAREZ

EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL



Jorge Álvarez puso su sello a una época entera de la edición nacional, inventando, más que publicando autores. Como si lo suyo fuera un mester de juglaría subyacente en los intersticios de la cultura nacional. La bibliografía y la discografía editadas por Álvarez son un episodio indispensable de la memoria lectora del país y uno de los máximos ejemplos del papel que puede jugar un editor en la organización de la cultura (tal como por entonces podía leerse en la pluma de Antonio Gramsci). En un momento en que este concepto tiene pocos cultores, Jorge Álvarez retorna para reiniciar su tarea, como si un tiempo circular lo reclamara, reeditando algunos de sus autores y títulos de aquellos años, y publicando a otros que hoy perseveran en el oficio del escritor.

La Colección Jorge Álvarez de la Biblioteca Nacional surge de esta circularidad como pretexto para agregar un nuevo nudo a la serie, cuyo recomienzo es motivo de celebración y de una nueva reflexión sobre el presente.

Sin rumbo en los confines

La puesta absoluta del idioma en tensión ocurre en el mundo borgeano. No hay partícula, sílaba o expresión que no se halle en conflicto. Es un acto cabal de falta de correspondencia entre las partes de una afirmación, que contiene todas sus posi-

bilidades, lo que niega y también lo que distraídamente dice. El idioma en Borges está al borde de la legibilidad y sin embargo, su simulacro de transparencia se ofrece sin residuos. Como en frases famosas sobre la guerra, aquellas que dicen que en la guerra moderna ni una máquina de coser es ajena, toda la materia prima de Borges, nombres, tramas, diálogos, figuras, imágenes, se mueven con total concordancia hacia un objeto que todo lo contiene en su desorden y es a la vez perfecto. Esa perfección es a la vez ilusoria, por eso pertenece a la literatura en su esencia misma. Se enuncia como objeto estable y único, sin sobras ni afeites, y nunca deja de ser un juego de citas infinitas que buscan el acto de creación como referente de sí mismo. En ese sentido, a su obra puede caberle el título de irresponsable en grado excepcional, y a sus comentaristas y críticos, la tarea que parece trivial pero es necesaria: volverla responsable.

En esta sección presentamos un conjunto de ensayos e investigaciones que abordan la complejidad de la obra borgeana desde distintas perspectivas. Como si se tratase de unos primeros escarceos hechos de meditaciones, recuerdos y exámenes profundos de documentos y textos trasapelados, el esbozo crítico y el cotejo de textos y ediciones se entremezclan en una heterogeneidad cuya probable unidad será descubrimiento y tarea de la inteligencia lectora.

Emilio de Ípola nos ofrece un panorama complejo acerca del modo en que la comunidad aparece en los distintos textos de Borges. Se trata no tanto de una constatación acerca de la manera en que lo colectivo es tratado por el autor sino de una idea, para nada evidente, que surge en la indagación intuitiva abriendo los textos para obtener de ellos una nueva perspectiva.

Daniel Balderston, a partir del examen de la materia textual borgeana, va comparando distintas versiones de la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, tarea que permite percibir el detallismo con el que Borges preparó los argumentos de esta célebre exposición.

Jorge Panesi trabaja sobre el acercamiento de la escritura de Borges a la lengua italiana que reconoce en la Divina Comedia una estación fundamental de esta aproximación, cuyos efectos pueden rastrearse en los personajes de “El Aleph”.

Christian Ferrer recuerda su encuentro con Borges, acompañado por Josefina Quesada y Juan Perelman, quienes lo consultaron sobre el anarquismo y sus posibilidades históricas, que lidian con las creencias sociales que sostienen el ordenamiento social vigente.

Laura Rosato y Germán Álvarez adelantan parte del trabajo de su segundo volumen acerca de la obra manuscrita en los márgenes de los libros de Borges. Investigación rigurosa y descubrimiento de los procedimientos de escritura y sus íntimas vacilaciones.

Idelber Avelar analiza los tópicos de masculinidad presentes en la obra de Borges a partir de sus relatos de compadritos y cuchilleros, que se trasponen con otros personajes de carácter dubitativo que dan cuenta del vacío o la imposibilidad de los modelos de masculinidad.

Horacio González, finalmente, se pregunta por la naturaleza problemática de la relación de Borges con la filosofía. No tanto repasando lo explícito de los conceptos presentes en su obra, sino los susurros implícitos que nos dan la idea de un “filósofo sin filosofía”.

Borges y la comunidad

Por Emilio de Ípola

El pensamiento sobre la comunidad ha convocado incesantes esfuerzos en la filosofía, la literatura, la política, las leyes y las artes. No hay dimensión de la praxis que pueda escapar a esta eterna interrogación por lo colectivo. Estas cavilaciones no le fueron ajenas a Borges. Así lo entiende Emilio de Ípola que recoge las variaciones sobre la comunidad presentes en la obra borgeana, deteniéndose especialmente en un agudo análisis del cuento “El acercamiento de Almotásim”, el capítulo dedicado al Simurg de *El libro de los seres imaginarios*, y también en “El enigma de Edward Fitzgerald”. La leyenda de *El coloquio de los pájaros*, referida en el primer cuento, proporciona un conjunto sugerente de imágenes para volver nuevamente sobre las clásicas tensiones entre la singularidad y el conjunto, el todo y la parte, el individuo y la sociedad, esta vez bajo el prisma de una escritura que parece detenerse en la mítica propensión a la búsqueda de lo absoluto, verdadero acoso para la “finitud” de los seres existentes. La reflexión sobre la comunidad es también una indagación sobre el tiempo, la necesidad y la contingencia, y las posibilidades de una experiencia abierta que se mide con el fatalismo emanado del cosmos infinito y total de la biblioteca. Y bien, ni secuencia argumental ni descripción, tampoco teorización categorial ni tematización abstracta. La comunidad es la textura de una escritura ficcional cuyos contornos nos reconfortan y nos acechan.

¿Hay un pensamiento de la comunidad en Borges? La respuesta a esta pregunta convoca famosas dificultades que abarcan desde la pertinencia de la pregunta misma hasta la nada descartable posibilidad de que carezca de respuesta o tenga varias, incompatibles entre sí. En todo caso, la voluntaria deriva y el sesgo exploratorio de la aproximación que aquí intentaré autorizan a dejar en suspenso, para un eventual examen a posteriori, el tratamiento de esas dificultades.

En más de una ocasión refiere Borges el *Coloquio de los pájaros* del místico persa Farid al-Din Abú Talib. La primera versión de esa leyenda figura en una larga nota al pie –casi un epílogo– del cuento “El acercamiento a Almotásim”.¹ Con algunas variantes, la fábula reaparece en el capítulo dedicado al Simurg de *El libro de los seres imaginarios*² y, más concisamente, en “El enigma de Edward Fitzgerald” de *Otras inquisiciones* (OC: 689). Por cierto, el relato se presta con facilidad a lecturas alegóricas. Borges señala esta circunstancia a propósito de “El acercamiento a Almotásim”, pero la indicación es, si cabe, aún más válida para el *Coloquio*...³

Según la leyenda, fatigados de su anarquía remota y presente, los pájaros resuelven asumirse como comunidad y acuerdan embarcarse en una empresa colectiva: encontrar al Simurg, el rey de los pájaros, que habita el Kaf, cordillera circular que rodea la tierra. Comienzan, a pesar de la aprensión de algunos,⁴ su difícil trayecto. Padecen indecibles trabajos que provocan renunciadas y muertes. Solo a treinta, sobre el fondo de una cantidad indefinida, pero que cabe suponer inmensa, les es dado acceder a la montaña. Al pisar la tierra del Simurg, al contem-

plarlo, descubren que el Simurg son ellos: cada uno de ellos y todos.

Hay pues en el inicio de la historia un pacto que es a la vez una apuesta. Ese pacto se concierta ante todo como una empresa de orden y es lícito inferir que solo se consuma como tal en el momento en que los pájaros llegan a destino. En efecto, la travesía que los pájaros emprenden, si bien culmina en el hallazgo de una identidad común, es asimismo para cada uno descubrimiento de una singularidad.⁵ Los pájaros, que constituían al comienzo una vasta cantidad indistinta (casi un *continuum*) donde cada elemento era insignificante, han debido reducirse, por la penosa sustracción de quienes abandonaron o murieron, a una cantidad limitada (doblemente discreta, cabría decir) pero rica en significación, tanto desde el punto de vista del “todo” como del de cada “individuo”. Todos los pájaros son desde ese momento iguales, pero la igualdad que los mancomuna también los enaltece: purificado y elevado por la empresa que llevó a cabo, cada uno de los pájaros es a la vez semejante a los otros y soberano.

No obstante, en este punto la escritura borgeana se detiene, falta quizá de una referencia clara a la finitud: el “todo”, coronado por el final perfecto de la búsqueda, tiende a la hipóstasis; la singularidad amenaza con difuminarse en la identificación de cada uno, como *pars totalis*, al todo; el mito del acceso a lo absoluto acosa a la escritura y coarta su gesto de permanente recomienzo.⁶

Hay pues en el inicio de la historia un pacto que es a la vez una apuesta. Ese pacto se concierta ante todo como una empresa de orden y es lícito inferir que solo se consuma como tal en el momento en que los pájaros llegan a destino.

Sin embargo, algunas aparentes digresiones intervienen en el texto y ponen obstáculos a la clausura mítica. Esas digresiones tienen por objeto la segunda edición de la novela comentada en “El acercamiento a Almotásim”.⁷ El crítico la compara desventajosamente con la primera. La nueva edición impone una rígida interpretación teológica a la saludable apertura de la anterior; el protagonista, Almotásim, se vuelve emblema de Dios, “la novela decae en alegoría”. Hay sin embargo un aspecto rescatable que, nuevamente, desbarata el cierre hermenéutico del relato; así por ejemplo, “la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin —o mejor, el Sinfin— del Tiempo, o en forma cíclica” (OC: 417). La búsqueda es interminable: imposible asignarle una finalidad o imponerle un sentido. Persisten, pues, los suficientes equívocos y puntos de fuga como para no dar por agotada la indagación.

“El acercamiento a Almotásim” data de 1935. El tópico de la búsqueda

La Cábala concluye que la Sagrada Escritura es un conglomerado de marcas (semánticas, morfológicas, fonéticas, prosódicas) y de relaciones (sintácticas y hasta aritméticas) que abre a infinitas lecturas.

es retomado en la ficción *El inmortal* (1949). La inmortalidad convierte todos los actos en irrisorios; el único principio ético a que parecen atenerse los trogloditas es el de evitar agregar actos al mundo; sus corolarios, la inacción total, la multiplicidad insolidaria, la especulación y el tedio.⁸ El último símbolo al cual condescienden los inmortales es edificar una ciudad desatinada, una seudociudad que simboliza la seudocomunidad que ellos

conforman. Ciudad tan ominosa como el infierno del *Vathek* de Beckford, tan siniestra que el narrador-protagonista (de quien luego sabemos que es uno de sus constructores) jura olvidarla, y cabe apostar que lo consigue, en el momento en que recobra, al beber agua de un río, su perdida finitud.⁹

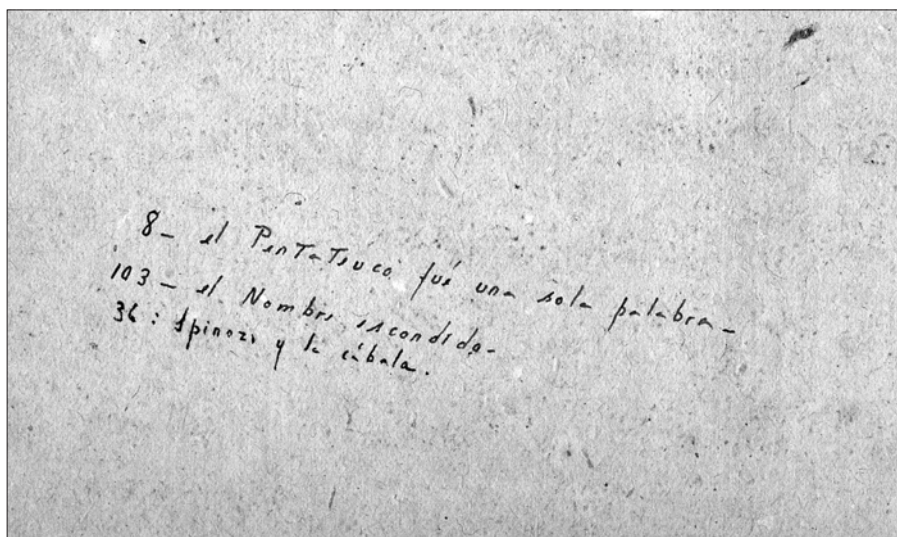
Es este lugar creo pertinente recuperar dos tópicos recurrentes, y parcialmente articulados, en Borges. El primero, a menudo frecuentado por los comentaristas, es el tópico del texto, y por tanto de la escritura, necesaria, no permeable a la contingencia. El segundo, también visitado por la crítica literaria, parece en principio una variante del anterior: me refiero al tema del texto *total*, sin intersticios, ostensiblemente pregnante, omniabarador. Borges teje alrededor de estos temas una variada gama de ficciones, ensayos y poemas.

¿Cómo concebir la factura de un texto impermeable a la contingencia? Diversas estrategias son concebibles:

Los cabalistas comenzarían advirtiendo que ese texto ya existe: es la Sagrada Escritura. La garantía de su condición de tal proviene del hecho de que su autor es Dios. Un texto en el que la colaboración del azar es calculable en cero sólo puede ser obra de una inteligencia infinita: para Dios, “el vago concepto de azar ningún sentido tiene” (OC: 211). La escritura de Dios dará lugar por principio a un texto absoluto, conste este de infinitos enunciados o bien de una sola sentencia de “catorce palabras que parecen casuales” (OC: 599). De esta premisa, la Cábala concluye que la Sagrada Escritura es un conglomerado de marcas (semánticas, morfológicas, fonéticas, prosódicas) y de relaciones (sintácticas y hasta aritméticas) que abre a infinitas lecturas.¹⁰

Pierre Menard se declara incapaz de imaginar el mundo sin el *Bateau ivre*, sin el *Ancient mariner* o sin tal exclamación de Edgar Allan Poe, pero capaz de imaginarlo sin el Quijote. Se trata de una “incapacidad personal”, pero ella será el principal motor de su tenta-

• En el Universo “que otros llaman la Biblioteca” basta con que un libro sea posible para que exista. La Biblioteca es total: la idea de posibilidad no tiene allí cabida, salvo si con ella se alude a la probabilidad, por parte de un bibliotecario, de hallar un deter-



Notas manuscritas de Borges sobre *Die Elemente der Kabbalah*, de Erich Bischoff

tiva. “El Quijote es un libro contingente –dice Menard–, el Quijote es innecesario” (OC: 448). El escritor de Nîmes se propone entonces corregir esa condición. Las restricciones que el objetivo que se ha propuesto impone a su escritura son duramente opuestas: “Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de orden formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación” (OC: 448). La finitud amenaza, pero también realza la tentativa de Menard: “Esencialmente, mi empresa no es difícil, me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (OC: 449).

El tópico del texto *total* es planteado y elaborado en varias ficciones:

minado libro. Cabe agregar que esa probabilidad es nula.

• ¿Qué se propuso Ts’ui Pên con su novela *El jardín de senderos que se bifurcan*? Quien aborda la tarea de escribir un relato está obligado paso a paso a decidir acerca del destino de los personajes y de la dirección de la acción, a optar por una trama, un orden secuencial de acciones en un tiempo homogéneo y unidireccional y, por ello mismo, a descartar toda otra opción posible; en cambio,

En la [novela] del casi inexplicable Ts’ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (OC: 478).

En tal sentido, la estrategia de Ts’ui

Pên disuelve lo que Borges, en uno de los ensayos de *Discusión*, define como el problema central de la novelística: el de la causalidad (OC: 230). Según Borges, la solución que la novela ofrece a este problema emparenta a este género con el pensamiento mágico, en tanto este último, de acuerdo con una repetida convicción de la ciencia etnológica, exacerbaría, lejos de negar, el principio de causalidad. Pero el problema mismo se disuelve cuando, como ocurre en la novela *El jardín de los senderos que se bifurcan*, todas las secuencias causales (y todos los “tiempos”) concebibles figuran *ex hypothesis* en ella.

- Una suerte de variante del caso anterior parece ser el “dilatado mapa” del Imperio construido por los Colegios de Cartógrafos (“Del rigor en la ciencia”, OC: 847): todo mapa es, en efecto, un simulacro reducido de ciertos

La Biblioteca es total: la idea de posibilidad no tiene allí cabida, salvo si con ella se alude a la probabilidad, por parte de un bibliotecario, de hallar un determinado libro. Cabe agregar que esa probabilidad es nula.

aspectos de una región geográfica; aquello que en él se registra cobra sentido sobre el fondo de incontables omisiones y simplificaciones. Quien confecciona un mapa está obligado a escoger —ante todo a reducir— y por lo tanto a eliminar posibilidades. En un mapa del Imperio que tiene el tamaño del Imperio y coincide punto por punto con él, no hay lugar —valga la expresión— para ningún problema ni, en consecuencia, para ninguna opción.

- El tema del texto total reaparece en “El Aleph”. Tanto Carlos Argentino Daneri como “Borges” aspiran a transmitir lo que el Aleph les ha permitido contem-

plar: “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (OC: 623). Para ello, Daneri acomete un poema interminable en el cual procura registrar “científicamente” todos y cada uno de los hechos y cosas que ha visto. “Borges”, sin desconocer lo imposible de su objetivo, condensa en una página su visión, o la imagen de su visión, del Aleph.

Por último, vinculado también a los dos precedentes (y al primero) quisiera convocar un cuarto tópico que completará, si cabe, este parcial inventario. Algunos nombres y situaciones me ayudarán a exponerlo:

- El de Jaromir Hladík quien, sin otros recursos que la imaginación y la memoria, logra dar forma, frente al paralizado pelotón de fusilamiento, a la obra que justificaría su vida.
- El de Isidro Parodi quien, confinado en la celda 273 de la Penitenciaría, resuelve los enigmas policíacos que le plantean sus visitantes.
- El del también encarcelado Tzinacán, quien logra descifrar la sentencia mágica del Dios escrita en las manchas de un jaguar.
- El de Averroes, bloqueado en la elaboración de su obra magna, el comentario de Aristóteles, por la imposibilidad de despejar el sentido de las palabras “tragedia” y “comedia”.
- El del ya mencionado “Borges”, afrontado a la tarea de plasmar en discurso el universo que el Aleph le revelara.

En todos estos casos se trata siempre de crear o de descifrar un texto en una situación y con medios desmesuradamente precarios. De una a otra

ficción, la naturaleza de la precariedad cambia: Hladik debe reconstruir y concluir su poema teatral apelando exclusivamente a su actividad mental, pero a partir de la memoria de un borrador que le pertenece y que puede corregir y alterar libremente. Otros son los propósitos y los escollos de Parodi: también el detective en prisión se propone, como Hladik, llegar a un texto y también, como aquél, la materia sobre la que ha de trabajar es de naturaleza discursiva. Pero esa materia –constituida por los relatos que le confían personas relacionadas con el crimen a resolver– es, aunque indispensable, inmejorablemente inadecuada. El genio de Parodi consiste en descubrir la clave del enigma planteado a través y a pesar de las múltiples y divergentes versiones que de él le suministran sus propios protagonistas. El fracaso de la búsqueda de Averroes estaba, como quien dice, escrito, dado lo que podríamos llamar sin ironía la tragicómica situación del protagonista. El significado de los vocablos “tragedia” y “comedia” es inaccesible a quien ignora qué es un teatro y a quien sus creencias le vedan la representación de figuras y situaciones. La empresa de Tzinacán es la más difícil y la más ambiciosa. Los medios de que dispone el antiguo sacerdote de Qahalom son tan ínfimos y su propósito tan improbable que no sorprende la circunstancia de que su victoria, en vez de aparecer como el resultado lógico de su búsqueda, se presente más bien como una suerte de iluminación súbita que habría gratificado sus penurias. En fin, el propósito de “Borges” –describir su visión del Aleph– es previamente calificado por su protagonista como de ejecución imposible. Las tentativas y situaciones que he

recapitulado tienen notorios puntos en común y también diferencias entre ellas. De estas últimas quiero destacar una que, pese a no suministrar un principio de partición claramente exhaustivo, reviste para mi propósito un interés especial. Entiendo que existe un hiato profundo entre, por una parte, el sentido filosófico de la Biblioteca de Babel y el mapa del Imperio¹¹ y, por otra (para mencionar solo esos casos), el de la búsqueda de los cabalistas, el intento de “Borges” y la empresa de Pierre Menard. En el primer caso, nada irrumpe para alterar o solicitar la estructura plenamente acabada de la Biblioteca o del Mapa.¹² La arquitectura monumental de la primera, el estricto dibujo del segundo carecen de grietas. En la Biblioteca, ninguna acción, ningún proyecto son concebibles; en cuanto al Mapa, lo único posible y lo único sensato es destruirlo. Por el contrario, en el segundo caso la ficción nunca deja de advertir que aquello que construye se mueve en el registro de una experiencia constitutivamente abierta. En el primer caso no hay espera posible; en el segundo no puede no haberla. La silenciosa vastedad de la Biblioteca despoja de sentido a toda acción, a todo proyecto (a toda escritura).¹³ El resignado bibliotecario consigna que ningún habitante de la Biblioteca “espera descubrir nada” y alude al efecto aniquilador que produce saber que ya todo está escrito.¹⁴ Como sucede con la Ciudad de los Inmortales, mientras la Biblioteca exista (pero el primero de

Entiendo que existe un hiato profundo entre, por una parte, el sentido filosófico de la Biblioteca de Babel y el mapa del Imperio y, por otra (para mencionar solo esos casos), el de la búsqueda de los cabalistas, el intento de “Borges” y la empresa de Pierre Menard.

sus axiomas declara que ha existido y existirá siempre) nadie será feliz. Cada bibliotecario está solo con su letrina y su hexágono. La Biblioteca define un régimen total, en el que rige con pleno vigor un viejo axioma expuesto hace décadas por Jean-Louis Baudry en estos términos: “Si P el predicado, definido como la totalidad de los enunciados, tiende a infinito, el Sujeto, por su parte, tiende a 0”.¹⁵

En otro registro, el paradójico mapa del Imperio manifiesta la misma impulsión totalitaria que la Biblio-

En el caso de “Borges”, la invocación al otro como singularidad se marca al menos en dos momentos: al asumir la tarea de transmitir “a los otros” el Aleph; en la frase que mágicamente apunta al imposible lector real (“vi tu cara”).

teca. También la misma inutilidad, la misma sed de redundancia. Fantasía de un control omniabarcador y de un saber mimético, entera y literalmenteterritorializados,

sólo en sus ruinas –habitadas por animales y por mendigos– se podrán reinscribir conatos de significación.

La Cábala, Menard, “Borges” se enrolan en causas que parecen de antemano perdidas, con devoción en el primer caso, con humor en el segundo, con melancólico fatalismo en el último. Así, aun revelado, aun constituido en otro lugar, la Cábala no prejuzga del sentido a develar y el desciframiento de la Sagrada Escritura puede ser y es a menudo una aventura colectiva y un pretexto para la invención hermenéutica y criptográfica. Dios ha legado a los hombres un tesoro infinito y difícil. Los cabalistas entienden que deben asumirlo con entusiasmo. Más allá de su devoción por el texto sagrado, más allá de su bizarra metodología, hay que rescatar su ancha libertad de interrogación de

la Sagrada Escritura –no por azar se los tildó a menudo de heresiarcas– y su idea, compleja y nada inocente, según la cual si todo está escrito, muy poco ha sido realmente descifrado. La Escritura se convierte así en un palimpsesto al que los cabalistas no se privan de volver a interrogar y sobre el que, también, escriben.¹⁶

Pierre Menard acomete una empresa “de antemano fútil” y de realización imposible, pero esa futilidad y esa imposibilidad, lejos de desanimarlo, obran como alicientes. Lo bueno para él es emprender la travesía, no alcanzar la meta.¹⁷ Y siempre podemos, como el narrador, imaginar que la alcanzó.

Es innecesario precisar que todas estas tentativas implican de un modo específico la figura del otro. Una de las tesis que Borges atribuye a la Cábala dice que el Universo es obra de una divinidad deficiente que, además, “tiene que amasar el mundo con material adverso”. Y Borges concluye:

Llegaríamos así a Bernard Shaw, quien dijo “God is in the making”, “Dios está haciéndose”: ...si nosotros somos magnánimos, incluso si somos inteligentes, si somos lúcidos, estaremos ayudando a construir a Dios... Este mundo evidentemente no puede ser la obra de un Dios todopoderoso y justo, pero depende de nosotros. Tal es la enseñanza que nos deja la Cábala...¹⁸

Por su parte, es cierto que Menard se declara estimulado por una motivación personal (la idea de la “innecesariedad” del *Quijote*), pero la factura de “su” *Quijote* solo revela la riqueza que le es propia, así como sus eventuales fallas, a través de la mirada de los otros, sus contemporáneos.

En el caso de “Borges”, la invocación al otro como singularidad se marca al menos en dos momentos: al asumir la tarea de transmitir “a los otros” el Aleph; en la frase que mágicamente apunta al imposible lector real (“vi tu cara”).

Podemos ahora reiterar la pregunta formulada al comienzo: ¿Hay un pensamiento de la comunidad en Borges? Mi respuesta será deliberadamente restrictiva: hay al menos un bosquejo, que se franquea el paso entre el cierre mítico de la escritura y la apertura escritural del mito, inscriptos ambos tanto en la escritura *borgesiana* como en las “ficciones” que esa escritura pone en escena. Trataré, antes de concluir, de acentuar sus contornos.

Lo haré modificando el ángulo de visión e interrogando, esta vez en algunas de las inquisiciones *borgesianas*, la figura de la *alteridad*. El tópico, insinuado en otros ensayos, es abordado frontalmente en la parábola “Historia del guerrero y la cautiva” (OC: 557-560). Borges asocia allí el destino de Droctulft, el guerrero lombardo que en el sitio de Ravena volvió la espalda a los suyos y murió combatiendo por la ciudad asediada, y el de la inglesa capturada por los indios al sur de Buenos Aires que opta por el desierto y por la vida feral de las tolde-rías. Droctulft ganará el conmovido reconocimiento de Ravena y la abominación de sus antiguos compatriotas. La inglesa que elige permanecer con sus raptos indígenas se ha convertido en la mujer de un capitanejo, a quien ha dado ya dos hijos y de quien afirma que es muy valiente. Habla un remoto y rústico inglés, entorpecido por locuciones araucanas o pampas. La abuela inglesa de “Borges”, de quien

éste declara haber oído el relato, habla con la india, movida por la compasión y por un escandalizado sentimiento de reprobación ante ese destino que adivina monstruoso, e intenta convencerla de que no retorne a las tolde-rías. La otra le responde que es feliz y vuelve, la misma noche, al desierto.

Así pues, la cuestión de la alteridad se formula en “Historia del guerrero y la cautiva” en su figura extrema: el contacto de culturas no solo opuestas, sino también enemigas. La conversión de Droctulft, la de la inglesa, tendrán testigos y jueces que las condenarán, que verán en ellas traición y escándalo. ¿Qué ocurre sin embargo con el narrador, con “Borges”?



“Borges”, cabe recordarlo, reproduce en la “Historia...” su recuerdo del relato de su abuela inglesa. Por razones culturales y familiares estará pues implicado por una de las historias, la segunda. El uso del estilo indirecto libre no logra dejar dudas acerca de quién es el responsable de ciertas apreciaciones: así, la “lástima” y el “escándalo” que provoca la india son claramente atribuibles a la abuela. En cuanto a “Borges”, al tiempo que no escatima los juicios laudatorios respecto

El igualitarismo cultural que insinúa Borges en la “Historia...”, en cuyos marcos se comprende el tránsito y la conversión de Droctulft y de la cautiva, ¿es solo una manifestación más del relativismo cosmopolita que muchos, con sobradas buenas razones, le atribuyen? Entiendo que no. O, mejor dicho, que el problema es más complejo. Para sustentar y a la vez precisar esta hipótesis retornaré brevemente a algunas de las ficciones de Borges.

de Droctulft, se muestra más lacónico en lo que concierne a la india. En ocasiones, parece asumir juicios lo suficientemente equívocos como para alentar una interpretación suspicaz. Pero estos aparentes deslices no disminuyen lo que se hace oír con nitidez en el

contrapunto de las dos historias.

Cuando leí... la historia del guerrero —dice “Borges”— esta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío... Encontré al fin [la memoria que buscaba]: era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto (OC: 558).

La particular emoción que siente “Borges” no proviene por cierto de las virtudes estéticas de la simetría; proviene ante todo de percibir que ambas historias, separadas por un

océano y trece siglos, son la misma historia; que sus protagonistas, más allá de todo lo que los distingue, son fundamentalmente semejantes y que la experiencia del guerrero lombardo Droctulft, la experiencia de esa revelación, la Ciudad, que lo transfigura, es en lo esencial idéntica a la experiencia de la inglesa de Yorkshire, a la experiencia del ancho desierto libre y de la vida nómada e impetuosa del indio.

Mil trescientos años —concluye “Borges”— y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (OC: 560).

¿Es eso todo? El igualitarismo cultural que insinúa Borges en la “Historia...”, en cuyos marcos se comprende el tránsito y la conversión de Droctulft y de la cautiva, ¿es solo una manifestación más del relativismo cosmopolita que muchos, con sobradas buenas razones, le atribuyen? Entiendo que no. O, mejor dicho, que el problema es más complejo. Para sustentar y a la vez precisar esta hipótesis retornaré brevemente a algunas de las ficciones de Borges.¹⁹

“El informe de Brodie” aparece como una ostensible variante del viaje de Gulliver al país de los houyhnhnms, aunque cabe tener en cuenta que (*como ha visto muy bien Beatriz Sarlo*)²⁰ es en el desvío que opera Borges respecto

del original que reside el interés que el informe provoca y el enigma que plantea. *Los viajes de Gulliver* es, como se sabe, una crítica sin concesiones a la humanidad en su conjunto. Una crítica despiadada, casi cruel, pero no siempre desesperanzada. Es que Swift tenía, más allá de su escepticismo respecto de las bondades del género humano, un agudo sentido de los alcances políticos del cuestionamiento ético que había emprendido. De ahí que en *Los Viajes...* refiera a menudo acontecimientos de la política cotidiana, analice casos, proponga reformas y ofrezca soluciones puntuales. Sin duda, el reino de *Brobdingnag* y el país de los *houyhnhnms* son ficciones utópicas, pero algunas de las normas que allí rigen están lejos de ser de aplicación inconcebible, incluso en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII.²¹

El Informe, por su parte, carece de punto de referencia utópico; el narrador no puede recurrir, para juzgar a los que llama “yahoos”, más que a los valores propios de las sociedades cristianas, de una de las cuales él mismo proviene. Los rasgos con que describe a sus yahoos hacen aparecer a éstos como bárbaros (algunas de sus características recuerdan a la versión borgeana de los indios del sur argentino —aquellos por los que optó la cautiva—: la afición a lo fétido, la desnudez, el uso ritual o utilitario del estiércol). Sus costumbres suelen ser inhumanas; así, por ejemplo, uno de sus pasatiempos son las ejecuciones: se imputa de un delito a un inocente a quien luego el rey, como parte del juego, declara culpable. Entonces lo torturan atrocemente y lo lapidan.

Sin embargo, le ocurre al informante marcar similitudes entre los yahoos y

los europeos. Más aún: en la conclusión del Informe, el tono reprobatorio deja su lugar a una suerte de equiparación entre unos y otros. Los yahoos, como los europeos, poseen instituciones, autoridades, un lenguaje basado en abstracciones, una religión, creen en la

inmortalidad del alma, en la raíz divina de la poesía, en la verdad de castigos y recompensas. “Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros”.

Por eso, escribe el narrador dirigiéndose a Su Majestad, “tenemos el deber de salvarlos”. El Informe concluye con una demanda sibilina: “Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe” (OC: 1078).

El juicio de Brodie está pues afectado de inestabilidad: en el desarrollo de su relato campea una actitud escandalizada y condenatoria, con sólo fugaces intermitencias; hacia el final, un “relativismo cultural impecable” recupera y absuelve lo que parecía condenado.

No para resolver esta ambivalencia, sino para aportar nuevos elementos al debate, me permitiré, antes de concluir, convocar una última ficción de Borges. Se trata de un relato anterior al que acabo de comentar y lleva por título “El hombre en el umbral” (OC: 612-616).

“El hombre...” tiene puntos en común con “El acercamiento a Almotásim” y también con “El informe de Brodie”. Del primero rescata el tema de la búsqueda, invirtiendo los términos. El estudiante hindú conoce de antemano las cualidades de aquel

De la idea pasaron a los hechos. Y, sin creer que tendrían éxito, acabaron ejecutando lo que se habían propuesto. Raptaron al juez, lo sometieron a juicio y —ésta fue la decisión más difícil— “nombraron un juez para juzgar al juez”.

a quien busca y sabe asimismo que se trata de un hombre virtuoso; por último, ciertos índices inequívocos lo aproximan progresivamente a él. Christopher Dewey desconoce, al comienzo de su pesquisa, la calidad moral de su buscado; solo al encontrarlo, luego de una averiguación donde abundan los índices equívocos, descubrirá que es un canalla.

Como “El informe de Brodie”, también “El hombre...” es el relato de un viajero inglés a una tierra y a una cultura lejanas donde el narrador hallará, como el misionero escocés del informe, una suerte de barbarie. Pero aquí paran las semejanzas. Dewey, que está a la búsqueda de un magistrado escocés de ilustre linaje, encuentra al cabo de semanas, acurrucado en el umbral de una casa de un barrio humilde, a un hindú de barba blanca, encogido por los muchos años y vestido con harapos: una minuciosa contrafigura del buscado. Le habla, de antemano

Se trata por cierto de una captura fugaz, una instantánea, en un recorrido inaprehensible e interminable. Pero merece nuestros desvelos (o nuestra celosa admiración), como los merecen la búsqueda obstinada de los cabalistas o los insomnios felices de Pierre Menard.

desesperanzado, del juez desaparecido y el anciano, como si no quisiera o no pudiera responder a la pregunta de Dewey, toma la palabra y narra una historia al narrador. Una historia con rasgos de leyenda y de fábula, que sitúa en su remota infancia y en la que también es cuestión de un juez. En aquel tiempo —cuenta el anciano— la corrupción había ganado a la gente y reinaban la blasfemia, el engaño y el fraude. No todos, sin embargo, habían sucumbido a la perversión: cuando corrió la noticia de que la reina enviaría un hombre para

que aplicara en el país musulmán la ley de Inglaterra los menos corruptos la recibieron con beneplácito “porque sintieron que la ley es mejor que el desorden” (OC: 614).

Llegó el cristiano y no tardó en prevaricar y oprimir, en paliar delitos abominables y en vender decisiones. No lo culpamos, al principio: la justicia inglesa que administraba no era conocida de nadie y los aparentes atropellos del nuevo juez correspondían acaso a válidas y arcanas razones. Todo tendrá justificación en su libro, queríamos pensar, pero su afinidad con todos los malos jueces del mundo era demasiado notoria, y al fin hubimos de admitir que era simplemente un malvado. Llegó a ser un tirano y la pobre gente (para vengarse de la errónea esperanza que alguna vez pusieron en él) dio en jugar con la idea de secuestrarlo y someterlo a juicio. (OC: 614)

De la idea pasaron a los hechos. Y, sin creer que tendrían éxito, acabaron ejecutando lo que se habían propuesto. Raptaron al juez, lo sometieron a juicio y —ésta fue la decisión más difícil— “nombraron un juez para juzgar al juez”. Faltos de un hombre recto y sabio, designaron a un loco “para que la sabiduría de Dios hablara por su boca y avergonzara las soberbias humanas” (OC: 615).

En este punto del relato del anciano, Dewey objeta que encomendar la decisión final a un loco equivale a invalidar el juicio. El anciano responde que el acusado había aceptado al juez, acaso porque “solo de un loco podía no esperar sentencia de muerte”. (Entretanto, circula mucha gente por la casa del umbral.) El relato del viejo hindú concluye: el criminal fue finalmente

condenado y ejecutado... pero Dewey no tarda en descubrir que lo que el anciano narraba estaba sucediendo durante la narración y ahora acaba de finalizar. El venal juez de la historia no es otro que el hombre buscado por Dewey, quien encuentra su cadáver mutilado en los fondos de la casa.

No es difícil identificar en esta ficción algunas de las costumbres narrativas de Borges. Las trasposiciones temporales, los dobles, la inversión de roles, las correspondencias, la simetría. Me interesan más, sin embargo, aquellos momentos –intermitentes pero decisivos– en que ese juego especular se interrumpe o se desplaza.²³ En “El hombre en el umbral”, uno de esos momentos es aquel en que, por un movimiento concéntrico, otro relato se inscribe en el interior del relato principal. Cuando el anciano hindú toma la palabra, es una cultura otra y distante la que, en más de una acepción, “toma la palabra” a la cultura europea y cristiana. Pero, a la vez, la inestabilidad que marcaba el juicio de Brodie en el informe se escande en dos pasos y, en ese instante al menos, se disuelve.²⁴

El primer paso es una suerte de extrapolación de la tolerancia, una hipérbole del relativismo cultural. Los hindúes aceptan ser juzgados por la ley de Inglaterra y por un juez inglés, simplemente porque, como los pájaros del Coloquio..., están “hartos de su antigua anarquía” y porque la ley es preferible al desorden. El segundo paso es la conclusión obligada de la ostentosa acumulación de infamias que acredita el juzgador. Es el momento en que el hindú, aun y sobre todo cuando se pone en el lugar del occidental, descubre que el relativismo tiene límites y que existe un nivel donde todo hombre es simplemente una persona honesta o simplemente un canalla.

“La idea de la humanidad en el hombre –escribe Claude Lefort–, como la idea de la humanidad que engloba a todos los hombres, se sustrae a toda definición”. La falencia de la mayoría de los humanismos existentes consiste en imponer, como premisa o resultado de esa idea, una concepción determinada de la naturaleza humana que, en seguida, tal o cual antihumanismo militante se hace un placer destruir, creyendo con ello destruir la idea misma. Pero ésta, en su contorno infigurable, persiste; la literatura, la creación estética, pueden, en un destello, captarla. Se trata por cierto de una captura fugaz, una instantánea, en un recorrido inaprehensible e interminable. Pero merece nuestros desvelos (o nuestra celosa admiración), como los merecen la búsqueda obstinada de los cabalistas o los insomnios felices de Pierre Menard.

Concluyo brevemente. Encarada desde el espacio de la escritura literaria, la idea de comunidad no se expone como secuencia de argumentos ni tampoco como “descripción” ni, menos aún, como ilustración de una teoría. Sin duda, puede ser objeto de una tematización explícita, como en “El informe de Brodie”. Pero interesa más buscarla en la textura misma de la escritura ficcional, en la experiencia de los límites que ella propone, en el modo en que marca y a la vez borra esos límites, en su búsqueda sin objeto y sin término. A través de los temas del texto impermeable a la contingencia y del texto total, a través de las peripecias de Almotásim, de los avalares de la Cábala, del delicado horror de la Biblioteca y del Mapa, de la felicidad de Droctulft y las perplejidades de Averroes, la escritura borgeana dibuja, con trazo tenue pero legible, una figura de la comunidad que, sin duda, no nos es ajena.

NOTAS

1. Jorge Luis Borges: *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 418 (en adelante, citado en el texto con la abreviatura OC seguida del número de página correspondiente). “El acercamiento a Almotásim” narra “la insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien”. (OC: 416). Un hombre, otrora un estudiante crédulo, se adapta a la convivencia con la gente más infame y compite con ella en ignominia. Súbitamente, capta con maravillado espanto un conato, un indicio, una aminoración o interrupción de la infamia en uno de sus semejantes: “Fue –escribe Borges citando textualmente– como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo”. El antiguo estudiante razona que el hombre de quien proviene esa imprevista claridad es incapaz de la menor decencia. Piensa entonces que está reflejando a otro y éste a otro y así sucesivamente. Concluye que debe de haber en el mundo alguien de quien procede esa luz, alguien idéntico a esa luz, y decide consagrar desde entonces su vida a encontrarlo.
2. Jorge Luis Borges: *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979 (en adelante, citado en el texto con la abreviatura OCC seguida del número de página correspondiente).
3. En *El libro de los seres imaginarios* se caracteriza sin más al *Coloquio de los pájaros* como una alegoría.
4. La versión de *El libro de los seres imaginarios* precisa que, antes de acometer la búsqueda, o en su principio, “algunos pájaros se acobardan: el ruiseñor alega su amor por la rosa; el loro, la belleza que es la razón de que viva enjaulado; la perdiz no puede prescindir de las sierras, ni la garza de los pantanos, ni la lechuza de las ruinas” (OCC: 695).
5. El narrador y comentarista de “El acercamiento a Almotásim”, texto donde, como dijimos, está incluido el *Coloquio de los pájaros*, insiste sobre la necesidad de que el hombre llamado Almotásim no sea un fantasma, una abstracción, sino un carácter real, dotado de “rasgos idiosincráticos, personales”.
6. La leyenda del Simurg, tan cercana por su construcción al mito, reproduce además lo que llamaré el “mito de origen” de Borges (ver infra nota 23). Esta inherencia mítica parece confirmada por las curiosas analogías que vinculan este relato a los mitos Bororo, Tikopia y Ojibwa, analizados por Lévi-Strauss en *Le cru et le cuit*. Como a su modo lo hace también el *Coloquio...*, dichos mitos tratan, y resuelven, el problema del pasaje de la cantidad continua a la cantidad discreta. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, París, 1965, pp. 58-63.
7. En la nota-epílogo de donde transcribí el *Coloquio...* se baraja la hipótesis, sugerida por la novela comentada en “El acercamiento a Almotásim”, de la identidad entre el buscador y el buscado. Esto –según Borges– aproximaría a ambos escritos.
8. Swift aborda el tema de la inmortalidad en uno de los relatos del Gulliver, mencionado en el ensayo “Historia de los ecos de un nombre” (OC: 752). Los trogloditas de “El inmortal” tienen varios rasgos en común con los inmortales de Swift. La referencia a *Los viajes de Gulliver* es central en “El informe de Brodie”.
9. Así, la miserable comunidad de los trogloditas se erige sobre el fondo de un olvido sin tiempo, de un olvido misteriosamente voluntario, análogo al que Nietzsche describe y recomienda en *La genealogía de la moral* (65-66).
10. Importa señalar que, según Borges, el método de la Cábala es una suerte de recurso *ex post*. La originalidad de la doctrina de los cabalistas habría consistido en introducir elementos gnósticos en la mística judía. El modus operandi criptográfico habría sido creado para justificar la ortodoxia de esas innovaciones. Scholem destaca al respecto el carácter “extraordinariamente audaz” de las concepciones de la Cábala (Gershom Scholem, *Fidelité et utopie (essais sur le judaïsme contemporain)*, Calmann-Levy, París, 198, p. 237).
11. Y, quizás, en otro plano, el “poema” de Carlos Argentino Daneri.
12. En “La muralla y los libros” (OC: 633-634) Borges refiere la historia del emperador chino Huang Ti, que ordenó la construcción de la muralla y la destrucción de todos los libros anteriores a él. “Huang Ti, según los historiadores, prohibió que se mencionara la muerte y buscó el elixir de la inmortalidad y se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año; estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte” (OC: 634). La simetría invertida de la doble operación de Huang Ti con la Biblioteca y el Mapa es notoria. Cabe añadir como rasgo en común, implícito en estos últimos, explícito en el proyecto del emperador, el conjuro ilusorio de la muerte, el mito de la infinitud.
13. “Esta epístola palabarrera e inútil ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles y cada uno de los incontables hexágonos –y también su refutación”. (OC: 470).
14. “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”. (OC: 470).
15. Jean-Louis Baudry: “Écriture, fiction, idéologie”, en AA.VV., *Aux Editions du Seuil*, París, 1968, p. 136.
16. Como dice Scholem, “Il n’y a pas á l’intérieur de la révélation une unique chaîne perceptible de significations, mais une multitude de connexions d’où procèdent pour nous les subdivisions de la parole. En d’autres termes, le signe de la vraie révélation n’est plus la somme des déclarations prenant en elle forme de communication, mais le nombre infini d’interprétations dont la révélation est susceptible. Le caractère de l’absolu se

reconnaît à cette ouverture à l'infini des interprétations auxquelles peut donner lieu la révélation. La révélation n'obéit pas à une signification spécifique; bien plutôt elle est ce qui se cache derrière la signification de chaque parole et qui par là prête à chaque parole révélée une signification d'une infinie richesse. Ou, pour employer le langage des kabbalistes, des lumières en nombre infini brûlent dans chaque parole... Sans abandonner la thèse fondamentaliste du caractère divin des Écritures, ces thèses mystiques constituent néanmoins un stupéfiant assouplissement du concept de révélation. Ici l'autorité de la révélation est aussi ce qui justifie le jeu et la portée de la liberté" (op. cit., p. 237).

17. El parentesco de la tentativa de Menard con la búsqueda de los cabalistas es claramente sugerido por Borges. Cf. Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, FCE, México, 1980, p. 129.

18. Ibid. p. 139. (El resultado es mío.)

19. Aunque ya en "Historia del guerrero y la cautiva" hay aspectos que, para decir lo menos, alteran la bella e inane simetría. Si la experiencia de Droctulft y la de la cautiva son esencialmente iguales, queda en pie que en esa experiencia, a través del trazo que remite de la historia de uno a la historia de la otra, está incluido en el propio "Borges" como partícipe de la segunda y que esa inclusión desajusta sutilmente el juego especular de las identidades.

20. En su preciso artículo "Borges se pregunta por el orden", en *Punto de Vista*, n.º 43, Buenos Aires, agosto de 1992.

21. Por ejemplo, la sabia y perspicaz norma según la cual "escribir una explicación de alguna ley constituye un delito capital" (Swift: 135).

22. Beatriz Sarlo, op. cit., loc. cit., p. 20.

23. "Borges no puede pensar la diferencia —me dice Ricardo Piglia en una conversación personal—. Síntoma de ello es el hecho de que su narración de fondo es siempre la misma, hecha de dobles, oposiciones y simetrías; en suma, de variaciones en torno a lo idéntico. 'Pasea' ese relato de inmutable estructura por los diversos géneros: policial, fantástico, realista, ensayístico, poético, testimonial, etc., como si intentara con ello capturar la diferencia que no logra concebir". Por mi parte, hago la hipótesis, diferente de la de Piglia pero inspirada en ella, de que, si bien hay un mito único en el origen, también mítico, de la escritura de Borges —un mito estructurado efectivamente sobre la base de contrastes, duplicaciones y otras variantes alrededor de lo Mismo—, ese mito es interrumpido, de diversas formas e intermitentemente, por el trabajo de la escritura borgeana. La literatura de Borges consiste precisamente en esa interrupción, en la cual la diferencia —y ésta es, quizás, mi diferencia con Piglia— logra exhibirse.

24. En ese instante al menos: poco antes de concluir su relato, el anciano hindú retoma las debidas distancias y llama con gozosa malignidad "perro infiel" al juez que acaba de ser ejecutado.

25. Claude Lefort, *Ecrire (à l'épreuve du politique)*, Calmann-Lévy, París, 1992, p. 39.

Borges y Arlt

Ya pronunciar estos dos nombres juntos implica un severo problema. En sus respectivas juventudes, en fugaces reportajes, cada uno habló del otro sin detenerse en mucho o en nada especialmente. Borges se conjuga fácilmente con Macedonio —obvio— y con escasa o nula facilidad con Marechal o Scalabrini, a pesar del macedonismo modernista de todos ellos. ¿Pero la irreductible reacción con Arlt? Cierta vez, abrumado por su propios pensamientos ligados a la posibilidad de que haya una estructura última que mueve las tensiones entre los jugadores de fútbol, el técnico Marcelo Bielsa aseguró que no era posible poner juntos a dos nueves: Crespo y Batistuta. No se trataba de un pensamiento de pizarrón sino de una sospecha sobre el cosmos. Agregar dos valores apreciables, yuxtapuestos, forjaba un lugar inoperante, ya no apreciable. Una fosca superposición de dos potencias, irresoluble paradoja. Así ocurre con Borges y Arlt. Hace muchos años

Ricardo Piglia ensayó una conjunción que asombraba por el modo que los fantasmas de su novela eran portadores de la conciencia de uno o del otro, conciencias de la secreta baulera del enigma nacional, tantas veces invocada y otras tantas acosada. Cierra el ciclo de estas conjunciones que afectan a la razón analítica, a las fórmulas sumatorias y a las vidas paralelas, la última novela de María Pia López, donde Borges y Arlt desprenden de sí mismos marionetas que hablan el lenguaje directo de la Ciudad (el más difícil, porque es el más fantástico y está a la vez incrustado en una abrumada coloquialidad) convirtiéndose en sombras en disputa, como en los juegos de una kermesse, con un plano de diversión y otro hilo sutil de horror no desvinculado de la risa. La astrología retorna como saber borgeano y la sustitución de lo real por otras realidades desconocidas se reviste de sabor arltiano. Fuera del país, Federico Galende escribió una novela, *Me dijo*

Miranda, donde estos linajes están ausentes, aunque hay algo familiar en el hombre de lealtades inesperadas; si nada se espera de alguien y lo da todo cumpliendo un deber, he allí el misterio del héroe. Solo una sutil familiaridad con la circunstancia argentina, o que puede ser argentina. Borges parece haber escuchado todo lo que escribe –“entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso...”– mientras que Arlt precisaba un comentarista a pie de página que introducía un “tiempo real” en la pesadilla. Piglia dice que el policía Alt en “El indigno” es la secreta alusión de Borges a Arlt. Pero no se encontraría en Arlt ningún nombre de simulacro borgeano, porque en este último, el transformismo es un golpe seco y reversible del destino, y en Arlt, un juego inagotable de máscaras. Hay una cárcel literaria de gran servidumbre voluntaria en el juego entre estos dos grandiosos planetas, que liberan y aherrojan. Y chocan y continúan chocando entre sí, ante nuestro extrañado silencio.



Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de “El escritor argentino y la tradición”

Por Daniel Balderston ()*

Los aspectos más renovadores de la lectura crítica de la obra de Borges han puesto de relieve, en los últimos años, la importancia de recuperar la materialidad textual de sus escritos. Esta voluntad de conocimiento se propone indagar en esos procesos de escritura, a través de los bocetos de textos conservados y caóticamente diseminados entre reservorios públicos y archivos particulares. En ese ímpetu se inscribe este trabajo de Daniel Balderston, en el que analiza en detalle las particularidades de dos bosquejos de la famosa conferencia de Borges sobre “El escritor argentino y la tradición”, presentada en 1951, publicada inicialmente en 1953 como registro taquigráfico en *Cursos y conferencias*, e incluida finalmente en la segunda edición de su libro *Discusión* de 1957. El análisis genético demuestra el grado de meticulosidad con el que Borges preparó los principales argumentos vertidos en la conferencia, a la vez que testimonia algunas de las fuentes por él empleadas. Hay en el arqueólogo un empeño difícil de dilucidar. Nunca sabremos a qué atribuir su obsesión por rastrear trayectorias y genealogías, por encontrar las diferencias y los desvíos. Pero podemos intuir que en esta perseverancia hay un diálogo con el autor y sus textos que puede significar algo en la propia biografía del investigador y sus propios dilemas contemporáneos.

El texto que conocemos desde 1953 de la famosa conferencia de Borges “El escritor argentino y la tradición” lleva esta nota, a pie de página: “Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores” (*Obras completas*, 267). Dicha charla se publicó en la revista *Cursos y conferencias* de la misma institución en 1953; luego apareció en *Sur* en enero-febrero de 1955, meses antes de la llamada Revolución Libertadora que derrocó a Perón; y finalmente fue incluida por Borges en la segunda edición de *Discusión* en 1957. Desde esa fecha ocupa ese lugar en todas las ediciones de las *Obras completas*, confundiendo a algunos lectores incautos que piensan que una charla de 1951 podría haberse dictado en 1932 (a pesar de la referencia explícita en ella al relato “La muerte y la brújula” de 1942 y la fuerte marca del antiperonismo en el texto). Sabemos relativamente poco de cómo Borges se preparaba para sus conferencias en los años anteriores a la ceguera, así que el hecho de que pudiera existir un bosquejo de este texto me intrigó cuando, hace tres años, me enteré de su existencia. En agosto de 2012 pude por fin verlo y mi sorpresa se duplicó (literalmente) al saber que no había un bosquejo sino dos. Lo que analizo aquí es una noticia importante, entonces, ya que tiene que ver con varios asuntos a la vez: con la intervención de Borges en los candentes debates sobre la identidad latinoamericana y la misión del escritor latinoamericano, con los modos en que se preparaba para una exposición oral (asunto que volvería a ser importante cuatro años después cuando fracasaron las últimas operaciones de la vista y ya no pudo leer ni escribir más) y con los temas que rodean la preparación de esta confe-

rencia, sus “detalles circunstanciales” (para usar un término caro a Borges desde la época de la primera *Discusión* de 1932).

Antes de analizar los dos bosquejos conviene describirlos. El primero ocupa tres páginas de un cuaderno Avon donde Borges escribió en la portada: “Jorge Luis Borges, Adrogué 1950”. Dicho cuaderno comienza con seis páginas que consisten en el manuscrito del relato “La espera” (incluido en la segunda edición de *El Aleph* en 1952), luego sigue una hoja con dos versiones de los títulos de un ciclo de conferencias sobre el tema de “Problemas de la novela” y, después de las tres páginas dedicadas a “El escritor argentino y la tradición”, hay una hoja con caligrafía de Leonor Acevedo de Borges con los títulos de seis conferencias sobre la ficción policial, un folio en blanco y una hoja final con unas breves anotaciones: de un lado, “Alguna vez hubo en esta casa ejemplares del *Quijote* de Avellaneda y de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo; de esos libros que verosímilmente leí, apenas sí me queda otra cosa que una imagen visual. Del último creo recordar que tenía menos de novela que de museo de palabras; no sé si en ellas, o quizá en el mismo *Quijote*, estará una aventura cuya omisión he descubierto ayer y que la forma general de la obra pasase” —quedando trunco allí—, del otro cuatro versos de un poema inconcluso:

Sabemos relativamente poco de cómo Borges se preparaba para sus conferencias en los años anteriores a la ceguera, así que el hecho de que pudiera existir un bosquejo de este texto me intrigó cuando, hace tres años, me enteré de su existencia. En agosto de 2012 pude por fin verlo y mi sorpresa se duplicó (literalmente) al saber que no había un bosquejo sino dos.

Si sólo fuéramos nuestra piedad y nuestra ternura... pero somos también nuestra cara, nuestra voz, nuestras repeticiones, nuestras ansias, y éstas pueden [?] (y quieren [?]) ser muy odiosas.

Finalmente, en el interior de la contraportada se leen, de nuevo en la letra de Leonor Acevedo, las palabras “El escritor y la tradición” y once renglones, la mayoría de ellos tachados, en caligrafía de Borges, que parecen ser un fragmento autobiográfico sobre su infancia en Palermo. El segundo borrador consiste en tres hojas arrancadas a un cuaderno del mismo tamaño del cuaderno Avon y de casi las mismas características, aunque los márgenes azules son de un azul más tenue que los del cuaderno Avon. Esta vez no es apenas un bosquejo sino un borrador de un texto en prosa, pero

en el interior de la contraportada se leen, de nuevo en la letra de Leonor Acevedo, las palabras “El escritor y la tradición” y once renglones, la mayoría de ellos tachados, en caligrafía de Borges, que parecen ser un fragmento autobiográfico sobre su infancia en Palermo.

inesperadamente pasa de ser un texto sobre los conflictos que rodean al escritor argentino a una consideración sobre la lengua castellana, con ejemplos del *Diccionario* y de la *Gramática* de la Real Academia Española (incluyendo algunos de los sinónimos de “azul” que utiliza Carlos Argentino Daneri en “El Aleph” y consideraciones sobre las diferencias entre el castellano argentino y el peninsular, es decir que es una especie de continuación de “Las alarmas del doctor Américo Castro”, publicado inicialmente en *Sur* en 1941). Estas hojas

arrancadas a un cuaderno son un falso comienzo de la conferencia de 1951 y por eso mismo ayudan a entender mejor las tentativas de Borges al abarcar, como dice en este manuscrito, “algunos problemas del escritor de nuestro tiempo –singularmente, del escritor argentino”. Pero también es en estas hojas que podemos ver el bosquejo del final de la conferencia.

El bosquejo del cuaderno Avon reza así:

Quiero, hoy, formular, y justificar, algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. Mi escepticismo no se refiere a la solución del problema sino a la existencia del problema. Sospecho que se trata de un simulacro o apariencia verbal, de un pseudo problema. No tiene solución satisfactoria porque no existe. Mejor dicho, no existe como dificultad mental, aunque puede (y suele) existir como tema retórico, apto para desarrollos patéticos. Empezaré por encarar los planteos y las soluciones corrientes. **[Imagen 1]**

El nacionalista quiere que el arte sea argentino y exhorta a los artista a que se acojan a la “tradición argentina”, es decir, a la poesía de los gauchescos, a la tradición de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández y Lussich. (El primero y el último, por orientales, suelen no figurar en *todas* las listas.) También es habitual invocar el *Don Segundo Sombra*, pero no las novelas de Eduardo Gutiérrez... Aquí el criterio, el miserable criterio, es el color local, los rasgos diferenciales. Como éstos sólo existen en función de otros hábitos y de otras naciones, el nacionalista argentino que los invoca, desciende (o asciende) {al nivel de un mero turista. + mero nivel de turista.} **[Imagen 2]**

[Imagen 1]

Quiero, hoy, formular, y justificar, algunas proposiciones académicas sobre el problema del escritor argentino y la Tradición. Mi academicismo no se refiere a la solución del problema sino a la existencia del problema. Sospecho que se trata de un simulacro o apariencia verbal, de un asunto problema. No tiene solución académica porque no existe. Mejor dicho, no existe como dificultad mental, aunque puede (y suele) existir como tema retórico, apto para desarrollos prácticos. Empleo por encerrar las plantas y las soluciones correctas.

No sé en virtud de qué razones, La urna es menos argentino que Don Segundo Sombra. [círculo negro que remite a lo siguiente, en la parte superior de la hoja: ¿Qué importa que no estén en La urna la zoología y la topografía argentinas si está la reticencia, el pudor?] Pudor y timidez argentina de la obra de Banchs. "...El sol en los tejados / Y en las ventanas brilla. Ruiseñores / Quieren decir q. están enamorados" son, paradójicamente, versos muy argentinos porque no hay aquí ni tejados ni ruiseñores y es muy argentino el pudor que instintivamente busca símbolos convencionales.

camellos no eran particularmente árabes y, además, él no trataba de ser árabe; lo era. Esta omisión es prueba suficiente de la autenticidad del Corán; un falsario hubiera prodigado camellos.

Error de quienes derivan la poesía gauchesca d la poesía d los payadores. Esta última ignora (quizá evita) el color local; cf. la payada d Martín Fierro cn. el moreno, en la que se habla de la eternidad y del tiempo, con palabras abstractas.

Es significativo lo que se rechaza de una tradición. Vide Thorstein Veblen y los judíos en las culturas occidentales.

[Imagen 2]

novelas de Eduardo Gutiérrez... Aquí el crítico, el mirrabil crítico, se el color local, los rasgos diferenciales. Como si esto sólo existiera en función de otros hábitos y de otras acciones, al nacionalista argentino que los invoca, desciende (o asciende) al nivel de un mico turista, + mico nivel de un turista.

En lo que se refiere al lenguaje, Don Segundo no habría existido sin los cenáculos y polémicas de Montmartre, en lo que se refiere a la fábula, notoriamente proviene de Kim de Kipling, que proviene a su vez de Huckleberry Finn, de Mark Twain... Todo proceso literario es complejo; todo hecho aislado (ya los estoicos lo entendieron así) comporta el universo, la eternidad. Criterio de los rasgos diferenciales: la palabra garúa y la palabra lluvizna.

[Imagen 3]

Gibbon [insertado en el margen izquierdo: Decline V, 212] observa q. en el Alcorán no hay camellos; Mahoma / para Mahoma, los

Cf. Lugones [insertado en el margen izquierdo: El payador 108.]: "Obsérvese que así como no tomamos de España sino los instrumentos sentimentales, tampoco aceptamos las danzas frenéticas, como la jota, ni los contoneos lascivos del pase flamenco, ni las ruidosas burlas del charivari vasga vascongada".

Extraña contradicción: los nacionalistas Notable contradicción: aquellos mismos nacionalistas q. exaltan la capacidad de la mente argentina, quieren sujetar esa mente a un pobre círculo de temas vernáculos, como si los argentinos no fuéramos dignos del universo.

La cultura española.

[Imagen 3]

Decline V, 212. Gibbon observa q. en el Alcorán no hay camellos; Mahoma para Mahoma, los camellos no eran particularmente árabes y, además, él no trataba de ser árabe; lo era. Esta omisión es prueba suficiente de la autenticidad del Corán; un falsario hubiera prodigado camellos.

No negaré el placer que la literatura española [suministra + procura} a muchos argentinos, entre los que me complazco en incluirme, pero se trata (en general) de un gusto adquirido, muy diverso del espontáneo agrado que causa la literatura francesa. La circunstancia d. que algunos argentinos escriban como españoles es una prueba d la versatilidad, o don d imitación, d los argentinos, no una herencia de nuestra sangre.

[p. 2]

El nacionalista quiere que la literatura argentina sea (no es mucho pedir) argentina. Esa aparente moderación, o tautología, encubre una falacia verbal. Esta reside en la ambigüedad de la voz argentina que, en la primera parte de la sentencia, quiere decir escrita por argentinos y en la segunda quiere decir gauchesca o vernácula o regional o apta para alegrar a los falangistas o afiliada a la Confederación General del Trabajo o no indiferente a la Antártida o cualquier cosa que dicten las momentáneas exigencias de la política.

El problema de la tradición y de lo argentino es una forma contemporánea y fugaz del problema del determinismo, que atareó a los estoicos y a Cicerón y a Boecio y a Calvino y a William James. ¿Tocaré la mesa con la mano izquierda o con la derecha? Si elijo la derecha, los deterministas dirán que mi decisión era inevitable y que la historia universal así la exigía, pero si elijo la otra, dirán exactamente lo mismo (William James). Igual cosa ocurre con el arte; lo que los argentinos hagamos, será argentino. Ser argentino es o no es una fatalidad. En caso afirmativo, proclamar Seamos argentinos será no menos redundante y ridículo que Seamos deterministas

y procuramos que cada uno d. nuestros actos no desmerezca del principio de razón suficiente. En caso negativo, nuestro nacionalismo no pasara d. ser una afectación, una mascarada pueril. Jugaremos a ser argentinos como podríamos jugar a ser españoles.

/

Problemas del escritor argentino y la tradición. No existe como dificultad mental sino como tema retórico.

La tradición gauchesca. La poesía de los gauchescos y la poesía de los gauchos. El Alcorán y los camellos.

La tradición hispánica. Nuestra tradición, si esta existe, es antiespañola.

Los negadores de la tradición — Valor patético de una negación.

[Círculo negro que remite a lo siguiente, en la parte superior de la hoja: El existencialismo debe una parte d. su éxito a los encantos d. la desventura y d. la soledad; esta negación las busca asimismo.]

El sentido argentino de la historia.

La tradición como libertad, como repertorio. Thorstein Veblen y los judíos. El caso d. los irlandeses, el nuestro.

/

1) El escritor argentino y la tradición.

— Tiene retórica capaz de ^{apta para} desarrollos patéticos, no problema mental.

2) La tradición de los gauchescos.

— La poesía de los gauchescos y la poesía de los gauchos. El Alcorán y los camellos.

— Payada del moreno y de Martín Fierro. — Proyecto de canonización, d. Lugones [inserción en el margen izquierdo: El payador, 155.]

(“Martín Fierro es un poema épico”)

— Schopenhauer y el Cantar de los Nibelungos (...“diese Nibelungen mit dir Ilias zu vergleichen ist eine rechte Blasphemie...”). [inserción en el margen izquierdo: P. und P. II, 602.]

— La urna y los gauchescos.

3) La tradición hispánica. — La voluntad d. diferenciarnos de España en la historia argentina define la historia argentina.

La afición a la literatura española es un gusto adquirido.

4) Negación de la tradición. — Valor político d. esa negación. — El existencialismo. — El sentido sudamericano d la historia. —

5) La tradición como una libertad. — El caso de los judíos (Thorstein Veblen), el de los irlandeses, el nuestro.

6) Vanidad d. los propósitos en literatura. Kipling observó que no hay escritor que penetre la esencia y el propósito d. la obra de su pluma y citó el caso de Swift, que creyó redactar un testimonio contra el género humano

[pág. 3]

y dejó un libro para niños. Ya Platón había dicho que los poetas son los amanuenses de un dios y los había equiparado a anillos de hierro, animados por el imán. El proceso de la creación literaria es hartó misteriosa.

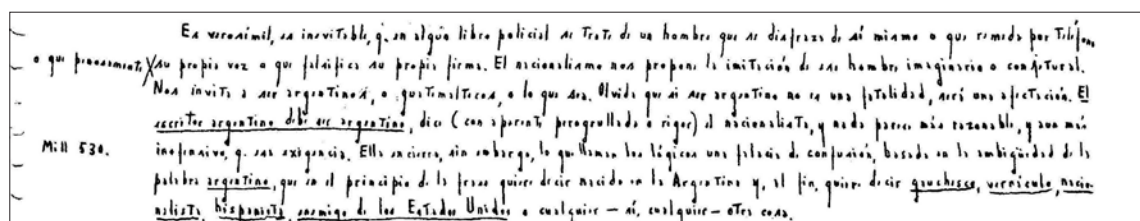
Como es habitual en los manuscritos de Borges hay varias inserciones, a veces marcadas con símbolos geométricos, como es el caso de la inserción sobre *La urna* y la sobre el existencialismo. También hay algunas anotaciones en el margen izquierdo (lugar donde Borges suele consignar las fichas bibliográficas que conectan sus manuscritos con los libros anotados de su biblioteca, anotaciones que podemos leer en parte en *Borges, libros y lecturas*, el magnífico libro de Laura Rosato y Germán Álvarez publicado por la Biblioteca Nacional en 2010);

aquí es notable la referencia precisa a la edición de Everyman's Library, a Gibbon y los camellos en el *Q'uran*, tema de muchísimas páginas críticas.

Es fácil reconocer en estas breves anotaciones el argumento mucho más extenso que se desarrolla en “El escritor argentino y la tradición”. Algunos aspectos se presentan aquí de forma muy escueta (la consideración de las ideas de Veblen sobre el lugar de los intelectuales judíos en la cultura europea), pero otros ya están en una forma que se parece bastante a la formulación definitiva. Llama la atención que Borges haya desarrollado de modo minucioso el argumento del ensayo y que se haya contentado, dos años después (y en numerosas reediciones), con la transcripción taquigráfica que hizo alguien cuyo nombre se desconoce, y que es una transcripción bastante descuidada en algunos detalles.

También son notables algunas ausencias. En esta etapa del texto falta toda la reflexión sobre la poesía temprana de Borges, que según él no reflejaba el espíritu de Buenos Aires a pesar del esfuerzo arduo por hacerlo, y su sensación de que esa representación sí se había producido en “La muerte y la brújula” (publicado inicialmente en *Sur* en 1942). También falta todo el “tercer argumento”, sobre la soledad del argentino desvinculado de Europa y del pasado, y la conclusión de que la tradición argentina es “el universo: ensayar todos los temas” (274).

[Imagen 4]



El otro manuscrito versa en parte, como ya dije, sobre temas paralelos y en él podemos ver el núcleo del final de la conferencia de 1951. Por una referencia marginal a la página 132 de *El Aleph* (el uso de “azulado”, “azulino”, “azulenco” y hasta “azulillo” en el poema de Carlos Argentino Daneri), podemos inferir que se trata de un escrito elaborado entre la primera edición de ese libro (que se publicó en 1949) y la segunda (que salió en 1952), es decir, del mismo período del otro manuscrito. Lo que nos interesa aquí es el primer párrafo y parte del final. Arriba de todo, en el espacio en blanco que Borges reserva para inserciones tardías, dice: “¿Debe ser expresivo el lenguaje? Razones para contestar ^{responder} negativamente. ___” El primer párrafo reza así:

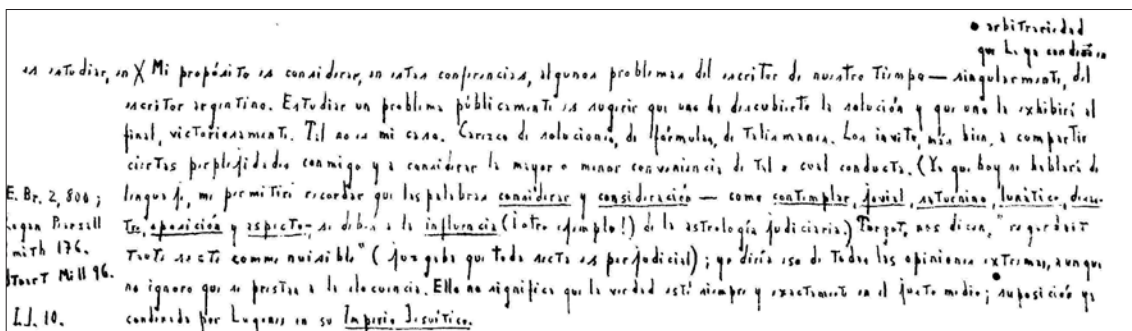
Mi propósito es considerar ^{es estu-}
^{diar}, en estas conferencias, algunos problemas del escritor de nuestro tiempo —singularmente, del escritor argentino. Estudiar un problema públicamente es sugerir que uno ha descubierto la solución y que uno la exhibirá al final, victoriosamente. Tal no es mi caso. Carezco de soluciones, de fórmulas, de talismanes. Los invito, más bien, a compartir ciertas perplejidades conmigo y a considerar la mayor o menor conveniencia de

tal o cual conducta. (Ya que hoy se hablaría de lenguaje, me permitiré recordar que las palabras considerar y consideración —como contemplar, jovial, saturnino, lunático, siniestro [??], oposición y aspecto se deben a la influencia (¡otro ejemplo!) de la astrología judiciaria.) ^[nota en el margen izquierdo: E. Br. 2, 800; Logan Pearsall Smith, 176, Stuart Mill 96.] Turgot, nos dicen, “regardait toute secte comme nuisible” (juzgaba que toda secta es perjudicial); yo diría eso de todas las opiniones extremas, aunque no ignoro que se prestan a la elocuencia. Ello no significa que la verdad está siempre y exactamente en el justo medio; ^[círculo negro que lleva a: arbitrariedad que L. ya condenó en] suposición ya condenada por Lugones en su Imperio Jesuítico. ^[nota en el margen izquierdo: I. J. 10.]

[Imagen 5]

Luego vienen, como ya mencioné, casi dos páginas (quince párrafos) de polémica con la Real Academia Española que incluye palabras absurdas (como las usadas por Carlos Argentino Daneri en su poema “La tierra”) en su diccionario. Hay también una breve mención de Eduardo Schiaffino, que había tenido una polémica semejante sobre la lengua española. La segunda página termina así: “La literatura española del siglo XIX fué singularmente pobre; actualmente, no hay en España un escritor equiparable a Alfonso

[Imagen 5]



Life and Habit 58. Samuel Butler, Harvey, la circulación de la sangre, la escritura, publicación y lectura de libros.

Reyes o a Ezequiel Martínez Estrada”. El borrador termina de este modo, en 17 renglones en la tercera página:

Es verosímil, es inevitable, q. en algún libro policial se trate de un hombre que se disfrazó de sí mismo o que ^{o que} penosamente remeda por teléfono su propia voz o que falsifica su propia firma. El nacionalismo nos propone la imitación de ese hombre imaginario o conjetural. Nos invita a ser argentinos, o guatemaltecos, o lo que sea. Olvida que si ser argentino no es una fatalidad, será una afectación. El escritor argentino debe ser argentino, dice (con aparente perogrullada o rigor) el nacionalista, y nada parece más razonable, y aún más inofensivo, q. esa exigencia. Ella encierra, sin embargo, lo que llaman los lógicos una falacia de confusión, [nota en el margen izquierdo: Mill 530.] basada en la ambigüedad de la palabra argentino, que en el principio de la frase quiere decir nacido en la Argentina y, al fin, quiere decir gauchesco, vernáculo, nacionalista, hispanista, enemigo de los Estados Unidos o cualquier –sí, cualquier– otra cosa.

Me he detenido en el examen de estas afectaciones porque en ellas, sucesivamente, abundaron los primeros libros q. escribí. Unos los escribió un falso español del siglo XVII; otros, un falso {criollo viejo + señor criollo} del XIX, con resabios hispánicos.

Basta que un hecho sea encarado como problema para hacerlo problemático, muy difícil y tal vez insoluble.

En una publicación de la que yo era redactor, alguien propuso que se realizara una encuesta sobre el “problema judío”; yo dije que hacer

esa encuesta era postular que / una dificultad especial en las relaciones de judíos y no-judíos, era agravar y fomentar el “problema”.

Lugones, su hábito de encarar cada página (y hasta cada párrafo y cada epíteto) como un problema q. él tenía el deber de resolver de un modo brillante le impidió expresarse con plenitud y ser, en suma, un gran escritor.

Samuel Butler, Harvey, la circulación de la sangre, la escritura, publicación y lectura de libros. [**Imagen 6**]

Aquí podemos reconocer partes del tercer argumento, aunque la versión oral de 1951 tenga conclusiones más contundentes. El enigmático final del borrador se refiere, como aclara una nota en el margen izquierdo, a la página 58 de *Life and Habit* de Samuel Butler, publicado en 1878, donde Butler dice:

...yet they can read and write and sum, for by that time these accomplishments will have become universal, and will be acquired as easily as we now learn to talk; but they do so as a matter of course, and without self-consciousness. Also they make the simpler kinds of machinery too easily to be able to follow their own operations—the manner of their own apprenticeship being to them as a buried city. May we not imagine that, after the lapse of another ten thousand years or so, some one of them may again become cursed with lust of introspection, and a second Harvey may astonish the world by discovering that it can read and write, and that steam-engines do not

[Imagen 6]

grow, but are made? It may be safely prophesied that he will die a martyr, and be honoured in the fourth generation. (pp. 57-58)

Podemos suponer que Borges se identifica con esta posición de mártir y espera ser reivindicado varias generaciones después. No deja de ser interesante que esté pensando aquí en “escritores argentinos, o guatemaltecos o lo que sea”, y que haya citado a Eduardo Schiaffino (de los ensayos recogidos en *Relaciones literarias hispano-americanas*) un poco antes sobre la unidad de los países hispano-americanos: es decir, el argumento es, como tantos lectores han sospechado, tanto sobre “el escritor hispanoamericano y la tradición” como sobre “el escritor argentino”.

Ahora bien, estos dos borradores nos enseñan muchas cosas. Primero, en el aspecto del soporte material, que en algunas conferencias que daba Borges en los primeros años de los cincuenta no leía un texto escrito. Es decir, muy pocos años después del tratamiento psiquiátrico que lo ayudó a destrabar dos temas que lo ponían muy ansioso —su impotencia o miedo al encuentro sexual y su temor a hablar en público— ya se estaba lanzando a pronunciar las breves conferencias de las que reúne versiones (también muy breves) en *Otras inquisiciones*, así como algunas charlas más informales y mucho más extensas. Esto ocurre años antes de las grandes ciclos de conferencias —*This Craft of Verse* (las *Norton Lectures* de Harvard de 1967-68, publicadas en 2002), *Siete noches* (conferencias en el Teatro Coliseo en 1977, publicadas en 1980) y *Borges oral* (conferencias en la Universidad de Belgrano en 1978,

publicadas en 1979), para solo citar los ejemplos más conocidos. Las grandes conferencias de la época de la ceguera son producto de un proceso de ardua disciplina mental, ya que tiene que haber esbozado el argumento, buscado y aprendido de memoria los numerosos ejemplos y citas, y haber pulido el texto de forma puramente mental (sin soporte escrito) antes de subir al escenario. Que haya hecho algo semejante en 1951 es muy significativo, porque para esa fecha todavía leía y escribía, pero se ve que estaba ansioso por aprender a dar conferencias sin notas escritas, tal vez por una conciencia de que las operaciones a las que se sometía eran cada vez menos fructuosas.

También es importante notar que los borradores, sobre todo el segundo, conectan esta conferencia con el relato “El Aleph” de 1945 y no con “La muerte y la brújula” de 1942, a la vez que crean un puente con los textos que reflexionan sobre las diferencias entre el español peninsular y el argentino (sobre todo “El idioma de los argentinos” de 1928 y “Las alarmas del doctor Américo Castro” de 1941). La cuestión lingüística no se explicita en el texto publicado en 1953 (y reeditado tantas veces después), pero el argumento en esa conferencia en contra de la posición “hispanófila” tiene las mismas características del argumento sobre la lengua nacional: a pesar del gran legado del barroco español, el castellano de España es inferior al de América, dice Borges, ya que los españoles se confunden con el dativo y el acusativo, tienen dificultad para pronunciar ciertas palabras del diccionario y, podemos inferir, no están escribiendo nada en ese momento que puede interesar del modo que podían interesarle al lector

argentino textos publicados en otras latitudes. (En una inserción Borges menciona el existencialismo, escuela que no gozaba de su simpatía pero que seguramente le parecía más interesante que la producción literaria de esos años de Cela o de Delibes.) En la conferencia de 1951 esto se convierte en la idea de que leer la literatura española es “un gusto adquirido” en comparación con leer la literatura francesa o inglesa para el lector medio argentino, una de las ideas centrales de esa sección de la conferencia de 1951. A la vez, la fórmula final de la conferencia, de que la distancia de Europa le permite al lector ser irreverente y que esa irreverencia puede ser importante a la hora de la creación, adquiere un tono tal vez más específico —el escritor argentino frente a la tradición española— gracias al marco que se establece en el segundo borrador.

El tercer asunto, claro, es el nacionalismo argentino. 1951 no es un año cualquiera en la historia argentina. Los logros del gobierno peronista habían llegado a su apogeo —modificaciones importantes en las instituciones, incluida la docencia media y la universidad, y una presencia mediática fuerte (Eva Perón no se había retirado de la escena pública todavía, y se estaban preparando las listas para las elecciones del 11 de noviembre de ese año)—. En el marco de la cultura, es un momento de máxima penetración política en la escuela, la prensa y los debates públicos, con fuerte protagonismo de algunos intelectuales peronistas, algunos de los cuales habían sido compañeros de ruta y amigos de Borges en los 20 y 30. Decir, entonces, en 1951, y cito de la versión publicada en 1953, “los nacionalistas 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” (*Obras completas* 271) es expresar un fuerte desacuerdo con un discurso hegemónico —por lo menos en la esfera pública— sobre la cultura argentina que podemos ver en muchos ejemplos de la época (la República de los Niños, los textos escolares y los textos de intelectuales como Marechal, Scalabrini Ortiz y Jauretche). Para citar solo un ejemplo, Perón dice en uno de los documentos fundacionales de la República de los Niños, inaugurada el 26 de noviembre de 1951: “Que en esta República de los Niños aprendan los Argentinos a ser justos, libres y soberanos, para que nunca puedan aceptarse la explotación de los hermanos, la sumisión económica y el vasallaje político” (“La República de los Niños”). “El escritor argentino y la tradición” es una réplica explícita a ese tipo de discurso nacionalista, viniera éste de la esfera política o de la esfera cultural. Hay un pasaje del segundo borrador que alude claramente a algunas fórmulas caras a la retórica peronista, como han analizado Silvia Sigal y Eliseo Verón, tipo “Para un peronista no hay nada mejor que otro peronista” o “Para un argentino no hay nada mejor que otro argentino” (Rouquié, *Argentina, hoy*, p. 197). Leo la anotación de Borges, que no pasa a las versiones públicas de 1951 ni de 1953:

El nacionalismo nos propone la imitación de ese hombre imaginario o conjetural. Nos invita a ser argentinos, o guatemaltecos, o lo que sea. Olvida que si ser argentino no es una fatalidad, será una afectación. El

escritor argentino debe ser argentino, dice (con aparente perogrullada o rigor) el nacionalista, y nada parece más razonable, y aún más inofensivo, q. esa exigencia. Ella encierra, sin embargo, lo que llaman los lógicos una falacia de confusión, basada en la ambigüedad de la palabra argentino, que en el principio de la frase quiere decir nacido en la Argentina y, al fin, quiere decir gauchesco, vernáculo, nacionalista, hispanista, enemigo de los Estados Unidos o cualquier —sí, cualquier— otra cosa.

Al lado de la referencia de “una falacia de confusión” hay una anotación marginal en el margen izquierdo que dice “Mill 530”. Esta referencia es al capítulo “Fallacies of Confusion” del quinto libro (“On Fallacies”) de *A System of Logic Ratiocinative and Inductive* de 1843. El capítulo en cuestión, que incluye una discusión de Aquiles y la tortuga, otra de las ambigüedades de términos como “money”, “property” y “theory”, como también muchos ejemplos sacados del *Logic* del Archbishop Whately, comienza con la siguiente definición:

Under this fifth and last class it is convenient to arrange all those fallacies, in which the source of error is not so much a false estimate of the probative force of known evidence, as an indistinct, indefinite, and fluctuating conception of what the evidence is.

At the head of these stands that multitudinous body of fallacious reasonings, in which the source of error is the ambiguity of terms: when something which is true if a word be used in a particular sense, is reasoned on

as if it were true in another sense. In such a case there is not a mal-estimation of evidence, because there is not properly any evidence to the point at all; there is evidence, but to a different point, which from a confused apprehension of the meaning of the terms used, is supposed to be the same. This error will naturally be oftener committed in our ratiocinations than in our direct inductions, because in the former we are deciphering our own or other people’s notes, while in the latter we have the things themselves present, either to the senses or to the memory. Except, indeed, when the induction is not from individual cases to a generality, but from generalities to a still higher generalization; in that case the fallacy of ambiguity may affect the inductive process as well as the ratiocinative. It occurs in ratiocination in two ways: when the middle term is ambiguous, or when one of the terms of the syllogism is taken in one sense in the premises, and in another sense in the conclusion. (Mill, p. 530)

Lo que señala Borges, entonces, es la falacia del silogismo “el escritor argentino tiene que escribir sobre temas argentinos” (que había formado parte, como sabemos, del juicio que prevaleció en el jurado del Premio Nacional de Literatura de 1942 que resolvió no darle el premio a *El jardín de senderos que se bifurcan* porque no era suficientemente “argentino”), ya que hay en esas formulaciones “a confused apprehension of the meaning of the terms used”, que participa de los tres tipos de falacia que Mill discute en este capítulo: “the Fallacy of Ambiguous Terms”, la *petitio principii* (concepto caro a Borges

en una variedad de textos polémicos, no solo aquí) y la “Fallacy of *Ignoratio Elenchi*” (o la de conclusiones irrelevantes). La demolición que practica del discurso nacionalista es la de un lector avezado en estas cuestiones de lógica formal; el tratado de Mill no aparece citado en la conferencia de 1951, pero saber que Borges consultó ese capítulo en específico ayuda mucho a entender la clase de argumentos que esgrime en contra del nacionalismo argentino. Quedó claro en 1951, en 1953 y en 1955 que la conclusión de la conferencia tenía matices políticos. Dice Borges:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores. (Obras completas 273-74)

Lo que definía el “ser argentino” era un tema que dividía a los intelectuales de esos años, tanto a los nacionalistas peronistas como a los católicos o neofascistas; pero Borges, pensando sin duda en su lectura de la *Lógica* de Mill, pone en tela de juicio lo que es “ser argentino” o “ser escritor argentino”, llamándolo un falso problema (como el “problema judío” que preocupaba a su colega en una revista que no nombra). Si este texto ha sido tan citado, es porque este debate resuena

en muchísimos otros sobre la “identidad latinoamericana”, “la misión del intelectual latinoamericano” y “el intelectual y la sociedad”. Si pongo todas esas fórmulas entre comillas es porque Borges, si se hubiera molestado diez o quince años después, las hubiera demolido con la misma eficacia con la que demolió los argumentos de los nacionalistas de 1951.

No deja de ser interesante, como lindo “detalle circunstancial”, el saber que Borges leyó a Gibbon en la edición de *Everyman’s Library* y que la cita famosa y controvertida sobre los camellos en el *Q’uran* viene de la página 212 del quinto tomo de esa edición. Sí, ya sabemos que hay dieciocho menciones de camellos en el libro sagrado árabe, aunque la mayoría parecen ser referencias en forma de sinécdoque, que funcionan como los “detalles circunstanciales” que analiza Borges en “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”: el hombre invisible de Wells se hace verosímil a través de la necesidad de cubrirse de ropa y antifaces y bufandas para que no se vea la comida que está digiriendo; los centauros del poema de Morris se evocan de modo lateral por sus efectos. La cita de Gibbon que ha motivado tanta controversia crítica es: “Mohamet himself, who was fond of milk, prefers the cow and does not even mention the camel”. De este “detalle circunstancial” argumenta:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esa confirmación en la Historia de la declinación y caída del Imperio Romano de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia,

en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esa ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, 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. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (Obras completas 270)

El manuscrito nos ayuda a atar cabos: el turista que se menciona en la conferencia de 1951 es un turista occidental en el Medio Oriente (donde se ubica entre “un falsario” y “un nacionalista árabe”); el turista en el primer borrador es un tipo de turista muy específico:

*Aquí el criterio, el miserable criterio, es el color local, los rasgos diferenciales. Como éstos sólo existen en función de otros hábitos y de otras naciones, el nacionalista argentino que los invoca, desciende (o asciende)
{al nivel de un mero turista. + mero nivel de turista.}*

El argumento es demoledor: el nacionalista argentino es un turista en su propio país, es el que mira lo que se llamaba y se llama “la vida del interior” como si fuera un secreto cifrado de la nacionalidad. Esta curiosa expresión depende para su formulación de

una relación de exterioridad con el país de origen, una sensación de extrañeza y distanciamiento que se cubre (y se encubre) de una agresividad intolerante para con otras expresiones de literatura argentina (y supongo que implica de cualquier literatura nacional). “Mahoma, como árabe, estaba tranquilo”: Borges, supongo, estaba tranquilo al dictar la conferencia de 1951, pero las consecuencias de sus palabras han movido las aguas y los suelos por ya más de sesenta años. Este texto ha sido clave para escritores de muchas latitudes, ha sido el tema de un coloquio en Lorient en 2003 y de un libro publicado con el título de *L'Écrivain argentin et la tradition* en 2004, y se sigue citando con furia y pasión. Es el ensayo más famoso de Borges, quien nunca lo publicó como ensayo, dejando que lo que apareciera en sus libros fuera una mera “versión taquigráfica”. Sin embargo, gracias a estos dos borradores, podemos saber que es una provocación que preparó con mucho cuidado, tal vez vislumbrando la “larga proyección” (para citar de nuevo “La postulación de la realidad”) de la formulación que iba a proponer, con toda la timidez y las vacilaciones que sabía que tendrían efectos en el escenario, en parte por sus diferencias con los modos de la retórica pública que imperaban en 1951. Y tal vez con una intuición de que sus palabras iban a resonar no sólo en la Argentina: que serían palabras esgrimidas por escritores en muchísimos países cuando los quisieran callar sus nacionalistas de turno. La tranquilidad y el humor producen el encanto de este texto, que se presenta, en palabras de Nora Catelli, “casi como una ocurrencia” (*L'Écrivain argentin* 26). Ese largo alcance, esa “larga proyección”, son

efectos que busca Borges, como se puede vislumbrar en los manuscritos. Lo que consigue hacer en esta conferencia es prueba de “las repercusiones incalculables de lo verbal”, como afirma en “Las versiones homéricas” (*Obras completas* 239), o de “consecuencias ...incalculables”, como dice en “La lotería en Babilonia” (*Obras completas* 458). Es una intervención en un debate que sigue sin resolverse. Borges dice en “Arte de injuriar”, a

propósito del nombre de José Santos Chocano, que basta su mención “para que alguno reconstruya la imprecación, oscureciendo con maligno esplendor todo cuanto a él se refiere –hasta los pormenores y los síntomas de esa infamia” (*Obras completas* 423); algo así pasa cuando se alude a este argumento de Borges en contra del nacionalismo.

(*) **University of Pittsburgh**

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BUTLER, Samuel, *Life and Habit*, Londres, Trübner, 1878. En línea: <http://books.google.com/books?id=JRBHThnKwtEC>.
- CANTO, Estela, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CATELLI, Nora, “La cuestión americana en ‘El escritor argentino y la tradición’”, en ATTALA, Daniel; DELGADO, Sergio y DE MARC'HADOUR, Remi (comps.), *L'Écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 25-35.
- DEGIOVANNI, Fernando y TOSCANO Y GARCÍA, Guillermo, “‘Las alarmas del doctor Américo Castro’: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, *Variaciones Borges* 30, 2010, pp. 3-41.
- GIBBON, Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Londres, Everyman's Library, 1910.
- LUGONES, Leopoldo. *El imperio jesuítico: ensayo histórico*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1904.
- MILL, John Stuart, *A System of Logic Ratiocinative and Deductive*. En línea: http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=247&Itemid=28
- MURENA, H. A., “Condenación de una poesía”, en *Sur* n.º 164, 1948, pp. 69-86.
- PODLUBNE, Judith, “*Sur* 1942: El ‘Desagravio a Borges’ o el doble juego del reconocimiento”, *Variaciones Borges* 27, 2009, pp. 43-66.
- ÁLVAREZ, Germán y ROSATO, Laura, *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.
- SMITH, Logan Pearsall, *The English Language*, Nueva York, Henry Holt, 1912. En línea: http://archive.org/stream/englishlanguage00smitia/englishlanguage00smitiaa_djvu.txt
- VERÓN, Eliseo y SIGAL, Silvia, “Perón: discurso político e ideología”, en ROUQUIÉ, Alain (comp.), *Argentina, hoy*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 151-205.



Una visita curiosa y cauta que intenta traer al presente un conjunto de escritos capaces de interpelarnos en nuestra existencia común. Trazos sutiles que convocan a despertar la sensibilidad crítica de un lector, desprevenido u ocasional, que encontrará en estos volúmenes buenas razones para repensar nuestra incierta experiencia contemporánea.



21. TRAPALANDA

Edición facsimilar

22. PAPELES DE BUENOS AIRES

Edición facsimilar

23. EL RECOPIADOR. MUSEO AMERICANO

Antología

24. SARMIENTO Y UNAMUNO

Dardo Cúneo

25. CRÓNICA Y DIARIO DE BUENOS AIRES. 1806-1807

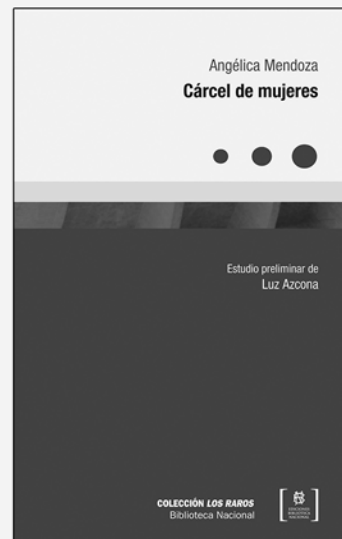
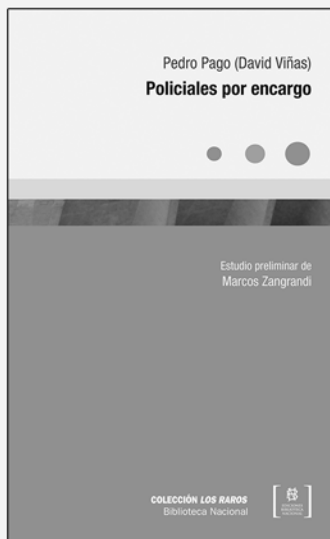
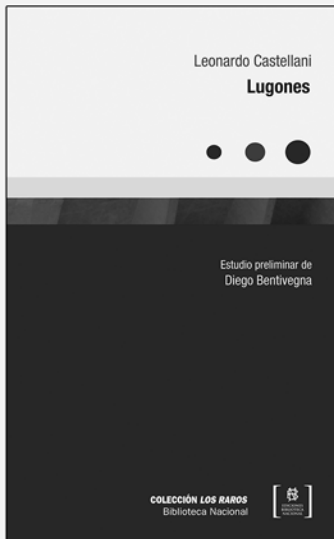
Alberto Mario Salas

26. PERONISMO Y SOCIALISMO / PERONISMO Y LIBERACIÓN

Edición facsimilar

27. PASADO Y PRESENTE

Edición facsimilar



Libros clásicos argentinos que han corrido la suerte de la lenta omisión que traen el tiempo y el olvido de los hombres.

Ser clásico es lo contrario de ser raro, es su espejo invertido, su destino dado vuelta. Toda política editorial en el espacio público busca volver lo raro a lo clásico y hacer que lo raro no se pierda ni se abandone en la memoria atenta del presente.

COLECCIÓN *LOS RAROS*
EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL

Borges y la cultura italiana en la Argentina

Por Jorge Panesi

Ser o pertenecer a una nación, es en última instancia el efecto de un relato; la construcción que las diferentes culturas han hecho de ese conjunto de hechos históricos que, seleccionados y acumulados, definen y estabilizan la pertenencia a una determinada nación. Un Borges antihispánico pero, a la vez, cultor de los juegos retóricos de los grandes autores barrocos, quirúrgico descifrador, aparente desinteresado por las obras francesas, y lector hasta el exceso de un cúmulo sombrío de escritores y filósofos ingleses y alemanes, es interrogado por Jorge Panesi en los tópicos de su obra a partir del acercamiento de su escritura con la lengua italiana. Mediado por el inglés y bajo el influjo de la *Divina Comedia*, el artículo que presentamos aquí analiza con refinamiento el modo en que se construyen los memorables personajes de “El Aleph”. Beatriz Viterbo prefigura la mujer degradada, del mismo modo que Daneri es el iniciador y guía en el hallazgo del Aleph, metáfora misma de la escritura borgeana. Atravesada su literatura por la dualidad polémica que la tradición literaria argentina mantiene con la cultura de origen, el modo aluvional en que se hace presente la sensibilidad inmigratoria, Panesi reflexiona sobre la modulación de “lo italiano” en la obra de Borges como un modo más de sus pensamientos e intervenciones públicas sobre el debate nacional que se aloja en los pliegues de la cultura.

Como vestigio de su pasado nacionalista, Borges piensa siempre la literatura en términos de literatura comparada, como si esta operación de lectura supusiese y, al mismo tiempo, eliminase parcialmente, el suelo cultural que la determina. Habría que decir: en términos culturales, la literatura comparada roza siempre el problema de la nacionalidad literaria; y Borges lo resuelve invariablemente —como no podría ser de otro modo— en términos de una paradoja. La literatura nacional, cualquier literatura nacional, se afirma en una identidad inestable y, la mayor parte de las veces, por completo contradictoria. El héroe nacional en “Tema del traidor y del héroe” indica a las claras que la nacionalidad depende de ficciones globales, no menos imaginarias que la poesía que le sirve de soporte, y de traiciones que con dificultad pueden escindirse de los acatamientos fieles a esa misma ficción.

Antihispánico confeso, la literatura española acaba para él en los fulgores del siglo diecisiete; la lengua castellana en la que escribe con reflexiva infalibilidad, con inusitada “agramatiquería” de filósofo del lenguaje, con conocimiento de fuentes, matices y autores, es más bien un destino que impone la necesidad de expandir sus fronteras, de traicionarla y de pensarla. Desdeñoso a ratos de la literatura francesa (un escritor argentino contemporáneo ha escrito desde su inevitable residencia parisina que Borges siempre fue un francófono taimado), prefiere a excéntricos como León Bloy y parece silenciar en el olvido a los escritores franceses que sus contemporáneos citan, plagian o reverencian. Sus amores se cifran en tres lenguas: el inglés, el latín, y el alemán. Los dos últimos son idiomas aprendidos en la

escolaridad, laboriosamente ejercitados y cuidadosamente conservados a través de lecturas predilectas (Schopenhauer, Mauthner, esos primeros y grandes dioses teóricos que cita y plagia hasta el hartazgo). El inglés posee un privilegio visceral: al mismo tiempo familiar y universal, es en Borges casi el emblema de la literatura absoluta y le permite, ya en la vejez, acceder a una segunda escolaridad tardía, el aprendizaje del anglosajón. Fervor de las lenguas, sin duda, pero un fervor que la literatura desencadena. La pasión por una lengua puede quedar reducida (como ocurrió con Freud y su admiración por el *Quijote*) poco menos que a la devoción por una única obra, o un escritor solo.

Este es el caso enigmático de la relación que Borges mantiene con el italiano, una lengua a la que llega a través de una doble mediación: el inglés y la *Divina Comedia*. Y el calificativo de “enigmático”

está usado aquí con total deliberación, pues en las reseñas periodísticas y artículos de 1930 (en *El Hogar, Crítica, Sur*), Borges elabora su

teoría o su poética del género policial, al mismo tiempo que medita sobre la nacionalidad en literatura. El misterio policíaco es, también y concomitantemente, el misterio básico de la identidad nacional. Un misterio que siempre se resuelve en forma de paradoja¹. El auge del fascismo, la guerra civil española, el antisemitismo, la hispanofilia franquista y el nacionalismo vernáculos no son acicates meramente exteriores en esta reflexión

El inglés posee un privilegio visceral: al mismo tiempo familiar y universal, es en Borges casi el emblema de la literatura absoluta y le permite, ya en la vejez, acceder a una segunda escolaridad tardía, el aprendizaje del anglosajón.

borgiana, antes bien, provocan un sentimiento de cuasi apasionada militancia en contra, y se inscriben en los textos narrativos escritos hacia 1940, como puede corroborarse en “La muerte y la brújula”, que es una anticipada práctica de la teoría de la cultura argentina y la nacionalidad literaria esbozada luego en “El escritor argentino y la tradición”.

Lo italiano (o el sentimiento de criollo argentino hacia la cultura italiana) debe contextualizarse doblemente: primero, en estas elaboraciones mayores que

Desde luego, no hay tanto racismo político ni tanta virulencia anti-inmigratoria en la ironía de Borges, pero la actitud tiene la misma raíz. Resabio de una época borgiana en que el criollismo se parece más a una esencia metafísica y la nacionalidad a una identificación sentimental muy poco paradójica, la sátira en contra de la presencia italiana que seguramente hay en “El Aleph” se mezcla con los estiletos de la venganza literaria.

tratan de ubicar la literatura nacional como una convidada de privilegio en la gran tradición de la cultura occidental, para lo cual se deben liquidar los resabios de una escritura colorista que solo sabe mirarse el ombligo de su mínima diferencia y que no puede ver el

cordón que la ata inexorablemente al cuerpo de las tradiciones europeas. Y segundo, en un contexto menos idealizado, menos sublimado o no tan hegelianamente superador, un contexto que podríamos llamar “de resabios criollistas” o, tal vez, “de nacionalismo vagamente lugoniano”, y que se mezcla con las resonancias de pequeñas querellas literarias locales. Pequeñas, pero que se yerguen como un escollo en una carrera literaria que ya a comienzos de los años cuarenta ha transformado las menudas puestas de sol, las tapias, los aljibes y las esquinas rosadas. Si el

mundo poético de Borges hacia 1920 es exiguo, casi un punto del universo (como el Aleph), siempre a punto de desvanecerse en un margen impreciso y descentrado, reformula ya un mundo que tiene apetencias de universalizarse, de volverse, como aquel punto de “El Aleph”, la cifra misma del “inconcebible universo”.

Y es en el cuento “El Aleph” donde la dualidad de Borges respecto de la cultura italiana (dualidad casi idéntica a la de Lugones) se manifiesta con un sentimiento que la crítica ha interpretado como anti-italianizante. Parodia de la *Divina Comedia* –se dice–, sátira descarnada de escritores oficiales y de formas literarias risibles, ofensiva sangrienta contra la medianía intelectual... Pero si la parodia es siempre una dualidad que algo deja entrever de cierta oscura fascinación, o si modernamente –como sostiene Linda Hutcheon²–, testimonia acerca de un diálogo o una comunicación con el pasado en la que hay que ver más un homenaje que meras destrucciones irónicas, entonces habrá que deslindar el sentido de una ambivalencia que contiene innegables propósitos peyorativos.

Tan peyorativos como la célebre frase de *El payador* de Lugones:

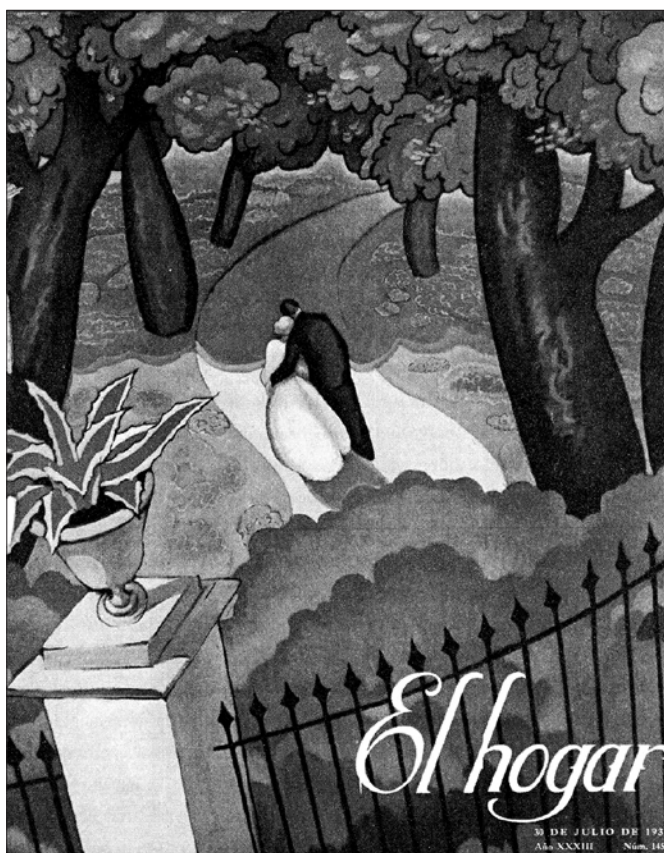
*La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos.*³

Desde luego, no hay tanto racismo político ni tanta virulencia anti-inmigratoria en la ironía de Borges, pero la actitud tiene la misma raíz. Resabio de una época borgiana en que el criollismo se parece más a una esencia metafísica

y la nacionalidad a una identificación sentimental muy poco paradójica, la sátira en contra de la presencia italiana que seguramente hay en “El Aleph” se mezcla con los estiletos de la venganza literaria. Carlos Argentino Daneri, oxímoron onomástico de una argentinidad puesta en duda, es ante todo un rival amoroso y literario, o si se prefiere, un amenazador sosías cuya literatura debe evitarse porque se vislumbra como un exceso inconcebible de la propia. El “argentino” tiene aquí el valor irónico de “criollo nuevo”, como si se lo contrapusiese, a la manera española, a “cristiano” o “criollo viejo”, una ironía que emparenta la fe religiosa con aquello que modernamente la ha suplantado, la nacionalidad. El “argentino” del nombre es tan sospechosamente enfático como la argentinidad de aquellos nacionalistas hispanizantes y fascistas, los “argentinos profesionales” contra quienes Borges también ironiza desde sus ensayos. Daneri es el rival en amores que ha triunfado sobre el incestuoso corazón de una *Beatrice* de clase media. Pero, sobre todo, es el ganador de un concurso literario. Y el relato en forma manifiesta, a través de referencias concretas, alude al célebre certamen en que la literatura de Borges, luego convenientemente desagraviada por un no menos célebre número de *Sur*, conoció los desdenes del jurado. Un jurado cuyos nombres “El Aleph” se dedica malévolamente a registrar, extrapolándolos. Este tribunal poético creía en la literatura realista y decimonónica, telúrica y dudosamente gauchesca. Un argentinismo de pacotilla que conforma la literatura oficial o triunfante, la literatura exangüe de los certámenes que apenas menta lo argentino a través de

un inhábil y estrechísimo realismo geográfico, como el poema “La Tierra” de Daneri. Puede leerse este cuento como un chistoso autodesagravio o como una melancólica venganza literaria que afirma las posibilidades de otra concepción de la narrativa argentina la que, sin renunciar a las tonalidades afectivas idiosincrásicas, puede tutear el universo. Y lo italiano que hay en “El Aleph” se relaciona con estas trifulcas de vanidad literaria. Sin temer a la exageración, hemos de afirmar que los apellidos italianos son signos de una modernidad impuesta por sobre el mundo claudicante de aljibes y tapias, pero también la huella de que esos nombres han llegado a erigirse en el *establishment* cultural, en la norma dominante de la literatura argentina, y

Revista *El Hogar*



desde luego, en los jurados del Premio Nacional de Literatura.

No por faltar en las alusiones contenidas en “El Aleph” el apellido italiano Giusti (Roberto Giusti, director de la revista *Nosotros* y jurado del concurso al que la *Posdata* del cuento se refiere)

La cultura italiana es para *Nosotros* un tema digno de indagar (lo que significa que se la experimenta como propicia para un debate, o una posible querrela cultural): la dirección de la revista en 1928 emprende una encuesta “Sobre la influencia italiana en nuestra cultura”. Entre otros, responden Antonio Aita y Alfonsina Storni.

queda excluido del auto de fe desagracioso. No es tampoco estafalario decir que *Nosotros* y Giusti están diseminados o disimulados en la red de apellidos y circunstancias literarias del relato. Perdida en las tachaduras del

manuscrito de “El Aleph” (que recientemente publicó la Universidad de Alcalá de Henares), y como ejemplo de los modelos literarios horribles que Carlos Argentino Daneri admira, figuraba Alfonsina Storni (nacida en un cantón suizo de habla italiana), una vieja malquerida por las críticas de Borges que, en la década del veinte, llama a sus poemas “*chillonería de comadrita*”⁴ y “*cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratadamente románticas*”⁵. La revista de Giusti y de Bianchi, que celebra a Storni como “admirada autora” y que dedica atención crítica a su producción, encarna para Borges, sin duda, además de un canon estéticamente atrasado (“amarilleja”), el encumbramiento cultural de esos apellidos, jueces estéticos, ahora en la década del cuarenta, de la literatura argentina. Lo dice muy descriptivamente alguien que pertenece “al grupo hispanocriollo”, Manuel Gálvez,

accionista de *Nosotros*, pero distante de la “tendencia de izquierda anticlerical” de Giusti:

*La aparición de Nosotros representa el advenimiento de los descendientes de italianos a las letras argentinas. Véase sino, los apellidos de los más frecuentes colaboradores del periódico: Giusti, Bianchi, Alberini, Ravignani, Ferrarotti... [...] Era el caso de exclamar “L’Italia al Plata!”, como suele hacerse entre nosotros cuando en algún lugar o institución abundan los italianos o sus descendientes.*⁶

La cultura italiana está ligada a *Nosotros* y también a quien en el cuento recibe ficcionalmente el primer premio: el crítico de arte y literatura Antonio Aita (1891-1966), que puede ser considerado un hombre de *Nosotros*, ya porque en la editorial publicó su libro *Algunos aspectos de la literatura argentina*, ya porque la revista dio relieve a su nombre, traduciendo artículos extranjeros que se ocupaban de su obra ensayística. Interesan dos aspectos de Aita: su relación con la cultura italiana y su posición crítica frente a la literatura de Borges (que la revista *Nosotros* y su fundador, Giusti, comparten).

La cultura italiana es para *Nosotros* un tema digno de indagar (lo que significa que se la experimenta como propicia para un debate, o una posible querrela cultural): la dirección de la revista en 1928 emprende una encuesta “Sobre la influencia italiana en nuestra cultura”.⁷ Entre otros, responden Antonio Aita y Alfonsina Storni. En 1938, *Nosotros* informa sobre una Exposición del Libro Argentino en Roma que inauguró Antonio Aita en nombre de la Comisión Nacional

de Cooperación Intelectual.⁸ Según la crónica que podemos leer sobre la embajada de este animador cultural en las páginas de *Nosotros*, Aita sería una suerte de héroe administrativo oficial de la cultura argentina en Italia.

Probablemente sean los juicios sobre la poesía de Borges vertidos desde las páginas de *Nosotros* y recogidas luego en su libro *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*⁹ los que provocaron, además del fallo desfavorable en el Premio Nacional, la reivindicación satírica en “El Aleph”. Dice Aita sobre Borges:

*...es para mí más crítico que ensayista, que poeta. [...] La poesía de Borges parece la poesía de un licenciado de Filosofía en trance de escribir versos por puro ejercicio retórico. Carece de emoción lírica toda la obra poética de este espíritu tan interesante.*¹⁰

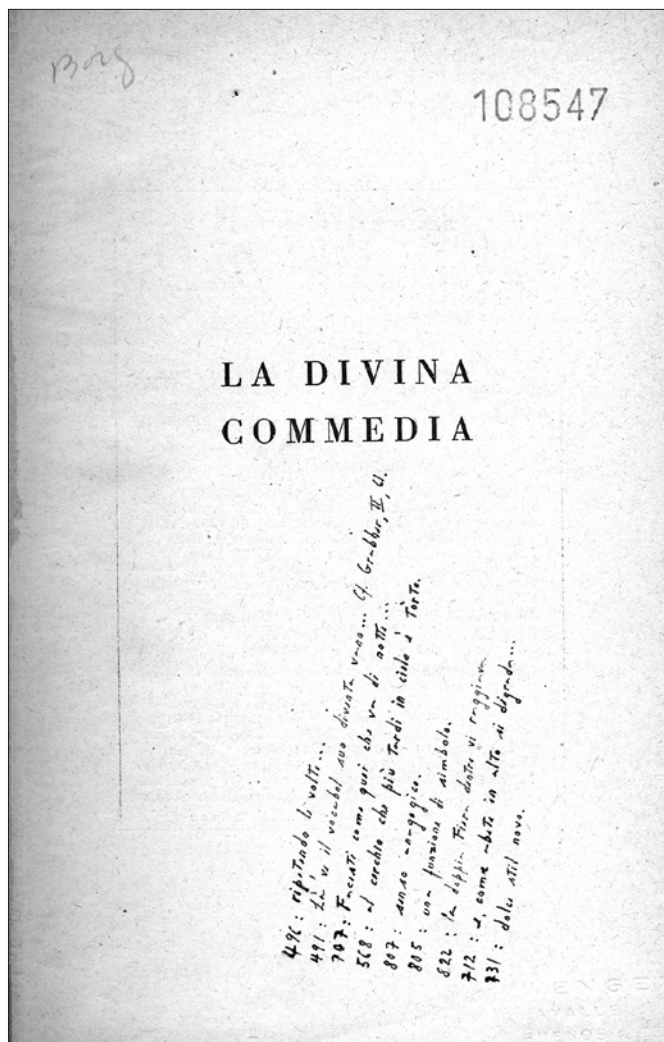
Si los apellidos de Aita y Alfonsina Storni están estrechamente ligados a *Nosotros*, y si Borges, tal vez timorato, o tal vez arrepentido, suprime a esta última en la redacción final de “El Aleph”¹¹, el poeta francés que la reemplaza en la monstruosidad estética que encandila a Daneri es el hoy oscuro Paul Fort, cuya figura literaria ninguna otra revista argentina ha celebrado tanto como *Nosotros*. Lo italiano en “El Aleph” se encuentra entretreído con la manifiesta italianidad de *Nosotros*.

Y si la revista de los italianos, con democrático eclecticismo, ha acogido a la nueva generación ultraísta, a Borges, sus poemas y sus ensayos, tal recibimiento fue el de un anfitrión huraño que no le ahorró las críticas. Los textos de Borges coexisten con las páginas de *Nosotros* pero no lo hacen en forma pacífica: en 1925, como director de

Proa, deberá salir al cruce de un artículo de Juan Antonio Villoldo que desde las páginas de *Nosotros* acusó de fascistas lugonianos a sus jóvenes compañeros de generación:

Todos los patriotismos que aquí se estilán –el romántico, el quichua y el de los barulleros de la Raza– me parecen exóticos y no escalono jerarquías en su condenación común. ¿Cuándo habrá un patriotismo criollo, que no sepa ni de Atahualpa ni de don Diego de Mendoza ni de Maurice Barrés? [...] En cuanto al

Anotaciones manuscritas de Borges sobre la obra de Dante Alighieri



solemnismo patriotero de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. (Y hasta esa patria chica –que fue la de Evaristo Carriego– se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear.) Soy hombre inapto para las exaltaciones patrióticas

Épocas menos pacíficas entre Borges y la revista *Nosotros* fueron, justamente, las que siguieron al Premio Nacional. El desagravio con que la revista *Sur* ensalza la literatura de Borges (y hay que admitir que de forma apresurada, como si no hubiese leído realmente sus libros, pues se desbarranca en la prosa de abalorios convencionales) provoca que Roberto Giusti, el juez, el italiano acriollado, use a *Nosotros*, su revista, para contraatacar tanta indignación que provocó el fallo.

*y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango Loca.*¹²

En esta temprana época de la producción poética de Borges, la revista de Giusti y Bianchi también recoge críticas que atacan esa suerte de neocriollo con

que remeda el lenguaje oral porteño. En 1928, a propósito de *Inquisiciones* y de *El tamaño de mi esperanza*, Tobías Bonesatti de Bahía Blanca señala contradicciones en el modo de transcribir la oralidad¹³. Borges responde sin ánimo de controversia, admitiendo alguna de las observaciones de Bonesatti, quien probablemente en épocas menos pacíficas se convierta en Mario Bonfanti, un purista del idioma que aparece en los cuentos de Bustos Domecq y que en “El Aleph” recibe (con todo el sarcasmo borgiano) el Tercer Premio Nacional de Literatura.

Épocas menos pacíficas entre Borges y la revista *Nosotros* fueron, justamente, las que siguieron al Premio Nacional.

El desagravio con que la revista *Sur* ensalza la literatura de Borges (y hay que admitir que de forma apresurada, como si no hubiese leído realmente sus libros, pues se desbarranca en la prosa de abalorios convencionales) provoca que Roberto Giusti, el juez, el italiano acriollado, use a *Nosotros*, su revista, para contraatacar tanta indignación que provocó el fallo. Giusti califica así la literatura no premiada de Borges:

*su carácter de literatura deshumanizada, de alambique, más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque estas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la fumisterie. [...] [U]na obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea... oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector...*¹⁴

Borges no contestó jamás a estas palabras de Giusti, pero su cuento “El Aleph” parece una respuesta, pues exhibe maliciosamente las bromas y sarcasmos que la literatura oficial le permite con toda su ingenua solemnidad, y con unos despropósitos estéticos que el desagraviado escritor habrá de recolectar y devolver con esa confianza de quien sabe que ha encontrado otra manera de lanzar el criollismo hacia el mundo, sin pasar por los intercesores del telurismo, el cacique Atahualpa o el mero fascismo. Pero el interés de Borges por lo italiano implica una dualidad. Entre quienes responden desde las páginas de *Nosotros* a su “Encuesta sobre la influencia italiana en nuestra cultura”,

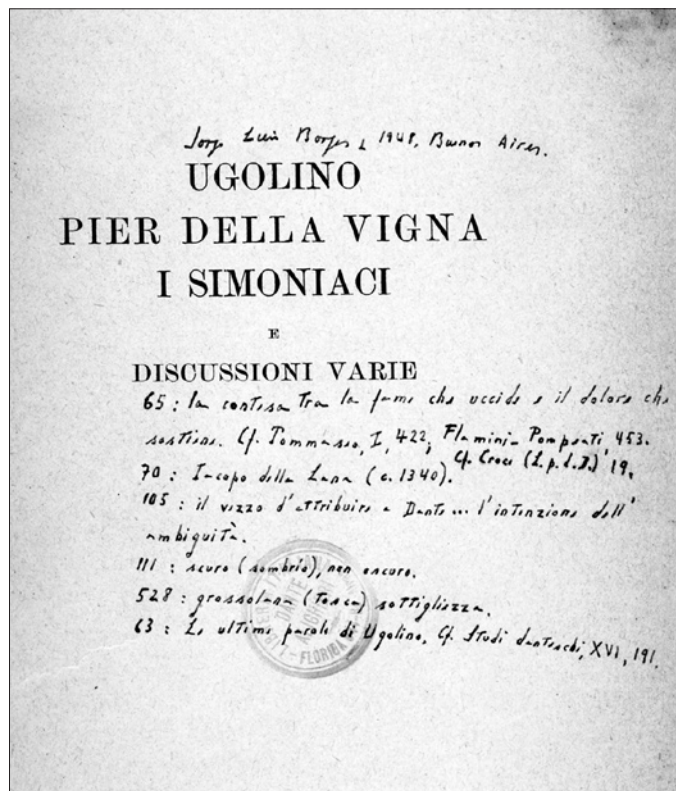
encontramos la respuesta de Lugones, colocada por los redactores de la revista en simbólico primer lugar.¹⁵ Como decíamos, tanto para Lugones como para Borges hay dos italianidades: la de la literatura, que es el espíritu puro, o el gusto puro que trasciende las contingencias ruines de la política, la guerra o la mera sociología inmigratoria, y aquella otra bullanguera e inculta de los “bachichas” que se alía con la guaranga desobediencia de los mulatos criollos. Responde así Lugones:

La influencia italiana [...] no guarda ella relación con la importancia del elemento itálico entre nosotros, y esto depende de los italianos mismos. Permítame presentarme al respecto, como una excepción. He buscado y sufrido la influencia de la cultura italiana, con el mayor provecho para mi vida intelectual. Si no temiera hacer una frase decorativa, diríale que mi santísima Trinidad espiritual la forman Homero, Dante y Hugo¹⁶.

Estos dos planos de la italianidad están presentes, en “El Aleph”, que es también un homenaje paródico a la *Divina Comedia*, un texto que Borges ha venerado a través de los años y que se empeña en interpretar como una construcción que emerge del fracaso amoroso de Dante (cuyo fracaso es, obviamente, el mismo que Borges vuelve a narrar en su cuento). La *Divina Comedia* (o la italianidad literaria) sirve como sublimación, o tal vez como ejemplo de un punto en que la literatura alcanza la construcción o el símbolo de lo universal a partir de las particularidades de un amor glorificado. Su antítesis la constituye lo italiano como síntoma de la modernidad en la Argentina o como índice de una cultura que se mira con el desprecio

que inspiran aquellos que amenazan el mundo poético construido desde *Fervor de Buenos Aires*. El ridículo Carlos Argentino Daneri propone, precisamente, una “vindicación del hombre moderno”, vale decir, de una nueva cultura argentina de la que Borges lo hace representante y a la cual contempla con no reprimido horror. Las confi-

Anotaciones
manuscritas de Borges



terías que el cuento liga con apellidos italianos (Zunnino y Zungri) eran ya la amenaza de los suburbios rosados en *Luna de enfrente* (1925), como se lee en el poema “A la calle Serrano”:

*Calle Serrano
vos ya no sos la misma de cuando el
Centenario
antes eras más cielo y hoy sos puras
fachadas...
Ahora te prestigian*

*el barullo caliente de una confitería
y un aviso punzó como una injuria.
En la espalda movida de tus italianitas
no hay una trenza donde aborcar la
ternura.*¹⁷

El Aleph de Daneri es también la literatura de Borges, estrechada al círculo puntual de un barrio que, como la casa de la calle Garay, está condenado a desaparecer. La desaparición de esa franja siempre precaria, límite mismo del sentido, es el determinante de la poesía borgiana hacia los años veinte, y la causa de la revelación del Aleph: porque será derruida la casa de Daneri (por esos otros italianos modernos, Zunino y Zungri), el narrador accede a ese punto que condensa el universo. Margen y periferia, el suburbio borgiano, como el recuerdo casi vituperado de Beatriz

Estos dos planos de la italianidad están presentes, en “El Aleph”, que es también un homenaje paródico a la *Divina Comedia*, un texto que Borges ha venerado a través de los años y que se empeña en interpretar como una construcción que emerge del fracaso amoroso de Dante (cuyo fracaso es, obviamente, el mismo que Borges vuelve a narrar en su cuento).

Viterbo, depende para instituirse en canto de algunas circunstancias infamantes. Y la infamia del arrabal borgiano no es, desde luego, la “mala vida” de sus cuchilleros ideales, sino la extensión triunfante e inevitable de la “copiosa

gesticulación italiana”, de los apellidos italianos y su ascenso al plano dominante de la cultura literaria.

Otra bullanguería se está preparando cuando en un tranvía que lo lleva a su oscuro puesto de bibliotecario en Almagro, Borges accede a la vez al italiano y a la *Divina Comedia*.¹⁸ La modernidad que acecha los zaguanes es el peronismo, “la dictadura”, que

quizás ayude a ver las vanaglorias de la sangre criolla como una paradoja de mezcladas impurezas. Y si Borges siempre ha querido, como dice, ser judío, también hacia el final de su vida, en un diálogo que trasunta la ingenuidad de un entrevistador con ascendencia italiana, tal vez por cortesía conversadora le dice algo impensado: “Yo también tengo algunas gotas de sangre italiana. Sería raro que no las tuviera. ¡Qué argentino no las tiene!”¹⁹ Es que el sueño de una Argentina de clase media, ese ideal de sociedad borgeana que ha sido amasado con la inmigración, hacia mil novecientos ochenta parece ceder al abatimiento de la decadencia.

Evar Méndez, el compañero martinfierrista de Borges, desde la revista *Nosotros* celebraba al sainete como la manifestación más original que la cultura italiana produjo en nuestra literatura popular. En el autoirónico Postfacio a sus *Obras Completas*, Borges tardíamente parece darse cuenta de que su inventado mundo literario es apenas el reverso de ese sainete italianizado, como si comprendiese aquello mismo que está en “El Aleph”: su literatura es otra versión posible del desmedido afán de Carlos Argentino Daneri. La paródica nota biográfica (o el epitafio martinfierrista) dice:

*Redactó una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo. Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto.*²⁰

NOTAS

1. Me ocupo del tema en "Borges nacionalista", en *Criticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
2. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody (The Teaching of Twentieth-Century Art Forms)*, Londres, Methuen, 1985.
3. Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires, ed. Huemul, cuarta edición, 1972.
4. Jorge Luis Borges, "Nydia Lamarque. Telarañas, 1925", en *Proa*, año 2, nº. 14, diciembre de 1925, p. 5.
5. Jorge Luis Borges, "La lírica argentina contemporánea (Selección y notas de Jorge Luis Borges)", en *Cosmópolis*, nº. 36, diciembre de 1921, pp. 640-651.
6. Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria I, Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1961, p. 289.
7. *Nosotros*, "Sobre la influencia italiana en nuestra cultura", año 22, v. 59, nº 225-226, pp. 189-216, febrero-marzo 1928; y v. 60, nº 227, pp. 69-80, abril 1928. Respondieron: Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Alfredo A. Bianchi, Alfonsina Storni, Alberto Gerchunoff, Arturo Marasso, Emilio Ravignani, Enrique Méndez Calzada, Luis Pascarella, Antonio Aita, Homero Guglielmi, Atilio E. Caronno, Angel J. Battistessa, Carlos Mastronardi, Salvador Merlino, Emilio Pettoruti. En esta encuesta estuvieron involucradas otras revistas, entre ellas, *Martín Fierro*. Roberto Giusti, muchos años después, reseña así el episodio: "En otro número doble el 225-226 (t. 59) correspondiente a los meses febrero-marzo de 1928, abrimos una nueva encuesta que titulamos "La influencia italiana en nuestra cultura". El promotor fue un periodista italiano Lamberti Sorrentino, que vivió algunos años en la Argentina y colaboró repetidamente en *Nosotros*. Indirectamente la suscitó un periódico de Madrid, *La Gaceta Literaria*, el cual pretendía que la capital de España era o debía ser el meridiano de las letras de Hispanoamérica. Replicó en *La Fiera Letteraria* de Milán el hispanista A. R. Ferrarín, quien, a su vez, aducía una nueva pretensión no menos arbitraria fundada sobre el factor étnico, el cual, según el opinante, daba a los italianos en la constitución del pueblo argentino en el medio siglo entonces transcurrido desde cuando se inició la gran inmigración, una natural preponderancia". Cf. Roberto Giusti, "Introducción", *Bibliografía de la revista Nosotros (1907-1943)*, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1971.
8. Attilio Dabini fecha en "Roma, octubre de 1938" su artículo informativo "Exposición del libro argentino en Italia", (*Nosotros*, segunda época, año 4, v. 9, Nº 84, pp. 88-92, enero 1939). Dabini sigue los pasos de esta "embajada de espíritu" y alaba "su gran fe y su temperamento activo". Triunfó dos veces –dice– porque la muestra fue un éxito y Aita obtuvo un "éxito personal, de hombre y de escritor. *Quadrivio, Meridiano di Roma, Circoli* se ocuparon de las obras de Aita y publicaron páginas suyas. [...] La conferencia de Aita en el Teatro de las Artes ("Perfil de la literatura argentina") tuvo un nutrido público de intelectuales. [...] Papini [...] después escribió a Aita una carta entusiasta que es un documento. Mucho debe el éxito de la Exposición a las vinculaciones y a las simpatías personales de Aita. La intelectualidad argentina le debe este reconocimiento" (p. 91).
9. Antonio Aita, *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1935 [156 pp.]
10. Antonio Aita, *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*, op. cit., pp. 96-97.
11. Otros nombres que iban a constituir modelos estéticos para Daneri y que Borges suprime son, además de Alfonsina Storni, Amado Nervo y Juan Ramón Jiménez.
12. El artículo de Juan Antonio Villoldo se llama "Temas políticos. La revisión fascista", *Nosotros*, año 19, v. 49, nº. 190, marzo de 1925, pp. 332-342. La carta de Borges (dirigida a Bianchi) apareció con el título "De la dirección de *Proa*" en la misma revista, año 19, v. 49, nº. 191, abril de 1925, pp. 546-547.
13. Tobías Bonesatti, "Lápiz y margen", en *Nosotros*, año 22, v. 59, nº. 225-226, febrero-marzo 1928, pp. 246-248. Borges responde con "Sobre pronunciación argentina", año 22, v. 60, nº. 227, abril de 1928, p. 152.
14. Roberto Giusti, "Los premios nacionales de literatura", *Nosotros*, nº. 76, julio de 1942, pp. 117-118.
15. "Sobre la influencia italiana en nuestra cultura", *Nosotros*, año 22, v. 59, nº. 225-226, febrero-marzo de 1928, p. 150.
16. Op. cit.
17. *Luna de Enfrente*, Buenos Aires, *Proa*, 1925, p. 27.
18. El recuerdo está en *Siete noches*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1980], pp. 11-12.
19. *Borges. Un diálogo sobre cine y los venidos a menos*. Entrevista por Camilo Cappelletto, Buenos Aires, Camilo Cappelletto Editor, 1992, p. 35.
20. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1144.

En casa de Borges, un día de 1985

Por Christian Ferrer

El pensamiento de Borges suele escurrirse de los encasillamientos a los que, por vicio o por costumbre, solemos recurrir a la hora de forjar nuestras representaciones. La complejidad de las cavilaciones del autor no se entrega con docilidad a la atribución sencilla o a la especulación unívoca. De esta manera, el mismo Borges sostenía, según la ocasión, que era un anarquista conservador o un conservador anarquista, dependiendo el caso. Estaríamos tentados de aplicar fácilmente la sentencia del oxímoron para expresar estos términos en apariencia contradictorios. Pero, ¿y si fuera posible pensarlos como una complementariedad en la que los términos actuaran como reversibilidades indescifrables en su propio devenir? Estas elucubraciones borgeanas, a menudo consideradas como juegos del refinamiento literario, tienen implicancias severas que afectan las certezas identitarias.

Se supo de sus orígenes anarquistas, de su admiración por Macedonio Fernández y por Lugones, poeta libertario y rudo cultor del ordenamiento social en sus postrimerías. Conocedores de estas derivas, los editores de la revista anarquista *Utopía*, Christian Ferrer, Josefina Quesada y Juan Perelman, lo consultaron en 1985 sobre este pensamiento radical. Pese a no obtener pistas ni resoluciones conclusivas, los jóvenes entrevistadores lograron oír, entre susurros, una sugerente teoría del Estado, el individuo y la sociedad.

Éramos tres anarquistas en la puerta de la casa de Jorge Luis Borges, en la calle Maipú, año 1985. Conseguir la cita fue sencillo. Sólo consistió en buscar el número de teléfono en la guía correspondiente. Estaba. Luego fue cosa de hacer una llamada, ser atendido por una voz de mujer, probablemente Fanny, la señora que siempre trabajó allí, y preguntar por él. ¿Motivo? Solicitarle una entrevista para conversar exclusivamente sobre anarquismo. De inmediato Borges se puso al habla, algo sorprendido por los desusados interlocutores, pero ningún problema, muy contento de recibirnos, el tema le concernía, nos esperaba. Dos días después hicimos acto de presencia. Éramos Josefina Quesada, Juan Perelman y yo mismo.

El tiempo que siguió al final de la dictadura militar fue una buena época para las revistas. Los lectores se multiplicaban, sobraba entusiasmo, la calle Corrientes era campo orégano. Las había periodísticas y las había culturales, y ninguna revista obviaba manifestar las razones políticas que las propulsaban, es decir que todas eran razonables y demócratas. Había otras, más enfáticas, algunas de tradición izquierdista, y un porcentual pequeño, muy pequeño, de publicaciones jacobinas, satíricas y “contraculturales”. Una de tantas se llamaba *Utopía*.

Nada más ajeno a Borges que esta publicación anarquista, de las que pasan ignotas por la vida. Sus editores provenían de experiencias diversas y paralelas. Juan Perelman y Josefina Quesada habían sido integrantes de la revista surrealista *Signo Ascendente*, que ya salía durante de dictadura. Carlos Gioiosa, Juan Carlos Pujalte, Raúl Torres y yo mismo éramos anarquistas “con carnet”, literalmente,

pues cotizábamos en “Oficios Varios” de la FORA, la vieja central sindical, y también estuvimos en los Grupos de Autogestión, cuyo subgrupo “Fife y Autogestión” daba la nota en las paredes de la Capital Federal mediante pintadas ingeniosas, faena que también cumplían otras cuadrillas recónditas que firmaban como “El Bolo Alimenticio” y “Los Vergara”. Otros dos miembros de la revista andaban sueltos, el sociólogo uruguayo Alfredo Errandonea y el librero Carlos “Gallego” Torres, redactor de *La Protesta* a comienzos de la década de 1960.

A Carlos “Cutral” Gioiosa y a mí el surrealismo nos importaba mucho. El hermano de Carlos había participado de *El Hemofilico*, una de esas revistas lanzadas y mordaces que sólo edita la gente irreductible. Dado que se imprimió en época de militares, su director, que respondía al misterioso seudónimo “Metzgerstein”, terminó en la cárcel de Villa Devoto. De Metzgerstein se decía que era

propietario de un chiringuito móvil de venta de libros viejos, al cual apostaba por unos días en esquinas seleccionadas de la Recoleta, a la espera de alguna

viuda reciente u otro familiar directo que quisieran desprenderse de la biblioteca del difunto a precio vil. Así fue que logró agenciarse una primera edición del Marqués de Sade.

Se nos ocurrió hacer entrevistas. Dejar registro de experiencias de vida, intereses, influencias, simpatías libertarias. ¿Por qué no comenzar por Borges, que de tiempo en tiempo venía haciendo

“Soy anarquista. Siempre he creído fervorosamente en el anarquismo. Y en esto sigo las ideas de mi padre. Es decir, estoy en contra de los gobiernos, más aún cuando son dictaduras. Y de los estados”.



Jorge Luis Borges
y María Kodama

referencias al anarquismo? A veces decía de sí mismo que era un anarquista conservador, otras veces un conservador anarquista, y otras aún, anarquista a secas. Se conocían sus memorias de adolescencia, allá en Ginebra, Suiza, de cuando su padre (“filósofo anarquista en la línea de Spencer”) lo había llevado a pasear por la ciudad para mostrarle los cuarteles, las iglesias, las banderas y las carnicerías (los anarquistas eran mayormente vegetarianos), y le dijo que se fijara bien, porque en el futuro esas cosas iban a desaparecer y algún día él iba a poder decir que las había visto. En ese mismo relato autobiográfico Borges añadió este lamento: “Desgraciadamente no se ha cumplido la profecía”.

Borges todavía era, en la década de 1980, un autor “discutido”, especialmente entre gente de izquierda y peronistas, prominentes en los ámbitos culturales y con quienes tratábamos a diario.

Repetiría la anécdota durante su encuentro con los miembros de *Utopía*.

Para no abundar en citas pertinentes basta con recordar que, ya de grande, había dicho a Joaquín Soler Serrano, el bien conocido periodista de la televisión española: “Soy anarquista. Siempre he creído fervorosamente en el anarquismo. Y en esto sigo las ideas de mi padre. Es decir,

estoy en contra de los gobiernos, más aún cuando son dictaduras. Y de los estados”. En el prólogo a *El informe de Brodie*, su última ficción publicada, de 1970, incluyó este pronóstico: “Con el tiempo nos mereceremos que no haya gobiernos”. Borges era un “modesto anarquista” que creía en los individuos, no en el Estado. Tampoco era individualista, al revés que los compatriotas, que todo se lo reclaman al Estado sin disposición alguna de entregarle algo a cambio.

De quienes estuvimos con Borges, Josefina Quesada era pintora y vivía en Belgrano y Piedras, a metros del lugar de reunión del grupo editor. Había sido alumna de Juan Batlle Planas y era plenamente surrealista. Rememoro ahora sus collages. Para hacerlos compraba revistas de moda o bien catálogos de ropa en determinadas subastas de libros y publicaciones de otros tiempos. Recortaba con tijerita los modelitos o las figuras de señoritas bien vestidas y los disponía sobre fondos tenebrosos o encantados. En un rincón de su casa —la imagen se me conserva perenne— tenía unas vitrinas con botellones y probetas enormes de formas raras y caprichosas. Parecía un altar. Juan Perelman, el otro miembro de la revista, era filósofo y había llegado unos años atrás desde Bolivia.

Un hombre culto. Muchas veces lo vi en compañía de un marinero desembarcado, ya de edad, alguna vez trotskista y decantado luego por ideas más libertarias.

Poco antes de la llamada telefónica, Carlos Gioiosa y yo habíamos intentado aproximarnos al escritor. La ocasión la proporcionó un encuentro de luminarias en el Teatro Coliseo. Borges estaba anunciado en la convocatoria, además de Mario Vargas Llosa y Octavio Paz. Según recuerdo, en esos días comenzó a editarse la versión argentina de la mexicana *Vuelta*, revista de Octavio Paz que pretendía aventar el ideario liberal por Buenos Aires, con resultados más bien módicos. A último momento Borges fue sustituido por José “Pepe” Bianco. No obstante se hizo presente entre el público del Coliseo, eminentemente gorila, demasiado para nosotros dos, que hicimos abandono del acto. Tampoco era el lugar para abordar a Borges, que había ingresado por el pasillo central junto a María Kodama, caminando de a pasitos. Recurrimos entonces al servicio telefónico.

No teníamos plena conciencia de la importancia de Borges. Si bien muchos la asumieron en su momento, ni de lejos fueron todos. Borges todavía era, en la década de 1980, un autor “discutido”, especialmente entre gente de izquierda y peronistas, prominentes en los ámbitos culturales y con quienes tratábamos a diario. A nosotros, sin embargo, sus declaraciones nos parecían menos los estertores de la antigua clase de literatos liberales y mucho más los pronunciamientos de una personalidad autárquica, por más que hubiera dado su venia al régimen vecino del general Pinochet no menos que al autóctono. De hecho, cuando algunos

del grupo nuestro abrieron librerías en San Francisco Solano y en la calle Corrientes, les pusieron de nombre “El Aleph”. La cuestión es que el emblema de escritor políticamente asimilable por entonces era Ernesto Sábato, o bien Julio Cortázar. De allí en más la atribución no tendrá mayor relevancia y su ponderación quedará a cargo de departamentos universitarios específicos, los suplementos culturales de la semana, y las cucardas que de vez en cuando concede el Estado Nacional.

Nos aparecimos acarreado un aparato de grabación tipo mastodonte, incómodo de transportar. Después descubríamos que el

audio era defecioso. Se escuchaba mal, como de lejos. La entrevista nos pareció mala, o insuficiente, o no se ajustaba a nuestras necesidades, y tampoco es que

venerábamos el prestigio de Borges por sí mismo, de modo que no procedimos a la desgrabación, y el cassette fue pasando de mano en mano y al fin se perdió. Es por eso que cuento estas cosas como si visitara un patio olvidado de mi memoria. Sólo conservo algunos fognazos.

La entrevista sucedió en el vestíbulo del departamento de la calle Maipú, al lado de una sala con bibliotecas. Los libros no parecían modernos u actuales. Borges llegó caminando despacito, auxiliado por un secretario o ayudante o familiar. No daba la impresión de estar bien de salud. Se sentó junto a su acompañante en un sillón apto para dos personas. Lo primero que nos dijo fue un chiste privado: “Yo pensaba

La entrevista nos pareció mala, o insuficiente, o no se ajustaba a nuestras necesidades, y tampoco es que venerábamos el prestigio de Borges por sí mismo, de modo que no procedimos a la desgrabación, y el cassette fue pasando de mano en mano y al fin se perdió.

Nacido con el siglo XX, Borges era contemporáneo del ascenso de los estados totalitarios, y la gente fascista, comunista o meramente autoritaria le suscitaba repulsión personal y no sólo genérica.

que la única anarquista viva en Argentina era Alicia Jurado”. Nos mencionó que alguna vez había disertado en una biblioteca anarquista de Avellaneda. Ciertamente: ese lugar todavía existe. Como en la semana previa había sucedido lo del Teatro Coliseo inquirimos su opinión sobre la obra de Vargas Llosa. Riéndose, respondió que conocía uno

de sus libros, *Pantaleón y las visitadoras*, pero no lo había leído pues el título le pareció “infortunado”, caso similar al de *La seducción de la hija del portero*, de Mario “Pacho” O’Donnell, por entonces secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Nos dijo algo socarronamente que todo el mundo sabía que a los encargados de edificios les fastidiaba sobremanera ser designados como porteros, “oficio de abridores de puertas”.

Lentamente fuimos aproximándolo al tema que nos importaba. Nos expresó su “extremo interés” por las ideas anarquistas aunque no por las que suponían ejercicio de la violencia. Dijo que los estados eran creaciones desventuradas, que necesariamente extinguían las libertades individuales. Su preocupación por la suerte del individuo no era abstracta, producto de alguna idea sobre la libertad que es lanzada al campo de batalla cultural. No. Nacido con el siglo XX, Borges era contemporáneo del ascenso de los estados totalitarios, y la gente fascista, comunista o meramente autoritaria le suscitaba repulsión personal y no sólo genérica. Había visto mucho y sabía lo que estaba pasando en China, en Cuba y en el orbe soviético. Además,

como bien se sabe, consideraba que los peronistas eran más ciegos aún que él mismo.

Pero por más que lo orientáramos hacia las ideas ácratas, la verdad es que Borges no parecía haber leído a los clásicos libertarios. De todos modos sus opiniones eran firmemente contrarias al ejercicio de la autoridad. Cuando ya nos parecía que nada especial diría sobre el tema, repentinamente enunció una frase que nunca olvidé. Dijo que el Estado iba a derrumbarse “cuando las personas dejaran de creer en él”. Era una verdad simple y contundente. Aún más, nos dijo que una vez sucedido ello, sería necesario colocar una placa al frente de cada uno de los antiguos edificios del gobierno. Esa placa contendría dos palabras: “NO CREER”.

Luego de pasada una hora de tiempo se hizo evidente el cansancio de Borges. Por momentos, largos momentos, hablaba él solamente, en una suerte de desvarío sobre un salpicado de temas, como si mantuviera un soliloquio consigo mismo o como si no hubiera nadie frente a él. Sobre el final, y antes de que su escolta nos hiciera una seña, mencionamos a Rimbaud. Hizo silencio, echó la cabeza hacia atrás, los ojos cerrados, dirigidos hacia arriba, como evocando, y comenzó a desgranar, en francés, los versos de “El barco ebrio”. Lo escuchamos como a un decidor de sonidos mágicos, próximo pero alejado, en intimidad con la gracia, salvando para siempre ese día del año 1985.



Premio Rosa de cobre

La Biblioteca Nacional Mariano Moreno ha dispuesto la creación del Premio Rosa de cobre, pequeño acto de homenaje, invento que se quiere en la saga de la literatura argentina, intersticio en la habitual vida institucional, las rosas de cobre encontraron sus primeros destinos: Juana Bigozzi, Juan Gelman, Rodolfo Godino, Hugo Padeletti, Alejandro Nicotra y Luis Tedesco.



Lautaro Murúa

Este gran actor protagoniza *Invasión*, de Hugo Santiago, una de las más importantes películas del cine argentino, con guión de Borges y Bioy Casares. Junto a Olga Zubarry y el músico Juan Carlos Paz, componen un misterioso film geométrico y circular, cuya banda sonora está llena de taconeos, se cantan milongas borgeanas, se alude más directamente que en ningún otro lado a la resistencia política en general, incluyendo la que contemporáneamente al film (1969) se llamaba así: la resistencia peronista. Establece una ética del resistente en la que no cabe en sentimiento de razón instrumental aunque sí el arcaísmo de la honra. El film tiene un humor absurdo como segunda cuerda de la tragedia argentina que relata con abstracciones tan eficaces que es casi cuento decir que todo allí es premonitorio.



De Josef Von Sternberg a Bernardo Bertolucci

No es la más conocida de sus películas, pero es una de las más curiosas. En 1970 Bertolucci filma *El tema del traidor y del héroe*, pero ambientado en Italia, en 1944, y la historia borgeana original, la búsqueda de la verdad heroica genealógica, ahora se desplaza de Irlanda en 1826 a los grupos antifascistas italianos de la época. Puso otro nombre al film: *La estrategia de la araña*, donde por momentos se reconoce en él más a Gasolina que a Borges. Pero es una forma, como cualquier otra, de unir los géneros. Otros han filmado este cuento, como así también “La intrusa”, “Hombre muerto”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “Hombre de la esquina rosada” y tantísimos más. En su *Evaristo Carriego*, Borges dice que va a usar “un método cinematográfico” para describir la historia del barrio de Palermo. Cita a Josef von Sternberg, el genial director de *El ángel azul*, afirmando así ahorrar escenas con el sistema de montaje. Pero el exceso de esto tampoco le gustaba, como lo prueba su elogio de *Citizen Kane* y la crítica al *Acorazado Potemkin*. Ver *Borges y el cine*, de Edgardo Cozarinsky.



Acerca de un ejemplar de Sir Thomas Browne perteneciente a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges

Por Laura Rosato y Germán Álvarez

Resulta al menos curioso que un escritor como Sir Thomas Browne, sin saberlo, y por una ocasión accidental como lo es la cronología de la historia, no haya podido prever que varios siglos después de la publicación de su *Religio Medici*, un escritor de un lejano y todavía inexistente país iba a leerlo con sigilo y detenimiento, que iba a capturar unas frases sueltas y unas referencias crípticas para incorporarlas a su literatura. Del mismo y repetido modo, el escritor Jorge Luis Borges, jamás hubiera imaginado que los trazos que colocaba sobre una edición propia del escritor inglés en su evocado Adrogué en 1934, varias décadas después y por azares de la convivencia profesional, pasarían luego a manos de Jaime Rest, su compañero de cátedra en la universidad, quedando silenciosos entre los anaqtueles de su biblioteca. Pero decididamente ni Browne, ni Borges esperaban que la práctica investigativa esforzada de Laura Rosato y Germán Álvarez, quienes en este adelanto del segundo volumen en preparación de su *Borges, libros y lecturas* analizan el ejemplar en cuestión, redescubriera esas anotaciones marginales. Sobre la dispersión de una biblioteca que se multiplica y se esparce, sobre la diáspora de libros que testimonian amistades y vínculos afectivos, meditan sobre los procesos de escritura de la obra de Borges e iluminan los modos de circulación de los libros propios, en constante peregrinación entre allegados, amigos y lectores confiables.

A pesar del empeño que las bibliotecas ponen en erigirse como templos de la organización y la clasificación; a pesar del esfuerzo en registrar de manera minuciosa y efectiva cada libro, diario, mapa o revista, algo siempre se escapa, permitiéndoles sorprender al mundo y socavar la infalibilidad de los sistemas de catalogación con el hallazgo de un documento desconocido, de una pequeña fisura en los cimientos del discurso. Estos hallazgos suelen ser, en las bibliotecas, ademanes re-ordenadores que, desde su interior, impulsan reflexiones y lecturas sobre sus colecciones.

Hace unos años, un hallazgo lindante con la serendipia determinó el trabajo que permitió a la Biblioteca Nacional presentar la colección Jorge Luis Borges. Un conjunto de libros que habían pertenecido al escritor y director de esta institución donados –secretamente– en 1973, y que habían permanecido desconocidos, al margen de la historia, hasta casi comienzos del nuevo milenio. Los libros presentaban marcas de lectura, minuciosas notas que registraban ese íntimo proceso de apropiación que, en el caso Borges, constituye el primer movimiento de la escritura.

Un legado semejante reclama ser interrogado. No puede someterse a la inmovilidad de los tesoros. Invita seductoramente a reconstruir el universo que se crea entre un lector y sus libros.

¿Qué cosas dicen las marcas de un libro? Antes aún, ¿cuáles son los signos que llamamos marcas, más allá de las notas que sintetizan sus lecturas? La presencia de determinados autores y temas en el inventario de su biblioteca puede interpretarse, por ejemplo, como la marca de sus influencias, el rastro de algunas relaciones tutoriales en el desarrollo

de una estética lectora; así también, las firmas y dedicatorias reconstruyen un círculo de amistades, sus afinidades intelectuales, tensiones políticas y sentimentales; los sellos y etiquetas de librerías, un circuito sociocultural; cada vestigio es un indicio, una pista. La menos evidente, quizás porque, como las antiguas líneas de Nazca, debe ser observada a cierta distancia para percibirse, es el desplazamiento.

¿Qué acción, qué signo comporta este conjunto de libros desplazados, sin credenciales, sin testimonio de entrega? Es lícito, conociendo los hábitos de su propietario, preguntarse si el origen de esta colección está en el expurgo que, cada tanto, Borges practicaba con su biblioteca. Una rápida mirada por los títulos y notas de los libros que la componen¹ permite descartar esa pregunta y reemplazarla por una hipótesis

de trabajo cuya comprobación –o refutación– exige pensar la colección de la Biblioteca Nacional ya no como el reflejo de un silencioso acto de despojo

de su Director sino más bien como un eslabón, o una partícula de un todo superior. La idea de una biblioteca en el exilio es reemplazada por una más dinámica, la biblioteca de trabajo, circulante y vital.

En 1955 Borges asumió la dirección de la Biblioteca Nacional. Dejando atrás los días en que era un joven y laborioso empleado en la biblioteca municipal Miguel Cané, este nuevo periodo en la función pública fue de reconocimiento. Ser un escritor ya no significaba robarle horas al trabajo;

A Jaime Rest se lo puede definir como un verdadero crítico universitario, vinculado intelectualmente con figuras de este ámbito y con una trayectoria académica que lo equipara a personalidades como Enrique Pezzoni y Oscar Masotta.

el nuevo cargo le aseguraba lugar y tiempo para ejercer su oficio. Los libros que hoy componen la colección Jorge Luis Borges son los que en ese momento, coleccionó en su despacho de la calle México y, por lo tanto, son la fotografía –o, para usar con mayor precisión el símil, el negativo– de la producción intelectual de esos años.

Ahora bien, en simultáneo con la dirección de la Biblioteca Nacional, Borges ocupó otros cargos públicos², entre ellos, la titularidad de la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de

En el caso Borges, el núcleo fundacional de su biblioteca fue la heredada biblioteca paterna, una extensa colección de libros en inglés, que era el idioma de sus antepasados.

la Universidad de Buenos Aires. Las marcas de su paso por esa institución están separadas por una distancia de pocas cuadras.

Un pequeño conjunto de libros utilizados por Jorge Luis Borges permanece en la biblioteca universitaria³, otro más grande en la impensada biblioteca del ISEDET (Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos),⁴ un sereno edificio de estilo inglés en el corazón del barrio de Flores, donde se conserva la biblioteca personal de Jaime Rest, quien fuera profesor adjunto de Borges en la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana.

Jaime Rest: el crítico universitario

Hijo de inmigrantes de origen ruso, Jaime Rest se graduó en 1953 en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, con especialidad en Literatura de Europa Septentrional (inglesa). Su tesis final fue sobre la función de la crítica en los ensayos de Virginia Woolf.⁵

La cercanía intelectual y política al grupo *Sur* de Victoria Ocampo determinó, para la época en que desde las páginas de esta revista se impulsaba el fin del peronismo y se daba la bienvenida a la Revolución Libertadora, su rápido acceso al ámbito universitario.⁶

Entre 1956 y 1963 compartió con Jorge Luis Borges la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana como profesor asociado. Simultáneamente, ejerció la docencia en la Universidad Nacional del Sur en Bahía Blanca.⁷

En 1975 fue expulsado del Departamento de Humanidades de la universidad junto con otros investigadores y docentes.⁸ Incluido dentro de las listas de profesores censurados en los años antes de la dictadura, volvió a Buenos Aires, donde colaboró en distintas revistas y editoriales⁹ hasta su muerte en 1979.

A Jaime Rest se lo puede definir como un verdadero crítico *universitario*, vinculado intelectualmente con figuras de este ámbito y con una trayectoria académica que lo equipara a personalidades como Enrique Pezzoni y Oscar Masotta.

Por su parte, Borges encarnaba al hombre de letras del siglo XIX, educado en la formación del gusto y de un conocimiento que podríamos determinar como enciclopédico pero *ad libitum*; más inclinado al aprendizaje por placer que atado a los estudios sistemáticos de una currícula.

Más allá de esta clara diferencia de formación¹⁰ que determinó de manera sustancial las diferencias y similitudes entre sus bibliotecas personales, Rest es incluido entre los “críticos universitarios que tuvieron, quizá conflictivamente, algo de la figura tradicional del hombre de letras. Se los puede retratar como críticos de dos caras: una de ellas

mira hacia la academia; la otra hacia el ensayo, hacia *Sur*, hacia Borges”.¹¹

La amplitud de enfoque entre la ajustada práctica docente y el eclecticismo del crítico y ensayista, tenía su correlato en una extensa biblioteca que, sin soslayar las lecturas universitarias, abarcaba también disímiles facetas de la cultura popular.¹²

Esta biblioteca, cuyo acervo abarca aproximadamente 30.000 volúmenes, fue donada por Virginia Erhart, compañera de Jaime Rest, al Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos (ISEDET). Allí se guardan hasta hoy, en los depósitos ubicados en el piso superior de este solar.¹³

La cátedra compartida

Entre 1956 y 1963, Borges y Rest compartieron el dictado de clases de la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana. Borges se encargaba de la literatura inglesa, abarcaba sus casi catorce siglos de vida, desde la poesía aliterada de los anglosajones hasta las obras de Stevenson; Rest, algo más actualizado en el bolillero, se ocupaba de la literatura norteamericana.

La cátedra quedaba así conformada por estas dos figuras que, si bien comparían un amplio conocimiento sobre la materia de estudio, se encontraban, al mismo tiempo, en contrapunto debido a su estilo personal discordante.

Este hecho no pasó desapercibido por el alumnado: a Rest se lo identificaba con el verdadero *scholar* del par, capaz de sostener atentas lecturas y lúcidas críticas en sus clases, mientras que a Borges, quizás por respetar incondicionalmente su estética de lector hedónico, se lo veía como un profesor que “se perdía en su admiración casi

infantil por los héroes de caballería como el Beowulf”.¹⁴

La oposición de estilos –y distancia, también, en términos políticos– no impidió a Rest manifestar su admiración por la figura y la integridad de Jorge Luis Borges, reconociendo su capacidad de “permanecer fiel a sí mismo en circunstancias harto complejas que a tantos otros confundieron”.¹⁵

Las mismas congruencias y desencuentros que alimentaron la relación entre colegas, son las que determinaron, en más de un sentido, los gustos literarios compartidos y reflejados en sus respectivas bibliotecas personales.

Sondeando profundamente dentro de estas bibliotecas podemos inquirir orígenes netamente distintos. En el caso Borges, el núcleo fundacional de su biblioteca fue la heredada biblioteca paterna, una extensa colección de libros en inglés, que era el idioma de sus antepasados. Lejos del gusto impuesto por la crítica académica, el modelo de esta biblioteca será como la propia literatura de Borges, un modelo que crea su propio canon. Un estándar que se crea y se pliega sobre sí mismo. El camino de sus lecturas es marcado por sus gustos personales que transitan más los oscuros senderos del suburbio que las alumbradas calles de la literatura central.

El germen de la biblioteca personal de Jaime Rest podría ser rastreado en los libros que pertenecieron a su hermano mayor, Jacobo Rest.¹⁶ No obstante, la naturaleza sesgadamente académica del conjunto de libros indica que la verdadera procedencia de esa biblioteca se encuentra en el acto de colección de ejemplares bajo una rigurosa guía, atenta a un examen sistemático de los temas de estudio. Prontamente evolucionó de una frondosa biblioteca

de un empeñado estudiante de letras a una ordenada y completa librería al servicio de un profesor universitario. Como en el caso anterior, el inglés es la lengua dominante, pero no porque sea un legado de los mayores sino porque ese idioma y su literatura son el objeto de estudio.

Asimismo, podemos observar, proponiendo un juego de similitudes y diferencias, que ambas bibliotecas coinciden y revisan un amplio listado de autores y títulos que determinan una perfecta intersección entre los aparentemente distintos conjuntos constituyentes. Es este el caso cuando el personalísimo canon Borges coincide con las lecturas de corte academicista. Además, en este

Entre los autores que concitaron la atención de ambos colegas, podemos mencionar a Robert Louis Stevenson, Samuel Coleridge, Thomas De Quincey, William Blake, Henry James, Herman Melville y William Beckford.

mismo plano de intersección, es plausible que un elemento pase de un lugar de pertenencia a otro, aprovechando las propiedades en común. Así, los

años de cátedra compartida propiciaron el préstamo e intercambio de libros entre colegas. El hecho no es extraño en Borges: sabemos que el conjunto de libros de su biblioteca personal oscilaba bajo la clave del comercio de ejemplares entre amigos y, como ya hemos señalado, algunos otros eran resignados a su paso por las instituciones donde se desempeñó, como ocultos testigos de su tarea en el lugar. De esta manera, los libros con marcas de pertenencia de Jorge Luis Borges hallados en los fondos de la colección Jaime Rest de la biblioteca del ISEDET deben ser interpretados como parte sustan-

cial, no solo de la relación entre profesores que comparten cátedra en una casa de estudios, sino como testimonio del paso de Borges por la Universidad de Buenos Aires.

Las intersecciones entre estas dos bibliotecas pueden obedecer a las afinidades entre estos catedráticos, fácilmente observables a través de las colaboraciones, ensayos y traducciones de Jaime Rest aparecidos en *Sur*, *La Biblioteca*, CEAL e *Imago Mundi*. Entre los autores que concitaron la atención de ambos colegas, podemos mencionar a Robert Louis Stevenson, Samuel Coleridge, Thomas De Quincey, William Blake, Henry James, Herman Melville y William Beckford. La colección que guarda el ISEDET posee ejemplares de algunos de estos autores que exhiben marcas de pertenencia de Jorge Luis Borges¹⁷. Es lícito inferir que el préstamo de los volúmenes se atenía a motivos de trabajo, ya sea en el marco del instituto de la cátedra como de proyectos o estudios personales de Jaime Rest. El préstamo del ejemplar que trataremos a continuación, una compilación de tres obras de Sir Thomas Browne cuyo análisis presentamos como adelanto del *work in progress* del segundo volumen de *Borges, libros y lecturas*, parece tener correspondencia con la edición de una colección de autores clásicos que, para agosto de 1960, Borges preparaba como tarea asociada al Instituto de Literatura Inglesa y Norteamericana del que dependía de la cátedra.¹⁸

La expectativa de obtener un ensayo introductorio para la publicación de una antología de sir Thomas Browne pudo haber determinado que este libro, de larga data en la biblioteca de Borges, pasara a manos de Jaime Rest.

Borges lee a sir Thomas Browne

Jorge Luis Borges mantuvo con sir Thomas Browne una larga y fructífera relación literaria. Ya en su primer libro de ensayos, *Inquisiciones* (1925), dedicaba un artículo a su figura, justa acreditación a la enorme influencia de este autor que fue modelo, entre otras cosas, de la excéntrica prosa dieciochesca que ejerció en sus años tempranos.

El nombre de Browne es evocado a lo largo de la obra de Borges en distintos sentidos y a través de todos los géneros que practicó. Participando del diálogo intertextual en algunos de sus más celebres ensayos y ficciones, mencionado en clases, prólogos y conferencias. También, se ha señalado la deuda de *El libro de los seres imaginarios* (1967) con *Pseudodoxia Epidémica* (1646)¹⁹ de Browne.

Podríamos decir que la lectura de sir Thomas Browne fue tan profundamente asimilada por Borges que formaba parte de su repertorio personal. Que, como Dante, era parte de sus recursos poéticos. Aun así, y como en el caso de la *Divina Comedia*, se puede determinar, a partir del análisis de la estructura de algunos de sus escritos, un periodo en el que este autor fue trabajado con mayor laboriosidad. Esto parece haber tenido lugar durante los años comprendidos entre 1937, fecha en que empieza a estructurar el ensayo “La creación y P. H. Gosse”, de acuerdo al establecimiento de la génesis desarrollada más adelante en este mismo artículo, hasta 1951, cuando publica en *La Nación* “Del culto a los libros”. En ambos artículos, las lecturas de sir Thomas Browne son parte esencial del sumario teórico. En este intervalo de tiempo,

Borges dio a conocer, además; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940); “El tiempo circular”, aparecido como “Tres formas del eterno regreso” en *La Nación* (1941), “Pascal” (1947) y “Los teólogos” (1947). Todas abrevan, en alguna medida, en la figura de sir Thomas Browne.²⁰ Durante estos años, también abordó su lectura desde la traducción y, en 1944, publicó en el nº 11 de *Sur* (1944) su versión del V capítulo de la *Hydriotaphia* (*Hydriotaphia, Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk*, 1658).

Por último, entre 1944 y 1947, trabajó junto con Adolfo Bioy Casares en un volumen sobre sir Thomas Browne para una colección que, bajo el nombre de Suma, reuniría las diez obras más importantes de autores clásicos y que, por razones económicas, nunca llegó a publicarse.²¹

Consistentemente con la dedicación con que Borges trató la literatura de sir Thomas Browne, su biblioteca poseía varias ediciones de sus obras. Como en el caso de Dante, Schopenhauer y Spinoza, adquirió a lo largo de su vida diversos ejemplares de una misma obra cuyo destino, en algunos casos, fue terminar formando parte de colecciones particulares. Se tiene conocimiento de al menos otros dos ejemplares de sir Thomas Browne que pertenecieron a su biblioteca y un tercero, propiedad de Adolfo Bioy Casares, que presenta marcas de trabajo de Jorge Luis Borges.²²

Como en el caso de Dante, Schopenhauer y Spinoza, adquirió a lo largo de su vida diversos ejemplares de una misma obra cuyo destino, en algunos casos, fue terminar formando parte de colecciones particulares.

Usus scribendi

El volumen cuyas notas analizaremos en este artículo compila las obras *Religio Medici*, *Letter to a Friend* y *Christian Morals*. Editado en el año 1926 por W. A. Greenhill bajo el sello editorial Macmillan & Co., fue adquirido por Borges en la librería Mitchell²³. En consonancia con el *usus scribendi* observado en los ejemplares de la colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional, las notas de este volumen se encuentran distribuidas en las hojas de guarda vecinas a la tapa o contratapa del libro. En este caso en particular, la marginalia está dividida en dos conjuntos, iniciándose en el recto del papel guarda anterior y continuando en el verso del papel guarda posterior. El punto de inicio está delimitado, como en gran parte de los casos analizados con anterioridad, por la firma, el lugar y la fecha en que se produjo la lectura “Adrogué, 1934”. Seguido de este registro, comienza a desenvolverse la primera parte de las marcas de lectura que, escritas en todo lo ancho de manera horizontal, atestan la hoja, casi sin dejar lugar en blanco. Creemos distinguir aquí tres tiempos en el proceso de escritura: uno, coincidente con el anclaje temporal establecido en la rúbrica (1934); los otros dos, como intentaremos demostrar a partir de lecturas interrelacionadas, podrían datarse entre 1937 y 1941 el segundo y 1947 el tercero.

La segunda parte de la marginalia se encuentra en el verso del papel guarda posterior y corresponde, en parte, a la prosecución de los dos últimos registros temporales de notas de la hoja de guarda anterior.

Nos detendremos ahora, particularmente, en la organización del texto

sobre el espacio soporte. Esa estructura matriz ayudará a la hora de determinar la génesis temporal de las notas manuscritas. Se perciben aquí tres movimientos en el proceso de escritura que ocurren en momentos temporalmente distantes pero que se complementan entre sí.

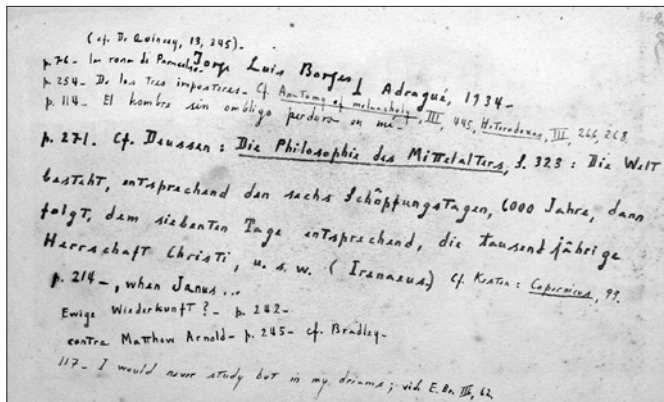
El primer movimiento está constituido por un bloque textual, atado a la fecha de 1934, inscripto en trazo grueso y sentido apaisado, ocupando la parte central de la hoja de guarda. Constituye en sí mismo una unidad con cohesión temática determinada por la cita y su confronte que se proyectará, como veremos más adelante, en el tercer movimiento de escritura. La lectura del ejemplar es, en este caso, enunciada gráficamente solo mediante el número de página («p.271»). El confronte que esta concita, ha sido transcrito en su idioma original, que difiere del texto que da origen a la nota, con mención del autor y del título de la obra de donde es tomada («Deussen: Die Philosophie des Mittelalters»). Temáticamente, puede relacionárselo con la composición del ensayo “La doctrina de los ciclos”, aparecido en *Sur* en 1936, luego en *Historia de la eternidad*, fechado Salto oriental, 1934, y también con “Tres formas del eterno regreso”, *La Nación*, 14 de diciembre de 1941. La relación con este ensayo es de índole discursiva, Borges indaga argumentos a favor o en contra de la teoría del eterno retorno de Nietzsche²⁴.

El segundo movimiento de escritura determina una columna sobre el margen izquierdo, interrumpida por el bloque textual de 1934, o más bien, se proyecta a través de él, continuando por debajo. La notación, en este caso, se corresponde con la observada en otros ejemplares de su colección.²⁵ Visual-

mente se percibe un cambio en el *cursus*, esto es, en el trazo y la direccionalidad de la caligrafía. Esta variante obedece a dos factores interdependientes: la temporalidad y el cambio del elemento escritor. La fecha de elaboración de este grupo de notas está determinada por el establecimiento de la génesis del ensayo “La creación y P. H. Gosse”, *Sur* (1941), en el que participa la nota referenciada como “El hombre sin ombligo perdura en mí”.

El tercer movimiento completa los otros dos por tratarse de una relectura y su actualización a través del sistema lógico de confrontes. Este bloque escritural está compuesto exclusivamente por nuevas lecturas que se relacionan temáticamente y amplían a los dos anteriores («p. 254- De los tres impostores- Cf. *Anatomy of melancholy*, III, 445, *Heterodoxos*, III, 266, 268.») y («Cf. Kesten: *Copernicus*, 99»). El indicio que establece la fecha de ejecución de estos confrontes será dado por la fecha de lectura de uno de los libros evocados –Hermann Kesten, *Copernicus and his World* (1946)–, cuya lectura ha sido fehacientemente datada en 1947.

En cuanto a la marginalia del verso del papel guarda posterior, se halla en total correspondencia con los dos últimos movimientos de escritura señalados en el folio anterior. El primer grupo de notas, parece contener anotaciones realizadas para esclarecer el texto de Sir Thomas Browne como un paso previo al trabajo de traducción, lo que resultaría coincidente con la fecha establecida para el segundo movimiento de escritura (1937-1941). El segundo grupo de notas se corresponde con el tercer movimiento de escritura y, siguiendo el método de relectura ya descrito, amplía los temas propuestos en las notas.



Recto del papel
guarda anterior

La temporalidad propuesta coincide con la del libro de Walter Frost, con fecha de lectura 1947.

Siguiendo los criterios adoptados para la descripción bibliográfica de los libros en el catálogo de la colección Jorge Luis Borges que se detallan a continuación, proponemos el análisis y puesta en contexto del ejemplar de *Religio Medici, Letter to a Friend and Christian Morals* de sir Thomas Browne.

En el área de las notas, las anotaciones comprendidas entre comillas francesas son textuales de Jorge Luis Borges. Se ha intentado conservar el orden y la disposición de las mismas, salvando entre corchetes los errores u omisiones que dificulten su comprensión. Se ha utilizado la doble barra vertical para indicar el fin de la nota o el punto y aparte. Al final del registro, en cuerpo menor, se inscriben las notas aclaratorias propias de este trabajo, para las cuales se han seguido los siguientes criterios:

Cuando la nota es una cita parcial de un párrafo o línea de composición poética, se ha transcrito en versión completa y en idioma original.

Los textos de otras obras que confronta Borges con sus notas han sido extraídos de los ejemplares de la colección de su biblioteca personal que se guarda en

1976
II/62

- Vid. Walter Frost, 109.
- P. 111, l. 1. ... of union]... of coition. (Keynes)
- P. 107, l. 13. ... That fell in love with]... That carnal'd
with a stature,
179- degeneración de los hombres.
- P. 120, l. 12. ... To conceive ourselves pipkins]... ourselves
Urinals, or be ...
- 22 ... That this visible World ... Cf. quod est inferius ... (Her-
metichus A. B. C., 61).
Cf. Goussanc: Critica litteraria, 302.
- 203: Triangulation his Circle ... Cf. Bruno: Dialoghi metafisici, 249.
- 27... That universal and publick Manuscript... Cf. Willey: Seventeenth
century background, 51. Cf. A book of Scottish verse, 190, A. of l., 41.
- 29: for Nature in The Art of God.
- 117: We are somewhat more than our selves in our sleep... Cf.
Dunbar l. 2. 129.
- 114: De phidemi, Dia, ... Vid. ● 288.

la Biblioteca Nacional o de las copias disponibles en los fondos generales de esta biblioteca que mejor se adaptan a las ediciones utilizadas por Borges, tal es el caso de la *Encyclopaedia Britannica*, para la que se ha utilizado la onceava edición de 1910-1911. Todos estos textos aparecen transcritos entre comillas y dentro de corchetes, para ofrecer al lector una visión completa del proceso de lectura.

En los casos de correspondencia directa entre la lectura y la obra de Jorge Luis Borges se ha citado el párrafo o el título de la obra donde la

cita es mencionada, utilizando como referencia las *Obras completas* (1974) o las primeras ediciones de las obras no incluidas en estas. Cuando se analiza la génesis de un texto o su cronología, se cita de las fuentes originales donde apareció por primera vez.

Signaturas utilizadas

« » Notas de Jorge Luis Borges.

| Indica el fin de la nota o el punto y aparte.

[] Agregado de los editores.

[“ ”] Texto confrontado por Jorge Luis Borges.

Browne, Thomas

Sir Thomas Browne's Religio Medici, Letter to a Friend and Christian Morals. (Golden Treasury Series) Greenhill, W. A., ed., London, Macmillan and co., 1926. lvi, 392 p., retr., facs.

Notas:

En retiro de tapa: etiqueta de librería Mitchell, Cangallo 580, Buenos Aires y sello de Biblioteca ISEDET. Colección Jaime Rest.

En papel guarda anterior: firma de Jorge Luis Borges, Adrogué, 1934 y notas manuscritas en dos caligrafías, una de trazo grueso que corresponde a 1934 y otras, en trazo fino, fechadas circa 1941 y 1947.

(Cf. De Quincey, 13, 345)

«p.76- la rosa de Paracelso- || p. 254- De los tres impostores- Cf. Anatomy || of melancholy, III, 445, Heterodoxos, III, 266, 268.|| p. 114- El hombre sin ombligo perdura en mí- p. 271. Cf. Deussen: Die Philosophie des Mittelalters, S. 323: Die Welt besteht, entsprechend den sechs Schöpfungstagen, 6000 Jahre, dann folgt, dem siebenten Tage entsprechend, die tausend jährige Herrschaft Christi, u.s.w. (Irenaeus) [fin del trazo grueso] Cf. Kesten: Copernicus, 99.|| p 214-, when Janus...|| Ewige Wiederkunft?- p. 242-|| contra Matthew Arnold- p. 245- Cf. Bradley-|| 117- I would never study but in my dreams; vide E. Br. III, 62.» [todo el bloque escritural esta inscripto de manera apaisada]

En papel guarda posterior: «• Vide Walter Frost, 109.|| P. 111, l. 1. ... of union]... of coition. (Keynes)|| P. 107, l. 13. ... That fell in love with]... That carnal'd with a Statua,|| 179- degeneración de los hombres.|| P. 120, l. 12. ... To conceive ourselves pipkins]... ourselves Urinals, or be...|| 22... That this visible World... Cf. Quod est inferius... (Hermetisches A.B.C, 61).||

Cf. Groussac: Crítica literaria, 302.

203: Trismegistus his Circle... Cf. Bruno: Dialoghi metafisici, 249.|| 27... that universal and publick Manuscript... Cf. Willey: Seventeenth|| century background, 51. Cf. A book of Scottish verse, 190; A. of I., 41• || 29: for Nature is the Art of God.|| 117: We are somewhat more than our selves in our sleeps... Cf.|| Deussen I, 2, 129.|| 114: Defiéndeme, Dios,... Vide [testado] 288.»

Pág. 76. El texto que se referencia bajo el título de “La rosa de Paracelso” pertenece a la parte I, sección 48, “The Resurrection of the Dead. Types of Resurrection”, y dice: “A plant or vegetable consumed to ashes to a contemplative and school-Philosopher seems utterly destroyed, and the form to have taken his leave for ever; but to a sensible artist the forms are not perished, but with drawn into their incombustible part, where they lie secure from the action of what the vouring element. This is made good by experience, which can from the Ashes of Plant revive the plant, and from its cinders recalled it into its stalk and leaves again”. Confronta con Thomas de Quincey, *Writings*, XIII, página 345 quien compara la técnica de revelar escrituras anteriores en los palimpsestos a través de procedimientos químicos con el arte de Paracelso de restaurar una rosa de sus cenizas. [“Insolent vaunt of Paracelsus, that he would restore the original rose or violet out of the ashes settling from its combustion—that is now rivaled in this modern achievement”]. La referencia a esta cita de De Quincey se encuentra como acápite en el cuento “La rosa de Paracelso”. El mismo apareció por primera vez, junto a “Tigres azules”, publicado en España en 1977 por la editorial Sedmay bajo el título *Rosa y Azul*. Póstumamente, fue compilado junto a otros cuentos tardíos en las *Obras completas*, tomando el título general de uno de los relatos, *La memoria de Shakespeare* (1983). Otra relación de lectura se encuentra en la marginalia del libro de August Rüegg, *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die übrigen literarischen Voraussetzungen der “Divina Commedia”* v. 2 (1945).²⁶ Allí, Borges relaciona la cita de De Quincey, *Writings*, XIII, página 345, con un párrafo tomado de un artículo sobre el ave fénix. [“Der phönixartig Wiedergeborene schaut sich angstvoll, gleichsam fassungslos, verwirrt, seufzend um, wie ein Fallsüchtiger nach einem Anfall”.]

Pág. 254. En una nota a la parte I, sección 20, “Atheism Can Hardly Exist”, se menciona el libro *Of the Three Impostores*. “The Emperor Frederic II was accused by Pope Gregory IX of manteing that the World had been deceived by three impostors Jesus Christ, Moses and Mahomet”. Confronta con *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton, parte III, página 445, “Religious Melancholy in Defect”. [“Marimus Mercennus suspects Cardan for his subtleties, Campanella, and Charron’s Book of Wisdom, with some other Tracts, to savour of atheism: but amongst the rest that pestilent book *de tribus mundi impostoribus, quem sinc horrore (inquit) non legas, et mundi Cymbalum dialogis quatuor contentum, anno 1538, auctore Peresio, Parisiis excusum, & c.* And as there have been in all ages such blasphemous spirits, so there have not been wanting their patrons, protectors, disciples, and adherents. Never so many atheists in Italy and Germany, saith Colerus, as in the age: the like complaint Mercennus makes in France, 50,000 in that one city of Paris. Frederic the Emperor, as Mathew Paris records *licet non sit recitable* (I use his own words) is reported to have said, *Tres praestigiatores, Moses, Christus, et Mohamet, uti mundo dominancertur, lotum populum sibi contemporaneum seduxisse.* (Henry, the Landgrave of Hesse, heard him speak it.) *Si pincipes imperii institutioni mea adhaerent, ego multo meliorem modum credendi et vivendi ordinarem.*”] Además, confronta con *Historia de los heterodoxos españoles*, v. III (1945)²⁷, de Marcelino Menéndez y Pelayo. En la página 266 se menciona, entre las herejías cometidas por Tomás Scoto, la de haber afirmado: [“Que tres impostores habían engañado al mundo. Moisés a los judíos, Jesús a los cristianos y Mahoma a los sarracenos.”] Luego, en la 268, encontramos: [“Si el rótulo

De tribus impostoribus corresponde a un libro, y no a una simple blasfemia, repetida por muchos averroístas y por nadie escrita ¿quién más abonado que Tomás Scoto para ser el autor? Pero, ¿ha existido el libro? Todo induce a creer que no”.]

La marginalia que presenta el ejemplar de Menéndez y Pelayo no incluye la nota correspondiente a la página 266 pero extiende la lectura a la página 111, donde se lee: [“A la sombra del *averroísmo* científico y filosófico floreció otro *averroísmo* vulgar y grosero, despreciador de toda creencia y compendiado en la frase, que no libro, *De tribus impostoribus*”.]

En el prólogo a *Los tres impostores* de Arthur Machen incluido en *Biblioteca personal* de Hyspamérica (1985), Borges dice: “A principios de lo que un historiador holandés llamó, indefinidamente, la Edad Moderna, cundió por toda Europa el nombre de un libro, *De tribus impostoribus*, cuyos protagonistas eran Moisés, Jesucristo y Mahoma, y que las alarmadas autoridades querían descubrir y destruir. Nunca dieron con él, por la suficiente razón de que no existía. Este libro quimérico ejerció un influjo considerable, ya que su virtud residía en el nombre y en lo que involucraba ese nombre, no en las ausentes páginas”.

Pág. 114. Traducción de la frase que se encuentra en la parte II, sección 10, “The Armour of a Christian”. “But it is the corruption that I fear within me, not the contagion of commerce without me. ‘Tis that unruly regiment within me, that will destroy me; ‘Tis I that do infect myself; the man without a Navel yet lives in me;”. La misma es utilizada por Borges en el comienzo del ensayo “La creación y P. H. Gosse”, aparecido en *Sur*, a. x, nº 81, junio de 1941, luego incluido en *Otras inquisiciones* (1960): “‘The man without Navel yet lives in me’, (el hombre sin Ombligo perdura en mí), curiosamente escribe Sir Thomas Browne (*Religio Medici*, 1642) para significar que fue concebido en pecado, por descender de Adán”.

En el papel guarda anterior de un ejemplar del libro de Erich Bischoff, *Der Jenseits der Seele* (1919)²⁸, Borges inscribe dos índices tentativos para un libro de ensayos; el título que cierra el primer listado se denomina “El ombligo de Adán”. Suponemos que el mismo se trataría de una versión temprana de “La creación y P. H. Gosse”, aparecido en 1941. El listado en que se encuentra este proto-ensayo fue fechado circa 1937.

A partir de estas evidencias podemos comenzar a reconstruir el proceso simultáneo de lectura/escritura que constituye la génesis primordial del ensayo “La creación y P. H. Gosse”, que abarca el periodo 1937 (fecha probable del índice conteniendo “El ombligo de Adán”) y 1941 (fecha de publicación de este ensayo). Para esto, relacionaremos esta lectura con otra presente en un ejemplar de esta misma colección. En la obra de Edmund Gosse, *Father and Son: A Study of Two Temperaments* (1907),²⁹ Borges inscribe una serie de lecturas cuyo disparador es la misma idea señalada en el ejemplar de Browne, la *teoría umbilical*. En esta oportunidad, las relaciones se establecen con H. G. Wells (*All aboard for Ararat*, 1940), Richard Rothe (*Dogmatik*, 1870), y San Agustín (*La ciudad de Dios*, v. 2, 1922). La documentación disponible nos permite asegurar que, para 1937, Borges había leído y anotado el volumen de San Agustín³⁰ y, seguramente, el de Richard Rothe³¹. De esta manera, se podría suponer que las ideas sostenidas por estos autores formarían parte de las argumentaciones del ensayo pergeñado a mediados de los años 30.

«El hombre sin ombligo perdura en mí»; el tenor poético de este estamento, que Borges recupera en el título de ese ensayo primitivo, es el punto de contacto con la obra *Omphalos* (1857)³² de P. H. Gosse.³³

Pág. 271. En la nota a la línea 27 de la parte I, sección 45, “Death the Gate through Which We Pass to Immortality”, encontramos: “Alluding to a tradition that the world would last so long, contained in the following passage in the Talmud: ‘it is a tradition of the house (school) of Elijah: The world exist 6,000 years: 2,000, confusion; 2,000, Thorah (Mosaic law); 2,000, the days of Messiah’”. Confronta con el segundo volumen de la obra

de Paul Deussen *Allgemeine Geschichte der Philosophie unter besonderer Berücksichtigung der Religionen*, *Die Philosophie des Mittelalters* (1915), página 323, de donde toma la siguiente nota: «Die Welt besteht, entsprechend den sechs Schöpfungstagen, 6000 Jahre, dann folgt, dem siebenten Tage entsprechend, die tausend jährige Herrschaft Christi, u.s.w. (Irenaeus)».

Confronta además, en una lectura posterior, con la obra de Hermann Kesten, *Copernicus and his World* (1946)³⁴ donde en la página 99 encontramos, en una cita del libro tercero de la obra *Narratio Prima* (1540) de Georg Joachim Rethicus sobre las revoluciones, el siguiente texto: [“But when the center of the eccentric circle will reach its mean distance on the opposite site –that time, we hope, will mark the arrival of our Lord Jesus Christ. For this was the point in which the center of the eccentric circle stood at the time of the Creation. This calculation does not deffer much from the word of Elijah, who in Divine inspiration prophesied that the world would endure for only six thousand years; in this period of time, almost two cycles will have been completed. In truth, therefore, this small cycle is that wheel of fortune (rota Fortunae), by whose rotation the empires of the world originate and change. In this cycle, as it were, all the events of world history are enclosed...”].

Para el mismo periodo de mediados de los años 40 encontramos un libro en cuya marginalia es evocada la obra *Religio Medici* en términos coincidentes con los que propone esta nota. Se trata de un ejemplar de *Hebraic Literature: Translations from the Talmud, Midrashim and Kabbala* (1944)³⁵, fechado en Buenos Aires, 31 de diciembre de 1945. Entre las notas de lectura se encuentra una relacionada con la duración del ciclo del mundo: «los seis mil años del mundo- 218 (cf. *Religio medici*, p. 271.)» El texto confrontado con esta referencia de la *Religio Medici*, dice: [“The world is to last six thousand years. Two thousand of these are termed the period of disorder, two thousand belong to the dispensation of the law, and two thousand are the days of the Messiah; but because of our iniquities a large fraction of the latter term is already passed and gone without the Messiah giving any sign of His appearing. *Sanhedrin*, fol. 97, col. 1”].³⁶

Pág. 214. La nota se encuentra en la parte III, sección 13, “Study Prophecies When they are Become Histories”: “What is prophetic in one Age proves historical in another, and so must hold on unto the last of time; when their will be no room for Prediction when Janus shall loose one Face, and the long beard of time shall look like those of David’s Servants, shorn away upon one side, and when if the expected Elias should appear, he might say much of what is past, no much of what’s to come”.

Pág. 242. La sentencia utilizada para señalar esta nota remite al eterno retorno en alemán, en clara relación con la teoría de Nietzsche. En una nota a la línea 23 de la parte I, sección 6, “Disputes in Religión Wisely Avoided”, encontramos una referencia al eterno retorno, tomada del *Timeo* de Platón. “A revolution of certain thousand years, when all things should return onto their former state, and he be teaching again in his school, as when he deliver this opinión”. En “El tiempo circular” *Historia de le eternidad* (1953), aparecido anteriormente como “Tres formas del eterno regreso”, *La Nación*, 14 de diciembre de 1941, encontramos: “En 1643 Thomas Browne declaró en una de las notas del primer libro de la *Religio Medici*: ‘Año de Platón –*Plato’s year*– es un curso de siglos después del cual todas las cosas recuperarán su estado anterior y Platón, en su escuela, de nuevo explicará esta doctrina”.

Esta nota corresponde a un conjunto de lecturas producidas, plausiblemente, entre 1937 y 1941. Corroboran esta hipótesis, coincidiendo con la fecha de publicación del artículo en *La Nación*, dos ejemplares incluidos en el catálogo de la colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional que presentan notas coincidentes con la de esta entrada.

En el libro de Fiodor Dostoievski, *The Brothers Karamazov*,³⁷ con fecha de lectura 1944, encontramos un párrafo señalado por Borges bajo la misma denominación, «Ewige

Wiederkunft». Corresponde a la página 810 del libro IX, capítulo VIII: [“Why, you keep thinking of our present earth! But our present earth may have been repeated a billion times. Why, it’s become extinct, been frozen; cracked, broken to bits, disintegrated into its elements, again ‘the water above the firmament,’ then again a comet, again a sun, again from the sun it becomes earth –the same sequence may have been repeated endlessly and exactly the same to every, most unseemly and insufferably tedious...”.]

El otro ejemplo disponible pertenece a una nota del *Parerga und Paralipomena* (1891)³⁸ de Arthur Schopenhauer, anotado por Borges en 1941. La indicación al eterno retorno, en este caso señalado en una cita de Maquiavelo («Macchiavelli und die Ewige Wiederkunft»), se encuentra en la página 251: [“Se nel mondo tornassino i medesimi uomini, come tornato i medesimi casi, non passerebbono mai cento anni, che noi non ci trovassimo un altra volta insieme, a fare le medesime cosa, che hora”.]

Pág. 245. En una nota a pie de página en referencia a la línea 8, de la parte I, sección 10, “The Armour of a Christian”, encontramos una crítica a un artículo publicado por Matthew Arnold: “Perhaps if Sir T.B. had lived at the present day he might have been tempted to quote the two following ingenious definitions of the Deity: -1. ‘The stream of tendency by which all things fulfill the law of their being’; and 2. ‘The Eternal, [or, the enduring power] not ourselves, which make for righteousness.’ The former of these (or rather a mixture of the two) is considered by some persons to ‘have demerit’ not only of ‘originality’, but also of ‘simplicity’. (*Spectator*, Jan. 13, ‘77, p. 57.) In reference to the second definition a writer in the *Contemporary Review* (Nov. ‘76, p. 67.) inquires, ... ‘But an abstraction of the understanding, crowned with a negative particle, and robbed with the Eternal Name,- ‘the Eternal not-ourselves which makes for righteousness’, does it not imposed upon us with the illusory definiteness of an empty formula from which the contents of the religious consciousness have been sedulously excluded? is it more substantial than the enunciation of Mr. Dombey’s elegant and languid mother-in law, who never could remember names:- ‘There is no What’s-his-name but Thingummy and What-you-may-call it is his prophet?’ (Dickens’s *Dombey and Son*, ch. Xxvii)”.

Confronta con la obra *Ethical Studies* (1876), de Francis H. Bradley. [“Religion is more than morality. In the religious consciousness we find the belief, however vague and indistinct, in an object, a not-myself; an object, further, which is real. An ideal which is not real, which is only in our heads, can not be the object of religion: and in particular the ideal self, as the ‘is to be’ which is real only so far as we put it forth by our wills, and which, as an ideal, we can not put forth, is not a real object, and so not the object for religion. Hence, because it is unreal, the ideal of personal morality is not enough for religion. And we have seen before that the ideal is not realized in the objective world of the state; so that, apart from other objections, here again we can not find the religious object. For the religious consciousness that object is real; and it is not to be found in the mere moral sphere. But here once more ‘culture’ has come to our aid, and has shown us how here, as everywhere, the study of polite literature, which makes for meekness, makes needless also all further education; and we felt already as if the clouds that metaphysics had wrapped about the matter were dissolving in the light of a fresh and sweet intelligence. And, as we turned towards the dawn, we sighed over poor Hegel, who had read neither Goethe nor Homer nor the Old and New Testaments, nor any of the literature which has gone to form ‘culture’, but, knowing no facts, and reading no books, nor ever asking himself ‘such a tyro’s question as what being really was’ sat spinning out of his head those foolish logomachies, which impose no person of refinement.

Well, culture has told us what God *was* for the Jews; and we learn that ‘I am that I am’ means much the same as ‘I blow and grow, that I do’, or ‘I shall breathe, that I shall’;

and this, if surprising, was at all events definite, not to say tangible. However to those of us who do not think that Christianity is called upon to wrap itself any longer in 'Hebrew old clothes', all this is entirely a matter for the historian. But when 'culture' went on to tell us what God *is* for science, we heard words we did not understand about 'streams', and 'tendencies', and 'the Eternal': and, had it been any one else that we were reading, we should have said that, in some literary excursion, they had picked up a metaphysical theory, now out of date, and putting it in phrases, the meaning of which they had never asked themselves, had then served it up to the public as the last result of speculation, or of that 'flexible common sense' which is so much better. And as this in the case of 'culture' and 'criticism' was of course not possible, we concluded that for us once again the light had shone in darkness. But the 'stream' and the 'tendency' having served their turn, like last week's placards, now fall into the background, and we learn at last (C.R., p. 995) that 'the Eternal' is not eternal at all, unless we give that name to whatever a generation sees happen, and believes both has happened and will happen – just as the habit of washing ourselves might be termed 'the Eternal not ourselves that makes for cleanliness', or 'Early to bed and early to rise' the 'Eternal not ourselves that makes for longevity', and so on – that 'the Eternal', in short, in nothing in the world but a piece of literary clap-trap. The consequence is that all we are left with is the assertion that 'righteousness' is 'salvation' or 'welfare', and that there is a 'law' and a 'Power' which has something to do with this fact; and here again we must not be ashamed to say that we fail to understand what any one of these phrases mean, and suspect ourselves once more to be on the scent of clap-trap. If what is meant be this, that what is ordinarily called virtue does always lead to and go with what is ordinarily called happiness, then so far is this from being 'verifiable' in every-day experience, that its opposite is so; it is not a fact, either that to be virtuous is always to be happy, or that happiness must always come from virtue. Everybody knows this, Mr. Arnold 'must know this, and yet he gives it, because it suits his purpose, or because the public, or a large body of the public, desire it; and this is clap-trap' (C.R., p. 804).]

Pág. 117. Tomado de la parte II, sección 11, "Of Dreams". "Were my memory as faithful as my reason is then fruitful, I would never study but in my dreams; and this time also would I chose for my devotions: but our grosser memories have then so little hold of our abstracted understandings, that they forget the story, and can only relate to our awaked souls, a confused and broken tale of that hath passed". Confronta con la *Encyclopaedia Britannica* (1910-1911) volumen III, página 62, donde en el artículo dedicado al filósofo Avicenna encontramos: ["Before he was sixteen he not merely knew medical theory, but by gratuitous attendance on the sick had, according to his own account, discovered new methods of treatment. For the next year and a half he worked at the higher philosophy, in which he encountered greater obstacles. In such moments of baffled inquiry he would leave his books, perform the requisite ablutions, then hie to the mosque, and continue in prayer till light broke on his difficulties. Deep into the night he would continue his studies, stimulating his senses by occasional cups of wine, and even in his dreams problems would pursue him and work out their solution".]

Pág. 111, línea 1. Utilizando el mismo sistema de notación que el aplicado en esta edición de la *Religio Medici*, Borges agrega notas propias al texto, introducidas con número de línea y entre corchetes que apuntan a develar el sentido preciso del recurso metafórico utilizado por sir Thomas Browne. La efectividad de las metáforas y su uso en la poesía ha sido tema de discusión entre Borges y Bioy Casares en torno a las figuras de Dante Gabriel Rossetti y Leopoldo Lugones.³⁹

En la parte II, sección 9, "Of Marriage an Unharmony", se lee: "I Could be content that we might procreate like trees, without conjunction, or that there were any way to

perpetuate the World without this trivial and vulgar way of union”. Borges sustituye la expresión “way of union” por el término más directo (y menos pudoroso) “coition”.

La mención entre paréntesis se refiere a John Maynard Keynes, economista británico. La misma resulta inespecífica, atañe a un orden general, a una coincidencia de ideas. Keynes, autor de la teoría del dinero y uno de los más influyentes economistas del siglo xx, tuvo múltiples intereses relacionados con la sociología e incluso con la literatura y el arte. Formó parte del grupo de Bloomsbury, donde participó de una vida social muy activa por fuera de la reinante moral victoriana. Aunque nunca se declaró abiertamente homosexual, la mayoría de sus relaciones de juventud fueron con hombres. Esto no le impidió, más tarde, casarse y presidir la Sociedad Británica de Eugenesia. La observación negativa sobre la procreación sexual o genital que indica la nota está en plena concordancia con las ideas eugenésicas planteadas por Keynes y sustentadas por una fuerte teoría socio-económica. Más allá, de que la nota apunta a develar el eufemismo con que sir Thomas Browne se refiere al acto carnal, encontramos plena coincidencia de forma con otra marginalia borgeana. En un ejemplar sobre John Webster y Cyril Tourneur⁴⁰, Borges destaca una línea perteneciente a *The Revenger's Tragedy* (1607) de Tourneur, «-For the poor benefit of a bewildering minute-». Carlos Mastronardi observa en el libro póstumo titulado *Borges* (2007): “Leonardo da Vinci, Poe, Carlyle, Amiel, Nietzsche, Almafuerie, quizá Bernard Shaw, se sintieron incapacitados (no corresponde ahora indagar en qué medida) para el ejercicio de la magia erótica. Digamos, de paso, que Borges acostumbra definir esa magia impersonal, donde toda lucidez abdica, con palabras del poeta isabelino Cyril Tourneur: *el pobre beneficio de un minuto incoherente*. Cabe imaginar que alguna pobre o desdichada experiencia de juventud lo determina adversamente”.

Pág. 107, línea 13. Aplicando idéntico procedimiento de notación que en la referencia anterior, encontramos en la parte II, sección 7, “To Forgive is the Sweetest Revenge”. “For there are certain tempers of body which match with an humorous depravity of mind, do hatch and produce vitiosities, whose newness and monstrosity of nature admits no name: this was the temper of that Lecher that fell in love with a Statua,” La aclaración de Borges despeja el eufemismo de “fell in love” por “carnal’d”.

Pág. 179. La nota pertenece a la obra *Christian Morals*, parte I, sección 28, “Nothing Totally Bad. Though Dross in all Human Tempers”: “Could we intimately apprehend the Ideated Man, and as he stood in the intellect of God upon the first exertion by Creation, we might more narrowly comprehend our present Degeneration, and how widely we are falling from the pure Exemplar and Idea of our Nature: for after this corruptive Elongation from a primitve and pure Creation, we are almost lost in Degeneration; and Adam hath not only fallen from his Creator, but we our selves from Adam, our Tycho and primary Generator”.

Pág. 120, línea 12. Utilizando el mismo sistema de notación que el aplicado en esta edición de *Religio Medici*, Borges agrega notas propias al texto introducidas con número de línea y entre corchetes. Parte II, sección 13, “Avarice a Ridiculous Vice”. “I was not born unto riches, neither is it, I think, my Star to be wealthy; or, if it were, the freedom of my mind and frankness of my disposition, were able to contradict and cross my fates: for to me, avarice seems not so much a vice, as a deplorable piece of madness; to conceive ourselves pipkins,”. Borges, como en los casos anteriores, reemplaza la palabra “pipkins” por la más directa “urinals”.

Pág. 22. La nota pertenece a la parte I, sección 12, “The Visible World a Picture of the Invisible”. “The severe Schools shall never laugh me out of the Philosophie of Hermes, that this visible World is but a Picture of the invisible, wherein, as in a Pourtrait things are not truly, but in equivocal shapes, and as they counterfeit some more real substance in that invisible fabrick”. Confronta con el clásico de la filosofía hermética *Hermetisches*

A. B. C. derer ächten Weisen alter und neuer zeiten vom Stein der Weisen (1778)⁴¹, página 61: [“Verum est, certum et verissimum, quod est superius, naturam habet inferioris, et ascendens naturam descendentis. Coniungas unica via disponenteque. Sol rubeus est eius coniugii pater, et alba Luna mater, tertius succedit ut gubernator, ignis. Crassum fact fubtile, et hoc spissum reddito. Ad hunc modum gloriam habes huius mundi”].

Pág. 203. La nota refiere a la parte III, sección 2, “He Honours God Who Imitates Him”, de *Christian Morals*: “Trimegistus his Circle, whose center is every where, and circumference no where, was no Hyperbole”. Confronta con Giordano Bruno, *Dialoghi metafisici* (1925)⁴². Allí, en la página 249 encontramos en “De la causa, principio e uno”, diálogo V: [“Dunque, l’individuo non è differente dal dividuo, il simplicissimo da l’infinito, il centro da la circonferenza. Perché dunque l’infinito è tuto quello che può essere, è immobile; perché in lui tutto è indifferente, è uno; e perché ha tuta la grandezza e perfezione che si possa oltre e oltre avere, è massimo ed ottimo immenso. Se il punto no differisce dal corpo, il centro da la circonferenza, il finito da l’infinito, il massimo dal minimo, sicuramente possiamo affirmare che l’universo è tutto centro, o che il centro de l’universo è per tutto, e che la circonferenza non è in parte alcuna per quanto è differente dal centro, o pur che la circonferenza è per tutto, ma il centro non si trova in quanto che è differente da quella”]. Confronta también con Paul Groussac, *Crítica literaria* (1924) allí, en la página 302, en el comienzo de la parte 6 del capítulo “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el Dogma socialista” se lee: [“Un católico sincero, al examinar el *Dogma socialista*, felicitaba al autor por haber escrito y explicado, a su modo, la cuarta palabra simbólica. He aquí su título: *Dios, centro y periferia de nuestra creencia religiosa; el cristianismo, su ley*”].

Esta definición de la divinidad tal como fue razonada por sir Thomas Browne y Giordano Bruno, ha sido largamente tratada por Borges y es el tema central del ensayo “Pascal”, *Otras inquisiciones* (1952), aparecido por primera vez en *Sur*, a. XVI, nº 157, 1947, bajo el título “Pascal, Pensées. Edición critique établie par Zacharie Tournour” y también en “La esfera de Pascal”, *Otras inquisiciones* (1952), aparecido por primera vez en *La Nación*, 14 de enero de 1951.

Consecuentemente, el tema ha sido objeto de numerosas lecturas a través de los años⁴³.

Pág. 27. En referencia a la parte I, sección 16, “Nature a Bible Open to All” de *Religio Medici*. “Thus there are two Books from whence I collect my Divinity; besides that written one of God, another of His servant Nature; that universal and publick Manuscript, that lies expans’d unto the Eyes of all: those that never saw Him in the one, have discovered Him in the other”. Confronta con *The Seventeenth Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion* (1934) de Basil Wailley. Allí, en el capítulo dedicado a sir Thomas Browne se desarrolla, a partir de la página 51, la relación entre las ideas de Browne y la obra *The Baconian*, de Francis Bacon: [“Is this belief, he asks, consonant with reason and sound sense? And by that he means, is it consistent with what by now has come to seem the nature of things, with what we feel we know of the way things hang together? As I have hinted above, what then seemed ‘truest’ about the nature of things was that God worked in nature only by second causes, that is, that throughout the universe we must expect to meet nothing but order, uniform, and strict (and probably mechanical) causation. Our tendency to ascribe a natural event to a supernatural cause is with Browne one of the temptations of Satan, luring us away from genuine knowledge. Doubtless scholarticism admitted the universality of second causes on nature, but the language with which it had described them was coming to seem ‘supernaturalist’, now that ‘affinities’, ‘antipathies’, ‘substantial forms’, and the like were being ‘explained’ in mechanical terms. It was no so much to *establish* the principle of strict causation that Bacon and Browne were working, as to drive home its truth

upon their reader's imagination, to compel more of their generation to feel as fact. For at that time, just as many sincere Christians believed in the existence of a 'supernatural' which was certainly not the official supernature of religion, so many could be well-versed in Aristotle, and the schoolmen, and yet believed in magic. (...) 'Nature is the Art of God'; and Browne uses the Baconian technique again in also calling Nature a Scripture".] Confronta también con *A Book of Scottish Verse*, editado por R. L. Mackie (1934), donde, en la página 190, encontramos un poema de William Drummond of Hawthornden titulado "The Book of the World": ["Of this fair volume which we world do name, / If we the sheets and leaves could turn with care, / Of him who it corrects, and did it frame, / We clear might read the art and wisdom rare; / Find out his power which wildest pow'rs doth/tame, // His providence extending everywhere, / His justice which proud rebels doth not spare, / In everypage, now, period of the same: / But silly we, like foolish children, rest / Well pleas'd with colour'd vellum, leaves of gold, / Fear dangling ribbons, living what is best, / On the great writer's sense ne'er taking hold; / Or if by chance our minds do muse on aught, / It is some picture on the margin wrought".]

Confronta además con la obra de Francis Bacon, *Advancement of Learning* (1605), donde en la parte V del libro I se lee: ["V. 9. Another error is in the manner of the tradition and delivery of knowledge which is for the most part magistral and peremptory, and not ingenuous and faithful; in a sort as may be soonest believed, and not easiliest examined. It is true that in compendious treatises for practices that form is not to be disallowed: but in the true handling of knowledge, men ought not to fall either on the one side into the vein of Velleius the Epicurian, *Nil tam meluens, quam ne dubitare aliqua de re videretur*: nor on the other side into Socrates his ironical doubting of all things; but to propound things sincerely with more or less asseveration, as the stand in a man's own judgment proved more or less. (...) VI. 1. First therefore let us seek the dignity of knowledge in the archetype or first platform, which is in the attributes and acts of God, as far as they are revealed to man and may be observed with sobriety; wherein we may not seek it by the name of learning; for all learning is knowledge acquired, and all knowledge in God is original: and therefore we must look for it by another name, that of wisdom or sapience, as the scriptures call it.

2. It is so then, that in the work of the creation we see a double emanation of virtue from God; the one referring more properly to power, the other to wisdom; the one expressed in making the subsistence of the matter, and the other in disposing of the form. This being supposed, it is to be observed that form anything which appeareth in the history of the creation, the confused mass and matter of heaven and earth was made in a moment; and the order and disposition of that chaos or mass was the work of six days; such a note of difference it pleased God to put upon the works of power, and the works of wisdom; wherewith concurrereth, that in the former it is not set down that God said, Let there be heaven and earth, as it is set down of the works following; but actually, that God made heaven and earth: the one carrying the style of a manufacture, and the other of a law, decree, or counsel".]

Por último, confronta con Walter Frost, *Bacon und die Naturphilosophie* (1927),⁴⁴ página 109, donde encontramos: ["Heussler sagt: Zu der Frage der quantitativen Weltgrenzen nimmt Bacon nicht er sichtlige Stellung; wohl aber ist er durchdrungen von dem qualitativen πέρας der Welt. Das heisst: die grosse Natur Besteht für Bacon gleich dem Alphabet aus einer begrenzten Anzahl von einzelnen 'Naturen', aus deren Kombinationen alle noch so verwickelten Erscheinungen hervorgehen. Dass Bacon das ihm vorsch webende Alphabet als beschränkt annahm, sie nicht so tadelnswert, meint Heussler; merkwürdig aber sei, dass Bacon von der Unabsehbarkeit möglicher Kombinationen auch nicht die oberflächlichste, geschweige denn eine mathematisch

begründete Ahnung hatte; ebendaher komme es, dass er die Natur für ein innerhalb beschränkter Zeit völlig zu erschöpfendes bzw. Zu beherrschendes Gebiet ansehe.

Hans Natge schliesst sich dieser von Heussler gegebenen Darlegung an. Das ‘*abecedarium naturae*’ bei Bacon, sagt er, bedeutet die Annahme einer bestimmten Anzahl von Urqualitäten. Natge deutet ein feineres Motiv an, das hierbei hinzugetreten sein soll und die Baconische anschauung wieder von Descartes fort und nach der antikisierenden Tendenz hingeschoben hat: Man könnte sich vorstellen, dass bestimmte mechanische Bewegungsbilder die Urelemente seien, aus denen die physikalische Welt zusammengesetzt werden müsste. Wenn man sich hierbei allzusehr der rein räumlichen Anschauung hingäbe, so würde es allzu nahe liegen, sich die kontinuierlichen Übergänge zwischen solchen Bewegungstypen vorzustellen. Man braucht aber sprunghafte Distinktionen für das *abecedarium naturae*, wenn man in der geschilderten Weise die Welt unter der Perspektive eines ziemlich leichten Kombinations-Spiels anschauen und beherrschen will. Hierfür erweise sich eine Stützung auf begriffliche Fassungen jener Urqualitäten oder Formen als Zweckmässig. ‘Das Bacon’, so drückt sich Natge aus ‘die begriffliche Seite nicht ausser acht lässt, ist schon deshalb zu begreifen, weil die älteren (begriffliche) Ansicht mit grösserer Anschaulichkeit die Tatsachen meistert. Denn die begriffliche Konzeption geht von der präzisen Voraussetzung einer absoluten Geschiedenheit der Einzeldinge aus. Dies tritt auch bei Bacon hervor. Für ihn sind die Realien Wärme und Kälte so völlig getrennt, wie es die analogen Begriffe sind”.]

Borges sintetiza las lecturas anteriores en “Del culto a los libros”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952): “A principios del siglo XVII, Francis Bacon declaró en su *Advancement of Learning* que Dios nos ofrecía dos libros, para que no incidiéramos en error: el primero, el volumen de las Escrituras, que revela Su voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío y que éste era la llave de aquél. Bacon se proponía mucho más que hacer una metáfora; opinaba que el mundo era reducible a formas esenciales (temperaturas, densidades, pesos, colores), que integraban, en número limitado, un *abecedarium naturae* o serie de las letras con que se inscribe el texto universal”. Luego, en el “Epílogo” de *Otras inquisiciones*, fechado Buenos Aires, 25 de junio de 1952, escribe: “Quiero asimismo aprovechar esta hoja para corregir un error. En un ensayo he atribuido a Bacon el pensamiento de que Dios compuso dos libros: el mundo y la Sagrada Escritura. Bacon se limitó a repetir un lugar común escolástico; en el Breviloquium de San Buenaventura –obra del siglo XIII– se lee: *creatura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas. Véase Etienne Gilson: La philosophie au moyen âge*, págs. 442, 464”. Se puede confrontar esta nota (y la lectura en espejo) en la obra de Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen Âge: Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle* (1947).⁴⁵ Ver nota siguiente.

Pág. 29. Continúa la referencia a la parte I, sección 16, “Nature a Bible Open to All” de la *Religio Medici*. “Nature had made one World, and Art another. In briefe, all things are artificial; for Nature is the Art of God”. Esta cita es mencionada en “Del culto a los libros”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952): “Sir Thomas Browne, hacia 1642, confirmó: ‘Dos son los libros en que suelo aprender teología: La Sagrada Escritura y aquel universal y público manuscrito que está patente a todos los ojos. Quienes nunca lo vieron en el primero, lo descubrieron en el otro.’ (Religio Medici, I, 16)”. En el mismo párrafo se lee: “Todas las cosas son artificiales, porque la Naturaleza es el Arte de Dios”. También en “El Bestiario”, *Literaturas germánicas medievales* (1966) “A principios del siglo XVII, sir Thomas Browne pudo escribir: ‘La naturaleza es el arte de Dios’. El concepto de que había dos Escrituras Sagradas, la Naturaleza y la Biblia, era común en el renacimiento. Lo había preparado, sin duda, la costumbre de buscar enseñanzas morales en todas las criaturas”.

Pág. 117. Parte II, sección 11, “Of Dreams”, de la *Religio Medici*. “We are somewhat more than our selves in our sleeps, and the slumber of the body seems to be but the waking of the soul. It is the ligation of sense, but the liberty of reason; and our awaking conception do not match the Fancies of our sleeps”. Confronta con Paul Deussen, *Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Religionen*, páginas 129 y 274 del volumen 1, parte 2, *Die Philosophie der Upanishad's* (1894) [“Diese Identifikation von Brahman und *ânanda* wird vermittelt durch die Anschauung, dass der tiefe, traumlose Schlaf einerseits, durch die Aufhebung des Gegensatzes von Subjekt und Objekt, die in ihm stattfindet, eine vorübergehende Einswerdung mit Brahman, andererseits aber, wegen der Aufhebung aller Leiden in ihm, als eine keiner Steigerung fähige Wonne bezeichnet wird. (Vgl. Platon, Apol. P. 40 D, wo Sokrates von der Nacht redet, ἐν ἡ οὐτῶ χατέδαρζεν, νστε μηδ’ ὄναρ ἰδεῖν, und meint, dass auch der König von Persien nicht viele Tage und Nächte hätte, die dieser am Glück gleichkämen, und Shakespeare, Hamlet 3, 1: *an by a sleep to say we end the heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to- ‘tis a consummation Devotly to be wish’d*) Wir wollen jetzt nachweisen, wie in diesen Vorstellung die Auffassung des Brahman als Wonne ursprünglich wurzelt. Auch heir nimmt die Führung das Brihadâranjakam”], y además, [“In den tiefschlaf geht der Traumschlaf über, wenn, mittels eines stärkeren Anlaufes auf die andre Welt zu (Brih. 4,3,9), das träumende Bewusstsein, die oder jenes, ein Gott. Ein König usw. Zu sein, übergeht, wie es Brih. 4, 3, 20 schildert, in das Bewusstsein, das Weltganze zu sein, welches, da ihm keine Objekte mehr gegenüberstehen, kein Bewusstsein mehr in empirischen Sinne, sondern eine vorübergehende Einswerdung mit dem prājña âtman, dem ewigen Subjekte des Erkennens, dem Brahman, ist”].

En “La pesadilla”, *Siete noches* (1980), Borges dice: “He citado a Thomas Browne. Dice que los sueños nos dan una idea de la excelencia del alma, ya que el alma está libre del cuerpo y da en jugar y soñar. Cree que el alma goza de libertad”.⁴⁶

Pág. 114. La nota se refiere a la parte II, sección 10, “Our Physician Thinketh no Man so Bad but that There is Good in Him”, de la *Religio Medici*: “I feel that original canker corrode and devour me; and therefore *Defenda me Dios de me*, ‘Lord, deliver me from my self’, is a part of my Letany, and the first voice of my retired imaginations”. Remite al apartado de notas de la *Religio Medici* donde encontramos, en la página 288: “Jer. Taylor says (serm. 6, vol. IV. p. 418, ed. Eden.) ‘Custodi, libera me de meipso, Deus, it was St. Augustine’s prayer; ‘Lord, keep me, Lord, deliver me from myself’”.

En *El oro de los tigres* (1972) encontramos un poema dedicado a la *Religio Medici* cuyo eje gira en torno a la frase que indica la nota “Defiéndeme, Señor. (El vocativo / No implica a Nadie. Es sólo una palabra / De este ejercicio que el desgano labra / Y que en la tarde del temor escribo.) / Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron / Montaigne y Browne y un español que ignoro; / Algo me queda aún de todo ese oro / Que mis ojos de sombra recogieron. / Defiéndeme, Señor, del impaciente / Apetito de ser mármol y olvido; / Defiéndeme de ser el que ya he sido, / El que ya he sido irreparablemente. / No de la espada o de la roja lanza / Defiéndeme, sino de la esperanza”.

Durante la entrevista que le realizara Richard Burgin en 1968, publicada bajo el título *Conversaciones con Jorge Luis Borges* (1974), cuenta Borges, a raíz de las coincidencias: “Desde luego, como ocurren tantas cosas, las coincidencias tienen que ocurrir también, pero encuentro coincidencias muy extrañas que no tienen en absoluto ningún sentido para mí, excepto por el hecho de que forman un patrón. Por ejemplo, Bioy Casares y yo estábamos trabajando en una traducción de sir Thomas Browne. Aquella traducción jamás fue editada, porque los editores dijeron que no tenía interés y fue dada al olvido. El caso es que encontramos una frase de sir Thomas Browne en español: ‘Defiéndeme Dios de mí’, sólo que había cometido un error y había escrito: ‘Defiéndeme Dios de

me'. Ahora bien, ¿De dónde podía haber sacado eso? En fin, nosotros corregimos el error y escribimos: 'Defiéndeme Dios de mí'. Unos días después fui a la librería Mitchell de Buenos Aires –bueno, ya no existe– y en el piso bajo encontré una nueva traducción de Montaigne en inglés. Abrí al azar uno de los volúmenes y me encontré con 'Defiéndeme Dios de mí' pero con el mismo error de imprenta: 'de me'. El editor, que por supuesto no hablaba español, pensó que Montaigne sabía lo que estaba diciendo, y claro, como yo sabía que sir Thomas Browne había sido gran lector de Montaigne, allí me encontré con la pista que andaba buscando. Había encontrado aquella acotación en Montaigne, la prueba estaba en el error de imprenta, ¿no? Bueno, me sentí contentísimo con el descubrimiento y aquella noche fui a ver a Bioy Casares, yo había apuntado donde podía encontrarse la edición de Montaigne. Estábamos trabajando en una antología de poesía española. Tenía esos libros de Rivadeneyra en una colección, apilados en la mesa. Mientras yo le hablaba, él abrió uno de los libros y encontró un poema de Cristóbal de Castillejo, enemigo de Gracilazo, que glosaba la frase: 'Defiéndeme Dios de mí'. Dije: 'Vaya, la encontré en Montaigne esta mañana'. Hubiéramos tenido que examinar miles de libros durante miles de años y tal vez nunca nos hubiéramos enterado de todo esto. Y nos sentimos muy orgullosos. Desde luego, escribimos en la traducción una breve nota diciendo que sir Thomas Browne sacó esta acotación del ensayo número tal y tal de Montaigne, donde podíamos encontrar el mismo error de imprenta".

También lo recuerda, años después, el 30 de septiembre de 1980, en la revista *Siete Días*, respondiendo sobre si había tenido alguna experiencia telepática, Borges recupera en estos términos el hallazgo de esta nota. "Estábamos preparando [con Adolfo Bioy Casares] un trabajo sobre sir Thomas Browne, cuando encontramos una frase de San Agustín, creo, que decía 'Defiéndeme Dios de mí'. 'Defiéndeme' tenía una errata. Tres veces y en tres ediciones distintas, en el mismo día, encontré la misma errata. Eso no fue una coincidencia. Quizá esa errata no la hubiera encontrado nunca".

Poco después, en la entrada al viernes 1 de agosto de 1980 del *Borges* (2006), Bioy Casares presenta su versión de los hechos. "*Un recuerdo*. Hace muchos años, cuando preparábamos la Suma de sir Thomas Browne, encontró Borges, creo que en *Religio Medici*, una frase de San Agustín, en español: 'Defiéndeme Dios de mí mismo'. Por error de sir Thomas Browne, que no debía de saber español, o por simple errata, decía: *Defiéndeme*. En la librería inglesa Mitchell's, de la calle Cangallo entre San Martín y Florida, Borges hojeó la versión inglesa de los ensayos de Montaigne y encontró la frase con el mismo error: *Defiéndeme* Dios... Pensó que de ahí la había copiado sir Thomas Browne. En su casa consultó la edición francesa de Montaigne y volvió a encontrar la cita con la invariable lección *defiéndeme* y pensó que sin duda Montaigne, que no sabía español, habría cometido el error, digamos original, que el traductor inglés y sir Thomas Browne habían aceptado como lección correcta. En casa, a la noche, se puso a hojear un tomo de la Biblioteca Rivandeneira y encontró en unas glosas de Cristóbal de Castillejo, amigo de Gracilazo, la frase de San Agustín, con la misma lección *Defiéndeme Dios...*".

En dos oportunidades Borges recuerda el error que da origen a esta nota. La percepción de Borges cambia de un recuerdo a otro. La primera vez, destaca el error en el posesivo, la segunda, en coincidencia con Bioy Casares, destaca la reposición del diptongo.

NOTAS

1. En la introducción de *Borges, libros y lecturas* (2010), hemos analizado más pormenorizadamente la coincidencia entre los títulos, autores y notas presentes en esta colección y los trabajos realizados por Borges durante el tiempo a cargo de la dirección de la Biblioteca Nacional. Basta mencionar ahora el trabajo de traducción de su obra, realizado con Norman Thomas di Giovanni, para el que dispusieron de las fuentes originales utilizadas por Borges al momento de su composición; la organización de su obra para la edición de las *Obras completas* que Emecé había comenzado a publicar y los nuevos proyectos literarios, sobre todo el *Manual de zoología fantástica* (1957) y su versión ampliada el *Libro de los seres imaginarios* (1967), *Qué es el budismo* (1976) y un libro de estudios medievales que planeaba hacia 1955, cuya publicación nunca se concretó, donde pensaba reunir los ensayos sobre la *Divina Comedia*, publicados en *Sur* y *La Nación* en los años 40 con algunos de los ensayos que conformaban *Antiguas literaturas germánicas* (1951).
 2. También, para el mismo momento, fue nombrado Académico de número de la Academia Argentina de Letras, biblioteca que hemos consultado y cuyo análisis ocupa parte del segundo volumen de *Borges libros y lecturas*, actualmente en preparación.
 3. A finales de los años 90, Gastón Gallo, dueño de la editorial Simurg, pidió en préstamo un ejemplar del *Finnegans Wake*, de James Joyce, impreso en Nueva York por The Viking Press en 1939. El libro presentaba una dedicatoria y notas manuscritas de Jorge Luis Borges. Si bien fue hallado en los fondos generales de la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras, el volumen posee los sellos de pertenencia del antiguo Instituto de Literatura Inglesa y Norteamericana. Siguiendo este hallazgo, se examinó, dentro de la Biblioteca Central, el acervo asimilado de los institutos de literatura inglesa, norteamericana, italiana, francesa y alemana. Quedan aún inexplorados los libros que aún permanecen en los fondos originales de los institutos.
 4. Queremos agradecer la predisposición del personal de esta biblioteca, especialmente a las bibliotecarias Marisa Strizzi, Patricia Pighini y Graciela Urigh y a los doctores René Krüger y Néstor Míguez.
 5. La tesis se titulaba *Los ensayos de Virginia Woolf*.
 6. Con el nombramiento como rector interventor de José Luis Romero en la Universidad de Buenos Aires, luego de la caída del peronismo en 1955, se establece el desembarco de los intelectuales del grupo *Sur* y *La Nación* a la universidad.
 7. La incorporación a la Universidad Nacional del Sur de Vicente Fatone en 1956 inicia un proceso de formación de un plantel de profesores que incluiría a Héctor Ciochini, Hernán Zuchi, Héctor Suárez y Antonio Camarero. Durante el periodo 1959-1975, Rest estuvo al frente de las cátedras de Literatura Europea Medieval, Literatura Europea Moderna y Literatura Europea Contemporánea.
 8. Maximiliano Crespi, en su introducción a *El laberinto del universo* (2009), relata que: “fue dejado cesante por recomendación de autoridades militares de la Base Naval Puerto Belgrano que [...] alegrarían como motivo de la ‘recomendación’ una ‘conducta sospechosa en sus actividades extraacadémicas’”.
 9. De hecho, Rest participó activamente a partir de mediados de la década del sesenta en EUDEBA y en las ediciones del CEAL.
 10. Recordemos que Borges poseía como educación formal el nivel primario cumplimentado en un colegio público de Palermo y el secundario terminado a medias en el colegio ginebrino de Calvin. Su ingreso al ámbito académico estuvo simplificado por el otorgamiento en 1956 de un doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Cuyo.
 11. Pastormerlo, Sergio, *Borges crítico*, Fondo de Cultura Económica (2007). Nicolás Rosa va más allá y propone que los trabajos de Rest “bordean la ficción crítica, instaurando un principio fundamental que todavía no ha sido recuperado: *la crítica como una de las bellas artes*”.
 12. Según los amigos que lo visitaron en el hogar compartido con su esposa Virginia Erhart, de la calle Obligado al 1400, en Belgrano, la biblioteca Rest atiborraba el departamento con pilas de libros haciendo el paso dificultoso. Esta biblioteca, que era el resultado de la fusión de los libros de Virginia y Jaime Rest, incluía secciones de literatura erótica, historia del arte, derecho y política del Reino Unido, teatro y literatura inglesa y norteamericana. En cuanto a la composición intrínseca de estas secciones, debemos distinguir dos clases bien diferenciadas: las lecturas académicas y aquellas relacionadas con la cultura popular. Los nutridos anaqueles se poblaban tanto de novelas policiales, novela negra, adaptaciones cinematográficas y ediciones populares (*pulp fiction*), como de lo más acabado de las letras inglesas y norteamericanas. Sus lecturas programáticas alternaban lo popular con la alta literatura. El extenso catálogo de autores incluía nombres como Kurt Vonnegut, Raymond Chandler, Anthony Burgess e Ian Fleming, entre otros.
- Muchas de estas selecciones estaban íntimamente relacionadas con la heterogénea producción ensayística y de traducción de Jaime Rest, como, por ejemplo, sus trabajos sobre Sade (*El marqués de Sade y la crisis del racionalismo*, 1971), sobre nuevas tendencias literarias (*Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, 1979) y la cultura popular (*Literatura y cultura de masas*, 1966).

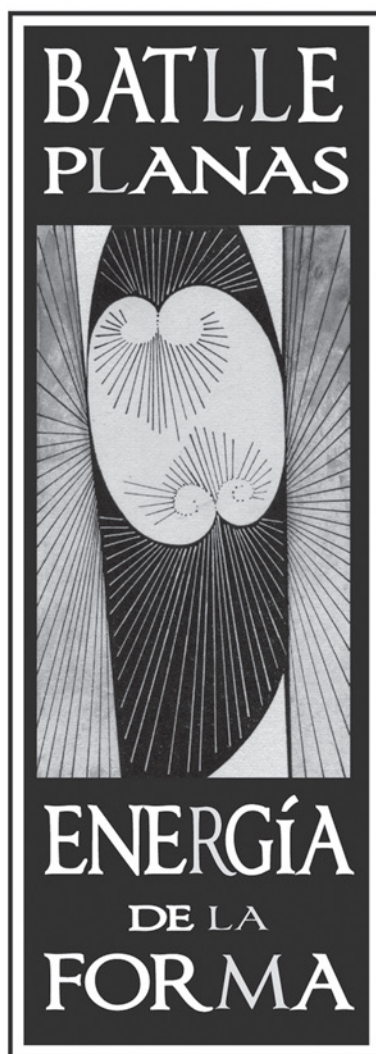
13. El archivo de manuscritos, documentos, borradores, fotos y recortes periodísticos que deben analizarse como parte complementaria de esta colección de libros fue donado por el hermano de Virginia Erhart, Guillermo Erhart del Campo, a la biblioteca Max von Buch de la Universidad de San Andrés.
14. Ford, Aníbal, "Borges y Rest, vaya dúo", en *La imaginación crítica, Pagina12*, Radar libros, domingo 29 de octubre de 2006.
15. Pesce, Víctor, *La imaginación crítica, Pagina12*, Radar libros, domingo, 29 de octubre de 2006. Políticamente, a Rest, se lo ha definido como un socialista fabiano al estilo de Bernard Shaw. Si bien Borges, en ciertos aspectos, no se encuentra en las antípodas de la anterior definición, siempre se caracterizó por una postura de corte más conservador.
16. Estos ejemplares no se encuentran dentro del acervo donado a la biblioteca del ISEDET, sino que permanecen, junto a otras materiales documentales, en la biblioteca Max von Buch de la Universidad de San Andrés.
17. Los autores allí congregados, cuyos ejemplares fueron identificados como pertenecientes a la biblioteca personal de Jorge Luis Borges, son: Robert Louis Stevenson, Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville y William James.
18. En 1961, la Universidad de Buenos Aires publicó *Páginas de historia y de autobiografía*, de Gibbon, bajo la responsabilidad del Instituto de Literatura Inglesa y Norteamericana.
19. Cynthia Stephens, Borges, "Sir Thomas Browne and the Theme of Metempsychosis", en *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXVIII, n. 3, 1992.
20. En "La creación y P. H. Gosse", *Sur*, Buenos Aires, n° 81, 1941, el punto de partida es "el hombre sin ombligo", forma en que Browne se refiere a Adán; en "El tiempo circular", *Historia de la Eternidad* (1943), la mención es en relación al año platónico; en "Pascal", *Sur*, Buenos Aires, n° 157, 1947, lo enumera entre los que poseen la concepción de la divinidad en forma de esfera; y en "Del culto a los libros", *La Nación*, en relación a los dos libros escritos por la divinidad: las sagradas escrituras y el mundo. Sus apariciones en la ficción consisten en la enigmática postdata de 1947 que da fin a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", publicado en *Sur*, n. 68, 1940, luego en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), donde la "indecisa traducción quevediana" del *Urn Burial* de Browne es la manera de aguardar la conversión del mundo por Tlön, y en "Los teólogos", aparecido en *Los anales de Buenos Aires*, 1947, luego en *El Aleph* (1949), le atribuye un texto que es, seguramente, apócrifo pero el ambiente del relato es deudor de la lectura de Thomas Browne: la circularidad del tiempo y el año platónico.
21. Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Destino, 2006. Nota a la entrada correspondiente al sábado 3 de julio de 1954.
22. El coleccionista Alejandro Vaccaro posee una *Religio Medici* con fecha de lectura 1948. La Fundación San Telmo guarda otro ejemplar, editado en 1920, en la colección Everyman's Library. Una edición de la *Summa*, de sir Thomas Browne en varios volúmenes se conserva en la biblioteca personal de Adolfo Bioy Casares y presenta marcas y notas que parecen ser indicio del trabajo en colaboración.
23. La librería Mitchell, cuyo último local funcionó en la calle Cangallo 580, fue inaugurada por su dueño, Edgard Ballet Mitchell, en 1907. Conocida bajo el nombre de Mitchell's Book Store, fue pionera en la venta de textos para la enseñanza del idioma inglés.
24. Un detalle más pormenorizado de esta relación puede hallarse en el análisis de dos índices inscriptos en un libro de Erik Bischoff en *Borges, libros y lecturas* (2010), asiento n° 33.
25. Un análisis de la marginalia utilizada por Borges se encuentra en el estudio preliminar de *Borges, libros y lecturas* (2010).
26. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010), nota a la página 272 del asiento n° 395.
27. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010), nota a la página 268 del asiento n° 308.
28. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento n° 33.
29. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento n° 174, nota manuscrita: «la teoría umbilical. 120- cf. Wells, Rothe, San Agustín».
30. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento n° 4, nota manuscrita: «el principio de los tiempos- 279-». El volumen 4 de esta obra se encuentra firmado y fechado, Adrogué, 1934.
31. Richard Rothe aparece mencionado, tempranamente, en los ensayos "Historia de los ángeles", *El tamaño de mi esperanza* (1926), y "La felicidad escrita", *El idioma de los argentinos* (1928).
32. Este libro es el gran ausente del ensayo. Borges nos advierte de esta falta en el texto de 1941: "Éste [P. H. Gosse] la divulgó en el libro *Omphalos* (Londres, 1857), cuyo subtítulo es *Tentativa de desatar el nudo geológico*. En vano he interrogado las bibliotecas en busca de ese libro; para redactar esta nota me servirá de los resúmenes de Edmund Gosse (Father and son, 1907) y de H. G. Wells (All aboard for Ararat, 1940)".
33. La referencia a la teoría de P. H. Gosse podría haber llegado a Borges a través de H. G. Wells quien lo menciona en un párrafo de su obra *All aboard for Ararat* (1940). Esta hipótesis nos ha sido planteada por

- Mireya Camurati, minuciosa lectora y autora de *“Los raros” de Borges* (2003).
34. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento nº 246. El ejemplar esta firmado y fechado Buenos Aires, 1947. El confornte indicado no forma parte de la marginalia de este ejemplar.
35. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento nº 195.
36. La duración del ciclo del mundo, bajo las distintas denominaciones que tomó a través de la filosofía, la religión y la literatura (año magno, año platónico, *kalpas*, etc.) sobrevuela las lecturas de Borges registradas en *Borges, libros y lecturas* (2010). Bajo las siguientes notaciones, se puede encontrar un verdadero museo borgiano sobre el tema: nota a la página 101, asiento nº 33. nota a la página 173, asiento nº 80; nota a la página 568, asiento nº 101; nota a la página 218, asiento nº 195, y nota a la página 74, asiento nº 491.
37. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento nº 116.
38. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010) asiento nº 418.
39. En *Borges* (2006) encontramos enunciado este mismo problema en relación a una declaración de Julio Cortázar en la entrada correspondiente al 15 de junio de 1972: “BIOY: ‘Cortázar ha declarado que él, con la bandera argentina, se limpia los mocos’. BORGES: ‘Esos mocos son un eufemismo’. BIOY: ‘No lo había pensado. Es claro, por *traste*.’ BORGES: ‘No: *traste* está a mitad de camino’. BIOY: ‘El eufemismo es peor que la frase hecha. Se nota más. Y de algún modo se vuelve contra él; sin querer, lo imagino lleno de mocos’. BORGES: ‘Sobre la bandera prefiero a Chasaring: *melancólica imagen de la patria*. A veces los eufemismos resultan más fuertes que la palabra que sustituyen”.
40. *Webster and Tourneur*, Londres, Charles Scriber’s Sons, 1903. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010), asiento nº 462.
41. Este libro forma parte de la Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional y se incluirá en el segundo volumen de *Borges, libros y lecturas*.
42. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010), asiento nº 54.
43. En la Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional compilada en *Borges, libros y lecturas* (2010), se registran los siguientes indicios: asiento nº 70; nota a la página 98, asiento nº 237; notas a las páginas 62 y 340, asiento nº 340; nota a la página 301, asiento nº 394 y nota a la página 915, asiento nº 417.
44. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010), asiento nº 154. Ejemplar fechado en Buenos Aires, 1947.
45. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Compilado en *Borges, libros y lecturas* (2010), asiento nº 166. En este ejemplar, Borges anota: «deux livres: 464. Cf. Religio medici, 27.». En la página indicada, se lee: “C’est une vieille idée chrétienne que Dieu s’est révéle dans deux livres, la Bible et le Livre du Monde”.
46. Entre los libros consignados en la Colección Jorge Luis Borges que se incluirán en el segundo volumen de *Borges, libros y lecturas*, encontramos en la obra *Les idées philosophiques et religieuses de Philon D’Alexandrie* (1950), de Emile Brehier, una lectura que posee coincidencia temática con esta nota. [“L’inspiration des songes est, nous l’avons vu, identique par nature à celle des oracles; même classification et même principe; c’est là l’idée commune que Philon a pu emprunter aux Stoïciens ou aux péripatéticiens de son temps; le sommeil en supprimant l’agitation des sens et du corps ne fait que réaliser plus vite et plus parfaitement cette liberté de l’esprit, cette délivrance des liens du corps, cette extase, condition de l’inspiration prophétique”.]

BIBLIOGRAFÍA

- BARDAUIL, Pablo (1999) “El excéntrico Jaime Rest”, en Rosa, Nicolás, *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*, ed. Buenos Aires, Biblos.
- BIOY CASARES, Adolfo (2006), *Borges*, Buenos Aires, Destino.
- BLANCO, Mercedes (2003), “Arqueologías de Tlön: Borges y el *Urn Burial* de Browne”, en *Variaciones Borges* 15.
- BORGES, Jorge Luis (1988), *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid, Alianza.
- (2000), *Arte Poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica.
- (1925), *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa.
- (1926), *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa.
- (1928), *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Manuel Gleizer.

- (1932), *Discusión*, Buenos Aires, Manuel Gleizer.
- (1941), *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur.
- (1947), *Nueva refutación del tiempo*, Buenos Aires, Oportet y Haereses.
- (1949), *El Aleph*, Buenos Aires, Losada.
- (1952), *El Aleph*, Buenos Aires, Losada.
- (1952), *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur.
- (1953), *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé.
- (1957), *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.
- (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- (1977), *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- (1979), *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé.
- (1980), *Siete noches*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (1995), *Borges en Revista Multicolor*, Buenos Aires, Emecé.
- (1997), *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.
- (1997), *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999), *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.
- (1999), *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé.
- (2000), *Borges en El Hogar (1935-1958)*, Buenos Aires, Emecé.
- (2001), *Borges profesor*, Buenos Aires, Emecé.
- (2001), *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé.
- (2007), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- (2007), *Textos recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé.
- (1976), *Libro de sueños*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- BORGES, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (1960), *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires, Sur.
- BORGES, Jorge Luis; Guerrero, Margarita (1957), *Manual de zoología fantástica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis; Ingenieros, Delia (1951), *Antiguas literaturas germánicas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis; Vázquez, María Esther (1965), *Introducción a la literatura inglesa*, Buenos Aires, Columba.
- BORGES, Jorge Luis; Vázquez, María Esther (1965), *Literaturas germánicas medievales*, Falbo, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis; Zaborain de Torres, Esther (1967), *Introducción a la literatura norteamericana*, Buenos Aires, Columba.
- BRAVO, Pilar; Paoletti, Mario (1999), *Borges verbal*, Barcelona, Emecé.
- CAMURATI, Mireya (2003), *Los "raros" de Borges*, Buenos Aires, Corregidor.
- CRESPI, Maximiliano (2013), *Jaime Rest: Función crítica y políticas culturales (1953-1979): De Sur al Centro Editor de América Latina*, tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en *Memoria Académica* [en línea] <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.827/te.827.pdf>> [Consulta: 15 de noviembre de 2013].



La exposición busca recorrer la obra gráfica del artista, encontrarse con las ilustraciones que realizó en libros y revistas, además de las ideas y teorías estéticas con las que dialogó a lo largo de su vida. Estar en presencia de estas obras renueva el interés por la palabra ilustrada y despierta la reflexión sobre la inasible relación texto e imagen.

Octubre 2013 - Junio 2014 | Museo del libro y de la lengua



Ficciones y rituales de la masculinidad en la obra de Borges^(*)

Por Idelber Avelar

Inscrito como el propio Dahlman de su cuento “El sur” en la serie de dos linajes, muchas de las ficciones de Borges convierten el ilustre pasado familiar heredado de sus padres en un tema recurrente de su literatura. El protagonista de “El sur” es una prefiguración del propio Borges, a la vez que expresa una tensión originaria entre corporalidad y saber letrado. En este trabajo, Idelber Avelar analiza las diversas inscripciones del modelo de masculinidad que aparecen evocadas en la obra de Borges. Mientras que en su poesía se puede advertir una construcción universalista –“el hombre que es todos los hombres”–, el universo de los cuchilleros será el espacio metonímico de la masculinidad, pero sesgado por una relación conflictiva y perturbadora. Partiendo de una lógica corporal de lo masculino y del culto a la lucha de cuerpo a cuerpo, Borges se irá inclinando progresivamente hacia una metafísica de carácter dubitativo, cuyo efecto final es la negación del combate mismo. Entre las inaugurales ficciones cuchilleras y los textos posteriores, esas figuras de hombres se construyen sobre la acumulación de relatos, de versiones que se solapan, que se contradicen, que se legitiman, para luego mostrar un vacío o una imposibilidad. Borges usa a personajes despreciados, indignos, para narrar las percepciones y las inflexiones de los modelos de masculinidad presentes en su obra.

De la vindicación del padre, escritor frustrado de quien hereda la mítica biblioteca inglesa, a sus propias indefectibles frustraciones con las mujeres, del contraste entre la hombría pretérita y el código de honor preestatal al déficit de heroísmo presente, de las dedicatorias a mujeres a las autorías compartidas con mujeres, la obra de Jorge Luis Borges ofrece un laboratorio permanente de la masculinidad —una suerte de versión alucinatoria de un laboratorio, por cierto, pero en todo caso un escenario en el que se reiteran las pruebas de dos o tres hipótesis fundamentales, se reinscriben, digamos, dos o tres escenas. Se trata de una condición paradójica que convive con la figura casi asexuada de Borges y con la escasez de representaciones de la relación entre los sexos en su obra. La virtual ausencia de las mujeres en su ficción ya se ha transformado en un lugar común de la crítica, con la salvedad de las excepciones conocidas: “Emma Zunz”, Juliana en “La intrusa”, “Ulrica”, “La señora mayor”, las rivales en “El duelo”, la cautiva inglesa en “Historia del guerrero y de la cautiva” y otros pocos personajes femeninos que aparecen en tanto inspiración de relatos que transcurren independientes de ellas, como Beatriz Viterbo en “El Aleph” y Teodelina Villar en “El zahir”, o bien en tanto emblema o trofeo de una pugna masculina, como la Lujanera en “Hombre de la esquina rosada”. Las mujeres han figurado tan poco en su obra porque han figurado tanto en su vida, diría Borges, siempre atento al descompás irónico entre lo escrito y lo vivido.² En todo caso, con las mujeres presentes o ausentes, soñadas o imaginadas, enmarcando el límite interno o externo de la ficción, según la fecunda hipótesis de Jorge

Panesi,³ la pregunta acerca de qué es ser un hombre no cesa de reinscribirse en Borges, en varios registros. Mapear algunos de ellos es el propósito de las notas que siguen.

Las imágenes de la masculinidad en Borges se retrotraen a dos tradiciones, pero ellas no son contiguas a su habitual distinción entre las dos ramas de su familia: la materna, de armas, y la paterna, de letras.⁴ Se trata más bien de que lo masculino está sobrerrepresentado en una de estas ramas, la materna, la de hombres de acción y héroes patricios. De allí sale el patriarca por excelencia, Manuel Isidoro Suárez, bisabuelo materno quien a los veinticuatro años de edad, en 1824, comandó la carga de caballería decisiva en Junín, en la penúltima batalla de la independencia hispanoamericana, y Francisco Narciso Laprida, presidente del congreso de Tucumán que declaró la independencia en 1816. La familia paterna está más asociada a las letras que a las armas, pero el abuelo, el coronel Francisco Borges, tematizado en varios poemas, fue “jefe de las tres fronteras: es decir, del norte y oeste de Buenos Aires y sur de Santa Fe, después de haber militado en la Guerra Grande, en Uruguay, en la división oriental que tomó El Palomar en la batalla de Caseros, en la Cañada de los Leones, en el Azul, en la Guerra del Paraguay, contra los montoneros de López Jordan”.⁵ Esta primera galería, entonces, la pueblan los hombres que triunfaron, siempre en relación con el proceso de construcción del país.

Las mujeres han figurado tan poco en su obra porque han figurado tanto en su vida, diría Borges, siempre atento al descompás irónico entre lo escrito y lo vivido.

Murieron en batalla, pero perecieron triunfando. Esta galería aparece en la ficción de Borges en distintos registros, en general, en tensión con un presente en decadencia. Su gran morada será la poesía. Para hacerse cargo de estos hombres, Borges adapta principalmente el soneto, pero también otras formas como la elegía, la oda y el poema meditativo “à la Quevedo”. La representación poética de hombres como Manuel Isidoro Suárez y el coronel Borges será siempre no irónica, escrita desde el intento distante de cantar su gloria en contraste con un presente en decadencia, como una suerte de reserva de heroísmo pretérito.

La segunda gran tradición de hombres, la galería alternativa de la masculinidad, es clave para entender la intervención de Borges sobre la cultura y la literatura argentinas. Figuras populares como el protagonista de *Martín Fierro* de José Hernández y

En la cuentística cuchillera de Borges, de “Hombre de la esquina rosada” a “Historia de Rosendo Juárez”, se vislumbra un movimiento un poco más complejo que el simple elogio del coraje e idealización de los hombres de acción a la que la bibliografía crítica frecuentemente alude.

el bandido rural inmortalizado por Juan Moreira son la matriz de esta tradición que Borges ya empieza a elaborar en los años veinte y que llegará a su forma definitiva con su primer cuento de cuchilleros, “Hombre de la esquina rosada”. Este linaje entronca con un personaje de la biografía de Borges, a quien visita varias veces en 1929, antes de su muerte el año siguiente. Se trata, sin embargo, de un personaje inventado retrospectivamente más que vivido de hecho: Nicolás Paredes, el jefe político de Palermo

a quien se vinculan cuchilleros como Rosendo Juárez, retratados en la ficción de compadritos y duelos que va desde *Historia universal de la infamia* (1935) hasta *El informe de Brodie* (1970). Este universo, elaborado por Borges de los años treinta a los setenta, será el gran laboratorio de la masculinidad en su ficción.

La galería de la masculinidad popular se compone de figuras derrotadas por la Historia, pero cuya lucha, según un código de honor, ofrece una suerte de mitología masculina posible. Es así, en todo caso, hasta que uno la mira más de cerca, momento en que empieza a desdibujarse. En la cuentística cuchillera de Borges, de “Hombre de la esquina rosada” a “Historia de Rosendo Juárez”, se vislumbra un movimiento un poco más complejo que el simple elogio del coraje e idealización de los hombres de acción a la que la bibliografía crítica frecuentemente alude. La mitología del coraje, a la vez próxima y lejana, en la que “la pampa es un campo de batalla y una esquina de barrio el decorado de un duelo a cuchillo”⁶, está anclada en un orden preestatal, premoderno, constituido a través de un “leve anacronismo”⁷ e irreconocible para el Estado fundado por la galería patricia. Esta mitología permanece presente en los arrabales y en los relatos que sobreviven, pero *algo le ha pasado*. Como se verá más adelante, en varios relatos de cuchilleros de Borges el código de honor que la regula parece fallar. El único cuento de Borges en que hay un duelo justo según el código de honor —es decir, un duelo claro, limpio, público, completo, frente a frente— transcurre en la década de 1880, y no es casual que este sea el relato que toma lugar en el pasado

más lejano entre su cuentística cuchillera. Se trata de “El fin” (y aquí, por supuesto, el título no es casual) y narra un duelo que opone a Fierro y al hermano del negro muerto por Fierro en el poema de Hernández. La venganza tiene lugar siete años después del duelo narrado en el poema: este es el último momento histórico en el que Borges se permite retratar un duelo justo y simétrico, fiel al código. En todos los demás algo fallará en los sujetos encargados del código de honor. Se notará un descompás entre el código del coraje y los sujetos que lo representan.

En los relatos de compadritos ambientados en las primeras décadas del siglo XX, Borges siempre enfatiza su condición de narrador de segunda mano. Su ficción toma este lugar ilegítimo, precario, y lo convierte en clave explicativa del propio *tema* de los cuentos. El coraje, la fama, el código de honor y la imagen masculina se retrotraen al proceso mismo de circulación de las historias y se explican a partir de él. Esta es una operación notable de los cuentos de Borges que tematizan la masculinidad: la explicación del tema se encuentra siempre en cómo ha circulado el relato. Veamos cómo funciona esto desde el punto de vista de la narración.

La alternancia entre lejanía y proximidad cumple un papel central en la estructura narrativa de su primero y arquetípico cuento de cuchilleros, “Hombre de la esquina rosada”. Los tres hombres del relato (Rosendo, el mítico matón del barrio que huye de la pelea, Francisco Real, el forastero que lo humilla y es muerto en condiciones desconocidas en la oscuridad de afuera, y el narrador anónimo que lo mata) inauguran un patrón en la obra

de Borges. El mito de la masculinidad se construye a través de una mirada distante a la que siempre se le escapan rasgos definidores del personaje en cuestión. Sabemos que Rosendo Juárez es un mito en el barrio, pero la mirada fascinada del narrador no nos cuenta el origen de esta fama, omisión que será clave para el efecto de la historia. Los cuchilleros de Borges serán elevados a la condición de hombres míticos siempre por una suerte de ilusión óptica, de espejismo, de error de perspectiva. La ficción retrata un código de la masculinidad que se refuerza en los momentos en que el punto de vista narrativo se aleja de

lo narrado. Este código sufrirá golpes y revelará fisuras y quiebres cuando la mirada narrativa se acerque. Los cuentos de cuchilleros alternarán el movimiento entre estos dos polos y extraerán de esta alternancia sus sentidos. Ya en esta dinámica está descrito, me parece, el efecto de “Hombre de la esquina rosada”.

En la poesía de Borges, en cambio, la distancia respecto del emblema de la hombría pasada tiene un estatuto singular, ya que los poemas incluyen una identificación del yo lírico con la figura masculina pretérita, en una variación del *topos* borgeano de que cada hombre en algún momento será todos los hombres. La figura misma del prócer es siempre inmune a cualquier ironía, pero la identificación sí es irónica, cargada de desprecio hacia el presente:

En la poesía de Borges la distancia respecto del emblema de la hombría pasada tiene un estatuto singular, ya que los poemas incluyen una identificación del yo lírico con la figura masculina pretérita, en una variación del *topos* borgeano de que cada hombre en algún momento será todos los hombres.

*Soy, pero soy también el otro, el
muerto
el otro de mi sangre y de mi nombre
soy un vago señor y soy el hombre
que detuvo las lanzas del desierto.*⁸

(Sobre Manuel Isidoro Suárez,
“Junín”, en *El otro, el mismo*
[1964])

La identificación también tiene lugar
con el cuchillero al margen de –o ante-
rior a– la ley del Estado:

*No sé por qué en las tardes me
acompaña
este asesino que no he visto nunca.*

(Sobre Juan Muraña, “Alusión a
una sombra de mil ochocientos
noventa y tantos”, en *El hacedor*
[1960]; [OC II, 205]).

Este diálogo entre pasado y presente
llega a su ápice en “Página para
recordar al coronel Suárez, vencedor
en Junín”, poema de versos largos, casi
prosaico, en *El otro, el mismo* (1964).
Aquí lo que más se hace es señalar el
presente, por cierto, con alusiones
que empiezan ya en la lista de obstá-
culos superados por el coronel en el
siglo XIX:

*Qué importan las penurias, el
destierro,
la humillación de envejecer, la
sombra creciente
del dictador sobre la patria, la casa
en el Barrio Alto
que vendieron sus hermanos mientras
guerreaba, los días inútiles
(los días que uno espera olvidar,
los días que uno sabe que olvidará)
(OC II, 250)*

“Página para recordar” aparece en
El otro, el mismo, de 1964, pero el
poema va fechado 1953, para no
dejar dudas acerca de la doble reso-
nancia del término “dictador” al
principio (Rosas, bajo cuyo régimen
Isidoro Suárez se exilió) y de la
palabra “tirano” en el final, en obvia
alusión a Perón. Entre los poemas de
Borges dedicados a exaltar a héroes,
“Página para recordar al coronel
Suárez, vencedor en Junín” es uno
de los más desmesurados en su elec-
ción de versos libres y blancos y en
su rechazo de los moldes del soneto,
de los cuartetos, del alejandrino y del
endecasílabo, formas dominantes en
El otro, el mismo y en gran parte de
la poesía madura de Borges. Después
de describir en detalle la arremetida
final en Junín, la escena mítica por la
que Suárez sería recordado, el poema
realiza una parábola común en la
poesía heroica de Borges, y aterriza de
vuelta en el presente, “al bisnieto” que
“escribe estos versos”. Pero en estos
poemas solo se vuelve al presente para
escuchar una voz pasada y “Página
para recordar” no es una excepción.
Dice el enunciado de la “tácita voz”,
que “desde lo antiguo de la sangre le
llega” al bisnieto:

*Que importa mi batalla de Junín si
es una gloriosa memoria,
una fecha que se aprende para un
examen o un lugar en el atlas.
La batalla es eterna y puede pres-
cindir de la pompa
de visibles ejércitos con clarines;
Junín son dos civiles que en una
esquina maldicen a un tirano
o un hombre oscuro que se muere en
la cárcel.*

(OC II, 250-1)

La fecha que cierra el poema, 1953, remite la última estrofa a una escena presente o inmediatamente pasada, la del primer período peronista en Argentina, siempre asociado en Borges a esta palabra: “tirano”. El poema cumple el ciclo completo, entonces, partiendo de los obstáculos pasados (“qué importan...”) que traen puntos de contacto con el presente (“la sombra creciente / del dictador sobre la patria”), para luego pasar a la descripción de la escena heroica en Junín, la que no tiene equivalente en el presente, y al fugaz punto del calendario a que tal hazaña está reducida. El vislumbre de la tenue marca que subsiste del embate glorioso remite el poema de vuelta a la miseria presente. Este movimiento será un enganche casi invariable para volver a la actualidad en la poesía heroica de Borges: el hecho de que sobrevivan poco más que algunos emblemas de la gloriosa escena pasada es la seña de la decadencia presente.

Sin embargo, no siempre la poesía heroica de Borges presupone una continuidad entre el eje que opone el pasado glorioso al presente decadente, por un lado, y el eje que opone al hombre de armas al hombre de letras, por otro. Es cierto que la llana coincidencia entre los dos ejes se reitera una y otra vez siempre que los poemas señalan la ausencia de próceres en el presente. No siempre, sin embargo, estuvieron los hombres de letras apartados de los de armas, y aquí la figura de Hilario Ascasubi es emblemática: poeta gauchesco de los más grandes, combatiente unitario y veterano de dos años en una cárcel de la Mazorca (1830-32), partícipe de la batalla de Caseros, Ascasubi es el emblema de un mundo en que el soldado también

podía cantar su hazaña. Borges le dedica un soneto heterodoxo en *La moneda de hierro* (1976), en el que el eje semántico fundamental es la posibilidad de reconciliación de estos dos mundos, las armas y la escritura, en la figura de Ascasubi. Esta posibilidad está, desde luego, perdida para el presente:

*Alguna vez hubo una dicha. El hombre
aceptaba el amor y la batalla
con igual regocijo. La canalla
sentimental no había usurpado el
nombre
del pueblo. En esa aurora, hoy
ultrajada,
vivió Ascasubi y se batió, cantando
entre los gauchos de la patria cuando
los llamó una divisa a la patriada.
Fue muchos hombres. Fue el cantor
y el coro;
por el río del tiempo fue Proteo.
Fue soldado en la azul Montevideo
y en California, buscador de oro.
Fue suya la alegría de una espada
en la mañana. Hoy somos noche y
nada.
(OC III, 130).*

Nótese que aquí toma contornos más complejos el juego antitético, el baile de contrastes entre el pasado y el presente que es típico de los poemas heroicos de Borges. El presente caído pasa a ser no solo un presente sin acción, sin espada, sino que también es un presente miserable caracterizado por la división del trabajo, por la discordancia entre la acción y la escritura, la espada y

Este movimiento será un enganche casi invariable para volver a la actualidad en la poesía heroica de Borges: el hecho de que sobrevivan poco más que algunos emblemas de la gloriosa escena pasada es la seña de la decadencia presente.

Entre las operaciones que realiza Borges con la masculinidad en la serie inaugurada por “Hombre de la esquina rosada”, la más visible y más trabajada en la bibliografía es la idealización de los compadritos.

la pluma. En “Hilario Ascasubi” no se trata, entonces, de una oposición simple entre el pasado y el presente sobrepuesta a la oposición entre las armas y las letras, sino una yuxtaposición de dos planos: un mundo en que coexistieron la batalla y la escritura en el mismo hombre, y el mundo actual,

en que estas dos cosas ya no pueden coincidir, y en el cual, de hecho, hay serias dudas sobre la existencia de batallas propiamente tales. Más que una superioridad de la acción ante las letras, poemas como “Hilario Ascasubi” sugieren un lamento por la pérdida de contacto del mundo de las letras con el mundo de la acción. En todo caso, la poesía heroica de Borges se anclaría en la antítesis entre el pasado y el presente, una oposición que no sobrevive con la misma nitidez en la ficción, en parte porque en la ficción la voz narrativa misma —o uno de sus desdoblamientos— se traslada al pasado.

“Hombre de la esquina rosada” inaugura la secuencia de cuentos que retratan orilleros, compadritos y duelos a cuchillo. En estos cuentos el culto del coraje aparecerá como representación metonímica de la masculinidad, esa esfera con la cual Borges mantuvo relaciones fascinadas y problemáticas, a la vez próximas y lejanas. La historia editorial de “Hombre de la esquina rosada” va de su primera versión, una viñeta titulada “Leyenda policial”, publicada en *Martín Fierro* en 1927, pasa por lo que aparece en *El idioma de los argentinos* como “Hombres pelearon”, llega a la versión titulada

“Hombres de las orillas”, que sale en el diario *Crítica* en 1933 y toma su forma final bajo el título definitivo en *Historia universal de la infamia* (1935). Durante ocho años, entonces, Borges lleva adelante un *work in progress* que nunca excede las diez páginas. Lo que se desarrolla no es un tema —la historia ya estaba dada de antemano—, sino un sistema de miradas, puntos de vista, perspectivas. Borges abandona la narración en tercera persona utilizada en “Hombres pelearon” y se deshace de los resquicios costumbristas (“Esta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero...” son las líneas iniciales de la versión de 1928). A través de la reescritura, Borges da el *ángulo* desde el cual es posible narrar: 1) la fama de guapo de un hombre; 2) la caída de este personaje cuando se demandaba hombría ante un forastero; 3) la venganza realizada por el personaje más despreciable e ignorado, en la oscuridad en que el código de honor del duelo no se aplica. No es casualidad, entonces, que “Hombre de la esquina rosada” sea contemporánea a las otras ficciones de *Historia universal de la infamia*, por otra parte tan distintas. En ambos casos se trata de una épica que “se inscribe en una imposibilidad” a través de “personajes que son capaces de acciones épicas pero que no están integrados en ninguna colectividad”⁹.

Entre las operaciones que realiza Borges con la masculinidad en la serie inaugurada por “Hombre de la esquina rosada”, la más visible y más trabajada en la bibliografía es la idealización de los compadritos. Una de las menos visibles es el desmontaje de las histo-

rias a través de las cuales dichas idealizaciones se hicieron posibles. Este es el camino que se rastreará aquí. En la escena inaugural del cuento, en una milonga en Villa Santa Rita, la zona sobre la que impera la fama de Rosendo Juárez, matón y guapo del barrio, llega un forastero con el desafío:

Yo soy Francisco Real, un hombre del norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de chuchillero, y de malo, y le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista.

(OC I, 391).

Estupefacta ante la ausencia de reacción de Rosendo Juárez, su compañera la Lujanera le tiende el cuchillo con el recordatorio “Rosendo, creo que lo estarás precisando”. Esta escena se reitera en los cuentos de Borges y aparecerá de manera más ilustre en el final de “El Sur”, cuento en que —de manera única, singular— queda la duda sobre lo que realmente sucedió.

La escena es paradigmática, primordial en el sentido freudiano del término y será narrada en “El hacedor” como una interpelación paterna a un niño, que provocado por los valientes de la escuela, recibe del padre un cuchillo con la recomendación de *que alguien sepa que eres un hombre*. Al reinscribirse en la obra de Borges, esta interpelación aparecerá como una escena que no evoluciona, no se desarrolla. El único desenlace posible es salir de

ella. En Borges el llamado prototípico a la asunción de la posición de hombre tiene lugar en el interior de una escena intolerable. Se trata de una *escena* en el sentido más fuerte del término, es decir, una imagen primordial, una suerte de irrupción de lo real en su intraducibilidad más dura: alguien —y en “Hombre de la esquina rosada” se trata de una



Jorge Guillermo Borges

mujer, humillación mayor— le tiende al sujeto un cuchillo con el recordatorio de que es el momento de hacerse y probarse hombre. ¿Por qué esta escena es intolerable?

Se trata de una escena intolerable porque como convocatoria a la masculinidad le acosa una contradicción performativa. En el momento en que le tienden al personaje el cuchillo con un llamado a que pruebe que es un hombre, la posibilidad de hacerlo ya

queda cancelada por la misma interpelación que la convoca. En otras palabras, si es necesario que alguien le tienda el cuchillo con la convocatoria a que se porte como un hombre, portarse como un hombre es la única alternativa que le resultará imposible. De allí que lo que se sigue a esta escena, en los cuentos de Borges, nunca sea un desarrollo de la escena misma, un despliegue de su dinámica interna. Ocurre siempre una *salida* o una ruptura de la escena misma. De “Hombre de la esquina rosada” a “El Sur”, pasando por “El hacedor” e “Historia de Rosendo Juárez”, la prosa de Borges jugará bastante con la paradoja de que la convocatoria a la acción cancela cualquier posibilidad de acción. La entrega del cuchillo instala un punto muerto, una escena cuya única resolución es la salida del personaje de ella, ya con el

abandono del desafío, como Rosendo en “Hombre de la esquina rosada”, ya con la ambigüedad sobre lo que sucedió, como en “El Sur”.

Como el glamour de Gatsby, narrado desde la fascinación de Nick Carraway en la novela de Scott Fitzgerald, la fama de Rosendo solo se constituye a través del narrador testigo fascinado, el miserable que, despreciado por todos en la milonga, le cuenta la historia al personaje Borges. A lo largo del relato se enfatiza la desimportancia del narrador con una serie de detalles. Cuando Francisco Real se adentra en el salón, la puerta golpea al narrador que arremete asustado contra Real. El impacto de su arremetida es nulo: “el hombre [...] estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo”. Cuando Rosendo rehúsa la pelea y abandona el salón, resbala también él en el narrador y le lanza un “vos siempre has de servir de estorbo, pendejo”. La falta de valor del narrador y su distancia respecto de la acción son las claves del mito de Rosendo y de la narrativa de su caída. La fama de Rosendo depende de una visibilidad lejana; el mito de su coraje está anclado en un lugar de mirada narrativa que está, a su vez, invisibilizado. El lugar de enunciación del narrador de “Hombre de la esquina rosada” recuerda en este sentido a la figura del Dr. Guillermo, el padre, de quien dijo Borges una vez que “era una persona tan modesta que le hubiera gustado ser invisible”. De allí el notable efecto del final del cuento, en que el narrador también desde lejos, casi como una avispa, narra la vuelta de Francisco Real al salón, después de humillar a Rosendo y llevarse a la Lujanera. La descripción de la entrada, tropiezos y muerte del



Corralero se hace con tal distancia que los forasteros llegan incluso a sospechar de la mujer, pero jamás del miserable anónimo, que termina la historia confesando –para la estupefacción del que lee el cuento por primera vez– que “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 rastro de sangre” (396).

El efecto fundamental de “Hombre de la esquina rosada” y responsable del hecho de que la primera lectura de este cuento sorprenda tanto, aun a los lectores más, depende de un contraste entre los dos espacios establecidos. En primer lugar está la milonga abierta, pública, en la cual rige el código del duelo a cuchillo. Rosendo defrauda este código, lo traiciona al rehusar la pelea, pero la autoridad del código queda intacta. El personaje es el que se rebaja. En el otro espacio, secreto, oscuro, donde ningún código vale, puesto que no hay ningún reconocimiento social –no lo ve nadie–, la pendencia queda resuelta, el forastero sucumbe ante un cuchillo del barrio, pero sin que el narrador pueda recoger ningún dividendo simbólico. Allí sí el código desaparece, no da la cara, no rige lo acontecido. En el espacio en que el código funciona, el personaje no está a su altura. En el espacio en que el personaje sí vence en la lucha, lo hace burlando el código. He aquí el descompás a través del cual se construye la ficción cuchillera de Borges. No es que el código no exista o no funcione o no sea reconocido. Existe, funciona y es reconocido, pero siempre en un espacio donde faltan sujetos capaces de hacerse cargo de él. Es cierto que

el duelo en Borges es siempre “un acontecimiento puntual, decisivo que define el *sentido* de una vida”¹⁰ y a la vez “convencional porque la situación supone un código, un conjunto de reglas, protocolos y maneras que pertenecen a una tradición”¹¹. Habría que aclarar cuál es la relación entre estas dos dimensiones. Nuestra hipótesis acá es que en Borges la singularidad del encuentro siempre revela una fisura hasta entonces no vista en el interior del código.

Borges inaugura su serie de cuchilleros, entonces, retratando un descompás entre los sujetos encargados de sostener el código y el código mismo: Rosendo, su gran representante, no se rige por él. El narrador miserable, despreciado, restaura el honor del barrio, pero pone en juego una hombría sin hombría, es decir, sin visibilidad. No se sabe, no sabemos, y por todo lo que nos es dado el narrador puede haberlo sorprendido por detrás, por ejemplo, en contradicción con cualquier etiqueta del código de honor. Habría entonces, en Borges, no solo un destiempo entre sujeto del código de honor y el código mismo, sino también entre la visibilidad de este código y su efectividad. El código solo mantiene su atracción, su poder, cuando se lo ve desde lejos.

Los cuentos de compadritos de Borges despliegan una fórmula casi invariable al inicio: aparece siempre el relato acerca de cómo nos llega la historia. El comienzo de “El otro duelo” es paradigmático: “Hace ya tantos años que

La escena es paradigmática, primordial en el sentido freudiano del término y será narrada en “El hacedor” como una interpelación paterna a un niño, que provocado por los valientes de la escuela, recibe del padre un cuchillo con la recomendación de que alguien sepa que eres un hombre.

Carlos Reyes, hijo del novelista, me refirió la historia en Adrogué, en un atardecer de verano” (OC II, 434). La historia llega siempre de una fuente otra, anterior a él, Borges, a través de la palabra de un protagonista o un testigo. “A mí los documentos no me hacen falta. Yo conozco a esa gente” (OC II, 420), le dice el sobrino de Juan Muraña al personaje Borges en el cuento que lleva el nombre del malevo. En “Historia de Rosendo Juárez”, Rosendo se declara “no capacitado para apreciar” la “novela” en que Borges había relatado el caso, pero dice querer “que sepa la verdad sobre esos infundios” (OC II, 410). Como señala Alan Pauls, Borges no cesa de subrayar el carácter ilegítimo de su posición.¹² Pero se trata aquí de una precariedad muy particular, ya que al disminuirse a sí mismo (desdoblado en el personaje

Borges y su madre,
Leonor Acevedo
de Borges



que escucha a los narradores), Borges reitera la autoridad del cuento que narra al instalar la voz de un testigo o de un protagonista. Refuerza la autoridad del cuento, entonces, al debilitar la propia posición de quien lo narra. Se trata de un efecto muy borgeano, que está en la base del arreglo de cuentas de Borges con su ficción de cuchilleros en *El informe de Brodie* (1970).

Lo que no permanecerá inmune en la ficción cuchillera de Borges es la autoridad de los rituales, engaños e ilusiones de óptica a través de los cuales se constituye la masculinidad de los personajes. Borges someterá estos rituales y espejismos a una implacable autopsia y es esta una de las claves para entender la ambigua posición de la masculinidad en Borges, a la vez idealizada y vaciada. No es un despropósito pensar que aquí se articula una suerte de venganza del hombre de letras sobre el mundo de la acción. Al fin y al cabo, el hombre de letras, inútil y humillado, al escribir su literatura, los retrata a ellos, hombres de acción, como figuras cuya fama se cuajó a partir de un relato falso, un mal cuento, un chisme al que le faltan detalles clave de lo que sucedió. El narrador de las ficciones de compadritos, a veces llamado Borges mismo, recibe una historia –autorizada, de un testigo o un protagonista– pero en ella se corrige, se desautoriza una versión pasada del mismo relato. En los cuentos de Borges la fama de guapo o de héroe de un hombre siempre empieza a partir de una ilusión de óptica, un espejismo, un error. Por alguna intervención del proceso de circulación de historias, este error se encubrió, quedó invisible.

Hay entonces una notable ironía de Borges que ha permanecido enmascarada bajo la constante peroración de la

bibliografía crítica sobre su envidia y su interés por los grandes hombres del pasado (próceres o cuchilleros). Hablar de la “fascinación de Borges” con los hombres de acción queda brutalmente incompleto si uno no mira el proceso de desautorización y desmitificación de estos hombres que llevan a cabo los cuentos (los cuentos, no la poesía). Con un gesto de desmitificación, al fin y al cabo, empieza el caso del primero de la galería de cuchilleros, Rosendo Juárez, el guapo de barrio que rehúye la pelea en “Hombre de la esquina rosada”. En el comienzo su fama es injusta, contingentemente adquirida por un tropiezo del contrincante en una lucha sin testigos, que solo se conocerá en “Historia de Rosendo Juárez” (1970). El último cuento de la serie, entonces, narra lo primero que habría que narrar –por qué Rosendo es conocido como valiente, de dónde viene su fama–. Toda la serie funciona porque lo fundamental ha quedado encubierto.

Revisitando el cuento treinta y cinco años después bajo el título “Historia de Rosendo Juárez”, en *El informe de Brodie*, Borges nos ofrece la misma historia, pero ahora narrada por Rosendo, el hombre que huyó. Al remitir a la historia inaugural del canon cuchillero, “Historia de Rosendo Juárez” se reviste del carácter de arreglo y balance final del código del coraje. Si en “Hombre de la esquina rosada” el mito de Rosendo se sostenía sobre la distancia del narrador fascinado, el cuento de la madurez pone en escena en modo confesional un vislumbre de los orígenes deshonorosos del código de honor. La fama de Rosendo se había constituido en un duelo con un hombre llamado Garmendia que lo provocó en un bar. Pero tampoco aquí el código

parece haber funcionado satisfactoriamente. En la pelea, Rosendo se aprovecha de un tropiezo de Garmendia en un callejón para acuchillarlo, primero en la cara y después en el pecho. Como nadie había acompañado la salida de los contrincantes y Rosendo regresa anunciando que “parece que el que ha vuelto soy yo” (OC II, 411), la reputación se afirma otra vez por una ilusión óptica. Rosendo había adquirido la fama con un ataque quizás no

muy distinto al ataque del narrador miserable, en la oscuridad, al forastero en “Hombre de la esquina rosada”. Así como, a lo mejor, el narrador de “Hombre de la esquina rosada” puede haber triunfado de forma deshonesto, burlando el código, en la última historia Rosendo confiesa que el origen de toda su fama era un fraude. El código del coraje tiene su origen en actos desprovistos de coraje. Los mitos de la masculinidad reposan sobre rasgos que estos mismos mitos caracterizarían como poco viriles.

Otro ejemplo de cómo el juego con la perspectiva y la distancia determina la operación del código de masculinidad lo ofrece “El indigno”, parte del ciclo que cierra el subgénero para Borges en *El informe de Brodie*. También allí el mecanismo de constitución de la masculinidad será la mirada distante. En cambio, la clave de su crisis y disolución será el acercamiento de la mirada. Santiago Fischbein, el viejo que le relata al personaje Borges la historia de su indignidad de juventud, comparte con los narradores de “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de

Los cuentos de compadritos de Borges despliegan una fórmula casi invariable al inicio: aparece siempre el relato acerca de cómo nos llega la historia.

Rosendo Juárez” el carácter de señor que revisita un episodio para confesar, saldar cuentas. Como el personaje anónimo que narra “Hombre de la esquina rosada”, Fischbein también ha sido siempre un pobre miserable y despreciado. El mito del barrio se llamaba Francisco Ferrari y el emblema de su fama cuaja para el narrador cuando Ferrari lo salva de la humillación de oír a “muchachones” decirles a su madre y a su tía en la calle: “Déjenlas pasar. Carne vieja” (OC II, 406). Ferrari interviene y le contesta al provocador: “Si andás con ganas de meterte con alguien, ¿por qué no te metés conmigo más bien?”, encarándolo y dejándolo sin reac-

El narrador de las ficciones de compadritos, a veces llamado Borges mismo, recibe una historia –autorizada, de un testigo o un protagonista– pero en ella se corrige, se desautoriza una versión pasada del mismo relato.

ción. Cuando la tía agradecida se refiere a Ferrari como “un caballero que hace respetar a las damas”, la madre de Fischbein lo saca del apuro con un “más bien

un compadre que no quiere que haya otros”. Es decir, a la humillación de haber sido salvado por otro hombre se agrega la humillación de que el hecho se note y sea registrado por las mujeres. En todo caso, allí queda sellada la cobardía del narrador y el mito de Ferrari.¹³

Hasta aquí, claro, la distancia que los separa es estable. Pero Ferrari la disuelve con la invitación inesperada a Fischbein: “si no tenés nada que hacer, pasá por el boliche”. El gran guapo del barrio le tiende la mano al despreciado narrador y abre la posibilidad de que el miserable se acerque al mito, lo que prepara el terreno para el desenlace sorpresivo. Cuando

el grupo de Ferrari planea un robo a una empresa, Fischbein los delata a la policía y destruye el mito del barrio, provocando la muerte del hombre que lo había sacado de la condición de miserable desconocido. El cuento concluye con la noticia de que “Ferrari trató de huir, pero un balazo bastó. Los diarios, por supuesto, lo convirtieron en el héroe que acaso nunca fue y que yo había soñado”. Dentro de una lógica utilitaria, el gesto de narrador sería incomprensible. ¿Por qué el miserable humillado castigaría con la delación –el más indigno de los pecados– justamente al gran mito que ignoró la distancia que lo separaba de él y le dio la oportunidad de estar entre un grupo de verdaderos hombres?

La respuesta, claro, es: precisamente porque *al tenderle la mano, destruyó su condición de mito*. El miserable necesitaba que el mito continuara existiendo a distancia. Precisaba que siguiera siendo concebible un mito que se vislumbrara sin ironía. También en “El indigno” el requisito para la construcción de las imágenes de la masculinidad, para la emergencia de un emblema de hombría, es que el hombre en cuestión sea mirado desde lejos. La masculinidad, un juego de visibilidad, perspectiva y distorsión, no sobrevive a la cercanía. He aquí entonces lo que podríamos caracterizar como la venganza del débil: demostrar con la letra, con la palabra, que la fuerza de los valientes es un espejismo construido a partir de una distorsión narrativa. La masculinidad, el atributo esencial del llamado hombre de acción, no pasa de un tropo generado por un determinado tipo de relato esencialmente moderno: el que preconiza que la historia fundamental es la que no se narra.

NOTAS

1. Agradezco a Antonio Gómez la generosa revisión de una versión anterior de este ensayo.
2. La afirmación viene de una entrevista a Borges realizada en 1977 por Celia Zapata, citada por W. D. Carter Jr., "Women in the short stories of Jorge Luis Borges" en *Pacific Coast Philology* 14, 1979, p. 17. Agradezco a mi estudiante de doctorado Ángela Rodríguez la ayuda en la localización de esta cita.
3. PANESI, Jorge, "Mujeres: la ficción de Borges", en *Narrativa argentina: Décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*, Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1997, p. 58.
4. A partir de las dos ramas de la familia, Ricardo Piglia elabora la teoría de los dos linajes, que se desdoblaron en una serie de oposiciones fundacionales para la obra de Borges: "las armas y las letras, lo criollo y lo europeo, el coraje y los libros, la vida y la cultura, lo oral y lo escrito", en suma, civilización y barbarie. PIGLIA, Ricardo, "Borges y los dos linajes", en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Urraca, 1993, p. 103. Véase también, sobre la teoría de los dos linajes, Sergio Pastormerlo, "Los usos de Borges: Entrevista a Ricardo Piglia", en *Variaciones Borges* 3, 1997, 17-27.
5. Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 2001, p. 22. Sobre el abuelo paterno en la obra de Borges ver BARRENECHEA, Ana María, "Jorge Luis Borges y la ambivalente mitificación de su abuelo paterno", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 40.2, 1992, 1005-1024.
6. PAULS, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 15.
7. SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 37.
8. BORGES, Jorge Luis, "Junín", en *El otro, el mismo. Obras Completas*. Vol. 2., Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 319. En lo subsiguiente, las citas de Borges serán indicadas entre paréntesis en el texto como OC, acompañada del número del volumen y del número de página. Todas las citas se refieren a esta edición.
9. AGUILAR, Gonzalo y JELICIÉ, Emiliano, *Borges va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2010, p. 18.
10. PAULS, Alan, *El factor Borges*, p. 41.
11. PAULS, Alan, *El factor Borges*, p. 41-42.
12. PAULS, Alan, *El factor Borges*, p. 112.
13. El hecho de que el apellido del narrador sea judío no es, desde luego, una casualidad, y se inserta una larga tradición de feminización de la figura masculina judía. Debo este recordatorio a Mónica Szurmuk.

INVESTIGACIONES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

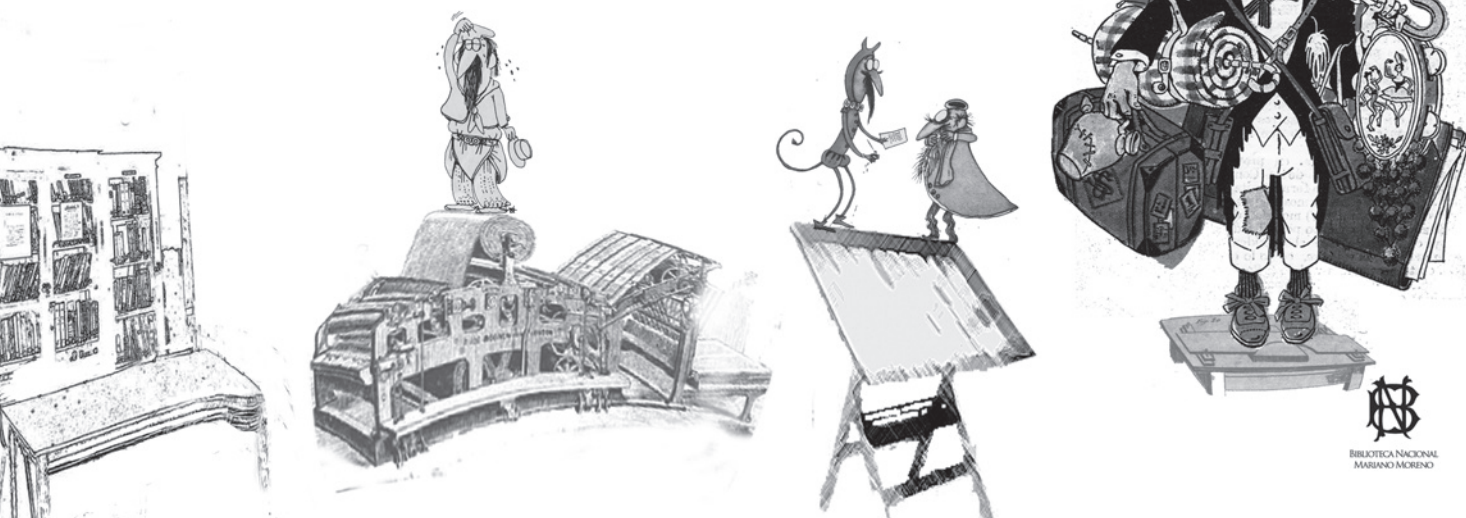
Coedición Biblioteca Nacional - Editorial Teseo



Desde 2007, la Biblioteca convoca a concursos públicos de becas de investigación para proyectos orientados a la puesta en valor de sus fondos patrimoniales. De esos concursos han resultado artículos y libros que ponen a disposición del lector materiales y abordajes singulares. En esta colección se publican algunos de los trabajos realizados en el marco de estos concursos.

Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico argentinos

Este programa, que entraña un fundacional archivo nacional de la historieta y el humor gráfico argentinos, sólo puede concretarse gracias a la conciencia, la confianza y el aporte desinteresado de la gente que acerca material. Esta suma de voluntades es la base que sostiene el acervo que se halla en proceso de identificación y ordenamiento.



QUE
LO
NIOS

Chiquitos
de América
Latina

Brasil

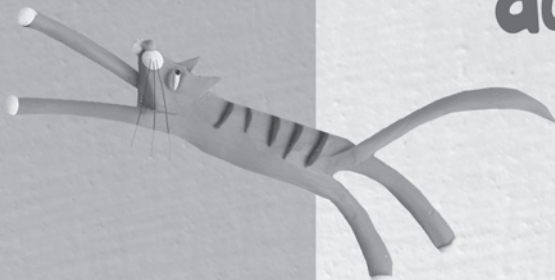
Clarice Lispector:
La mujer que mató a los peces

Perú

Edgardo Rivera Martínez:
Una azucena de luz y de colores
y otros cuentos

CUBA

Dora Alonso
La gata de María Ramos y otros
cuentos



El problema filosófico borgeano

Por Horacio González

En reiteradas ocasiones han sido señaladas las influencias filosóficas implicadas en la obra de Borges, como así también las que este ha ejercido sobre la filosofía en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, estos señalamientos al contenido explícito de su obra y a sus repercusiones universales, rara vez se han interrogado acerca de la naturaleza problemática de la relación del autor con la filosofía. Como si, por debajo de sus referencias, tan vindicativas como irónicas respecto a la filosofía, encontráramos un dilema de difícil dilucidación. ¿Es Borges realmente un filósofo?

Horacio González se propone indagar en este artículo la tensión inmanente a la obra borgeana, profundizando la contextura compleja e implícita subyacente en sus oscilaciones retóricas. Borges coqueteó con el tiempo, la libertad, el silencio, el olvido, la redención, la eternidad, el nominalismo y el lenguaje. Remitió muchas veces a Spinoza, Leibniz, el existencialismo, la fenomenología y es posible encontrar ecos de distintas voces filosóficas en su obra. Pero, hay un enigma que se cifra en su lengua vitalista: Borges es “un filósofo sin filosofía”, una escritura irreductible a sus filiaciones y resonancias, pues se trata de una singularidad que nunca se deja atrapar por las clasificaciones, siempre sospechadas como utópicas imposturas frente al acontecer de la vida.

I

La obra de Borges fue recorrida siempre por la certeza de que admite un añadido o una vecindad filosófica. Profusas excursiones críticas dan cuenta del intento de adjudicarle aquel complemento o esta contigüidad. Borges parecía valorar muy escasamente tales ejercicios. Pero es indudable que, en este caso, una displicencia que mezclaba por igual embarazo e ironía formaba parte de un juego. Precisamente, ese juego de rechazo de la filosofía —a la que sin embargo menciona permanentemente a través de infinitos autores— es lo que permitiría ver en Borges cierta dimensión filosófica, por lo menos, de “filosofía negativa”, al rehacerla y deshacerla bajo la ilusión de que coquetea con ella desde un borde cuidadoso y equívoco. Este coqueteo está compuesto por imperceptibles movimientos retóricos usados a la manera la “inminencia” de un saber o de un razonar geométrico, cuya calculada fisura interior (llamada “juego irresponsable”) es un diálogo divertido pero no sin hondura con temas esenciales del filosofar: la temporalidad, la teología, el destino, la sangre, la nada. A Borges le interesaban la hipálage, la hipóstasis y la escisión de lo mismo en lo otro, lo que hacía de su texto una suma de microtextos con resolución propia que, sin embargo, forjaban un relato cerrado en sí mismo que expandía en un plano mayor esos “procedimientos”. Una “ejecución” para Borges era una puesta en estado literario de esas formas profundas de la conciencia literaria, pasadas por las rejascalonadas del nominalismo retórico. Geometrías ocultas que, a diferencia de otros “mores geométricos”, nunca se cerraban sobre ninguna

completud. A las simetrías siempre les ocurre una falla; no son clasificables o lo son bajo reglas absurdas. Dicho de otra forma: está siempre a punto de manifestarse y aplica ellas mismas una negación de la conclusión. A esto llamó Borges una “inminencia de lo que no se consume”.

Pero como todo esto permanece en el nivel del relato literario o del ensayo, debemos aceptar que esto podría ser una “filosofía” que contiene un uso particular de algunas ideas filosóficas sobre el ser y la nada pero vistas por su modo reversal, por su “nada”. En su fondo último, hay una filosofía de la lengua o una lingüística que se torna irrisoria y a la que implícitamente se declara como imposible de sentido. Su estado paradójico lleva a una serena desesperación y sorda alegría. Solo como filosofía de los límites del lenguaje pueden ejercerse estos desplazamientos sobre conceptos metafóricos, como ser y nada; como lo mismo y lo otro (que en su fondo significan el mismo par de oposiciones “sin salida dialéctica”). En ese sentido, Borges es el nominalista que fue tantas veces estudiado bajo este signo, siendo muy recordable al respecto el temprano trabajo de Jaime Rest, *Borges y el nominalismo*. Cambiando un poco el tono de la afirmación, Ana María Barrenechea llamó a esto mismo “la expresión de la irrealidad”, fijando así la esencia de una paradoja. Todo ello puede ponerse en estado práctico examinando cualquiera de los cuentos y poemas de Borges.

En su fondo último, hay una filosofía de la lengua o una lingüística que se torna irrisoria y a la que implícitamente se declara como imposible de sentido. Su estado paradójico lleva a una serena desesperación y sorda alegría.

Es conocido el argumento de “Tema del traidor y del héroe”. Es también un sobre-argumento. Un argumento sobre el argumento. Allí habría que explicar precisamente lo que queda relegado por la afirmación de que “faltan pormenores, rectificaciones, detalles”. El argumento sería el andamio previo a lo que alguien alguna vez escribirá, pero en verdad, el recurso consiste precisamente

Hay una genealogía familiar. Pero en verdad es la del lector, de las generaciones sucesivas de lectores que enhebran la historia de la humanidad. Los lectores son víctimas y ejecutantes. Un sinónimo. Lectura y destino vendrían a ser lo mismo. Y lo otro.

en ese engaño. Un engaño sobre el tiempo, la propia negación de su existencia lo afirma por el mero hecho de que todo ello ocurre bajo “ejecuciones literarias” que proponen llevar al paredón de fusilamiento a lo mismo que produce la génesis del tiempo: el relato, forma secuencial que es la materia misma del tiempo.

En “Tema del traidor y del héroe” se encuentran, además, la referencia de la justificación en las “tardes inútiles”, la vacilación en cuanto en qué mundo social y en qué fecha ubicar el relato, la mención de la fecha en que escribe como el momento culminante de una “vislumbre”, como si una intuición superior lo llevara a una estructura vacía en la que, sin embargo, en el centro se halla la perplejidad del lector. Lo que se indica que se debería escribir en un futuro plan de escritura, cuando cese ese vislumbre y se imponga el “contenido” del cuento, lo que nunca ocurrirá. El cuento es ese hueco de lo ya escrito. Puro juego del lenguaje sobre la “nada” del escritor. O del lector. ¿Pero sería esta la filosofía del lenguaje de Borges, una eminente fuerza alusiva a un lenguaje que se anonada a sí mismo?

El relato está concebido como una maraña de voces que se van pasando una inspiración o un secreto. Primero es Borges quien indica una fuente de inspiración en Leibniz y Chesterton, pero para dejar que se perciba que la escritura es una acción presuntamente inútil, solo que lo dice otra manera, se lo adjudica a las tardes, presuntamente una hipálage. Esta “inutilidad” es la que urde argumentos circulares, enigmas basados en teorías repetitivas o refutadoras del tiempo. Lo cierto es que Borges luego deja su palabra a Ryan, el investigador que descubre la rara coincidencia de algunos párrafos del Julio César de Shakespeare con la crónicas que siguen los pasos del héroe Kilpatrick, antes de ser muerto de un “anhelado balazo” en un teatro de Dublín. Ryan introduce otro personaje, Nolan, el principal colaborador de Kilpatrick, quien descubre que este, el mismo jefe del movimiento insurgente, es el traidor. Puesto que era un héroe para el pueblo irlandés, su condena de muerte –firmada por él mismo– establece que va a morir sentenciado por su traición sin que quede afectada su condición de héroe. Se le prepara un guión teatral en el que antes de su ajusticiamiento debe pronunciar frases heroicas y de lucha, y precisamente este es el descubrimiento de Ryan, el investigador, que era un remoto descendiente de Kilpatrick. Hay una genealogía familiar. Pero en verdad es la del lector, de las generaciones sucesivas de lectores que enhebran la historia de la humanidad. Los lectores son víctimas y ejecutantes. Un sinónimo. Lectura y destino vendrían a ser lo mismo. Y lo otro.

Kilpatrick había jugado su papel con tanto entusiasmo que, además de las frases de Shakespeare, pronuncia otras

frases “de su cosecha”. Muere también por la vía de la hipálague. Muere “entre dos efusiones de brusca sangre” —un detalle refinado, una sangre por cada costado de su personalidad—, y diciendo “algunas palabras previstas”. Borges termina allí la primera versión del cuento y se siente molesto por ese final con palabras “previstas”. La edición definitiva contiene el agregado que realiza Borges; agregado que cualquiera podía cotejar consultando la revista *Sur*, donde el párrafo final no existía. Lo que se agrega corrige levemente lo anterior. Como los pasajes de Shakespeare son “los menos dramáticos”, Ryan sospecha que fueron intercalados para que un lector futuro diera con la verdad. Ryan sospecha que él es ese lector y que debe silenciar el descubrimiento. Decide en cambio publicar un libro que engrosara el cultivo de la fama del héroe.

Esa acción de “intercalar” ha surgido recientemente a luz en un pequeño manuscrito encontrado por investigadores bibliotecarios de la Biblioteca Nacional (Laura Rosato y Germán Álvarez), entre los pliegues de la revista *Sur*, correspondiente a las páginas de la primera versión del cuento (versión original que luce muchas tachaduras propias de la relectura a la que lo somete Borges). En ese manuscrito está ese final agregado (el que hoy se conoce en el cuento, pues fue de inmediato añadido a la edición en libro, ocurrida pocos meses después de su publicación en *Sur*), donde se reitera el tema de un *hallazgo* por cuenta del “lector futuro”. Borges siempre se interesó por “manuscritos hallados” en el interior de distintos libros. Ahora, al encontrarse este pedazo de papel, no varía el final del cuento que ya conocemos sino que se mueve una pequeña

pieza del universo. El autor sentía que “faltaba” ese agregado sobre la paradoja del hallazgo. Ese final es encontrado por los investigadores borgeanos y escenifica nuevamente el drama de ese personaje dual y complementario, Fergus Kilpatrick, haciendo de la vida real una continuidad que intenta “inútilmente” exceder lo escrito.

No sabemos por qué Kilpatrick hizo lo que hizo, su conciencia es inexplicable desde el punto de vista de una psicología o una teoría de conciencia, pero no inexplicable desde una tesis de la ilusoria continuidad de lector. El “hallazgo” dice al mismo tiempo que el traidor y el héroe quiso ser un “yo vital”, saliendo del libreto shakespeariano. Y ese “anhelo” es apenas una

débil señal en el tiempo, que en este momento, si la situamos en el mes de agosto del 2011, se ha puesto nuevamente en circulación, como si hubiera estado a la espera en esos suplementos que, como señaladores del destino, Borges dejaba esparcidos en el refugio impenetrable de libros y revistas (de lo que leía y de lo revisaba luego de publicados sus propios textos). Pero esta pieza encontrada revela una cuestión de fondo respecto de si se deben dar a conocer estos hallazgos. El investigador borgeano no hace como Ryan. Es un lector de nuestro tiempo, obligado por su profesión de tal. Decide dar a conocer el manuscrito casualmente encontrado. Investigar a Borges equivale a una necesaria (imprescindible) refutación de su filosofía

Investigar a Borges equivale a una necesaria (imprescindible) refutación de su filosofía del “como si”. Como si no hubiera que hacerlo, como si no hubiera que rechazar en nombre del flujo real de la civilización, que no hay secreto ni sellos de confidencialidad una vez realizado un hallazgo.

del “como si”. Como si no hubiera que hacerlo, como si no hubiera que rechazar en nombre del flujo real de la civilización, que no hay secreto ni sellos de confidencialidad una vez realizado un hallazgo.

¿Al tramo de cuál filosofía pertenecería esta situación? Podemos enumerar una serie, no de dimensiones filosóficas, sino de filosofemas o “climas filosóficos”. Lo que ocurre es que reside en ellos mismos el principio de su disolución. El tema del Otro como reverso de la medalla del Yo no es apenas una travesura del espejo sino un obstáculo *necesario* para la narración, pues en ella es imposible constituir una conciencia, o lo que habitualmente se llama una “subjetividad”. El imposible

Pensamos en el concepto de refutación y su inversión característica, la vindicación. Ambos movimientos involucran una investigación, todo lo caprichosa que se quiera, sobre los valores que permiten encomiar o anular el mundo, o algunos de sus pedazos o versiones.

recae sobre la inexplicabilidad de la decisión de Kirkpatrick de tornarse traidor. Es lo que “falta” de la narración. El proceso de la conciencia, el sustrato de su experiencia, su

ligamento dramático, su patetismo al ir hacia su polo contrario. Pero no hay un *ir* ni hay patetismo. Hay coexistencia enigmática de un carácter existencial inconfeso (pues Borges llama “patético” al existencialismo, aunque el suyo no lo confiesa). Se trata de la lúdica cuestión de que lo que existe está en el lenguaje y este tiene como obstáculo su propia calidad de inconducente para comprender la totalidad del mundo. Es sabido que Borges inspira muy a menudo sus consideraciones sobre el lenguaje en el filósofo austríaco Fritz Mauthner, muy influyente en los trabajos del Círculo de Viena.

II

Tomamos del mencionado ensayo de Rest estas características de la obra de Mauthner: el lenguaje es solo un juego, con su sola eficacia vinculada a este aspecto lúdico –el *ludus* de los antiguos, que es la enseñanza en forma irónica (*eludir*) y en forma oblicua (*aludir*)–, pero no a la situación representativa. “Los procedimientos enunciativos apuntan exclusivamente a trasladar un sistema simbólico en términos de otro sistema simbólico...”. Hay pues un tiempo circular de ficciones, el problema del lenguaje es el significado que le da su mero uso y sus abstracciones son un encadenamiento arbitrario de signos. Podría pensarse que estas definiciones, que ligan el lenguaje al límite del mundo y a la estructura de los juegos convienen más a un Borges que se complace en desarmar toda secuencia lógica clasificatoria para dar lugar a que el “estado de las cosas” adquiera una rutilante arbitrariedad solo regida por convenciones de conciencia llamadas “traición”, “venganza”, “destino”, “vislumbre”, etcétera. Pero lo cierto es que Borges inspiró su antimetafísica o su vitalismo del lenguaje en Mauthner. Prácticamente nunca dejó de mencionar, como lo establece esta lista de citas que ha preparado Nicolás Helft, en una significativa obra bibliográfica sobre la obra de Borges, su fortuna crítica y sus fuentes bibliográficas. Estas son las que Helft menciona respecto de Mauthner en la obra borgeana:

“La penúltima versión de la realidad”
(Ensayo, 1928)

“Indagación de la palabra” (Ensayo, 1928)

“El cinematógrafo, el biógrafo”
 (Ensayo, 1929)
 “Las kenningar” (Ensayo, 1933)
 “La doctrina de los ciclos” (Ensayo,
 1936)
 “América y el destino de la civiliza-
 ción occidental” (Encuesta, 1936)
 “Europe in arms, de Liddell Hart”
 (Reseña, 1937)
 “La máquina de pensar de Raimundo
 Lulio” (Ensayo, 1937)
 “Gerald Heard: Pain, sex and time”
 (Reseña, 1941)
 “El idioma analítico de John
 Wilkins” (Ensayo, 1942)
 “Gilbert Waterhouse: A short history
 of german literature” (Reseña,
 1943)
 “Prólogo” [Ficciones] (Prólogo,
 1944)
 “El propósito de Zarathustra”
 (Ensayo, 1944)
 “Macedonio Fernández 1874-1952”
 (NN, 1952)
 “Historia de los ecos de un nombre”
 (Ensayo, 1955)
 “Edward Kasner and James
 Newman: Mathematics and the
 Imagination (Simon and Schuster)”
 (Ensayo, 1960)
 “Presentación” [El niño y el joven,
 motores del desarrollo] (Prólogo,
 1972)
 “Prólogo” [Los libros de Alicia]
 (Prólogo, 1975)
 “Ars Magna” (Prosa breve, 1984)
 “Prólogo” [El candelabro de los siete
 brazos] (Prólogo, 1986)

Desde luego que no podemos asentar la totalidad de la obra borgeana sobre la crítica del lenguaje de Mauthner, lo que lo acercaría inexorablemente a cierto cientificismo liberal imperante en el positivismo lógico, si bien su reverso es la revelación de la potencia

del lenguaje como forma lógica del mundo... aunque Borges emplea el recurso de la intuición para desarmar todo el proyecto estructural que subyace en ese gran proyecto filosófico vienés. Por ejemplo, no podemos ignorar conceptos que tiene su halo filosófico que también están presentes en los movimientos autocontradictorios que prefiere Borges para sus juegos. Pensamos en el concepto de *refutación* y su inversión característica, la *vindicación*. Ambos movimientos involucran una investigación, todo lo caprichosa que se quiera, sobre los valores que permiten encomiar o anular el mundo, o algunos de sus pedazos o versiones. El rechazo borgiano (rechazo de la filosofía) puede ser así una imagen de anulación que enseguida genera el problema de encontrar la voluntad –¿filosófica?– que quedaría en pie para poder sustentar tal gesto refutador. Si aceptáramos este camino, Borges se convertiría en un filósofo que sobrevolaría sobre un eje de meditación retórica que lo llevaría una y otra vez a agitar la figura de la paradoja, con sus correspondientes variaciones en la circularidad del tiempo, la multiplicación del espacio y la imposible unidad del yo. Nada ajeno a estimables filosofías, repletas de convenciones ingeniosas.

Pero entonces, ¿podemos convertir a Borges en un “filósofo”? O la pregunta es demasiado necia o encierra en su gravedad todas las preguntas posibles sobre el destino final de la literatura. Lo primero, porque establecería una suerte de obligatoriedad de la filosofía en su obra, lo que borraría de inmediato su esencial sentido aleatorio, que se impone cada vez que se quiere situarla entre fronteras seguras. Lo segundo, porque se ubicaría justamente

en el punto en que toda obra debe demostrar que su palabra posee una validación que la conduce, en infinitas traducciones, al corazón de los textos, al texto final que se hace cargo de todos los que ya fueron escritos o se escribirán. Sugestivo *finale* rebotante de borganismo, si no fuese que altera el derecho de toda obra a tener particularismos ineluctables: desniveles, sendas perdidas, ejecuciones desafortunadas o maneras refractarias a cualquier traducción.

De una u otra manera, siempre hubo un aprovechamiento filosófico del juego borgeano por el cual quedaría preparado el terreno para realizar la lectura de Borges, esta vez “en serio”. Pero no hay tal lengua de la seriedad capaz de enlazar un Schopenhauer con un Fritz Mauthner, algún obispo Berkeley y porqué no un perseguido Walter Benjamin. Los senderos de Borges son inminentemente filosóficos..., pero

Por un lado debía forzarse a considerar que *solo hay filosofía en la seriedad*, y equivocaba doblemente esa relación, pues por menos exigentes que seamos con el arte de la broma, ésta puede soportar a la filosofía en su anomalía, así como no se hallaba carente la obra de Borges de un ingrediente de seriedad, de matemáticas del espíritu, de “espíritu de geometría” que lleva en sí el drama pascaliano de buscar la ruta que conduce de esa severidad, que sin duda poseía, hacia la finura, la sutileza y la vista despabilada.

quedarían en disponibilidad para el sacrificio que le impondría su mutación en *filosofía*, si esta ocurriera. Frente a esto, el propio interesado no podía hacer otra cosa que presentar su disgusto, es cierto que con el trasfondo inevitable

de su insondable sarcasmo. El riesgo que sobre todo percibía como proveniente de la crítica francesa —*ser tomado en serio*— seguramente le aparecía a

Borges como el precio que, en libras de seriedad, la filosofía le reclama al pensamiento —incluyendo asimismo al que descansa sobre el poder de la risa—. La conclusión que podemos ir esbozando es que en Borges hay una aceptación y un simultáneo sacrificio de la filosofía.

Por un lado debía forzarse a considerar que *solo hay filosofía en la seriedad*, y equivocaba doblemente esa relación, pues por menos exigentes que seamos con el arte de la broma, esta puede soportar a la filosofía en su anomalía, así como no se hallaba carente la obra de Borges de un ingrediente de seriedad, de matemáticas del espíritu, de “espíritu de geometría” que lleva en sí el drama pascaliano de buscar la ruta que conduce de esa severidad, que sin duda poseía, hacia la finura, la sutileza y la vista despabilada. Todo esto lo acercaba repentinamente al drama de los estructuralistas, sus contemporáneos, con los cuales comparte un estilo de pensar que descansa en similares hechuras retóricas, aunque Borges agrega un concepto de *destino* que no puede encontrarse, por lo menos tan fácilmente, en una obra que le es tan afín, como la de Claude Lévi-Strauss; mucho más que la de aquel Foucault que termina por consagrarlo por sus clasificaciones fundadas en un vacío del sujeto. Pero nada de esto lo hace “filósofo”, aunque impregna su obra de una “sensación filosófica”. Para ser filósofo, Borges sospechó que debía enviar al sacrificio el verdadero sentido de su obra, pero no se resignó a cierto trato con la filosofía, que consideró como una “rama fantástica”, con lo cual deseaba preservar a la vez el espíritu de geometría y el espíritu burlón. Así, invocó a la “filosofía”, pero fue a ella a la que sacrificó en un acto “filosófico” específico. El sacrificio como deseo íntimo de una obra.

Es precisamente la idea de *sacrificio* lo que la filosofía le ofrecía a la obra de Borges, no para que se entregara cándidamente a una traducción, que la hubiera disuelto en algún gajo del idealismo inglés o de la lingüística vienesa, sino para establecer una salvaguardia con el peligro que la filosofía le proponía, del que no podía dejar escapar y al que no podía dejar de atender. Un sacrificio concebido por la filosofía –por lo menos, si se supiera al mismo tiempo invocar a los dioses del fortuna y al llamado de la razón– debería ser una digna entrega del escritor de “tímidos ejercicios irresponsables” a un altar que lo rescatase junto a un Spinoza o un Pascal. Entendido de este modo, el sacrificio cumple un papel “filosófico” del mismo modo en que Borges designó el papel de su estética, en los pocos párrafos destinados a comentarla, como una cuestión, ya lo citamos, de esa “inminencia que nunca se consume”. El sacrificio podría equipararse así como una tirantez apremiante que nunca se verifica pero que le presta a la obra su carácter esencial: ser una flecha tendida hacia una filosofía, dirigirse hacia ella, *pero para nunca llegar*. Esa presión sería al cabo el alimento de la obra, su término crucial, su cifra indispensable, su filosofía oculta, la única posible pero gracias a no ser ninguna filosofía en especial, ninguna filosofía visible y comprobable, sino apenas –como se dice– una tensión. “Faltan pormenores, rectificaciones, detalles”. Visto de este modo, el sacrificio al que Borges se negaba sería su viga filosófica incorpórea. No un sacrificio que surgiría de considerar a un escritor como un “fracaso filosófico” y querer remediarlo con un rescate de sobrantes o de momentos de su obra, expurgados,

sacrificados de su ritual literario, para salvarlos en el ámbito que al fin les correspondería, “Borges filósofo”. En cambio, el fracaso filosófico de Borges es bien evidente que es el motivo ufano de su obra, por el cual esta es y no es, a la vez, filosófica, sin que sea posible ir más allá. La obra de Borges, ceguera

pensándose a sí misma, es ya filosófica en estado práctico, filosófica pero por débito intrínseco de poder consumirse como tal. Si se “consumase filosóficamente”, debía pensar

Borges –aunque no podemos adivinar sus pensamientos– no sería extraño que un sentimiento de redundancia invalidase tales empeños. No consistirían más que en encontrar lo que evidentemente una obra dejó desde ya en sus propios “procedimientos”. Irónica palabra esta a la que Borges acudía con especial deleite.

La filosofía, entonces, se anunciaría y no se ejercería, pues si lo hiciera perdería su virtud de lo inminente-nunca-realizado. Los “procedimientos” siempre tienen, por otra parte, una sobria luz que los denuncia, y en verdad siempre se observó que la presentación desnuda de un mecanismo es el recurso con el que Borges distrae la ficción de su pesada tarea de ser literal. La ficción surgiría de otro lado “no serio”, que es el de mostrar sus harapos escandalosos, convertidos en el verdadero arte a costa de quererlo “distráido”. La denuncia del procedimiento es el estado en que se puede encontrar toda la literatura de Borges, con el agregado ostensible de la severa

Los “procedimientos” siempre tienen, por otra parte, una sobria luz que los denuncia, y en verdad siempre se observó que la presentación desnuda de un mecanismo es el recurso con el que Borges distrae la ficción de su pesada tarea de ser literal.

limitación que este tema recibe inmediatamente después de ser enunciado. Es claro: *limitar cada acto que acontece* es el terreno real de lo que –si es para emplear esta palabra– puede llamarse *filosofía* borgeana. Una filosofía de reticencias, del pudor del enunciado, de un límite de lo que acaso se pretende impetuoso. Pero ocurre que este límite proviene de una elección que se extrae de las antípodas del procedimiento, pues es el límite que el *argumento* –un recurso de Borges sobre el que siempre propuso una fervorosa defensa –le propina al *procedimiento*. Argumento contra procedimiento es lo que habilita una pequeña compuerta filosófica en Borges.

Filosofía de la retórica, entonces, que no admite una remisión a filosofías argumentadas como tales, sino a filosofías que son aquel *sacrificio no realizado pero anunciado*, que al cabo hace que a Borges, más que leerlo, haya que soportarlo. *Sacrificio evitado*

Borges es un filósofo sin filosofía. Convengamos que es posible llamar filosofía a esta ausencia si la entendemos también como rechazo a un sacrificio que de todas maneras la nutre.

pero latente: eso es lo que hay que soportar.

De ahí que Borges llame a los filósofos sin serlo, y que sea filosófico ese llamado, tanto como para

poder atraer a filosofías, tan fingidas como puedan serlo. Si soportamos enteramente algo, debemos aceptar que no se trata de la idea cristiana, o religiosa en general, de cambiar una recompensa postergada por una insatisfacción presente, sino porque se nos convoca a percibir el estado de una obra que no se puede “contener” en sí misma y sin saber ser otra cosa que ese estado intolerable de inminencia, nada menos que atroz. La otra palabra del

diccionario flotante de Borges, como si fuera el “diccionario” tantas veces por él citado de Mauthner.

El concepto de *atrocidad* es de Borges y se refería –entre otras cosas– a la propia situación de lector como “complemento tenebroso” de la obra. He aquí otro atisbo de filosofía incapaz de realizarse a costa del sacrificio de su particularidad literaria e implica el acceso a la reflexión sobre lo siniestro de los procedimientos cuando entran en contacto con la corteza suavizante de los argumentos.

III

Desde luego, pueden encontrarse en Borges invitaciones de todo tipo para una aventura de restitución filosófica, devolviéndole al concepto lo que la ficción, previamente, parecería haberle sustraído. Quién busque, encontrará en las páginas borgeanas con una filosofía nominalista, una especulación nada desdeñable sobre los sentidos de la temporalidad, una teoría política de la libertad radical, una reflexión sobre el silencio, una estética del olvido, una apología del suicidio o variaciones infinitas sobre el idealismo, la cábala o la interpretación de textos. Todo ello está tolerado por el propio ejercicio literario de Borges: *le es inherente*. Pero Borges es un filósofo sin filosofía. Convengamos que es posible llamar filosofía a esta ausencia si la entendemos también como rechazo a un sacrificio que de todas maneras la nutre. Es la promesa de un sacrificio de su falta de seriedad en el arca de las filosofías ya escritas. Pero vimos en qué condiciones extrañas actúa esta promesa. Pues puede considerarse a ese sacri-

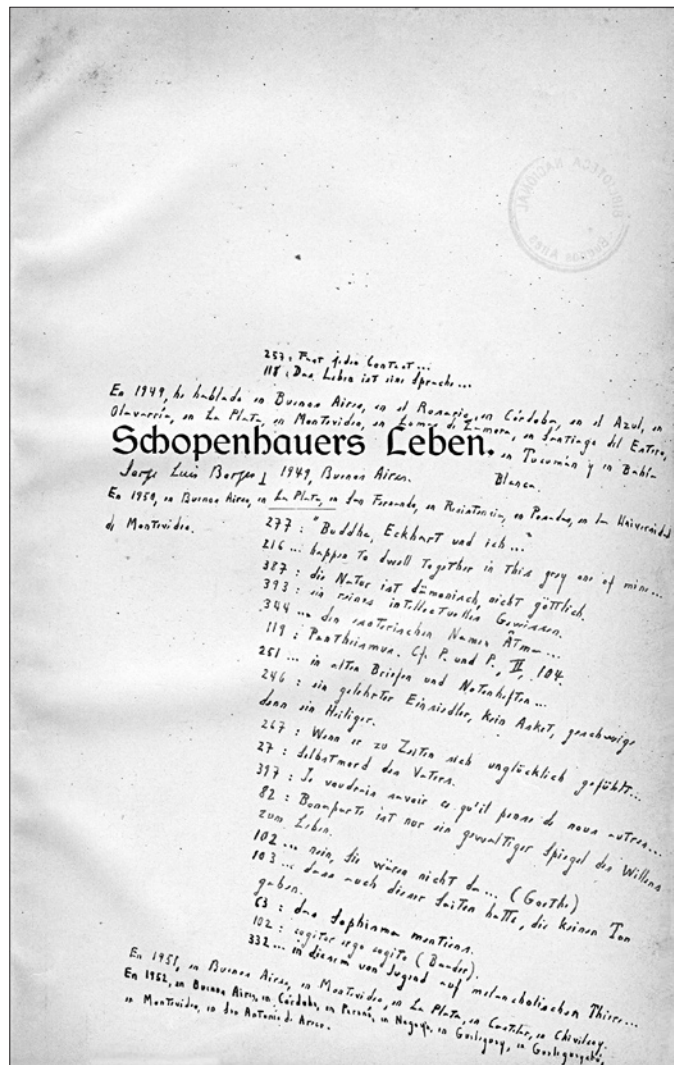
ficio como un anuncio de lo que contiene la propia obra de Borges para entusiasmar a un lector que sería, sí, filosófico ante la atrocidad de lo que se le propone: tomar esas páginas escritas y no saber si dirigirse con ellas hacia otras sabidurías o sentir que no puede escapar jamás de la forma, del argumento, de ese proceder que ellas mismas declaran y que al fin sería su implícito emblema filosófico.

No podemos ignorar otra cuestión sobre el arte de la celebración, que puede verse como una cauta filosofía panteísta: ¿frente al mundo y la naturaleza: indiferencia o emotividad? El juicio de Borges sobre Whitman, puede leerse en dos ensayos –“El otro Whitman” y “Nota sobre Walt Whitman”– escritos con anterioridad a “Deutsches Requiem”, en los que se afirma uno de los rasgos que en este cuento al propio Whitman se le objetan –la celebración indiferente del universo–; pero en verdad Borges escribe para rescatar al poeta norteamericano de esa imputación que lo obliga a una explicación salvadora: Borges acusa a los “políticos del arte” franceses de remedar “la parte más desarmable de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman para cumplir con cierta profecía de Emerson...”. Whitman habría usado la enumeración no como explicación de un espacio o un tiempo, sino como “delicado ajuste verbal”, referido a las “simpatías y diferencias” de las palabras”. Es así que Whitman se salva, a pesar del uso del verbo “enfilarse”, realmente despectivo, de las acechanzas de Carlos Argentino Daneri. Y podría salir muy bien parado de la posterior comparación

con el poeta David Jerusalén, en “Deutsches Requiem”.

La teoría de la literatura de Borges no está escrita sino desperdigada en todos los contrapuntos de su “obra completa...”. Si hasta podríamos invertir su recusación de la fenomenología –es contemporáneo de ella; Macedonio, un poco antes, había llegado a condenar a Husserl– y cotejar el material borgeano como haciéndonos los distraídos, con un párrafo bien conocido de Merleau-Ponty en el prólogo de su *Fenomenología de la percepción*.

Notas manuscritas
de Borges sobre
Schopenhauers Leben,
de Wilhelm Gwinner



Dice Merleau-Ponty:

El mundo que distinguía de sí mismo como suma de cosas o de procesos enlazados por relaciones de causalidad, lo redescubro “en mí” como el horizonte permanente de todas mis cogitaciones y como una dimensión en relación con la cual no dejo nunca de situarme. El verdadero cogito no define la existencia del sujeto por el pensamiento que tiene de existir, no convierte la certidumbre del mundo en certidumbre del pensamiento del mundo y no sustituye, finalmente, el mundo mismo por la significación mundo. Reconoce, por el contrario, mi pensamiento mismo con un hecho inalienable y elimina toda especie de idealismo al descubrirme como “ser en el mundo”. Porque somos de punta a cabo referencia al mundo, la única manera de concebirla para nosotros es suspender este movimiento, rehusarle nuestra complicidad (contemplantarlo sin tomar parte, dice frecuentemente Husserl), o aun ponerlo fuera de juego. No quiere decir esto que se renuncie a las certidumbres del sentido común y de la actitud natural —que son, por el contrario, el tema constante de la filosofía—, sino que, justamente como presupuestos de todo pensamiento, “van de suyo”, pasan inadvertidos y para despertarlos, para hacerlos aparecer, tenemos que abstenernos de ellos por un momento. La mejor fórmula de la reducción es, sin duda, la que ha dado Eugen Fink, asistente de Husserl, cuando habla de una “perplejidad” ante el mundo. La reflexión no se retira del mundo hacia la unidad de la conciencia como fundamento del mundo, sino que toma su distancia para ver brotar las trascendencias, distiende

los hilos intencionales que nos ligan al mundo para hacerlos aparecer, y solo es conciencia del mundo porque lo revela como extraño y paradójico. Lo trascendental de Husserl no es lo trascendental de Kant, y Husserl reprocha a la filosofía kantiana ser una filosofía “mundana”, puesto que utiliza nuestra referencia al mundo, que es motor de la deducción trascendental, y hace al mundo inmanente al sujeto, en vez de quedarse perpleja ante él y de concebir al sujeto como trascendencia hacia el mundo. Todas las confusiones entre Husserl y sus intérpretes, con los “disidentes” existenciales y finalmente consigo mismo, vienen de que, justo para ver el mundo y aprehenderlo como paradoja, es preciso romper nuestra familiaridad con él y que esta ruptura no puede enseñarnos sino el surgimiento inmotivado del mundo. La mayor enseñanza de la reducción es la imposibilidad de una reducción completa. De ahí que Husserl se interrogue siempre de nuevo sobre la posibilidad de la reducción. Si fuéramos el espíritu absoluto, la reducción no sería problemática. Pero puesto que, por el contrario, somos en el mundo, puesto que aun nuestras reflexiones tienen su lugar en el flujo temporal que intentan apresar (puesto que ellas mismas fluyen, como dice Husserl), no hay pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento. El filósofo, dicen también los inéditos, es un principiante permanente. Ello quiere decir que nada da por adquirido de lo que los hombres o los científicos creen saber. Ello quiere decir también que la filosofía misma no debe tenerse por adquirida en lo que haya podido decir de verdadero, sino que es una experiencia siempre en

renovación de su propio comienzo, y que consiste por entero en descubrir este comienzo, y finalmente que la reflexión radical es consciente de su propia dependencia con relación a una vida irreflexiva que forma su situación inicial, constante y final. Lejos de ser, como se ha creído, la fórmula de una filosofía idealista, la reducción fenomenológica lo es de una filosofía existencial: el ser-en-el-mundo de Heidegger no aparece sino sobre el fondo de la reducción fenomenológica.

¿Merleau-Ponty en vez de Mauthner?
¡Herejía!

Sí, larga cita hicimos. Pero podemos ver ahí casi una perfecta asimetría con el pensamiento de Borges, pues en este prólogo del siempre interesante Merleau-Ponty, a pesar de que se postula una ruptura de la “familiaridad con el mundo”, ese rompimiento en Borges también ocurre. No permite rearmar la unidad de la conciencia en el mundo, esto es, esa “reflexión radical es consciente de su propia dependencia con relación a una vida irreflexiva que forma su situación inicial, constante y final”. Se debe recordar que “los naipes del tahúr” son un elemento de probanza que usa Borges en “El arte de injuriar”: “El burlador procede con desvelo, efectivamente, pero con un desvelo de tahúr que admite las ficciones de la baraja [...] tres reyes mandan en el poker y no significan nada en el truco. El polemista no es menos convencional”. Se revela una vez más que este pequeño texto es una propedéutica general borgeana, la “vida irreflexiva” en Borges no es vitalista pero admite las “ficciones de la baraja”. Podemos “traducir” esta convención del jugador

ficcional al “códice” merlopontyano o al “códice” mauthneriano. Todas son voces trucas. El poema “Junín”, escrito en 1966, dialoga con su antepasado. “¿Me oyes / sombra o ceniza última, o desoyes / en tu sueño de bronce esta voz truca?”. Borges juega con el incierto empeño de saber quién era su abuelo, esa sombra que omite su voz pero con la que ese otro, de “voz truca”, se propone dialogar. Filosofía de las voces del pasado: mesianismo rebanado. Objeción interesante a la plenitud redentora que ejerce el pasado en Benjamin, autor que Borges no conoce.

IV

Falta en esta idea truca del pasado, siempre disponible a los caprichos del presente, el tema del duelo. El duelo es la estructura truca del mundo, como dijera los “estructuralistas”. “Estructura fallada”. En “El duelo”, en “El otro duelo” y en “Guayaquil” encontramos un conjunto que busca tensiones complementarias, como reescrituras lejanas de *El duelo*, de Joseph Conrad. Precisamente aludido en “Guayaquil”, donde Borges imagina que esas repúblicas del Caribe ya tienen un historiador vigoroso, el “capitán José Korzeniovsky”. “El duelo” tiene también ambientación académica, aunque en el mundo de los pintores. Los protagonistas del duelo son dos mujeres. Había en ellas un “influjo

Dice Molloy: “La codicia y avidez abundan en los personajes borgeanos, en esas combinaciones de elementos narrativos organizados como paradigmas personalizados que llamamos personajes y que presionan (codician) otros paradigmas semejantes”.

recíproco” y “en el curso de aquel íntimo duelo obraron con perfecta lealtad”. Duelo tan solo adivinado por algunos íntimos, “no hubo derrotas ni victorias”. Al igual que en “Guayaquil”, Borges no se priva del escarnio a los modismos académicos, que no desconocía y sin duda le producían una irónica disconformidad. En

Como ya sugerimos, las analogías habituales entre Borges y Foucault, debido a la célebre cita del segundo al primero en *Las palabras y las cosas*, serían más adecuadas en el caso de Borges y Lévi-Strauss, donde el juego “estructural” se asemeja indudablemente, excepto que en Borges es también una “forma del destino”, noción totalmente ausente en el simbolismo estructuralista del eximio antropólogo francés.

un momento dice: “El temario –séanos perdonada la jerga– era de palpitante interés”. “El otro duelo” ya convoca el odio y la sangre. La historia la cuenta Nolan, apellido que protagoniza también “Tema del traidor y del héroe” y que enlaza la cuestión duelística con la dualidad espectral de una personalidad que alberga en su sí-mismo el duelo primordial. La inaudita crueldad del cuento “El otro duelo” es el otro extremo de las pujas académicas. Pero esa “atroz” carrera de dos cuerpos sin cabeza, para representar maquinalmente la supervivencia de la idea de duelo como forma del honor después de la muerte –además de ser una expansión del “Tema del traidor y del héroe” de una forma bicéfala–, solo consigue ser la versión truculenta de refinamientos que Borges sabe hacer valer aun con estos juegos de eximia ferocidad.

En *Las letras de Borges*, de Silvia Molloy, en un interesante e imaginativo análisis de lo que llama la “avidez y codicia” en los personajes de Borges, se nos conduce a la cuestión borgeana

por excelencia: la cuestión del destino. Dice Molloy: “La codicia y avidez abundan en los personajes borgeanos, en esas combinaciones de elementos narrativos organizados como paradigmas personalizados que llamamos personajes y que presionan (codician) otros paradigmas semejantes”. Se analizan en este libro la avidez y codicia en “Los teólogos”, en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, en “La muerte y la brújula” y en “El muerto”. “Tanto Scarlach como Bandeira esperan y espían, preparan un camino que abunda en señuelos, estudian (prevén) con aplicación el recorrido de otro que en algún momento coincidirá con ellos. Con igual codicia, Lönnrot y Otálora recorren ese camino, que ya ha sido previsto para ellos pero que solo se sostiene por la avidez con que ellos creen descubrirlo”. Otra forma de evocar la filosofía borgeana por el envés: las figuras sin psicología ni dramatismo evolutivo encuentran sentimientos volitivos y desiderativos. Avidez y codicia.

La maquinaria –concedamos el nombre– de Borges está repleta de mónadas, detritus y piezas recicladas que vuelven a aparecer inesperadamente. Es el caso de los losanges, que aparecen en “Emma Zunz” y en “La muerte y la brújula”, como mínimo. Quizás representan en Borges una forma de la narración, o el comienzo de una equivalencia de narración donde se repiten esquemas invertidos y simetrías con oposiciones de simbolismos alterados. Filosofía incompleta, geometrías cerradas. O bien: geometrías incompletas, filosofías cerradas. Puede consultarse el estudio que, a formas similares a estas, hace Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*, en el capítulo “Caduceo”: las mujeres

caduveas se hacen tatuajes con estas formas romboidales (losanges) que en definitiva son relatos de sueños que no pudieron concretarse en formas sociales válidas. Como ya sugerimos, las analogías habituales entre Borges y Foucault, debido a la célebre cita del segundo al primero en *Las palabras y las cosas*, serían más adecuadas en el caso de Borges y Lévi-Strauss, donde el juego “estructural” se asemeja indudablemente, excepto que en Borges es también una “forma del destino”, noción totalmente ausente en el simbolismo estructuralista del eximio antropólogo francés.

¿Borges escribió “filosóficamente”?

En un escrito bien conocido –la “Nueva refutación del tiempo”– se hallan buena parte de las consideraciones estético-temporales de Borges hacia los años 40. El sustento de cuentos como “Emma Zunz”, “Tema del traidor y del héroe” o “El jardín de senderos que se bifurcan”, puede encontrarse en este pequeño tratado de filosofía –¿pseudofilosofía?– que está escrito bajo la forma de la paradoja y un humor socarrón que no oculta el intento de encarar sin descuido (un descuido y un fracaso) un tema vital de la filosofía. Borges afirma:

Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles, ni siquiera el olvido, pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros, es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente.

Esta lógica *sui-referencial*, propia del lenguaje, está en la base de la ficción de Borges, cuyo juego esencial es el

proyecto de negarla, obturarla en ese *ahora*, como ocurre en “Sendero de jardines que se bifurcan”.

Por otro lado, es la base también de la ética agnóstica del juicio moral en Borges, pues aunque no puede haber “premios y castigos” basados en nada de lo que exceda ese *ahora*, hay un sentido común que obliga a condenar. Ese “sin embargo” es la base del enjuiciamiento moral en Borges, el acto vital de un escéptico, que solo dispone de una estetización del mundo y un tino irónico, una absurda estaca clavada en un flujo de tiempo genérico e indeterminado. Hay un permanente “envés” o “revés de la trama” en Borges, pero así dicho se compone un nostálgico recordatorio de la manera crítica y expresiva de David Viñas. Esto implicaba, también, el borgesismo oculto de Viñas. Es oportuno recordar aquí las dos versiones del coraje en Borges. Dice Rosendo, el personaje de “Hombre de la esquina rosada”, muchos años después, valorando la falsedad del “coraje” de su antagonista: “En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza”. Si él hubiera tenido miedo, agrega, hubiera salido a pelear. El coraje era la forma reversible del miedo. ¿Cómo lo sabemos? Porque la psicología general del mundo es su reversibilidad. No lo sabemos por la psicología o el psicoanálisis sino por la filosofía del “como si”. Aquí se expresa la dificultad del mirar borgeano, su fenomenología de la percepción, tan contraria a la que con ese nombre prosperó en Francia, tanto que esta –ya lo comentamos– le pareció “patética”. Pero el acto perceptivo es subyacente, precategórico, lo que reenvía el borgesismo a, por lo menos, ciertas templanzas de Merleau-Ponty. En

“Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada”, su discusión sobre la ausencia de determinaciones sociales en el peronismo por encima de los “hechos elementales” referidos al bien y al mal, comprensibles por cualquier hombre de la calle, Tatián ve un rechazo por la “novedad histórica”, una “disputa eterna de las mismas fuerzas, restitución arquetípica de lo igual que se vale de distintos actores, ignorantes de lo que son”. Es una “teología de la historia”. ¿Pero sería entonces un “eterno combate”? Tatián ofrece una respuesta relativizadora de esta teología borgeana. “Solo la conversación humana, cuando sucede, es capaz de trascenderla y volverla un avatar del pensamiento”. Como sea, esta teología no impide que el “contexto histórico” sea anulado o actúe como ese telón de fondo que tanto le ha interesado a Balderston por su fidelidad a lo histórico—en su superficie, claro—, sin contar con que en Pierre Menard, se invierte el desprecio al contexto o al “color local”, y se juega con que cada tiempo cambia la mismidad de un texto. La cuestión es que el contexto existe pero es absurdo. La mismidad siempre triunfa sobre él, aunque se insinúe un juego historicista. Borges hace del contexto otro juego del lenguaje. También el contexto aparece con extraña fidelidad en “Emma Zunz”. La huelga de Vasena en 1919. Pero sin ser una sombra inmóvil, sobre el contexto se impone un juego específicamente literario, el juego trágico del yo escindido o de las pasiones verídicas producidas artificialmente. En la interpretación con un dejo de sabor spinoziano que Beatriz Sarlo hace de “Emma Zunz”, la venganza de Emma es “fría y diferida, puro cálculo” de una complejidad tal —explicada en el

decurso del argumento— por la cual “al usar su cuerpo como instrumento de la venganza sometiéndolo a la cosa horrible, Emma recibe una lección de conocimiento”. Practica el acto sexual con el marinero sueco, haciendo padecer a su cuerpo, excediendo la mera coartada y transformando esa “cosa horrible” que equivale a lo que su padre le había hecho a su madre, en “una motivación tan fuerte y urgente como la venganza del padre”. Dice Sarlo: “El saber que Emma adquiere al entregarse al marinero extranjero, es un saber que ella no ha buscado sino que, sencillamente, encuentra el lugar donde menos se piensa”. Y por eso, agrega, la venganza cambia a la vengadora. Se trata de un encadenamiento de venganzas anunciadas pero en otros casos sugeridos en el texto, pues es un complicado montaje en el tiempo entre el ultraje de la concepción y el ultraje del acto sexual actual que sirve como pretexto alegórico para transferir la culpa a Loewenthal. En suma, sirve para “exceder” una reparación arcaica, acrecentándola de un saber sobre “lo que puede un cuerpo”. Es decir, la mera verdad no permite ningún motivo de acción, si no se le suma una auténtica mentira surgida de un vejamen deliberadamente buscado. La verdad más verdadera tiene en su hueco una nada pasional, una mentira provocada en un presente realmente culposo que la hace verosímil. Como teoría de la verdad, es totalmente pragmática. Pero la emoción que crea es de violencia actual, verídica enteramente, y el asesinato se convierte en justo e injusto al mismo tiempo. Por su parte, Josefina Ludmer, tratando también el caso de Emma Zunz en el apartado “Mujeres que matan” de su libro *El cuerpo del delito*, dice

que “Emma es una obrera virgen de dieciocho años que visita un sábado, durante una huelga, al dueño de la fábrica textil, un judío, con el pretexto de delatar a los compañeros, y lo mata”. Esta escueta síntesis sirve al propósito de la crítica, pues se presenta a Emma como la Virgen justiciera, enviada por Dios, y asimismo la obrera que se levanta contra el patrón durante la huelga, “y también la que mata un judío que trabaja un sábado, o simplemente que mata un judío”. Traducido de esta manera extremadamente alegórica –Ludmer es una alegorista del *metatexto* general de la cultura contemporánea–, la conclusión es que Emma representa “todas las justicias” de las “modernas que matan”. Dice Ludmer:

La justicia de Dios, la del padre, la justicia de clase, la racial y la sexual. Y se burla de la justicia estatal, porque al fin llama a la policía, confiesa su crimen y acusa al patrón de haberla violado, cuando unas horas antes se disfrazó de prostituta y se acostó con un marinero que hablaba otra lengua.

Es una filosofía nominalista –volvamos al tema– que en Borges adquiere el aire de una fenomenología de lo “sustancialmente cierto”. Pero es sabido que a lo largo de ese recorrido sobre las napas irreales del tiempo, la sustancia de la certeza tiene un mero valor geométrico, o analítico –propio de algún “idioma analítico”–, por el cual la verdad solo es una cuestión deductiva que puede partir de un principio esencial de falsedad. La ética borgeana anunciada en el final de Emma Zunz sigue sorprendiendo, más allá de la cuestión de la venganza femenina, porque trata en verdad de la estructura

final de la venganza, o mejor dicho, de la condición ultrajada de todo símbolo. Cuando se dice, en el célebre final: “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 era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”.

En su libro *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz

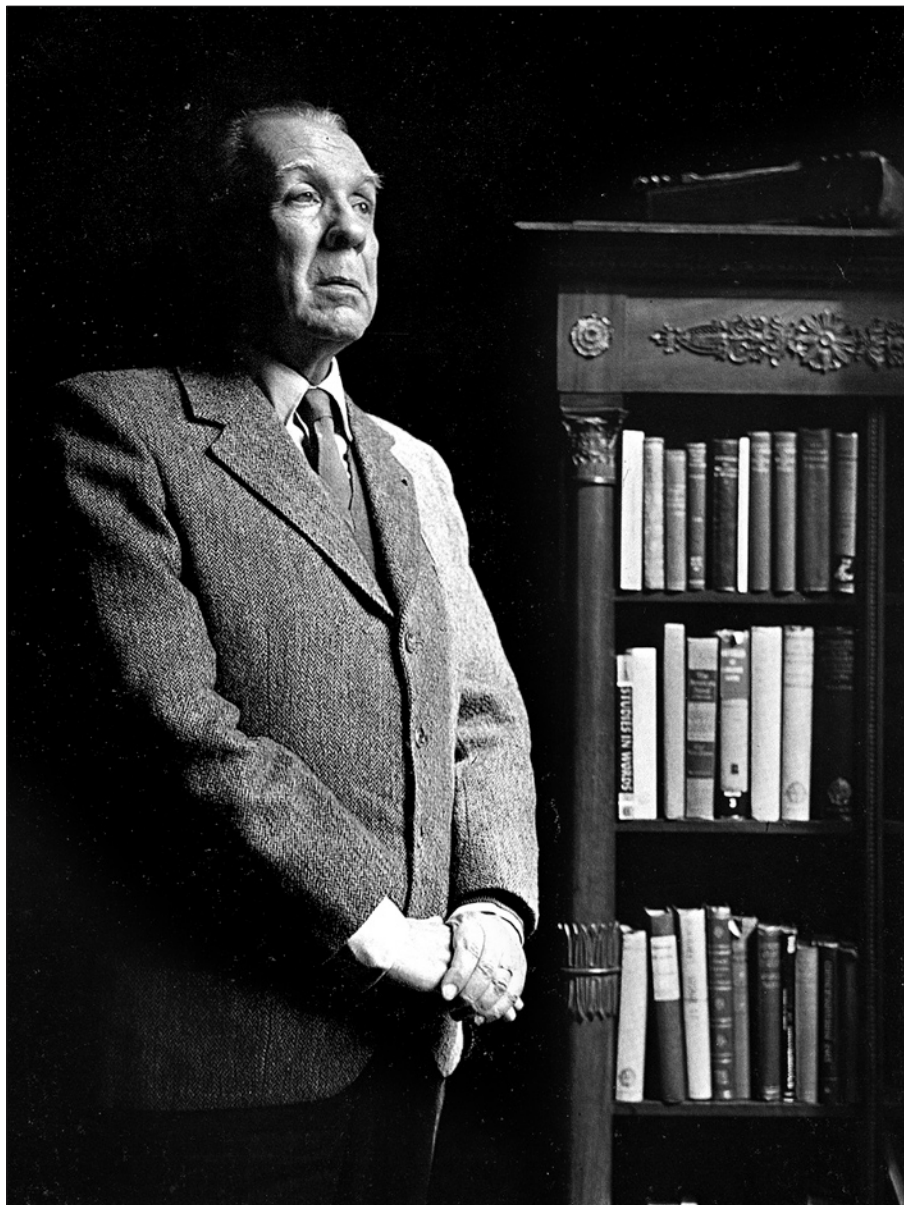
Sarlo dice que al basarse Borges en la idea de violencia individual dentro de la tradición gauchesca y orillera, ello lo

conduce a que “la única ley es el código de honor porque las instituciones del estado están ausentes”. No discorramos de este enfoque, pero lo vemos demasiado genérico, o para decirlo mejor, genéricamente sociológico. En ausencia de códigos estatales, es cierto que las reglas honoríficas pueden ser las que organicen las relaciones de propiedad e intereses entre las personas. Pero no es tan cierto que el duelo (y la venganza) existan estrictamente a falta de otros procedimientos “que reemplacen la confrontación armada entre hombres que solo tienen el código de honor para resolver las ofensas y restituir una situación de justicia ausente”. La posición del duelista y la venganza como iniciadoras de un pensamiento cultural de reposición de un daño como origen de todo vínculo social son tejidos morales permanentes. Es la sombra que persigue a la filosofía, al arte y la política. No conviene agotarla en una interpretación sociológica.

La posición del duelista y la venganza como iniciadoras de un pensamiento cultural de reposición de un daño como origen de todo vínculo social son tejidos morales permanentes.

Con sus trabajos de teoría política inspirados en la obra de Shakespeare, Eduardo Rinesi ha demostrado que puede haber una forma de conocimiento que recorra los problemas clásicos de la política. Por ejemplo, los caprichos de la fortuna, la posición del sujeto revelada en un enunciado que en su aparente espontaneidad encubre una arquitectura política al acecho, la

revenge tragedy como dificultad de la reconstrucción de la autonomía del sujeto al margen de la imposibilidad de una autoconciencia completa de sus actos. Y todo ello sin que nada importe la correlación entre la antropología política y las determinaciones específicas de una época o una modalidad histórica del Estado. Decir entonces que “el duelo, que obligaba al ejercicio



de la valentía física y moral, ocupaba el lugar vacío de la institución ausente” no puede dejar de ser un sesgo de filosofía literaria. Si bien Borges “explora los mitos” que surgen de esta forma cultural, no es posible darle una forma de vacío institucional al origen del mito borgeano del coraje, pues suponemos que significa algo más. Recorre toda la antropología de la verdad bajo la forma de cierto vitalismo encerrado en asombrosas jaulas lingüísticas.

Analizando con sutiles dislocamientos el estilo borgeano, Ricardo Piglia le otorga un peso extraordinario a la teoría del lector, por la cual todo el armazón civilizatorio se basa en una suerte de autoconciencia hegeliana, pero no del espíritu absoluto sino de la ontología del lector, de su capacidad de ser el alma interior, no exógena, de cualquier escrito. Por eso Borges puede pasar por un vitalista encubierto, un fenomenólogo que escribe cegando todas las fuentes de la *intencionalitas* humana. Para Piglia, leer es escribir, por eso una de sus innumerables tesis sobre Borges –al que ve como un cuerpo ético que por su estoicismo personal sostiene lo contrario de lo que cree, a la manera de una creencia en la no creencia–, consiste en verlo como alguien que fue arruinando su escritura mientras avanzaba la ceguera que le permitía el acto fundante de la lectura.

Esta interpretación podría ser refutada si eruditamente nos tomásemos el trabajo de cotejar todo lo escrito por el Borges lector en contraposición con el Borges ciego, disminuido porque a la escritura le faltaba la fuente de la lectura pero convertida en cambio en un gran conferencista internacional. Pero en estas afirmaciones de Piglia no importa cabalmente una refutación, pues se hacen con la intención de crear núcleos problemáticos o ficcionales que tornen la propia biografía de un autor en una tenue ironía sobre su destino de escritor. Estas reflexiones de Piglia pertenecen a un sutil campo ético, especialmente atractivo porque no es declarado como tal. Sobre estos arrestos deliberados, se teje un velo de Maya donde nunca se encuentra la verdad donde el sentido realista lo indica, sino donde el choque de linajes proveniente de tiempos antiguos lo determina. Esta determinación es también otro velo: actúa como si fuera sostenida por un tejido de casualidades, ignorancias o acertijos indiferentes a cualquier lógica. La filosofía en Borges es ese suave toque de omisión de un sentido previsible en las cosas, para decidirse a llamar finalmente imprevisible a lo previsible. Como un intuicionista de la razón.

Honda biblioteca ciega

No es posible sostener un relato de Borges; sin embargo continúa, da la vuelta por sus propios alrededores y se consume bajo el modelo de una especial exquisitez. Ayuda a desentrañarlo el método cabalístico, el estructuralismo tomado en forma burlona, la erudición como un arbitrio de apariencia solemne, la geometría spinoziana, y la profunda diversión de estar escribiendo un discurso del método que nada tenía

que envidiarle a Descartes y su estufa, solo que con más genios malignos que no son solamente una prueba para la razón, sino un informe sobre lo dignamente irresoluble del mundo de los hombres y de las cosas.

Si la palabra borgeana sigue convocando nuestra atención, no sólo lo debemos a la economía de sus procedimientos formales, sino a que su temperamento pone en estado de conmoción los sentidos de la lengua heredada y del hábito lector. Son piezas literarias que interrogan la consistencia de los nombres, que nunca han cesado de proliferar, y sus designaciones, que intentan capturar el fluir de una vitalidad renuente a las clasificaciones. Y ese universo, hecho de desacoples y perplejidades, es el que Borges nos presenta en sus cavilaciones. Porque pensar el infinito es, en cierto modo, crearlo, bajo la sutil superstición de que el arte de nombrar lo incommensurable es un ritual tan imposible como inevitable.

En este apartado presentamos un conjunto de notas cuyos rasgos comparten preocupaciones en apariencia divergentes. Pero el modo en que se forja la obra de Borges envuelve tanto a sus movimientos retóricos como a sus tópicos escriturales. Pues se trata de un escritor en fuga, nunca satisfecho por las determinaciones del idioma ni por las simplificaciones identitarias.

Beatriz Sarlo parte del recuerdo fragmentario, como un fraseo cuya musicalidad resuena cuando es convocada para el pensamiento, y se detiene en la figura retórica de la hipálage que interrumpe la dinámica de lectura, deteniendo su significación y desmontando el sistema de expectativas lectoras.

Gisle Selnes repara en el curioso hecho de que la recepción de la obra de Borges en Francia haya suscitado el entusiasmo de la crítica literaria, del estructuralismo y el post estructuralismo filosófico sin conquistar el entusiasmo recíproco del escritor, que permaneció indiferente —cuando no despreciativo— con una cultura que no formaba parte de sus intereses y motivaciones.

Anibal Jarkowski se detiene en la lectura del Martín Fierro que impregna la escritura juvenil de Borges, encontrando en el libro de José Hernández algunas claves sobre las variaciones que sufre la épica cuchillera y las especulaciones acerca del honor en la narración borgeana.

Daniel Freidemberg repara en un episodio fundacional: la “revelación” que experimentó Borges con la entonación de Evaristo Carriego de los poemas de Almafuerte. Se trata de una convulsión corporal que transforma la poesía en un drama vitalista, un acontecimiento del lenguaje que transforma el campo de la sensibilidad. Esta intensidad se encuentra como fondo de sus discursos posteriores y sus refinamientos estilísticos.

Roberto Retamoso examina los presupuestos filosóficos que obran como sustento de la literatura de Borges, entendiéndolo que en estas elecciones conceptuales se jugaba algo de una biografía singular que ninguna deriva existencial terminaría por difuminar.

Sandra Contreras revisa la compleja, a veces contradictoria pero siempre latente, relación entre César Aira y Borges. Todo escritor debe medirse con Borges, y en este deslinde que comporta una intimidad se cifra la posibilidad de la escritura misma y sus potencias imaginarias.

María Pia López analiza tres iniciativas que la Biblioteca Nacional llevó adelante en los últimos tiempos en las que la figura de Borges fue condición de posibilidad para una experimentación en el terreno de la investigación, la producción televisiva y el pensamiento acerca del idioma de los argentinos y sus formas expropiadas.

En el límite

Por Beatriz Sarlo

La crítica literaria siempre ha tomado a Borges como su objeto predilecto. De él se ha dicho casi todo y, sin embargo, su escritura misteriosa se resiste a ser considerada como forma concluida y categorizada del pensar. Es por eso que insistimos una y otra vez en el intento de abordarlo con una imaginación nueva capaz de encontrar los elementos disruptivos, la singularidad de sus procedimientos y la conjura a todo orden lingüístico que la obra de Borges promueve y conlleva, sin condescendencias pero también sin grandes estridencias.

Beatriz Sarlo parte de esa inquietud. A partir del recuerdo de fragmentos borgeanos dispersos va reconstruyendo con agudas reflexiones la conmoción que opera en el lenguaje la palabra imprevista. Y lo hace a partir del análisis de la hipálage, aquel recurso retórico por el cual se produce una transferencia entre la acción del sujeto y las cualidades del objeto que trastoca profundamente los cimientos del orden lingüístico heredado. La aparición inesperada de la hipálage pone en suspenso el sentido de la lengua. Se trata de un acontecimiento que se produce a partir de un desplazamiento casi imperceptible en el campo formal pero que introduce una apertura a un nuevo horizonte de posibilidades, deteniendo el sentido, disolviendo y problematizando las identidades y abriendo un tránsito hacia la experimentación por venir, capaz de interpelar la imaginación lectora.

De memoria. Hice una prueba: responder sin pensar, como un acto reflejo o un puro salto de memoria, cuáles eran los dos o tres primeros versos que recordaba de Borges. Recité: “alta y honda biblioteca ciega”, “el íntimo cuchillo en la garganta”, “los arduos alumnos de Pitágoras”. Ni siquiera versos completos: solo algunas palabras dispuestas como hipálage. En el límite de lo pensado y lo no pensado, esos fragmentos son, para mí, Borges. Habría podido mencionar otras figuras, la doble negación y la litote, en ese comienzo inolvidable al prólogo de *El informe de Brodie*. Pero esas frases no están hechas para la memoria.¹

En cambio, las tres hipálages fueron inevitables: “lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras”, primer verso de “La noche cíclica”, se repite, idéntico, en el final del poema. Borges se imagina, dos veces, escribiendo un “poema incesante”, escribiendo sin cesar un poema que comienza con ese verso. Recordamos ese verso, como recordamos los versos de “El poema de los dones”:

*Yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega
[...]*

*Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que
habrá dad.*

los mismos pasos en los mismos días.

Y recordamos, sobre todo, un verso, quizás el más citado de la poesía argentina, ese final donde una hipálage es un destino cifrado:

*Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el
pecho.
el íntimo cuchillo en la garganta.²*

Otra hipálage³ nos aleja de una épica que ya no puede repetirse y de una historia que, en el siglo XX, es el patético balance de una vida juzgada insustancial.

*No haber caído,
como otros de mi sangre,
en la batalla.
Ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas.⁴*

Todo ha sido señalado en Borges, un cuerpo literario que la crítica no deja en paz, porque las respuestas a las preguntas con que nos acercamos a él, una vez encontradas o inventadas, no convencen del todo. Como seguramente no convencerán estas notas. Pero quisiera explicarme a mí misma el benjaminiano *shock* de esos fragmentos. Intento una explicación de mi persistente recuerdo, que seguramente es más simple que las citas que se atropellaron para ser recordadas.

La hipálage. Borges escribió hipálages desde los primeros tres libros de poemas y desde *Historia universal de la infamia*.⁵ La hipálage desvía signos y entrevera líneas semánticas. Un atributo acompaña a un sustantivo de manera inusual, deslizándose hacia un lugar que no le corresponde, a un lugar inesperado y nuevo. Provoca una detención del sentido, tuerce el rumbo de lo acostumbrado en la lengua: no es vana la noche, son vanas las sílabas que se escriben. Un desplazamiento que es formal, porque las atribuciones

Todo ha sido señalado en Borges, un cuerpo literario que la crítica no deja en paz, porque las respuestas a las preguntas con que nos acercamos a él, una vez encontradas o inventadas, no convencen del todo.

cambian su lugar en la frase; y es semántico, porque las palabras conmutan y se cruzan en acoplamientos inesperados. Se deslizan buscando otras con las que no las une la costumbre ni la expectativa de lectura: será “íntima” la herida que produzca el cuchillo, pero el cuchillo, justamente el arma de la muerte, no es “íntimo” para quien muere sino, en

La hipálage ignora las reglas de parentesco, porque vive fundando nexos nuevos, independientes de que las palabras unidas participen de un mismo cuerpo de sentido. Pasa por alto las uniones conocidas. Se independiza de lo previsible y también se independiza de los repertorios de imágenes.

todo caso, físicamente íntimo de quien mata; es ciego el hombre que camina despacio por las galerías de una biblioteca, no son lentas las galerías, ni es ciega la biblioteca. “La íntima claridad

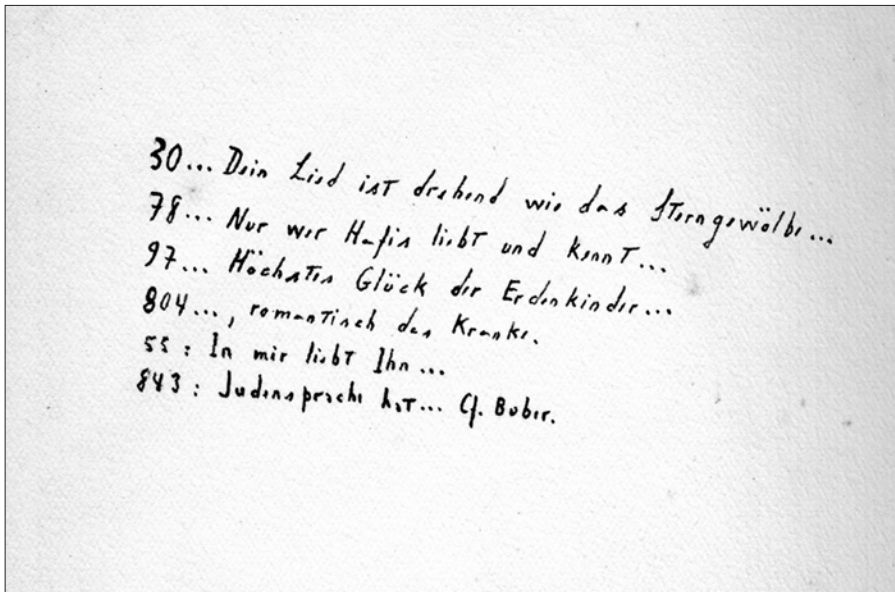
de los patios” hace temblar la materialidad de un espacio banal, cotidiano y criollo. El patio no se “personifica” (lo cual sería probablemente absurdo) sino que se subjetiviza; y la claridad pierde su cualidad objetiva y espacial. En todos estos casos, se ha producido un cambio de expectativas semánticas. La hipálage es esa mutación. Las palabras escritas corrigen lo esperado. El efecto es inmediato: se comprende (la hipálage no presenta casi nunca dificultades imprecisas o ineludibles) y, sin embargo, la lectura se detiene. Sin tropezar, casi sin enigma, la lectura se detiene porque alcanzó un lugar impensado. La hipálage no es una figura enigmática, ya que los términos del desplazamiento, los campos semánticos implicados, están co-presentes y generalmente muy próximos. No se abre a una discusión, salvo excepciones. No golpea por su carácter misterioso (como el de algunas metáforas), sino por la sencillez con que viaja de una

dimensión semántica a otra. Traspasa el límite entre dos campos semánticos, como si estuvieran próximos y se superimprimieran. Muchas veces, ni están próximos ni se superponen. Otras veces, son casi un lugar común que se corrige: vanas sílabas es, por ejemplo, poco sorprendente. Y, sin embargo, “vana noche”, que cae sobre las hipotéticas “vanas sílabas” está fuera de lo esperado, aunque tampoco “vana noche” sea sorprendente. Lo que detiene la lectura es el desliz, una forma mitigada (borgeana) del extrañamiento. Son deslizamientos “anormales”. Demasiado lejanos y extrañamente próximos. No se trata, como en la metonimia o en la sinécdoque, de la parte por el todo, ni del todo por la parte (las crenchas negras y el delantal que indican la presencia de la muchacha en la “Milonga triste”). La hipálage ignora las reglas de parentesco, porque vive fundando nexos nuevos, independientes de que las palabras unidas participen de un mismo cuerpo de sentido. Pasa por alto las uniones conocidas. Se independiza de lo previsible y también se independiza de los repertorios de imágenes.

La hipálage se apoya en la desestabilizadora duda de que las cosas y los seres, las cualidades de unos y otros, sus rasgos o sus acciones características, se mueven de un mundo a otro: del sueño a la “realidad”, de la subjetividad a lo objetivo, de lo imaginado a lo existente, de un sujeto a otro sujeto. No son “arduos” los discípulos, sino que es ardua la ciencia (no mencionada en el verso) de Pitágoras, su maestro. De pronto, los esforzados discípulos comparten con aquello que tratan de aferrar (la geometría), una cualidad que no poseen. La flor del paraíso ha llegado al mundo, la cabeza del dragón cae desde el sueño de quien soñó que fue su matador.

La hipálage es una figura de pasaje: un atributo se desplaza, rompiendo la separación habitual de campos semánticos. Borges ciego camina por la biblioteca. El don ha llegado demasiado tarde, pero la sentimentalidad de quien recibió “los libros y la noche” se atenúa, porque la noche se desplaza del hombre que camina hacia la biblioteca

semánticos están por lo general a la vista. No es necesario reponer una ausencia, como puede suceder con las imágenes, donde el *tertium comparationis*, aquello que se postula común entre dos términos, quizá sea difícil de definir. Una imagen tiene siempre algo de contencioso. La hipálage, en cambio, pone en escena



Notas manuscritas
de Jorge Luis Borges

ciega que lo contiene. El efecto no es sólo sorprendente, sino una atenuación, un *understatement*, modo del decir que a Borges le resulta familiar en todos los sentidos. La hipérbole es la figura más extraña a Borges, excepto cuando es paródica. Su modo es la atenuación, la ironía, las contradicciones (como aquel “incivil maestro de ceremonias” o el “atroz redentor” de *Historia universal de la infamia*). Lo significativo está en los momentos en que lo habitual de la lengua se desarregla, pero sin realizar contorsiones extremas que sean demasiado vistosas o sorprendentes.⁶ La hipálage es precisamente esa figura poco espectacular. Sus elementos

el movimiento de una forma sintáctica (un atributo o una modalización que se desplaza de su lugar habitual y va a otro, pero casi siempre uno y otro punto están en el texto). Tiene una claridad geométrica y, a la vez, produce una revelación semántica. Siempre es nueva. A diferencia de las imágenes, que integran un legado poético al que se puede volver, es raro que se repita una hipálage. Hay una historia de las imágenes; menos probable es una historia de las hipálages. Igualmente improbable sería un fondo poético común de hipálages. Se las recuerda (como Borges recuerda las de Virgilio, Dante y Lugones), pero

no se las reescribe. Por eso la hipálage siempre es semánticamente nueva. Suspende la lectura, pero rara vez remite a otro texto diferente y anterior al que se está leyendo. Su dificultad, como la del *understatement*, es atenuada, porque basta poseer el mapa de los campos semánticos habituales en una lengua para percibir el desplazamiento, que los hace virar e ir de un lado al otro.

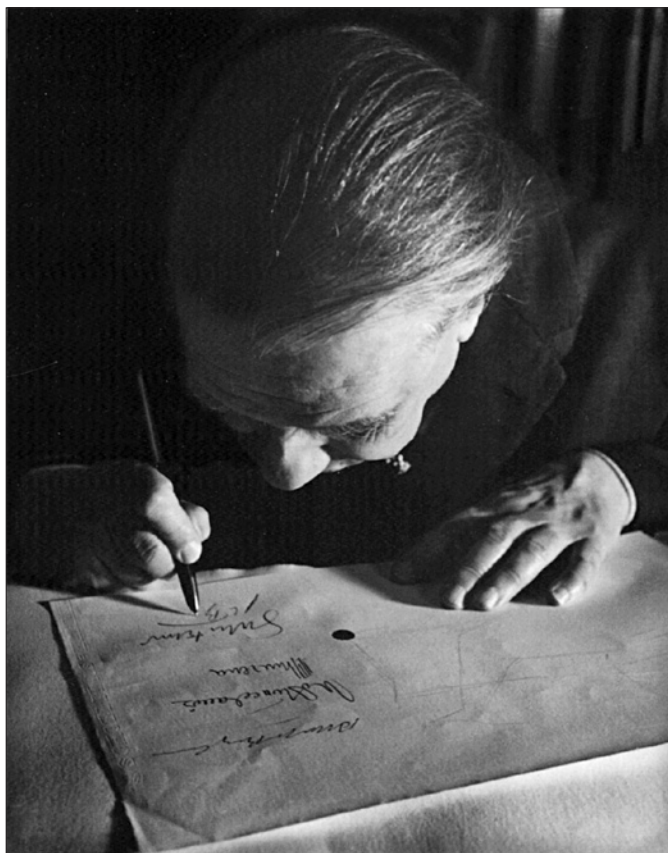
El pasaje. En 1953, Borges y Bioy Casares eligieron, como primer texto de *Cuentos breves y extraordinarios*, “La sentencia”. El ministro de un emperador chino sueña que le ha cortado la cabeza a un dragón. Duerme todavía cuando dos capitanes irrumpen, portadores de una cabeza inmensa. El ministro despierta y observa: “Qué

raro, yo soñé que mataba a un dragón así”. También incluyeron “El sueño de Chuang Tzu”: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre”.⁷

En la página siguiente de su *Antología*, Borges y Bioy ubicaron la historia de “El ciervo escondido”, un relato del siglo III a.C., encadenada ficción de ambiente campesino, donde se contaminan los sueños de dos hombres a la búsqueda del escondrijo de un ciervo que uno de ellos había matado. Uno sueña el lugar; el otro sueña al que sueña que sueña; un juez trata salomónicamente de repartir el ciervo entre ambos, y el rey Cheng se pregunta si no estaría el mismo juez soñando.

Como la cabeza del dragón que llega desde el sueño hasta la vigilia del ministro, Borges ama otra invención que juzga perfecta. En “La flor de Coleridge”, cita una nota de poeta: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”.⁸ La pregunta es radical. Si eso sucediera y si debiéramos formarnos una idea del mundo “real” y del soñado a partir de tal suceso, si solo una vez cayera la cabeza del dragón a los pies del ministro que se despierta, o solo una vez un hombre trajera su flor desde el paraíso, caería toda frontera entre imagen y materia. Se pondría en crisis la idea misma de ficción, de figura y de lengua.

El mago de “Las ruinas circulares”, después de soñar un hombre y de enviarlo lejos, en una tarde final comprende que “él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”. Sueño que me sueñan, sueño que estoy



soñando; llega del sueño al mundo un objeto que parece pertenecer al mundo, pero que se realizó como objeto en el sueño: el dragón fue decapitado allí, en ese espacio donde también está escondido el ciervo. El sueño encadenado es la hipótesis borgeana más irónica y dramática, porque toca directamente a la identidad, en el centro del *cogito*. Sueño, luego existo. Pero si nada es tan nítido, ¿entonces, qué?

Nadie es lo que cree ser sino que, potencialmente, lo es en el sueño de otro: la identidad es imposible. O más bien indemostrable: siempre puede postularse el sueño como dimensión que socava la identidad de un sujeto. Casi diría que todo Borges sale de esta convicción que es, por supuesto pesimista o alocadamente optimista, según se la mire.

En *Historia de la noche*, más de dos décadas después de *Cuentos breves y extraordinarios*, Borges vuelve al enigma de Chuang Tzu. Cito el poema completo:

*Los ponientes y las generaciones.
Los días y ninguno fue el primero.
La frescura del agua en la garganta
De Adán. El ordenado Paraíso.
El ojo descifrando la tiniebla.
El amor de los lobos en el alba.
La palabra. El hexámetro. El espejo.
La Torre de Babel y la soberbia.
La luna que miraban los caldeos.
Las arenas innumerables del Ganges.
Chuang-Tzu y la mariposa que
lo sueña.
Las manzanas de oro de las islas.
Los pasos del errante laberinto.
El infinito lienzo de Penélope.
El tiempo circular de los estoicos.
La moneda en la boca del que
ha muerto.*

*El peso de la espada en la balanza.
Cada gota de agua en la clepsidra.
Las águilas, los fastos, las legiones.
César en la mañana de Farsalia.
La sombra de las cruces en la tierra.
El ajedrez y el álgebra del persa.
Los rastros de las largas migraciones.
La conquista de reinos por la
espada.
La brújula incesante. El mar
abierto.
El eco del reloj en la memoria.
El rey ajusticiado por el hacha.
El polvo incalculable que fue
ejércitos.
La voz del ruiseñor en Dinamarca.
La escrupulosa línea del calígrafo.
El rostro del suicida en el espejo.
El naipe del tahur. El oro ávido.
Las formas de la nube en el desierto.
Cada arabesco del calidoscopio.
Cada remordimiento y cada
lágrima.
Se precisaron todas esas cosas
Para que nuestras manos se
encontraran.⁹*

La enumeración en endecasílabos unimembres, sin nexos, se inicia con el amanecer del mundo: no su primer día, sino el instante en que Adán experimentó la frescura del agua en su garganta. Son 37 versos y a 35 les corresponde un suceso, objeto o lugar intensamente alegóricos, notables por su fama o por su densidad poética. En esa síntesis de la creación y su historia, Borges creyó indispensable incluir a Chuang Tzu soñado por una mariposa, el relato que ya antes había elegido. Con esa ficción repetida anticipa la arquitectura de las dos hipótesis importantes del poema: “los pasos del errante laberinto”, que convierte la acción de un sujeto perdido en cualidad del espacio donde se ha

extraviado; y “la escrupulosa línea del calígrafo”, que vuelve objetiva la virtud subjetiva del escribiente. Y, como si el sueño de Chuang Tzu pudiera desvanecerse, Borges lo transcribe una vez más en las notas explicativas finales a *Historia de la noche*.

El soñador soñado es un modelo de relato que desestabiliza las certidumbres (mejor dicho: las anula). Otro modelo es el traspaso de objetos o personas desde la dimensión del sueño a una dimensión que no se manifiesta

Si los objetos pueden migrar de una dimensión a otra y las cabezas de dragón caer súbitamente desde el sueño frente a los pies de su matador, se comprende que Borges haya favorecido la hipálage como tropo.

como sueño, que podría ser llamada “real”, pero que también podría ser la realidad entrevista en un sueño. Son dos las hipótesis. La primera fue

explorada por el barroco; la segunda, yo diría la más íntimamente borgeana, la que lo persuade y lo fascina, es la del traspaso de un límite: el plano que separa “la realidad” y “los sueños” se quiebra y por esa grieta llega la flor de Coleridge y la cabeza del dragón; allí se roba un venado y se descubre su escondite. Los objetos inanimados y los hombres pasan de uno a otro, transfieren el objeto del sueño al mundo (que puede ser un mundo soñado). Esta transferencia incesante desestabiliza lo que creemos que es la materia de lo real y materializa lo que pensamos que son las figuras inmateriales e imaginarias del sueño. La cabeza de dragón que se cortó allá, cae, de pronto, acá, a los pies del soñador. Telekinesis onírica: gran juego borgeano.

Se afecta de este modo la sustancia de los objetos trashumantes: son siempre objetos *fuera de lugar*, trastornados por el cambio de atmósfera. Pero si

los objetos quedan debilitados en su identidad, si Chuang Tzu no sabe si es mariposa soñadora o soñada, si la flor viaja desde el Paraíso, no sólo quienes padecen el desplazamiento quedan afectados en su ser. También los dos lados se redefinen de una manera imprevista y perturbadora, porque los objetos que parecen pertenecer, por su materia, solo a uno de ellos, emigran y resurgen en el otro. Ninguna seguridad ontológica.¹⁰ Ninguna seguridad gnoseológica: ¿quién puede dirimir la naturaleza soñada o soñadora de un sujeto? ¿quién puede afirmar su propia naturaleza en uno u otro espacio? ¿qué objeto pertenece “naturalmente” a algún lugar?

Lo que llamamos mundo es dudoso e inestable. Si los objetos pueden migrar de una dimensión a otra y las cabezas de dragón caer súbitamente desde el sueño frente a los pies de su matador, se comprende que Borges haya favorecido la hipálage como tropo. Rastier argumenta que la hipálage va contra la doxa. Aceptando esa función crítica del tropo, lo considero desde otro punto de vista. Es, por supuesto, evidente que la hipálage no responde nunca al lugar común de la lengua. Pero hay más.

Varias veces Borges sostuvo lo que en 1958 escribió en las palabras finales de *Límites*:

Hacia mil novecientos veintitantos, mi generación, tardíamente urgida por el ejemplo de Leopoldo Lugones, resolvió descubrir metáforas nuevas. No las descubrió porque no las hay: las esenciales y genuinas afinidades están en las metáforas antiguas o mejor dicho eternas y lo demás es mero simulacro sintáctico, mero engranaje de palabras incompatibles. Más expresiva que la metáfora o que

*el vocabulario es la entonación de los versos, la justa adecuación de la frase rítmica a la pasión del tema.*¹¹

Para Borges hay violencia barroca en la metáfora; hay torsiones demasiado evidentes. En la década del treinta, se había interesado por las metáforas que se repetían, no por las que presentaban una novedad: las *kenningar*, y las populares de la orillas de Buenos Aires. Otras figuras menos vistosas le resultan más afines. Pero no se trata sólo de una inclinación estética hacia el recato (que elogió en Banchs) o el *understatement*.

En la figura de lenguaje que representa la infinita e indiscernible comunicabilidad entre dos espacios, Borges encuentra, quizá sin buscarlo deliberadamente, una forma de hacer sentido que le resulta más afín en términos filosóficos. La metáfora presupone dos espacios reales o semánticos separados, incluso muy alejados, que son unidos por el tropo. La hipálage no presupone ni familiaridad ni distancia, sino un pasaje o una comunicación de doble vía. No se trata de llevar un adjetivo hacia un sustantivo que habitualmente no lo admite desde un punto de vista semántico, sino de la exploración de posibilidades significativas no enunciadas antes; no dichas pero posibles. La novedad de la hipálage se adecua al estilo que Borges prefiere a partir de sus años clásicos. Para decirlo con adjetivos que él usó: no es una figura bochinchera ni rumbosa.

Lo real no solo es innumerable sino confuso, entreverado por senderos que cruzan fronteras. Lo que, para la razón, son regímenes separados, como realidad y sueño, se comunican por pasajes que contradicen la escisión entre lo imaginado y lo existente; así,

propiedades y objetos imaginados adquieren una confusa materialidad; así, siempre queda la duda sobre la naturaleza misma de la separación.

La hipálage es la figura semántica y sintáctica de este pasaje. No permite “normalidad” porque es siempre nueva. Para Borges, lo fantástico no es simplemente un desarreglo sin leyes. Por el contrario, es una

transferencia reveladora de que aquello que parece propio de un sujeto puede atribuirse a un objeto o viceversa.

El soñador soñado no tiene ninguna certeza sobre la realidad del espacio que ocupa: sus ruinas circulares son eso, ruinas donde él sueña a otro, pero a su vez puede ser él quien sea soñado. La experiencia es potencialmente indeterminada porque rompe el límite tranquilizador de mundo, identidad e imagen: un sueño con estructura en abismo donde un soñador sueña que está despierto porque otro soñador lo sueña despierto, porque otro soñador lo sueña despierto... O es un solo teólogo quien, ante la mirada de Dios, ha pasado la vida discutiendo con su otro mismo. La crueldad de Dios y la de los sueños puede ser infinita.

El orden binario cae y algo tiembla en el mundo.

La hipálage es la figura semántica y sintáctica de este pasaje. No permite “normalidad” porque es siempre nueva. Para Borges, lo fantástico no es simplemente un desarreglo sin leyes. Por el contrario, es una transferencia reveladora de que aquello que parece propio de un sujeto puede atribuirse a un objeto o viceversa.

NOTAS

1. El párrafo, enteramente construido con litotes y dobles negaciones, dice así: “Los últimos relatos de Kipling fueron no menos laberínticos y angustiantes que los de Kafka o los de James, a los que sin duda superan; pero en mil ochocientos ochenta y cinco, en Lahore, había emprendido una serie de cuentos breves, escritos de manera directa, que reuniría en mil ochocientos noventa. No pocos [...] son lacónicas obras maestras; alguna vez pensé que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio” (*Obras completas, 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 1021).
2. “Poema conjetural” (1943).
3. Muchos críticos han citado “La poesía”, conferencia de Borges publicada en *Siete noches*. “Tenemos otro ejemplo famoso de hipálage, aquel insuperado verso de Virgilio ‘*Ibant oscuri sola sub nocte per umbra*’, ‘iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra’. Dejemos el *per umbra* que redondea el verso y tomemos ‘iban oscuros [Eneas y la Sibila] bajo la solitaria noche’ (‘solitaria’ tiene más fuerza en latín porque viene antes de *sub*). Podríamos pensar que se ha cambiado el lugar de las palabras, porque lo natural hubiera sido decir ‘iban solitarios bajo la oscura noche’. Sin embargo, tratemos de recrear esa imagen, pensemos en Eneas y en la Sibila y veremos que está tan cerca de nuestra imagen decir ‘iban oscuros bajo la solitaria noche’ como decir ‘iban solitarios bajo la oscura noche’. Véase el comentario de Francisco García Jurado en “Borges y su Eneida: la hipálage del silencio oscuro” (<http://lectoresaudaces.blogspot.com.ar/2011/10/borges-y-su-eneida-la-hipalage-del.html>).
4. Tankas, 6 (*El oro de los tigres*, 1972).
5. Un estudio cuantitativo con el que se cierra la tesis de John Jairo Gómez Montoya, *La hipálage en la obra poética de Borges*, presentada ante la Maestría en Lingüística, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquía, Medellín, 2010, cuantifica: “Primer período: época de la juventud del autor: de 1923 a 1929 (*Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín*). A esta primera fase corresponden 18 hipálages (27,69%). Segundo período: fase de madurez del escritor: de 1960 a 1964 (*El hacedor, El otro el mismo*). A esta fase intermedia pertenecen 40 hipálages (61,53%). Tercer período: fase final: 1981 (*La cifra*): 7 hipálages (10,76%)”. Las que Borges escribió en *Historia universal de la infamia* y luego corrigió en ediciones posteriores: “caballeros de melena rumbosa”; las “patas mareadoras del jamelgo”. O a la inversa: un “desolador aviso”, en la primera edición, que se convirtió en “desolado aviso”, en la de 1954; “el arte vagabundo de los troperos”; “agonía larga y difamatoria”. Analía Pinto cita otras hipálages de *Historia universal* que Borges conservó en las ediciones siguientes: “Las hipálages borgeanas” (<http://abisalfauna.blogspot.com.ar/2010/03/las-hipalages-borgeanas.html>). Después del ensayo general de *Historia universal*, cualquier lector puede saltar a sus últimos poemas y comprobar que, en el punto en que el texto se juega en intensidad semántica, no es improbable una hipálage. Jaime Alazraki, en su estudio del estilo de *Historia universal de la infamia* le dedica algunas páginas cuidadosas a la hipálage (véase: “Génesis de un estilo”). Véase también: J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968.
6. Cuando Borges, a lo largo de décadas, corrige sus textos de los primeros libros, las correcciones van siempre en el sentido de hacer menos espectacular lo antes escrito. Un lector apasionadamente borgeano puede muchas veces sentirse traicionado por esas correcciones de lo que antes leyó. Pero este sería otro debate. En “El general Quiroga va en coche al muere”, por ejemplo, hasta la edición de Losada de 1943, el segundo verso es “y la luna atorrand por el frío del alba”. Después Borges corrigió para atenuar el expresivo desvío de niveles de lengua de ese verso que, en todas las ediciones posteriores, se convirtió en “y una luna perdida en el frío del alba”.
7. *Cuentos breves y extraordinarios*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1955. Las citas son de pp. 11 y 27.
8. *OC*, cit., p. 639.
9. “Las causas”, *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 2007. Las itálicas me pertenecen.
10. Rastier afirma que la “duda metódica de Borges sobre la identidad” incluye su pérdida, el desdoblamiento, la multiplicidad y la fusión. El ser queda afectado y la hipálage lo pone en escena. A diferencia de la metáfora que (sostiene Rastier) aproxima campos semánticos, la hipálage opera como un “efecto crítico” sobre el orden del mundo, “desautoriza una dialéctica” y “vuelve imposible el orden del relato”. Véase: François Rastier, “La hipálage y Borges”, *Signo & seña*, 14, 2005, trad. de Andrea Cohen, p. 283-316.
11. Esta página fue publicada una vez más en *Textos recobrados (1956-1986)*, Emecé, Buenos Aires, 2007 (2003), p. 47.

Godard - Alphaville

Jean-Luc Godard filmó en 1965 *Alphaville*, con Eddie Constantine y Akim Tamiroff, algo así como un thriller de ciencia ficción, donde el detective Lemmy Caution intenta localizar a otro personaje en una ciudad irreal regida por formas de poder que son, en realidad, distintas capas opresoras del tiempo. El film tiene una fuerte influencia de *La nueva refutación del tiempo* de Jorge Luis Borges, al que cita.



¿Otro evento para Borges? O cómo salir de un cierto borgismo afrancesado

Por Gisle Selnes

La propensión a la imitación es un hábito recurrente en la cultura argentina. Repetir citas suele ser un ademán prestigioso, muestra tanto de un cosmopolitismo universal como también de un perezoso consenso intelectual. Si a cierto segmento de la crítica se lo puede imaginar abriendo el paraguas en Buenos Aires cuando llueve en los cielos de París, en el caso Borges se presenta un dilema fuera de lo común. Y es que lejos de toda fascinación con las letras francesas y sus figuras más destacadas, Borges ignoró por completo, deliberadamente, a una cultura que pretendió alojarlo en el parnaso de sus insignes canonizados. Su nombre fue contemporáneo de sendos personajes de la más alta ilustración gala. Caillois lo introdujo en sus pliegues. Y no fue ajeno a la atención de los estructuralistas y los postestructuralistas, encontrando en el célebre prólogo de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault la referencia más festejada. Sin embargo, Borges fue indiferente, cuando no desdeñoso con Francia, aun cuando sus textos encontraran tantas resonancias con los temas del país convulsionado por los sucesos de Mayo del 68. La identidad, la Diferencia, y las teorías del acontecimiento que sobrevinieron con los herederos de Althusser son parte de una constelación de problemas comunes que, sin embargo, y como afirma Gisle Selnes, no deben ignorar las singularidades de la obra del argentino, siempre renuente a las filiaciones más evidentes.

*L'Idée est la sévérité du sens de
l'existence.*

Alain Badiou

Hace ya treinta años que Luis Guzmán denunció la “ilusión especular” de cierta crítica latinoamericana que, “fascinada por esa otra escena que es París y por el objeto de su deseo: la lengua francesa, no vaciló en repetir y en citar, palabra por palabra, lo que la nueva crítica –francesa, por supuesto– había escrito sobre Borges”. Tal espejismo es acaso universal, y aun (más) inevitable, dada la suma importancia de la escena parisina (francesa) a lo largo de más de dos siglos de modernidad rioplatense. No obstante, en varias ocasiones en las que Borges se pronunció sobre la cultura (literatura, filosofía) francesa, el juicio fue largo y a veces cáusticamente desfavorable. Borges sería, así, de cierta manera, la excepción a la mutua fascinación argentino-francesa que se ha materializado en torno a su obra y su nombre. Empezando por las polémicas con Roger Caillois en los años 40, Borges incluso parece haber tenido una relación bastante espinosa con algunos de sus benefactores y con otras figuras que lo promovieron en el mercado francés. Son proverbiales sus encuentros o desencuentros con Jean Paul Sartre y con los practicantes del *nouveau roman*; también es notorio el diálogo a veces “monológico” con Charbonnier en la radio francesa a mediados de los 60. Sintomáticamente, la verdadera aclimatación del maestro argentino al ambiente intelectual francés –y luego al mercado teórico y filosófico global– ocurrió entre las vanguardias teóricas de los años 60 y 70. A pesar de las correspondencias ya estudiadas por Rodríguez Monegal y David Foster,

entre otros, resulta evidente la falta de afinidades “subjetivas” entre Borges –el mejor escritor argentino del siglo XIX, en palabras de Ricardo Piglia–, por un lado, y los pensadores estructuralistas y “posestructuralistas”, por el otro. A diferencia de algunos comentaristas, no pienso que la ignorancia que Borges demostraba en cuanto a la obra de la gran mayoría de los franceses arriba mencionados –y aun de la existencia de otros– haya sido simulada, sino sincera y, a veces, probablemente total.

A nosotros nos toca –como a todos, diría Borges– vivir en tiempos de transiciones. Una de las controversias dentro del campo heterogéneo que se ha dado en llamarlo “French Theory” es cómo representar el desarrollo del pensamiento francés durante los años en que Borges se inscribe en esta historia. Una versión hegemónica tiende a ver la historia “moderna” del pensamiento francés como una disolución gradual del paradigma nomotético de los estructuralistas por una serie de estrategias e inversiones subversivas del posestructuralismo (posmodernismo, deconstrucción). Ya un aspecto esencial de estas controversias se refiere a las posibilidades –y condiciones– para engendrar efectos lo suficientemente radicales como para transformar las estructuras que determinan (limitan) al sujeto. Esta historia se puede bosquejar mediante un examen del valor concedido al *acontecimiento*, o sea a lo singular en

En varias ocasiones en las que Borges se pronunció sobre la cultura (literatura, filosofía) francesa, el juicio fue largo y a veces cáusticamente desfavorable. Borges sería, así, de cierta manera, la excepción a la mutua fascinación argentino-francesa que se ha materializado en torno a su obra y su nombre.

relación con las estructuras predominantes. En otras palabras: explorando la forma en que *l'événement* se conceptualiza en relación con el sistema de las cosas que “son”, sería posible reconstruir las coordenadas del campo filosófico del período en cuestión.

En este contexto, la obra de Borges se inscribe como una suerte de piedra de toque ya que en ella sobran escenarios ficticios que pueden sostener y problematizar ambas posiciones, a saber, acontecimientos determinados por una “gramática” universal, por un lado, o “repeticiones” cuya singularidad radical produce efectos imprevistos y potencialmente catastróficos, por el otro. Sin embargo, quiero abogar por una tercera inversión filosófica del concepto de acontecimiento (*événement*), aún más radicalmente opuesta al “sistema del mundo” como alteridad que inicia un proceso creativo de verdades y sujetos. En otras palabras, quiero sacar a Borges del clima estructuralista/posmodernista —donde, a pesar de las “diferencias”, ha sido “acomodado”— e introducirlo en un ambiente francés más contemporáneo que no se interesa demasiado en la obra borgesiana, y con el cual, además, aparentemente Borges no tiene nada que ver. Me refiero a la “nueva generación” de filósofos —nueva entre comillas, ya que se trata de figuras ligeramente menores que los *maîtres penseurs* que dominaban la filosofía francesa de los años 60—, o sea, a los pensadores radicales que salieron de la sombra de Louis Althusser y se mantuvieron activos pero algo marginales a lo largo de los años 70 y 80: Jacques Rancière, Etienne Balibar, Pierre Macherey (todos discípulos apóstatas de Althusser) y, en particular, Alain Badiou, cuya entrada en escena quizá

sea el evento filosófico más importante de los últimos años.

En este comentario no hay ni tiempo ni espacio para una exposición del pensamiento de Alain Badiou y su revaloración de la noción del acontecimiento. Simplemente voy a presentar algunas especulaciones preliminares sobre el lugar que le queda a Borges en esta nueva configuración filosófica, trayendo a colación algunos rasgos de la obra/escritura borgeana(s) que me parecen contravenir la imagen de un Borges “posmodernamente” nihilista, relativista y obsesionado por “das schlechte Unendliche” hegeliano. La serie de ejemplos viene enmarcada, precisamente, por algunas instancias específicas de lo “evenemental”.

Entonces, empecemos por un par de casos simples —si no banales—, dejando los ejemplos más complejos —y tal vez más decisivos— para el final. Nadie puede ignorar la importancia del coraje y de lo épico en la obra de Borges, o sea, su preferencia por un universo donde el sujeto todavía puede (y se atreve a) apostar por la “racionalidad” de la resolución y el valor. Mientras que las historias universales de la infamia —y la mayoría de los relatos de guapos orilleros— pueden considerarse como versiones corrompidas, retorcidas de esta ética, el culto al sacrificio militar y al heroísmo de los *westerns* sugiere una concepción del sujeto “humano” que difiere de los proverbiales juegos borgesianos con espejos y carátulas. Un aspecto más bien particular de este paradigma es la fascinación por el momento en que un hombre (o una mujer) comprende cuál es su verdadero nombre, o sea, el momento cuando “sabe para siempre quién es”. Tal peripecia suele ocurrir como una revelación repentina, a

veces casi impersonal, como si la verdad del sujeto y su situación le llegara desde afuera. Es este el caso de Tadeo Isidoro Cruz, por ejemplo, cuando decide súbitamente traspasar el límite entre el “cuerpo” policial y el lugar del “otro” (*Martín Fierro*). Para Cruz, este acontecimiento es decisivo, irreversible: cambia las coordenadas de su existencia, proyecta esta más allá de sus propias capacidades meramente humanas y la convierte en sujeto, fiel a las huellas de este acontecimiento.

La singular lógica de un *événement* así se expone cabalmente en “Kafka y sus precursores”. Aunque aquí no se trata de un acto transgresivo propiamente dicho, el desplazamiento de los límites entre lo posible y lo imposible es similar en ambos casos: de la misma manera en que Cruz interviene con un acto imposible/impensable según la estructura “visible” de la situación, modificándola de modo que lo imposible se vuelve viable y aun imperativo, la obra de Kafka modifica retroactivamente la relación entre obras/figuras literarias que anteriormente no se relacionaban. Tenemos aquí la disposición básica de cualquier “revolución” artística, amorosa, científica o política: el surgimiento de singularidades nuevas que se integran y “subjetivizan” en un cuerpo, abriendo una secuencia por la que se va articulando una verdad universal: la secuencia kafkiana; la lucha de los gauchos rebeldes.

Aquí tocamos otro punto de convergencia posible, a saber, la importancia que se otorga a las *ideas* en la obra de Borges (así como en la de Badiou), no simplemente como fuente de incongruencias e ironías (digamos) entre el plano de lo eterno y el temporal, como sugiere la versión “posmoderna” de Borges, sino como una vocación

comprometida. Creo que la obra de Borges, a pesar del hedonismo estético de su autor, demuestra una capacidad para la reflexión conceptual que va mucho más allá del “débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica”. El interés por la eternidad y el infinito, por las refutaciones del tiempo cronológico y por la inconsistencia o nadería del sujeto personal (o personalidad) son más

que juegos irresponsables, pues representan un compromiso verdadero con la tradición metafísica. Junto con la crítica borgesiana del insostenible *pathos* existencialista, creo que esta labor conceptual implica una oposición *sincera* a la reducción de la filosofía a meras operaciones y opiniones estéticas, un intento de contravenir la repetidamente anunciada *clôture* de la secuencia filosófica abierta por Platón. El pensamiento de Borges es, mucho más de lo que ha querido admitir la crítica de las últimas décadas, un pensamiento universal. La “idea” borgesiana trasciende las diferencias y particularidades culturales, que, por cierto, son imprescindibles para el surgimiento de cualquier concepto, pero están lejos de agotar el alcance de su relevancia, o sea, su quilate de *verdad*. Creo que este “idealismo” –llamémoslo así– puede comprenderse como una vindicación de la metafísica en tanto modelo de la capacidad del hombre para trascender su condición de “animal humano” y aspirar a la dimensión de lo inhumano e infinito. Tenemos en la figura de Jaromir Hladík, de “El milagro secreto”, un auténtico emblema de esta

Creo que la obra de Borges, a pesar del hedonismo estético de su autor, demuestra una capacidad para la reflexión conceptual que va mucho más allá del “débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica”.

aspiración: condenado a muerte, logra que el tiempo literalmente se detenga para dar cabida a su elaboración artística. De tal manera, la secuencia ideal se desprende de la existencia humana/rutinaria, se vuelve estrictamente autónoma al sustraerse de cualquier influencia de intereses ajenos. Otros ejemplos serían las reflexiones borgesianas sobre la naturaleza de la creación poética como un acto “impersonal”, o sea, desprovisto de un sujeto personal y, por eso, exento de los quehaceres del mundo “material”. Más específicamente, la teoría borgesiana de la *metáfora* implica la existencia de una forma/idea universal, ya que la relación entre los términos yuxtapuestos en la figura –si bien pueden modificarse mediante la entonación o la situación en que se enuncia– en lo más esencial corresponden a una verdad intemporal que trasciende las afinidades meramente convencionales.

Sin embargo, el punto de contacto más

Hace falta considerar textos que han contribuido decisivamente a la canonización de Borges como “maestro posmoderno” –creador de artificios laberínticos y especulares, donde todo proyecto resulta ilusorio y el sujeto no deja de disiparse– y mostrar que demuestran, a pesar de todo, la posibilidad de abrir una secuencia nueva/subjetiva en circunstancias profundamente equívocas, en situaciones literalmente aporéticas.

obvio/inmediato entre las ontologías de Badiou y Borges sería la importancia que ambos otorgan a la matemática (y, más específicamente, a los conjuntos transfinitos). Para Badiou, la multiplicidad pura de los conjuntos transfinitos elaborados y teorizados a partir de los “descubrimientos” de Georg Cantor, es la única forma que podría explicar la constitución ontológica de lo que es (“en tanto que es”). Borges, desde

luego, no se expresa con la misma suficiencia categórica. No obstante, sabemos que sus conocimientos matemáticos eran considerables y que, a partir de una época relativamente temprana, empezó a bosquejar un modelo abstracto del mundo/universo, como multiplicidad pura e infinita (a veces en polémica un tanto obsoleta con Nietzsche, uno de sus adversarios predilectos). Para Borges, el conjunto transfinito ofrece un *dispositif* metafísico que puede explicar los problemas más fundamentales para pensar la relación entre mundo y acontecimiento. Por eso también aparece inscrito en varias *ficciones* borgesianas como figura que determina las condiciones metafísicas del sujeto (protagonista), obligándolo a confrontar el ineludible abismo ontológico para que (otra vez) sea posible narrar, enumerar, *contar*.

El caso más perspicuo de tal procedimiento es, probablemente, “El Aleph”. Este cuento lleva –¿quién lo ignora?– el título de los monstruosos conjuntos cantorianos (e.d., del matemático alemán Georg Cantor [1845-1918]); su trama gira alrededor de la imposibilidad de representar (inscribir) tal multiplicidad en una secuencia legible desde la “finalidad” humana. En el conjunto *aleph* confrontamos la mera diversidad infinita, genérica, desprovista de toda cualidad “particular”, salvo la diferencia mínima que contrapone “lo que es” a la forma (“fenomenológica”) de su apariencia. Ya que todo se presenta (“aparece”) con la misma claridad, el *aleph* no contiene puntos/partes/elementos “inconsistentes”. Por eso, la visión que engendra esta “pequeña esfera tornasolada” se asocia, irremediabilmente, con la locura, la muerte y la destrucción. Así, Borges demuestra (literariamente) la imposibilidad deses-

perante de *sustraer* un punto “significativo” de un conjunto transfinito, o sea, de aislar *cualquier* punto con el fin de abrir una secuencia “verdadera”.

En cuentos como “Funes, el memorioso” o “El libro de arena”, el efecto del encuentro con la multiplicidad pura es igualmente abrumador y para-

lizante. Aquí no hay proyecto, extensión, trascendencia... Como el interés de estos ejercicios es meramente teórico, los vamos a dejar de lado. Para sustanciar la viabilidad de un nuevo “*événement* Borges”, hace falta considerar textos que han contribuido decisivamente a la canonización de Borges



como “maestro posmoderno” –creador de artificios laberínticos y especulares, donde todo proyecto resulta ilusorio y el sujeto no deja de disiparse– y mostrar que demuestran, a pesar de todo, la posibilidad de abrir una secuencia nueva/subjetiva en circunstancias profundamente equívocas, en situaciones literalmente aporéticas. Tomemos, primero, “El jardín de senderos que se bifurcan”, o sea, el cuento que da título al primer libro verdaderamente borgesiano de Borges. Recordemos brevemente la trama que todos conocemos: para comunicar a sus superiores alemanes “[e]l nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre” (Albert, Bélgica), un espía chino (Yu Tsun) resuelve matar a un hombre con el apellido Albert. Este resulta ser un sinólogo, Stephen Albert, quien ha logrado descifrar el enigma del libro/laberinto de Ts’ui Pên, uno de los antepasados de Yu Tsun. Por cierto, el modelo del universo que se presenta a través de la novela caóticamente infinita de Ts’ui Pên se puede caracterizar (otra vez) como una multiplicidad infinita. El universo (ficticio) es un laberinto creciente, arborescente. En términos estructurales, podríamos calificarlo como una continua “diferenciación” de puntos cardinales que, al nivel textual, se manifiesta como una serie de ecos y reduplicaciones, y, al nivel diegético, como una íntima “pululación” (cuando el protagonista vislumbra la infinita serie de tiempos paralelos que lo acompañan). Por lo visto, esta relativización (radical) de todos los puntos de referencia deja perfectamente deleznable a Yu Tsun, en una situación donde más que nada necesita de un soporte subjetivo y de una secuencia singular para llevar a cabo su propósito.

Sin embargo, ¿no podríamos ver en estas condiciones adversas un pretexto (narrativo) para resaltar precisamente la constancia y la fidelidad del sujeto? Aunque se trata de un sacrificio casual –cometido, además, por una causa dudosa–, quiero proponer una lectura de “El jardín de senderos que se bifurcan” con énfasis en la resolución “heroica” de extenderse más allá del horizonte inmediato/humano, de luchar para que se produzca un acontecimiento “verdadero”, a pesar de las circunstancias aparentemente imposibles. Yu Tsun se arriesga a actuar, apuesta por la necesidad de cambiar el mundo, o sea, “crear” un futuro que pueda acoger las consecuencias deseadas de su gestión. Refiriéndose a los mal afortunados experimentos políticos de Heidegger y Foucault, Slavoj Žižek los ha calificado de “un buen paso por mal camino” (*a right step in the wrong direction*). Tal vez el exasperado intento (ficticio) de Yu Tsun de remediar –mediante maniobras sospechosas– una situación tanto existencial como políticamente insoportable merezca la misma calificación. Probablemente el relato más emblemáticamente borgesiano sea “La biblioteca de Babel”, verdadera *anatomía* de un universo textual, diseminado, regido por un sistema diferencial de signos –descentrado e infinito–, donde la “certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”. Huelga repetir otra vez los pormenores de este universo, creado mediante la permutación de las veinticinco letras. Lo que aquí importa es la *situación* –comparable con el aprieto de Yu Tsun– en la que el narrador/bibliotecario narra su historia. En ambos textos nos toca leer un fragmento de un manuscrito desaparecido, una confesión eviden-

temente no dirigida a nosotros (los lectores “reales”) sino a algún destinatario perteneciente al universo “inmanente” a la ficción. El apuro de los dos narradores tiene causas equivalentes: el deseo de articular/imponer una secuencia significativa que se sustraiga de la ley general de la diferencia.

Seguramente recuerdan ustedes las condiciones con las cuales el bibliotecario expresa “su” verdad sobre el universo al que pertenece: “estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro”, o sea, una escritura suplementaria que parece representar la única “exterioridad” imaginable, la única sustracción posible de la multiplicidad infinita de “letras orgánicas”. “La biblioteca de Babel” traza así la doble apariencia de la *escritura-como-universo*, o sea, como multiplicidad pura, así como huella de un acontecimiento, de una verdad en camino de producir un sujeto. Para el bibliotecario, tal acontecimiento presupone un acto de fe, la fidelidad subjetiva a la idea de que sí es posible crear un “mundo” diferente mediante las letras sustraídas/manuscritas, puesto que “[...] esta epístola inútil y palabarrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos, y también su refutación”, en palabras del bibliotecario (si no de la biblioteca misma). Después de la intervención de un editor anónimo, las marcas visibles de la situación insólita del narrador desaparecen y nos corresponde a nosotros volver a pensarlas.

Mi apuesta sería precisamente renunciar a la fascinación (típicamente posmoderna) por la fragmentación total del sujeto de la enunciación —y a la tentación deleuziana de imaginar una máquina que nos invita a “devenir

biblioteca”— y proponer, en su lugar, que el conflicto más fundamental de “La biblioteca de Babel” es la creación de un cuerpo diferente, con la esperanza de que se convierta en sujeto. La relación entre el sistema (infinito) y un acontecimiento (singular) no se debe entender en términos de una deconstrucción —en la que lo singular y lo iterable se rebaten mutuamente— sino como una secuencia creativa que se abre en pos de *l'événement*, entendido como articulación de una verdad universal. Y la verdad siempre está del lado del acontecimiento y del sujeto, que no se dejan reducir a operaciones mecánicas de una divinidad delirante.

Con cierta razón ha observado Françoise Collin que las afinidades borgesianas con la filosofía francesa de los años 60 y 70 tendían a omitir cualidades significativas como el humor, la irrupción de lo concreto y la importancia de lo banal. Como Borges no se cansaba de demostrar, tal parcialidad es inevitable y, a veces, productiva. La amenaza está del lado del olvido. Los filósofos contemporáneos a los que me he referido tienden a ignorar a Borges, si no a expul-

La amenaza está del lado del olvido. Los filósofos contemporáneos a los que me he referido tienden a ignorar a Borges, si no a expulsarlo de su universo teórico. Jacques Rancière, en un capítulo de *Politique de la littérature* titulado “Borges et le mal français”, critica de manera muy poco generosa la versión borgesiana de la historia de la literatura francesa. Alain Badiou, a pesar de sus afinidades argentinas y su vocación literaria, no incluye a Borges en su canon de poetas “revolucionarios”. De ahí la inseguridad, la preocupación acerca de qué futuro le espera a Borges en el mundo francés cuando ya se están agotando las *philosophies nouvelles* que lo afiliaron y cuando la crítica académica, tal vez, está a punto de vaciar la obra borgesiana.

sarlo de su universo teórico. Jacques Rancière, en un capítulo de *Politique de la littérature* titulado “Borges et le mal français”, critica de manera muy poco generosa la versión borgesiana de la historia de la literatura francesa.

Alain Badiou, a pesar de sus afinidades argentinas y su vocación literaria, no incluye a Borges en su canon de poetas “revolucionarios”. De ahí la inseguridad, la preocupación acerca de qué futuro le espera a Borges en



el mundo francés cuando ya se están agotando las *philosophies nouvelles* que lo afiliaron y cuando la crítica académica, tal vez, está a punto de vaciar la obra borgesiana. Pero de ahí también la posibilidad de crear nuevos lugares de encuentro: como lo demuestra la obra de Kafka, o la del mismo Borges, los verdaderos acontecimientos son los que se producen cuando entes que se creían incompatibles inesperadamente entran en contacto.

Modestamente, lo que aquí he querido ofrecer es una pequeña contribución para que el próximo “*événement Borges*” abra un camino hacia el lado donde yacen las causas supuestamente perdidas: un Borges defensor de la metafísica –radical, militante–, convencido de que sí hay verdades y acontecimientos dignos del nombre y sujetos preparados para asumirlas; un Borges comprometido con estos principios que, como sabemos, son eternos.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989 [1974].
- COLLIN, Françoise, “The Third Borges; or, from Borges to Blanchot”, en Edna Aizenberg (ed.): *Borges and his Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, University of Missouri Press, Colombia, 1990.
- FOSTER, David, “Borges and Structuralism”, en *Modern Fiction Studies* Volume 19; Issue 3 (1973).
- GUSMÁN, Luis, “Insistencias”, en Pierre Macherey et al.: *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1978.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une theorie de la production littéraire*, París, François Maspero, 1966.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges: Hacia una interpretación*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- SELNES, Gisle, “Fiction at the Frontiers of Narrative; Borges and Structuralism, Revisited”, en *Variaciones Borges* 16, 2003.

Raras Partituras



La colección de discos *Raras Partituras* es expresión de voz renovadora, que desde la lectura y el rescate de lo inusual hace música con la intención de poner en circulación una historia sonora de la cultura, historia que se recobra con el cuidadoso trabajo de ordenamiento y recuperación del Programa Inventario de Partituras y la Audioteca-Mediatteca Gustavo “Cuchi” Leguizamón.



Raras Partituras 12: Cancionero Regional x Marcelo Delgado

Raras Partituras 11: *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini y Ricardo Piglia

Raras Partituras 10: Música en los salones rioplatenses

Raras Partituras 9: Lecturas argentinas x Ernesto Snajer Trío



Raras Partituras 8: Agrupación Nueva Música - Homenaje a Juan Carlos Paz

Raras Partituras 7: Alberto Ginastera x Argentos

Raras Partituras 6: Leopoldo Federico & El Arranque

Raras Partituras 5: Jorge de la Vega x Leo Masliáh

Raras Partituras 4: Horacio Salgán



Raras Partituras 3: Folklore

Raras Partituras 2: Piano

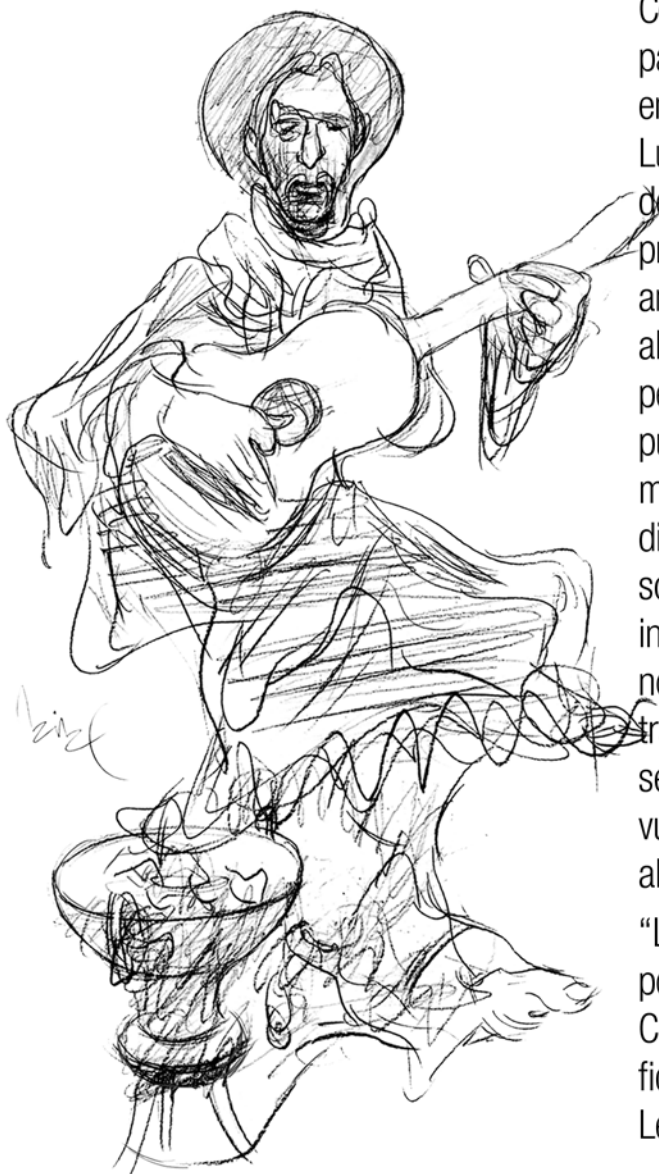
Raras Partituras: Ramiro Gallo Quinteto



RARAS PARTITURAS 13:

EL PAYADOR

X JUAN FALÚ Y BÁRBARA STREGER



Concierto de Juan Falú y Bárbara Streger sobre las partituras compiladas por Andrés Chazarreta, publicadas en el libro homónimo de Leopoldo Lugones.

Lugones imaginó al *Martín Fierro* como el canto épico de la raza, y en la voz del payador los valores profundos de una civilización. Palabras que suenan anacrónicas, pero que nombran una búsqueda cultural al interior de la música y la poesía argentinas pensadas como formas expresivas de un territorio. Se puede volver sobre esos textos, esas poéticas, esas melodías y esos acordes, para encontrarse con la dimensión en la que son formidables interrogaciones sobre un país. La voz y la guitarra de Juan Falú son intérpretes precisos para esa vuelta a la tradición que no puede ser ni tradicionalista ni idéntica a lo ya transcurrido. En ellas, con ellas, se piensa de nuevo, se colorea lo porvenir y se imagina el pasado. Falú vuelve a las páginas de *El payador*, a las partituras que allí se recopilan, para hacerlas cantar.

“Los trozos que van a continuación han sido escritos por un modesto profesor argentino, don Andrés Chazarreta, en quien hallé la rarísima virtud de la fidelidad y la justa noción del patriotismo.” (*El payador*, Leopoldo Lugones)



Borges: corregir y corregirse

Por Aníbal Jarkowski

Mirada con anhelo, con benevolencia y, por qué no, con cierto pudor, la escritura de juventud muchas veces impone la ardua tarea de la relectura, y subsiguientemente de la corrección. Resulta no menos programática la afirmación vertida por Borges en el prólogo a la reedición de *Fervor de Buenos Aires* de 1969: “el señor que ahora se resigna o corrige”. En esa disyunción gramatical se cifra la tensión que atravesará toda su obra. ¿Cómo evaluar la escritura del pasado? O aún más lapidario: ¿cómo abjurar de un estilo?

Aníbal Jarkowski echa luz sobre la recurrente indagación de Borges acerca de *Martín Fierro* que, a pesar de sus preferencias por el *Facundo* respecto a la canonización como libro nacional, ha constituido una órbita precursora que signara la producción orillera del joven Borges criollista. Deteniéndose en una interpretación detallista de los procedimientos de escritura, analiza las motivaciones que José Hernández le imprime a Fierro al final de *La vuelta*, y encuentra allí la clave para leer —cómo durante el post peronismo Borges fue releído, o fue ayudado a releerse— y revisar el duelo cuchillero luego del interludio peronista.

A mediados de nuestros años 70, Borges escribió dos prólogos en los que repitió su irreversible opinión de que los argentinos no habíamos hecho bien al preferir al *Martín Fierro* como libro nacional.

Tomando distancia de la recurrente solución de varios de sus cuentos, en la que los opuestos se revelan idénticos, en sendos prólogos a nuevas ediciones de *Facundo* y *Recuerdos de provincia* opinaba que, en 1974, continuaba la primordial alternativa entre civilización y barbarie. A su juicio, sin importar el transcurso del tiempo, esa drástica y elemental caracterización de la sociedad argentina no había perdido nada de su acierto original; sólo había ocurrido que “el gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es la mejor historia argentina”, de manera que “si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.”

Asombrosamente, por el momento no hay noticia de que estas palabras constituyeran un apócrifo, de manera que se las puede dar por dictadas por Borges a un copista. Admitidas como sinceras, es notorio que, más allá de prologar dos obras clásicas de Sarmiento, Borges tuvo la intención de que semejantes observaciones, con penosos ecos lugonianos, fueran leídas y entendidas en relación con muy precisas circunstancias.

A pesar de su propuesta de una canonización alternativa, la atención que

Borges prestó a la obra de Sarmiento fue mucho menor que la que dedicó a la literatura gauchesca en general y al poema de Hernández en particular; numerosas notas, conferencias, sucesivos prólogos cuyo objeto era la interpretación del *Martín Fierro* –“libro muy bien escrito y muy mal leído”– y un volumen entero que por amor, gratitud, cortesía o indiferencia dio a conocer como de autoría compartida con Margarita Guerrero.

En ese libro, el *Martín Fierro*, Borges se detuvo en la consideración del episodio del canto XXX de *La vuelta*, en el que Fierro declina el desafío a pelear que le tiende el Moreno en su intento de vengar la muerte de su hermano, narrada en el canto VIII de *La ida*.

En cuanto a esa muerte, Borges entiende que se trató, sin más, de un asesinato vacío de toda virtud, de toda valentía, “porque el insultado que se deja arrastrar a una pelea que otro le impone, ya está dejándose matar por ese otro”, lo que parece regir también al enfrentamiento entre Juan Dahlmann y un compadrito de “rasgos achinados y torpes”, con quien ni siquiera intercambió palabra, cuando lo convida a pelear a cielo abierto en la misma llanura donde Fierro mató al hermano del Moreno.

Respecto del episodio de *La vuelta*, y aunque sean los presentes en la pulpería quienes “impiden la pendencia” entre Fierro y el Moreno, Borges observa que el héroe creado por Hernández declina el desafío –“Yo ya no busco peleas, las

La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es la mejor historia argentina”, de manera que “si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.”

contienda no me gustan” – en razón de argumentos de naturaleza moral, desavenidos con el orden primitivo, esencial, prejurídico en el que Fierro había vivido desde su desertión del ejército y en el que había muerto al hermano del Moreno.

Es razonable que Borges no pasara por alto el episodio del canto XXX. Por un lado, para un escritor atenido a la composición de tramas narra-

De pronto, en la memoria de Borges –quien ya leyó muchas muchas veces esos versos por sí mismo– aparece un recuerdo involuntario, el del canto XXVI del *Infierno*, en el que Dante narra la muerte de Ulises; no dice nada en ese momento, pero entiende que ese recuerdo es precioso.

tivas motivadas, de causalidad enigmática pero inflexible, debió resultar extraño que otro escritor hubiese hecho ingresar en su historia a un personaje en condiciones de torcer el curso

del relato y, sin embargo, pronto lo desvaneciera por causa de una intromisión ejemplar, extrínseca a las leyes que, precisamente, habían motivado la invención de ese personaje. Puestas las cosas en esos términos, la razón para que Hernández añadiera al Moreno a la historia sería, nada más, indicar cuánto y en qué dirección habían cambiado las opiniones del autor acerca de cómo deben enfrentarse las injusticias y las adversidades, de manera que, por más que en *La ida* Fierro hubiese ofendido a una mujer y luego asesinado a su compañero, en *La vuelta* no quedaba obligado a pagar su culpa ofreciendo al Moreno la oportunidad de intentar, al menos, la venganza de su hermano en la misma ley en que Fierro lo había muerto.

Por otro lado, en su interpretación del episodio, Borges entendió que había

desentrañado un enigma que, implícito en la trama del poema, todavía no había sido advertido por ningún lector; esto es, que en el desafío del Moreno a Fierro había otro desafío más, cifrado, “cuya gravitación creciente sentimos, y prepara o prefigura otra cosa, que luego no sucede o que sucede más allá del poema”.

En verdad, esa otra cosa ya estaba sucediendo en los mismos días en que Borges reunía y ordenaba sus diversos comentarios al poema de Hernández. *El Martín Fierro* fue escrito durante 1953 y Borges dedicó más o menos cinco meses de ese mismo año a la composición del relato que, por fin y más allá del poema, aceptara ese desafío implícito en las palabras del Moreno. Según el diario personal de Bioy Casares, el 13 de abril Borges va a comer a su casa y le “refiere el cuento que va a escribir: un final para *Martín Fierro*, en que un hermano del negro mata al héroe”. Para el 20 de septiembre el cuento está terminado; Borges regresa a la casa de su amigo y se lo dicta. Esa versión, pasada en limpio, debió ser la definitiva y la que Eduardo Mallea recibió en su escritorio del diario *La Nación*, donde “El fin” se publicó el domingo 11 de octubre de 1953.

Y por otro lado más, ¿cómo habrá ocurrido que, entre los innumerables lectores del *Martín Fierro* Borges fuera el primero en percibir ese desafío implícito en el canto XXX?

A manera de conjetura, no más que eso, puede proponerse a la imaginación una escena en la que Margarita Guerrero lee en voz alta aquellas estrofas. De pronto, en la memoria de Borges –quien ya leyó muchas muchas veces esos versos por sí mismo– aparece un recuerdo involuntario, el del canto



Ilustración del
Martín Fierro, de
Juan Carlos Castagnino

Hacia octubre de 1969, sin embargo, Borges escribe un cuento que regresa a aquel episodio, ya remoto en su obra, y le dice a Bioy que con ese relato, “Historia de Rosendo Juárez”, intentaba lavarse de un pecado.

XXVI del *Infierno*, en el que Dante narra la muerte de Ulises; no dice nada en ese momento, pero entiende que ese recuerdo es precioso.

La inesperada asociación parece motivada porque tanto Hernández en el *Martín Fierro* como Homero en *La Odisea* dejaron con vida al héroe de sus respectivos poemas. Dante, en el siglo XIV,

aun sin haber leído *La Odisea* pero conociendo entero su argumento a través de otros textos que lo referían, habría descubierto que, pasados los siglos, quedaba en sus manos devolver a Ulises a su más hondo destino y, en un más allá del poema original, lanzarlo al mar desconocido junto a aquellos compañeros, ya viejos y pesados como él, que le seguían siendo fieles, y hacerlo morir en aguas remotas de las que ningún viajero había regresado.

Antes de volver al fidelísimo amor de Penélope, del joven Telémaco y del anciano Laertes, Ulises había permanecido un año con Circe, retenido no solo por sus embrujos sino también por su belleza y sus artes amatorias, prolongando todavía más las ya larguísimas penurias de quienes lo esperaban en Ítaca. El retorno a la patria y a los suyos, entonces, era satisfactorio para una expectativa ajustada a la moral pero clausuraba toda voluntad de recorrer el mundo abierto y conocer los vicios y las virtudes de sus habitantes. Entre quienes se dedican a la literatura medieval, y por lo tanto saben de sus enigmas, circulan algunas interpretaciones para desentrañar el episodio del canto XXVI. Una de ellas propone

que, al hacer morir a Ulises y condenarlo sin esperanzas al octavo círculo de su Infierno, Dante tuvo la intención de castigar su año de adulterio en la isla de Ea para hacer, por oposición, perfectas e inigualables las virtudes del leal Eneas. Esa interpretación no se lleva mal con la idea de que, precisamente, cuanto más próximo se encontraba a su patria y a su mujer, Ulises podría haber descubierto, de una vez y para siempre, que la cifra de su destino estaba no en las dulzuras del hogar sino en el áspero sabor de la aventura.

Aquella tarde imaginaria podría haber ocurrido, entonces, que un recuerdo involuntario, antes que un razonamiento metódico, permitiese que Borges descubriera el desafío implícito en el poema de Hernández y, además, la manera de resolverlo. Otra vez, la novedad para Borges consistía en regresar al pasado y repetir, a comienzos de la década del cincuenta, lo que Dante había hecho más de seis siglos antes.

Queda pendiente el planteo de una cuestión.

En los años 30, igual que Hernández, Borges había narrado el enigmático episodio en el que un hombre, reputado de valiente, declina el desafío de otro a pelear en un duelo. El relato es harto conocido y, a juicio de Borges, alcanzó “un éxito singular y un poco misterioso”; en él, Rosendo Juárez, guapo con crédito en el manejo violento del cuchillo y deudor de dos muertes, se niega dos, tres veces al desafío de Francisco Real y luego se pierde oscuro en la noche de las orillas, buscando olvidar y que lo olviden.

Entre otras varias —“nunca una causa es única”—, una de las razones del misterio de ese relato está, seguramente, en la

declinación del duelo, que permaneció inexplicada a lo largo de casi cuatro décadas. Hacia octubre de 1969, sin embargo, Borges escribe un cuento que regresa a aquel episodio, ya remoto en su obra, y le dice a Bioy que con ese relato, “Historia de Rosendo Juárez”, intentaba lavarse de un pecado.

Beatriz Sarlo observó que la primera versión del episodio era “una historia de desafío sin ofensa, donde la virtud del coraje se dilapidaba en el requerimiento de una pelea que no había sido precedida por ningún daño”. En ese sentido, la inferioridad moral del retador “justifica el rechazo a la pelea” por parte de Juárez.

La argumentación de Sarlo sigue la que el propio Borges decide hacer explícita en 1969, es decir que, a pesar de que “nadie lo quiere entender”, en “ese botarate provocador” en que se había convertido Real animado por la ginebra, Juárez se vio “como en un espejo” y sintió vergüenza. Como si esa declaración no fuese suficiente, Borges se empeña en que su personaje recuerde las palabras exactas y muy dañadas por la inverosimilitud con que Juárez se excusó de pelear ante quien lo había desafiado: “No tengo miedo de pasar por cobarde. Podés agregar, si te halaga, que me has llamado hijo de mala madre y que me he dejado escupir. Ahora ¿estás más tranquilo?”.

Es posible al menos razonar si la intención de Borges de disculparse de un pecado tan remoto fue apurada, menos por la voluntad de exponer los protocolos y principios del duelo criollo que por oponer una distancia crítica respecto del culto a la violencia que percibía en puntuales circunstancias políticas, las mismas que lo llevaron

a formular por escrito los exasperados dictámenes en los prólogos a *Facundo* y *Recuerdos de provincia*.

Entre 1969, año de la escritura de “Historia de Rosendo Juárez”, y 1974, el de aquellos prólogos, y como formando una serie con esos textos, a fines de 1971, Borges dictó una nota para “ofrecer a los lectores jóvenes un testimonio personal y preciso” de “ciertos hechos que fueron del dominio público y que un olvido cómplice o candoroso ha tergiversado”. Esos hechos tendrán en común pertenecer a los “tiempos aciagos” en que el gobierno de la República había quedado en manos de “nuestro remedo vernáculo del fascismo”.



La nota en cuestión, repetida en los principales diarios de la época, ahora es de fácil acceso gracias a la edición de los *Textos recobrados*; en su cierre, afiliado a versos del *Martín Fierro*, Borges se disculpa ante el lector por “el atrevimiento de haberle recordado males que todos conocen, pero que ahora inexplicablemente se olvidan”. Días después, el 29 de diciembre, Borges irá al cementerio de la Recoleta y será uno de los oradores en el homenaje al general Pedro Eugenio Aramburu, quien había sido asesinado el 1 de junio de 1970.

Una observación final.

Antes se recordó que el reparo de Borges a la decisión de Hernández de evitar el

duelo entre el Moreno y Martín Fierro había respondido a un argumento de orden moral, extrínseco al universo de valores que el propio poema había fijado en su primera parte. Para distintos críticos, el reparo de Borges es convincente y, efectivamente, Hernández habría torcido el curso natural de su historia movido por la intención de acomodar su situación personal ante una nueva coyuntura política.

Sin embargo, no resulta muy distinto lo que el propio Borges hizo al escribir “Historia de Rosendo Juárez”. Al volver a lo que alguna vez había escrito, también él parece urgido por razones morales que, acaso, menos le debieron a la voluntad de disculparse de aquel remoto episodio orillero que a la de responder a muy precisas circunstancias políticas.

Elisa Christian Galvé

Protagonizó en 1954 el primer film de Torre Nilsson, *Días de odio*, basado en "Emma Zunz". Nilsson empujó la exacta trama borgeana hacia el melodrama, pero igual resulta una de las más importantes películas del cine argentino. Borges, quien aparece fugazmente en el film, hizo un juicio a Torre Nilsson por distintas cuestiones que evidenciaban su disconformidad con la adaptación. El juicio terminó con un mutuo acuerdo.



Borges según Borges. Tan humilde y relativa la pasión como irrenunciable

Por Daniel Freidemberg

Hay un episodio fundante, quizá mítico, en la vida de Jorge Luis Borges. Se trata de una “brusca revelación” que le sobrevino el día que oyó la voz de Evaristo Carriego recitando a Almafuerite. Una conmoción experimentada en ese momento en el que los signos se precipitaron y convirtieron al lenguaje pasando de un sistema de palabras formalmente organizado como medio comunicativo a una musicalidad poética que cobraba una vida inusitada, capaz de sentirse físicamente. Estamos ante la presencia, piensa Daniel Freidemberg, de un Borges vitalista y sentimental que no es menos Borges que el que trabaja sobre las especulares y eruditas conjeturas literarias. Un vitalismo textual en el que la escritura resuena a partir del contacto físico. Nunca, ni aun en el cenit de sus juegos verbales, Borges abandonó esa persistencia poética que lo ponía en estado de agitación. No se trata, entonces, de un joven Borges sensibilizado que será superado por un Borges maduro y reflexivo, sino de un mismo Borges que se desdobra en sus dos modalidades de ser que actúan en correspondencia: ni solo pura intensidad ni reflexión abstracta y retórica desencarnada. Son todas capas de una biografía que se compone de retazos superpuestos, donde la lírica, el barroco, la ironía, la magia y la teoría componían las máscaras de un pensamiento complejo que se resiste a las simplificaciones del juicio apresurado.

“Y yo sentí que allí ocurría algo extraño: era la poesía, que yo sentía por primera vez en mi vida, y que después he sentido en tantos idiomas, en tantos poemas”: con estas palabras recordaba en 1982 Jorge Luis Borges la noche de su infancia en que oyó a Evaristo Carriego recitar “El misionero”.¹ Fue para Borges una “brusca revelación”, según la escena iniciática que relató en su prólogo a *Prosa y poesía de Almafuerite* (1962): un domingo, en el escritorio de la casa paterna, “bajo los azulados globos del gas”, un chico de no más de nueve o diez años escucha “una tirada acaso interminable y ciertamente incomprensible de versos”. “De lo que estoy seguro –advierde– es de la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche, el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerite que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía también ser una música, una pasión y un sueño”.

Lenguaje que ya no es medio de comunicación ni mecanismo cotidiano de signos: ¿no puede verse ahí un elemental, inapelable y justo modo de definir la poesía? Pero descubrir esto fue también para Borges descubrirse portador de una “fiebre” a la que nunca más podrá ni querrá dejar de responder: música, pasión y sueño, ha dicho, y agrega: “Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la sangre y la carne; debo a Almafuerite mi primera experiencia de esa curiosa fiebre mágica”. Fiebre, pasión, poesía como algo que se siente con la sangre y la carne, y, además, mágico: suena demasiado romántico en comparación con la imagen que por lo general se tiene de

la obra y el pensamiento borgianos, pero este Borges vitalista y emocional no es menos Borges que el imputado de hacer “literatura de literatura”, el cerebral fraguador de especulaciones abstractas cuya frialdad y erudición tantos deploraron casi con las mismas palabras con que otros las celebraban. Como el de los posteriores prólogos a *La rosa profunda* (1975) y a la *Obra poética* de 1977, entre otros trabajos, el que escribe sobre Almafuerite es un Borges para quien la poesía no es algo que *está* en los textos –algo que pertenezca al orden de la escritura o al de la composición– sino algo que se siente en el contacto con ciertos textos, y para quien lo que importa es precisamente esa experiencia emotiva o sensorial, siempre íntima. Nunca, ni aun envuelto en la gozosa afición a los elaborados juegos verbales e intelectuales, Borges abandonó del todo esa concepción primera.

Lo que intento aquí es rastrear los modos de su persistencia en tanto poética (proyecto literario personal) y ver cómo incide en la visión que el propio Borges tiene de su obra, qué tiene que decir de ella. No porque alguna vez se haya

ocupado de su obra en tanto objeto de estudio, sino porque de hecho encontró un lugar, quizá inadvertidamente, donde llevó a cabo esa consideración: los prólogos de sus libros de poemas².

Como el de los posteriores prólogos a *La rosa profunda* (1975) y a la *Obra poética* de 1977, entre otros trabajos, el que escribe sobre Almafuerite es un Borges para quien la poesía no es algo que *está* en los textos –algo que pertenezca al orden de la escritura o al de la composición– sino algo que se siente en el contacto con ciertos textos, y para quien lo que importa es precisamente esa experiencia emotiva o sensorial, siempre íntima.

En el prólogo de la *Obra poética*, por ejemplo, y ya con más de 75 años, Borges define a la poesía como algo vinculado con la percepción y las sensaciones, no como una propiedad formal del texto: “El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura”. Nótese en qué etapa de las relaciones entre la literatura y el campo intelectual se lanza hablar de la lectura entendida como experiencia personal, cuando en la vida literaria argentina prevalece un desdén hacia cualquier abordaje que no se ciña a una consideración de las operaciones detectables en el texto.³ Más que a un

Intelectualismo en la práctica (una prodigiosa capacidad de pensar, establecer relaciones, distinguir) y anti intelectualismo como ideología, o, al menos, como aspiración utópica que promete un sentido a la vida. Hay, señaló Ricardo Piglia, un “contraste entre la lectura y la vida” que “es constitutivo en Borges”, en quien “a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hombres simples son la verdad”.

gesto deliberado, la disincronía parece atribuible a una entonces ya añeja falta de interés en la actualización teórica, pero por algún motivo inmediatamente después Borges considera necesario aclarar: “Esto acaso no es nuevo, pero a mis años las novedades importan menos que la verdad”. Que alguien como Borges, que gusta tanto de dar un aspecto conjetural a sus afirmaciones, recurra a una expresión tan terminante como “la verdad” implica una convicción muy asentada y puesta a prueba por la experiencia, pero también

tiene que ver con cierto gesto desafiante muy propio de él: el de alguien fastidiado ante un exceso de cháchara o ante la impunidad con que ve que circular algunas muestras de ligereza o frivolidad en el pensamiento (ligereza en la que él mismo caerá a menudo en el terreno de las opiniones políticas).⁴ Tanto en 1930 como en 1977, Borges elige un lector, seguramente muy parecido al que prefiere ser: el que no atiende a las informaciones o enseñanzas que puede obtener de la lectura ni se distrae curioseando destrezas u originalidades, sino pretende emocionarse en el misterioso contacto con las palabras. Para ese lector se propone producir, con palabras, experiencias que conmuevan el espíritu.⁵ Pero entre esa ambición y las posibilidades reales de Borges hay una inadecuación, y en algún momento él lo advierte: por algún motivo, la *Obra poética* aparece encabezada por una cita en la que Robert Louis Stevenson dice no presentarse como poeta sino como un multifacético hombre de letras, “un hombre que habla, no uno que canta”, e ironiza acerca de su capacidad de establecer la diferencia entre uno y otro.⁶ Borges la conoce, o, más bien, llega en algún momento a conocerla, y el conflicto entre la fervorosa ambición que siempre retorna y la conciencia de realidad que casi nunca lo abandona está presente en gran parte de su obra. Sobre todo a partir de que Borges empiece a definirse como un hombre de libros y bibliotecas, de que pueda a la vez reconocer que “vida le ha faltado a mi vida” y declarar que, si de algo puede enorgullecerse, es de aquellos libros que ha leído.⁷

Intelectualismo en la práctica (una prodigiosa capacidad de pensar, establecer relaciones, distinguir) y anti-intelectualismo como ideología, o, al

menos, como aspiración utópica que promete un sentido a la vida. Hay, señaló Ricardo Piglia, un “contraste entre la lectura y la vida” que “es constitutivo en Borges”, en quien “a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hombres simples son la verdad”.⁸ No en los libros sino entre los belfos de potros de combate y lanzas, un hombre de libros, Francisco Narciso de Laprida, encuentra su destino sudamericano en el “Poema conjetural”, casi del mismo modo en que, enfermo de lecturas, el Juan Dahlmann de “El sur” siente que es como una fiesta sagrada morir, cuchillo en mano, en el mundo *más antiguo y más firme* de los campos pampeanos.⁹ Claro que, si añoran algo que los absuelva de las letras, es porque Laprida y Dahlmann son hombres de letras. “*Et tout le reste est littérature*, como escribió, con excelente literatura, Verlaine” concluye la famosa dedicatoria, “A doña Leonor Acevedo de Borges”, de las *Obras completas*: se puede, y quizá se deba, proclamar el carácter secundario de la literatura en relación con la vida, a condición de hacerlo “con excelente literatura”. Lejos, muy lejos de cualquier antiintelectualismo populista, Borges más bien considera, o entrevé, que los libros, con ser necesarios y quizá imprescindibles, no bastan. En gran medida nominalista, como mostró Jaime Rest,¹⁰ descrea que lo real sea accesible al entendimiento humano, pero también sabe que hay accesos a lo real que no necesitan ser probados: los que se viven con el cuerpo, con las inexplicables e injustificables emociones. Una de las principales posibilidades que encuentra en la experiencia viva es la de diluir, aunque

sea una dilusión efímera, la lejanía en la que el pensamiento —el lenguaje— confina al espíritu.

A qué aspiran, al fin y al cabo, el Dahlmann y el Laprida de Borges, sino a anular las nociones de tiempo y distancia, entendida distancia como separación, no-inmediatez, y entendido el tiempo como la acuciante conciencia del tiempo, que al fin y al cabo es la conciencia a secas. Por eso, aquel gato enorme “que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa”, hace pensar a Dahlmann,



justo antes de salir hacia la intemperie del Sur, “que aquel contacto [*entre el hombre y el gato acariciado por su mano*] era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante”.¹¹ “Eternidad del instante”: la capacidad o el don de sentir, así como se siente la piel del gato en la yema de los dedos, el sabor de la manzana en la boca o la poesía del poema en el alma, es algo que para Borges está vinculado con la abolición, o al menos un cierto aligeramiento, del tiempo. No una

La eternidad de Borges es tangible: es el contacto directo, único y sin intermediaciones, con las cosas, y su obra, mucho más su poesía que su prosa, puede leerse como el rastro de una búsqueda, la mayoría de las veces frustrada, de ese contacto. Nadie anheló tanto la eternidad como Borges porque nadie como él conoció tan bien la condición relativa de las cosas. Nadie –puede decirse– se sintió tan condenado, como quien se ve condenado a un irreparable exilio, a los refinadísimos laberintos de su propia conciencia.

eternidad entendida como prolongación hacia el infinito, amenaza que a Borges aterraba, sino casi lo contrario: el instante, lo irrepentible, único, inexpugnable al reductor colonialismo de la mente. “Contacto con lo absoluto”, podría decirse: a esa aspiración romántica se acerca mucho la

utopía subyacente en la escritura de ese antirromántico radical que en la práctica es Borges.

Autor de una *Historia de la eternidad*, esta cuestión le interesó siempre como problema filosófico, pero también, en su práctica poética, constituye desde un principio una obsesión. Un poema ultraísta, y sobre todo un poema ultraísta de Borges, puede verse, al fin y al cabo, como un intento de fijar

un instante absoluto en la página.¹² Instantes absolutos serán también luego los crepúsculos suburbanos o las tardes morosas que celebrará en *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*, poemas todos escritos en presente, todos circunscriptos a una férrea unidad de tiempo, mucho más pictóricos que narrativos.¹³ La eternidad de Borges es tangible: es el contacto directo, único y sin intermediaciones, con las cosas, y su obra, mucho más su poesía que su prosa, puede leerse como el rastro de una búsqueda, la mayoría de las veces frustrada, de ese contacto. Nadie anheló tanto la eternidad como Borges porque nadie como él conoció tan bien la condición relativa de las cosas. Nadie –puede decirse– se sintió tan condenado, como quien se ve condenado a un irreparable exilio, a los refinadísimos laberintos de su propia conciencia.

Tal como lo presenta el prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (1923), la capacidad de conmovirse con lo que captan los sentidos es una condición fundante de la escritura, dedicada –explica el joven Borges– a ensalzar “la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas”. “Aquí –agrega– se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza y el recuerdo”. Versión más humilde y cotidiana del ultraísmo, de todos modos sigue habiendo una aspiración de contacto emocional, aun cuando, a diferencia del credo ultraísta, la posibilidad de reflexionar no sólo ya no está descartada sino es admitida como posible factor enriquecedor: “a la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de

aventuras espirituales”. Pero, como todavía Borges cifra sus aspiraciones mucho más en la posibilidad de experiencias vitales que en la escritura, cree necesario añadir, a modo de “profesión de fe”, una cita de Sir Thomas Browne: “Mi vida es un milagro cuya relación antes avéncidase a la poesía que a la historia, y sonaría a guisa de fábula en las orejas del vulgo”.

Tan presuntuosa confusión entre la realidad y el deseo es reparada por un nuevo prólogo, que, desde la edición de 1969, acompaña al libro, aun cuando Borges se preocupe en establecer que “aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige”. Claro que si el señor de setenta años corrige es porque se ha resignado, entre otras cosas porque ya no podría definir qué significa “esencialmente”. Lo ratifica en otro de los prólogos que en 1969 escribe en reemplazo de los que originalmente tenían sus tres primeros libros de poemas, el de *Luna de enfrente*, donde ante todo lamenta el error juvenil de haber asumido en 1925 la “obligación del todo superflua” de querer “ser moderno”, cuando en realidad “todos fatalmente lo somos”. Pero es en el tercero de esos prólogos, el de *Cuaderno San Martín*, donde realmente aparece algo nuevo, incluida una fuerte revisión de lo que Borges había venido sosteniendo hasta entonces: “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”.¹⁴

Aun larvadamente, el inicio de ese proceso puede advertirse en “Al tal vez lector”, que abre la primera edición de *Luna de enfrente*, libro —dice— “compuesto no en pasión, en contemplación”. A solo dos años del virtual manifiesto vitalista de *Fervor de Buenos Aires*, Borges cree necesario explicar que “mucha no vida hay en nosotros y el ajedrez, reuniones, conferencias, tareas, a veces son figuraciones de vida, maneras de estar muerto. Ensalce todo verseador los aspectos que se avengan bien con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidad. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas [sic] con su fuenteada de cielo”. Hay, sí, una aspiración de intensidad, pero intensidad contenida en lo apacible y mediada por la contemplación, así como, desde el título mismo del libro, se procura conciliar la experiencia libresca con la vital: “*La luna (la luna que camina con claridad, leí anoche en Fray Luis de León) es ya un emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle*”.

El hecho es que, con los libros y los años, la poesía irá admitiendo cada vez más para Borges lo relativo y lo transitorio, irá permitiéndose carecer de intensidad, hasta, en 1969, no solo considerar que en todo poeta que merece ser releído coexisten lo lírico y lo intelectual sino

Barroco, en el léxico de Borges, equivale casi siempre a recargado y artificioso, a pretencioso y falso incluso. Si ahora juzga de esa manera lo que antes hizo es porque parece haber encontrado un nuevo modelo al que aspirar.

incluso implicar a su propia obra, o a una parte de ella, dentro de la poesía “intelectual”. ¿No hay como un alivio en ese gesto? ¿No se lo ve a Borges como liberado de la exigencia de buscar la plenitud, la emoción pura, el absoluto? Cuando, en “El otro, el mismo”, de 1964, hable de “los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando”, podría estar impostando un gesto de modestia pero tal vez, al igual que con las citas de Stevenson y Fitzgerald, sea también

Ser verdaderamente poeta es traducir lo poético de la vida, pero eso nadie lo logró: nadie es verdaderamente poeta. Borges, nada menos, está estableciendo una diferencia entre la idea de poeta y el ser poeta en la práctica. Ser concretamente poeta es aspirar a ser poeta, pero es mejor saber que es imposible lograrlo.

posible ver ahí una reformulación teórica, para la cual el descuido y la resignación resultan tan productivas como la pasión. En ese mismo prólogo Borges acepta –como quien se hace cargo de un pecado disculpable– que sus composiciones se repiten, desjerarquización de la exigencia de originalidad bastante congruente con el gesto de mucho mayor arrepentimiento con el que luego reconoce que, por haber sido joven, fue alguna vez “vanidosamente barroco”.

Barroco, en el léxico de Borges, equivale casi siempre a recargado y artificioso, a pretencioso y falso incluso. Si ahora juzga de esa manera lo que antes hizo es porque parece haber encontrado un nuevo modelo al que aspirar: “al cabo de los años [un escritor] puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”. Pero ese modelo no excluye, aunque más no sea como aspiración, la concepción de la poesía como acontecimiento singular

e inmediato: “la poesía quiere volver a esa antigua magia”, dice el prólogo, después de recordar que, antes de la existencia de los diccionarios (es decir, del ordenamiento racional del lenguaje) “el danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabían si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago”. Hacer poesía, entonces, no es reconquistar esa magia, sino buscarla: “Sin prefijadas leyes, [la poesía] obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad”.

En *Para las seis cuerdas* (1965), a su vez, Borges parece dar un respiro a sus interrogantes teóricos y en el prólogo lo explica, al solicitar al lector que imagine a esas milongas en la voz “de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes”. De hecho, aunque seguramente sin haber leído a Pessoa, lo que está proponiendo es un heterónimo:¹⁵ no se les puede exigir mucho a estas poco rigurosas milongas porque hay que aceptarlas como de quien vienen, no del escritor Borges sino de un guitarrero para quien cuentan más los acordes que las palabras.¹⁶ Cuatro años después, el prólogo a *Elogio de la sombra* elude definirse sobre la poesía para, en su lugar, confesar algunas “astucias” técnicas, tales como eludir arcaísmos o argentinismos, simular pequeñas incertidumbres, narrar hechos como si no los entendiera del todo, dentro de una lista bastante larga. Aun así, sin embargo, y como al pasar, habrá cierta valoración de una emoción específicamente poética: la utilización que hace del versículo en



algunos poemas, anuncia Borges, no es solo un simulacro tipográfico para disimular la prosa: “sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo”.

Claro que esa emoción poética no proviene ya, como quería en *Fervor de Buenos Aires*, de una captación de lo que tiene de poético la vida, advertirá en *El oro de los tigres* (1972): “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa

Alguien escribe y alguien lee, y lo que ocurrirá en ese encuentro, si alguna vez tiene lugar, no se sabe, quizá nunca se sabrá; no hay modos prefijados de producir o sentir la belleza, y por eso mismo seguir escribiendo es un acto de confianza en el azar, un acto sin sentido o sin ningún otro sentido al que responder que su propia necesidad de producirse.

alta vigilia”: por un lado, Borges propone románticamente un ideal elevado, e inmediatamente lo destituye, situándolo en el espacio de la pura utopía. Ser verdaderamente poeta es traducir lo poético de la vida, pero eso

nadie lo logró: nadie es verdaderamente poeta. Borges, nada menos, está estableciendo una diferencia entre la idea de poeta y el ser poeta en la práctica. Ser concretamente poeta es aspirar a ser poeta, pero es mejor saber que es imposible lograrlo.

Tan imposibilitado de ser el poeta que alguna vez quiso ser como de renunciar por completo a su viejo sueño, Borges busca concretarlo a partir de las condiciones realmente existentes y, aun más, incorporarlas, establecer una complementareidad. Refiriéndose a “la doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas” y a “la doctrina clásica del poema como operación de

la inteligencia”, en *La rosa profunda* (1975) considera “que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso”. Así, también, insistirá en que “la palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría” y que “la misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud”. Poesía como magia *parcialmente* restituida, que no excluye lo emotivo ni lo intelectual: “Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar”. Desde hace mucho, para ese entonces, Borges da muestras de saber que su mayor virtud ha sido la de comunicar hechos precisos y que sólo ocasionalmente fue suyo el don de “tocar físicamente”. Aceptar la incapacidad de convertirse en otro hombre —de cumplir la parábola de Laprida y Dahlmann— parece darle, en *La moneda de hierro* (1976), una libertad que hasta entonces desconocía: este libro “no valdrá mucho más ni menos que los anteriores volúmenes”, comenta, pero a esa altura Borges se siente amparado —así dice— por “una suerte de impunidad. Puedo consentirme algunos caprichos, ya que no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí”. Ni siquiera el resguardo que da la impunidad, sin embargo, sofocará la vieja necesidad de algún tipo de magia: “Un volumen de versos —anuncia el epílogo de *Historia de la noche* (1977)— no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios”. Magia *modesta*, y, más que magia efectiva, *ejercicios mágicos*, pero así y todo

la magia sigue estando presente. Lo que no le impedirá dar un nuevo giro en 1981, en *La cifra*: “Al cabo de los años, he comprendido que me están vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos”.

Esa serena aceptación procede no sólo de un conocimiento de los mecanismos propios sino también de una antigua tendencia de Borges, acentuada con los años, a reconocer lo plural y lo diverso. Cada vez menos interesado en lo que las cosas deberían ser, y más, en cambio, en lo que ocurre o podría ocurrir con ellas, Borges sostiene en el prólogo a su último libro, *Los conjurados* (1985): “Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. [...] No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados”. Tal como la belleza, la poesía puede ahora ser tranquila experiencia cotidiana, sin ningún estatuto especial, y su existencia dependería más de un logro azaroso que de una persecución. Más: tal vez reclamando para el lector el rol activo y la independencia que siempre reivindicó para el pensamiento humano, Borges promete a continuación: “Sería muy raro que este libro, que abarca unas cuarenta composiciones, no atesorara una sola línea secreta, digna de acompañarte hasta el fin”.

¿Solo eso? ¿Apenas cumplir con lo que cualquiera puede esperar del más

mediocre de los versificadores? ¿Tan resignado está Borges? ¿Es un lector con pretensiones más laxas ese al que se dirige o, más bien, está pensando en un lector más incierto, cuya relación con el texto ya no puede prever? Se lo puede pensar, por supuesto, como una coartada, y hasta como una bravata, pero también hay motivos para encontrar ahí otra redefinición de qué es lo que es dable esperar de la poesía. Vista así, esta propuesta de una ancha disponibilidad de los textos y del lector supondría que, como nunca antes, Borges estaría ahí no solo descreyendo de la autoridad del poeta sino hasta de la existencia misma del poeta, o al menos de su necesidad, y situando la emergencia de “lo poético” (sea la belleza, el *thrill* o alguna otra cosa) en la actividad del lector. Alguien escribe y alguien lee, y lo que ocurrirá en ese encuentro, si alguna vez tiene lugar, no se sabe, quizá nunca se sabrá; no hay modos prefijados de producir o sentir la belleza, y por eso mismo seguir escribiendo es un acto de confianza en el azar, un acto sin sentido o sin ningún otro sentido al que responder que su propia necesidad de producirse. Claro que, aun cuando el logro de una comunión “física” o una “fiebre mágica” ya no es para Borges consustancial a la poesía, tampoco su persecución deja de estar presente, aunque solo sea como punto de referencia: puede que el poeta haya renunciado a lograrla, pero que siga escribiendo no se concibe si esa necesidad de eternidad no estuviera gravitando en el acto de la escritura, así sea muy lateralmente, como una tenue luz que desde el horizonte sugiere las dimensiones de las cosas, les da volumen y las recorta sobre la insignificancia general.

NOTAS

1. Citado por Horacio Salas en *Borges. Una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1994.
2. Se podría considerar que también en los manifiestos y en las intervenciones polémicas que produjo durante sus años de militancia ultraísta –entre 1919 y 1922, aproximadamente, más en Madrid y Sevilla que en Buenos Aires– Borges se ocupó de su propia poesía, pero no era exactamente la poesía que estaba escribiendo lo que le ocupaba entonces sino la propuesta fundacional de una poética y la argumentación de por qué debía escribirse de cierto modo y no de otro, según la tradición de las vanguardias históricas. La relación entre escritura de poemas y reflexión, en los manifiestos, es inversa a la que se observa en los prólogos: si éstos quieren dar cuenta a posteriori de la poesía que ha sido escrita, en el otro caso es la artificiosa y programática producción de poemas según el canon ultraísta la que se esfuerza por responder a la teorización. A partir de los años 60, casi no habrá prólogo a un libro suyo en el que Borges no advierta que no profesa estética alguna: “*Por lo demás, descreo de las estéticas. En general, no pasan de ser abstracciones inútiles*” (*Elogio de la sombra*); “*Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan*” (*El oro de los tigres*); “*¿A qué agregar, a los límites naturales que nos impone el hábito los de una teoría cualquiera? Las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos. Varían para cada escritor. Whitman tuvo razón al negar la rima; esa negación hubiera sido una insensatez en el caso de Hugo*” (*La rosa profunda*).
3. Lo que tuvo lugar en esos años a la sombra de los rótulos “estructuralismo” y “posestructuralismo”.
4. En eso, el Borges de 1977 parece estar retomando una recordada intervención de los años 30, cuando, en “La supersticiosa ética del lector” repudiaba a quienes “*entienden por estilo no la eficacia de una página sino las habilidades aparentes de su escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y su sintaxis*”. Aquellas personas, “*indiferentes a la propia convicción o propia emoción*”, que “*buscan tecniquerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agrandarles*”, seguirán siendo objeto de su desprecio aun cuando a esas actitudes se deberá en gran medida el culto a un Borges no solo leído contra su voluntad –lo que puede ser muy productivo– sino leído más para ratificar ciertas convicciones previas, o como un espacio para ejercerlas, que para considerar qué dice, tal como un sector del campo literario argentino, por ese entonces emergente, lo hizo, en los años de la postdictadura.
5. También puede decirse que esa fue en parte su aspiración como integrante del ultraísmo, uno de cuyos presupuestos era establecer “*un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden*”.
6. “*I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... Excuse this apology; but I don't like to come before people who have a note of song, and let it be supposed I do not know the difference*”.
7. Se puede pensar una parábola que lleva desde el primer poema que publica Borges, “Himno del mar” (en 1919, en la revista sevillana *Grecia*), al poeta “clásico” y al autor de cuentos sustentados en la reflexión intelectual. “Himno del mar”, un vibrante poema a la manera de Walt Whitman, donde el mar “besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan sedientas” y se amontonan expresiones como “sed intensa de estrellas” o “músculos raudos” y exclamaciones como “Oh instante de plenitud magnífica” o “Oh mar! oh mito! oh sol! oh largo lecho!”, apareció cuatro meses después del primer texto que Borges publicó, “Crónica de las letras españolas”, una reseña bibliográfica en francés (en *La Feuille* de Ginebra), en la que, desde las primeras líneas Borges deja ver algunos de los principales rasgos que distinguirán a su obra madura. En la gran mayoría de los artículos, los ensayos y hasta los manifiestos y los brulotes que va produciendo desde ese momento inicial, Borges ya es Borges en la elección de la palabra justa, en la entonación conversacional, la fluidez, el gusto por la ironía y sentido del humor, la capacidad de argumentar deshaciendo los lugares comunes, poniendo a la vista lo que hay de convencional en los supuestos y explorando posibilidades inesperadas.
8. Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986.
9. Las “visibles correspondencias” entre “Poema conjetural” y “El Sur” fueron señaladas y estudiadas por María Teresa Gramuglio en los dos fascículos sobre Borges de *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina, compilados en el tomo 4, *Los proyectos de la vanguardia*, Buenos Aires, 1986. En una dirección parecida, vincula ambos textos, en un trabajo aun no publicado, el profesor Bill Richardson, de la National University of Ireland, en Galway.
10. Rest, Jaime, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Fausto, Buenos Aires, 1976.
11. Mucho después retomará esta cuestión en el poema “El bisonte”, de *La rosa profunda*: “Luego pienso que ignora el tiempo humano, / Cuyo espejo espectral es la memoria. / El tiempo no lo toca ni la historia / De su decurso, tan variable y vano. / Intemporal, innumerable, cero, / Es el postrer bisonte y el primero”.
12. Igualmente le cabe esa descripción a cualquier poema producido por los expresionistas alemanes: una de las contribuciones decisivas de Borges a la constitución del ultraísmo fue la traducción y difusión de poemas expresionistas que llevó a cabo en las revistas del grupo español. Ver *Textos recobrados*, Emecé, Buenos Aires, 1997.
13. De hecho, a lo largo de los trece libros de poemas de Borges, son inmensa mayoría los textos cuyos verbos están en tiempo presente y que recortan un momento de la sucesión temporal.

14. En el mismo sentido de la nota de Stevenson elegida para su *Obra poética*, y también en inglés, esta segunda edición de *Cuaderno San Martín* aparece encabezada por una cita de Fitzgerald, por medio de la cual Borges parece reconocer que pertenece al tipo de personas que no están dotadas sino ocasionalmente, cuando se da una conjunción favorable de los astros, para escribir buenos versos (“*who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of stars*”). Lo que, como una disculpa, le permite a partir de ahí postular que “no hay daño en aprovechar esas ocasiones”, como si ya escribir poemas le pareciera un acto que no le corresponde y por el que debe justificarse. Borges en 1969, puede decirse, se piensa como alguien que escribe poemas sin ser poeta.

15. ¿Podría verse ahí, en la distancia casi desmerecedora que trata de establecer entre su nombre de autor y esos textos, un modo de protegerse o disculparse ante un mandato ideológico? Se lo podría pensar, en particular, y tal vez capciosamente, en relación con la enconada distancia reactiva que sostiene el Borges de 1965, pocos años antes afiliado al Partido Conservador, con los elementos culturales populistas y nacionalistas que lo habían apasionado, incrementada más que probablemente con la oposición a los gobiernos peronistas y las conversaciones de sobremesa con Bioy Casares.

16. Aun cuando esto no valga mucho más que como una impresión personal, creo que en estas milongas están algunos de los mayores logros que como poeta pudo escribir Borges. No me parece, si fuera así, una casualidad, en el libro de un heterónimo: escribir bajo otra personalidad, aliviado de la propia, permitiéndose hacer lo que con el propio nombre no se haría, suele, por vía de la soltura, desatar una creatividad desacostumbrada.

Mirada propia

Fotografías de Marcelo Huici



El fotógrafo de la Biblioteca Nacional expuso un conjunto de imágenes que reflejan los distintos aspectos de la institución: los lectores, el edificio, los visitantes, las exposiciones.

Fábulas epistémicas

Por Roberto Retamoso

En Jorge Luis Borges, ya muchos lo han señalado, la literatura es una filosofía que yace como fondo reflexivo de la narración. Las múltiples fuentes en las que se forja una lengua no pueden considerarse como piezas separadas o como series que pueden descomponerse en sus itinerarios o temporalidades. Por eso, aun cuando pueda señalarse que hay una variación entre los primeros trazos, de matriz nacionalista con improntas criollistas y simpatías políticas caudillistas, y un lenguaje pulido con rasgos universalistas que se manifiesta en las derivas posteriores, la singularidad de la escritura de Borges nunca termina por borrar las referencias a la propia biografía y a la tonalidad del habla argentina. De este modo, no se trata de un esfuerzo de adaptación del lenguaje a un mercado global que espera para recibir la novedad, sino de una multiplicación de problemas y temas que nunca se escapan de la propia indagación por sí mismo. Cuando Borges piensa sobre el tiempo, el Ser, la infinitud y lo Absoluto, está meditando sobre la propia condición de su ser en el mundo, de su situación concreta y su experiencia existencial.

Si la filosofía argentina no puede pensarse sin la literatura de un Macedonio o un Borges, como señala Roberto Retamoso, la literatura no puede escindirse de la dimensión filosófica que se encuentra contenida en los dilemas propios que nunca acabaremos por resolver.

Es un lugar común definir a la literatura de Borges como una literatura que aborda cuestiones filosóficas o de pensamiento. Y el conjunto de su obra, ciertamente, viene a probarlo, desde el lugar obvio de los ensayos hasta el lugar menos obvio de los poemas y los relatos.

Pero más allá del lugar común –o a pesar de él–, es verdad que la literatura de Borges afronta esas cuestiones y las despliega con una ductilidad y una riqueza infrecuentes. Por ello, lo que en la mayoría de los textos literarios es imaginaria, ficción o representación sensible, en Borges es trabajo del pensar, del argüir, figurado por medio de los recursos retóricos y poéticos propios del discurso literario.

Tamaño particularidad –que distingue de manera esencial la literatura de Borges del resto de la literatura– signa sus textos desde los orígenes mismos de su escritura. Ello se lee de modo notorio en su ensayística juvenil, aquella que fuera expurgada de la edición de su *Obra completa* por el propio Borges. Desconocemos las razones por las cuales Borges decidió excluir de la *Obra Completa* los volúmenes de *Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos* y *El tamaño de mi esperanza*, pero no sería indebido conjeturar que ello pudo deberse tanto al léxico y al tono *criollo* de sus ensayos, como a cierta cosmovisión *nacionalista* manifestada no solo en la vindicación de una lengua y una cultura autóctonas, sino además en la exaltación de figuras como la de Juan Manuel de Rosas o Hipólito Yrigoyen. Hacia los años cuarenta Borges abjuraría del *color local* en su literatura para convertirse en un escritor que aspiraba a lo universal, y de ahí las rectificaciones que practicó sobre su lengua, limpiándola de marcas locales o de indicios particularizantes.

En esa década, la lengua de Borges se volvería una lengua legible sin la exigencia del conocimiento del léxico o la entonación criollas, reproducidos en sus textos poéticos y ensayísticos de los años veinte por medio de apócopos, neologismos y vocablos idiosincrásicos que pretendían remedar *el habla de los mayores*. En ese movimiento, la lengua borgeana pretendía desprenderse de los lazos

que la anclaban de manera ostensible en su entorno, para mutar en una lengua desplegada sobre el espacio mayor del mundo todo.

Ese movimiento, desde luego, obedecía a razones que podrían calificarse como *ideológicas*, puesto que Borges transitaba un camino que lo llevaba desde un nacionalismo criollista y filo-radical hacia un liberalismo conservador signado por rasgos anarquistas, y en ese tránsito la cuestión de la lengua no era una cuestión secundaria.

De ahí la purificación de las facetas criollistas de su discurso, que hacia los años cuarenta ya era una empresa acabada. Sin embargo, la lengua de Borges no había devenido en una especie de español neutro, al modo del español internacional practicado por las editoriales multinacionales actuales. Por el contrario, esa lengua despojada de vocablos criollos, de formas características de lo que podría entenderse como la manifestación de un color local en la literatura argentina, seguía siendo el soporte de un habla donde un decir particular seguía reconociéndose. Ese decir se reconocía en un tono antes

Hacia los años cuarenta Borges abjuraría del *color local* en su literatura para convertirse en un escritor que aspiraba a lo universal, y de ahí las rectificaciones que practicó sobre su lengua, limpiándola de marcas locales o de indicios particularizantes.

que en un vocabulario; en un fraseo antes que en una sintaxis; en el pudor de un habla antes que en el énfasis estridente de una heteroglosia definitivamente impuesta sobre el lenguaje nativo. Pero en verdad, ¿se trataba de un decir local, entendiendo por ello un decir lugareño, al modo de una suerte de inflexión regional del español en el Río de la Plata?... ¿O quizás no era ello un simple idiolecto, un efecto de estilo, donde la palabra borgeana lograba el prodigio de constituirse, por lo menos imaginariamente, en *el idioma poético de los argentinos?*...

Permítasenos postular que las dos hipótesis son igualmente válidas, aunque ello confronte con los principios férreos del razonamiento lógico. Porque la lengua de Borges sin duda debía nutrirse —como la lengua de todo gran escritor— de las formas vívidas, socialmente operantes, del lenguaje compartido. Pero también, la lengua de Borges, como la lengua de todo gran escritor, debía poseer la potencia neces-

saria como para imponer su idiosincrasia sobre el lenguaje común, imprimiendo su sello o su signo distintivo sobre el habla literaria de sus coetáneos.

En esa simbiosis, donde lo general devenía individual y lo individual trans-

mutaba en general, la lengua borgeana encontraría su mayor trascendencia. Sus textos de la década del cuarenta, reunidos en los volúmenes de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), representan ese momento donde la lengua de

Borges alcanza su dimensión universal, sin abandonar por ello su condición de argentina. Se dirá: una literatura deviene universal cuando su recepción deja de ser local o regional para transformarse en una instancia que abarca al conjunto del mundo (o al menos de Occidente), lo cual supone que junto con la potencia significativa de la obra debe haber condiciones de recepción que posibiliten su proyección en tal escala. Pues bien: hacia los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, Europa, o en todo caso Francia —entendida metonímicamente como Europa—, constituía un *horizonte de experiencias* (para decirlo con la terminología de Jaus) apropiado para la recepción de la literatura borgeana, como lo prueban los textos que le dedicaran autores del fuste de Gérard Genette, Pierre Macherey o Michel Foucault.

Lo que concitó el interés o la atención de esos calificados lectores no fue, desde luego, el tono, el fraseo o el pudor de la lengua borgeana sino *sus significados*, esos maravillosos paralogismos con los que Borges se empeñaba en desafiar a la clásica Razón de Occidente.¹ Paralogismos que, como se ha dicho, atraviesan toda su obra, pero que en esos dos libros de relatos parecen encontrar uno de los momentos culminantes de su manifestación.

Suele decirse como broma —lo cual desde Freud puede entenderse como una forma posible de la verdad— que Borges, junto con Macedonio Fernández, son los autores por donde pasa el discurso filosófico en la Argentina. Lógicamente que semejante chanza, para ser considerada seriamente, nos obligaría a una extensa reflexión acerca de lo que pueda entenderse por discurso filosófico, por las

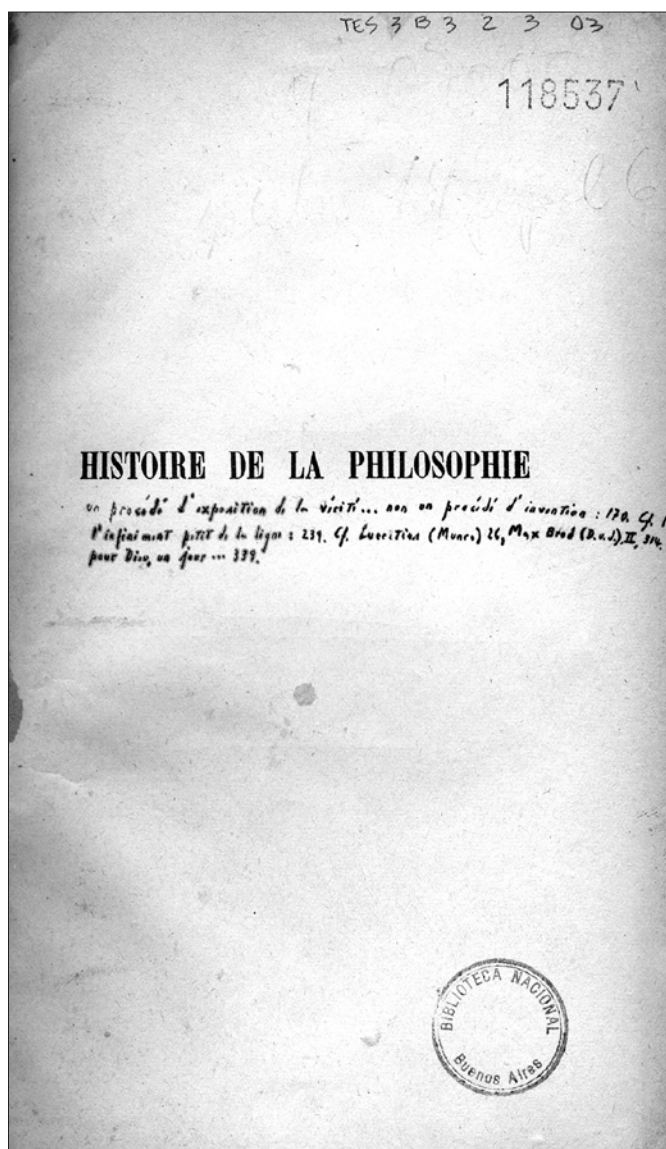
Sea o no sea verdad que la filosofía en la Argentina pasa por Macedonio y Borges, lo cierto es que *sus escritos destilan filosofía*, y que la filosofía que ellos destilan se revela como un pensamiento *paradójico y paralógico* que pone en cuestión las evidencias y los fundamentos de lo que, después de veinticinco siglos de historia, puede llamarse la *ratio occidental*.

formas reales o virtuales de sus géneros, estilos o escrituras, por los lugares establecidos o inesperados de su irrupción. No es ese nuestro asunto ahora, por lo que no nos adentraremos en ese terreno, pero querríamos recoger algo de lo que la chanza afirma para traerla a nuestro colete: sea o no sea verdad que la filosofía en la Argentina pasa por Macedonio y Borges, lo cierto es que *sus escritos destilan filosofía*, y que la filosofía que ellos destilan se revela como un pensamiento *paradójico y paralógico* que pone en cuestión las evidencias y los fundamentos de lo que, después de veinticinco siglos de historia, puede llamarse la *ratio occidental*.

Así, lo que en Macedonio Fernández no es más que una compleja y sinuosa operación discursiva de deposición de un conjunto de categorías metafísicas —el Yo, el Tiempo, el Espacio, la Materia—, en Borges será asimismo la vindicación de una subjetividad multiplicada y plural, de una memoria capaz de modificar al tiempo porque, como en Macedonio, ninguna forma esencial sostiene la palabra que traza las representaciones del mundo. Sin embargo, esa contingencia de la percepción, común a Macedonio y a Borges, y que connota una filiación respecto de pensadores como William James y John Dewey o del obispo Berkeley, habrá de constituirse, en las fábulas borgeanas, en un auténtico problema.

En efecto: si el conocimiento humano es, para Borges, contingente y circunstancial; si el lenguaje humano es asimismo limitado e insuficiente para nombrar y representar la vastedad (¿infinita?) del universo, ello significa que el cosmos resulta en el límite irreductible para el entendimiento de los hombres. Y sin embargo, tercamente, los personajes de Borges insistirán, una

y otra vez, en emprender esa aventura imposible, como si algo de la divinidad que vela el acceso al cosmos rozara la dimensión humana de sus propósitos y sus voluntades.



En tal sentido, los relatos de *Ficciones* y *El Aleph* pueden leerse como la épica fallida que persigue la inteligibilidad de ese orden divino, el que le está vedado al común de los mortales. Notoriamente, ese orden obedece a leyes y a

Anotaciones de Borges sobre *Histoire de la philosophie* de Emile Bréhier

principios lógicos que difieren, radicalmente, respecto de las leyes y de los principios que rigen la razón humana, ya que ésta se ocupa de cosas y asuntos *limitados* y *finitos* –la vida, el habla, la palabra, la propia literatura–, mientras que las leyes que rigen al cosmos *ignoran la finitud* e ignoran, por consiguiente, el conjunto de categorías de pensamiento donde ella se revela (el Yo, la Obra, el Devenir, la Muerte).

Uno de los relatos donde ese contraste se tematiza es “El Inmortal”, el primero de los que contiene *El Aleph*. En él leemos la llegada de Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una

Si la finitud que impone el devenir es anulada por una circularidad que se muestra como un eterno retorno, si cada acto encuentra en el futuro y en el pasado réplicas que neutralizan su sentido moral, del mismo modo la fijeza del Yo se disuelve en un Nadie que es Todos, lo cual es una fatigosa manera de decir que no es.

de las legiones de Roma, a la Ciudad de los Inmortales, en cuyo centro había un palacio “cuya arquitectura carecía de fin”. En él, cuenta el texto, “abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcan-

zable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo”.

El relato está narrado en primera persona por Rufo, quien dice: “Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches”. Y agrega, presa de un horror evidente: “*Esta ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el*

porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz”.²

Sin embargo, esa ciudad teratológica no es más que una “suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre”. Ello le es dilucidado a Rufo por Homero, el troglodita que hasta entonces lo había acompañado en su búsqueda de la Ciudad de los Inmortales.

Homero, que había compuesto la *Iliada* y la *Odisea*, y que había bebido las aguas del río que brindan la inmortalidad, revela entonces al romano las claves de la doctrina de los Inmortales.

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte: lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o a castigarlo. Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto... Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de los hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi el desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del

pasado o del porvenir. Así como en los juegos del azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy.³

Si la finitud que impone el devenir es anulada por una circularidad que se muestra como un *eterno retorno*, si cada acto encuentra en el futuro y en el pasado réplicas que neutralizan su sentido moral, del mismo modo la fijeza del Yo se disuelve en un Nadie que es Todos, lo cual *es una fatigosa manera de decir que no es*. De un modo impiadoso –implacable–, la ficción borgeana destituye la lógica del pensamiento logocéntrico para abrir el relato a otra escena, la de un orden divino donde *todo puede ser dicho* porque allí *todo puede pensarse*.

De esa otra escena, notablemente, pueden participar algunos hombres, aquellos que, como Homero o como Rufo, logran acceder a ese espacio *que excede la razón logocéntrica*. Esa escena situada fuera de la inteligibilidad propia

de lo mundano es representada en otro relato célebre perteneciente a *Ficciones*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Tlön, es sabido, es un mundo creado por una sociedad secreta de la que participaron astrónomos, biólogos, ingenieros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores y geómetras, al que el narrador del relato descubre por azar, al encontrar el tomo oncenno de la enciclopedia que describe “la historia total de un planeta desconocido”. El narrador refiere que “las naciones de ese planeta son –congenitamente– idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica– presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial”.⁴ No sin cierta ironía, el texto corroe las habituales creencias acerca de las funciones representativas y semióticas del lenguaje, al postular su carácter idealista: ello supone *que no hay objetos en el espacio* sino que las palabras los constituyen, al designar de diversas maneras el conjunto fluctuante y caótico de las múltiples sensaciones que percibimos.

Es así que puede afirmar:

No hay sustantivos en la conjetural Usprache de Tlön, de la que proceden los idiomas “actuales” y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo

Al situarse en la perspectiva de un idealismo absoluto, el relato invierte las relaciones de determinación que el realismo establece entre las palabras y las cosas.

que sería en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned.)

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de

Si la palabra crea al objeto, si nadie cree en la realidad de esos sustantivos que, paradójicamente, se vuelven interminables, es porque estamos ante una perspectiva (nominalista) donde lo único real es el lenguaje.

cuya Ursprache hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito.⁵

Al situarse en la perspectiva de un idealismo absoluto, el relato invierte las relaciones de determinación que el realismo establece entre las palabras y las cosas. Lejos de ser un mero reflejo de la realidad, una *mimesis* que reproduce, fidedignamente, la plenitud ontológica de todo aquello que precede al lenguaje, el mundo no es más que el conjunto de objetos que las palabras instituyen de manera arbitraria. Por ello en las lenguas de Tlön no existen los sustantivos, ya que las percepciones del mundo pueden ser nombradas por medio de verbos impersonales o adjetivos monosilábicos.

Si ello prueba, por una parte, el carácter arbitrario de toda nominación, por otra parte representa la parodia de

los principios que rigen las convenciones de todas las lenguas. Porque al afirmar que en los idiomas de Tlön —a diferencia de lo que ocurre con los idiomas humanos— no son necesarios los sustantivos para designar los objetos (ya que éstos pueden ser nombrados por otros tipos morfológicos como los verbos o los adjetivos), el texto desmitifica los supuestos que rigen el funcionamiento y el uso de los lenguajes al postular una arbitrariedad radical que excede, largamente, los niveles de arbitrariedad propios de las lenguas humanas.

Esa capacidad *nominalista* del lenguaje se lee, asimismo, en otro pasaje del texto que refiere:

En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Las hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un objeto poético creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número.⁶

Si la palabra *crea al objeto*, si *nadie cree en la realidad de esos sustantivos* que, paradójicamente, se vuelven interminables, es porque estamos ante una perspectiva (nominalista) donde lo único real es el lenguaje. Por ello, la idea de que, por lo menos virtualmente, la arbitrariedad de un lenguaje puede ser infinita, lleva necesariamente a la idea de que la capacidad combinatoria de un lenguaje es asimismo infinita. Si para significar *todo puede relacionarse con todo*, si no hay reglas que fijen límites a las funciones semióticas de todas las cosas (en la obra de Borges, bueno es recordarlo, pueden significar tanto las voces y las letras como las imágenes, los objetos, los animales, la naturaleza, las partes del mundo o el mundo todo), la combinatoria de los signos se torna ilimitada, lo mismo que la semiosis, tal como lo postula la célebre fórmula peirciana.

Esa idea se plasma en “La Biblioteca de Babel”, otro de los relatos de *Ficciones*. En él leemos que:

*...la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto. Inútil observar que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula Trueno peinado, y otro El calambre de yeso y otro Axaxaxas mlö. Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica; esa justificación es verbal y, ex hypothesi, ya figura en la Biblioteca.*⁷

Por ello, toda combinación de caracteres, por disparatada que sea, está prevista en alguna de las lenguas secretas de la Biblioteca, y contiene

un terrible sentido. Pero si en este caso se trata de pensar en las posibilidades significantes del lenguaje, en otros casos se trata de pensar en sus limitaciones, e incluso, en sus imposibilidades. En estos casos, notoriamente, la *infinitud* se desplaza desde el lenguaje hacia el universo, para devenir en una suerte de *ficción ontológica*.

En “El Aleph”, relato que cierra el libro homónimo, un narrador llamado Borges –según un procedimiento que, por una parte *verosimiliza* la narración dado que parece remitir a un individuo real, pero que al mismo tiempo *ficcionaliza* el nombre del autor al convertirlo en personaje de la historia narrada–, refiere que en la casa de la calle Garay, donde vive Carlos Argentino Daneri, y donde Borges frecuentara a la difunta Beatriz Viterbo, se halla un aleph, “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor”, donde se ve “el inconcebible universo”. La visión del aleph enfrenta al narrador con su “desesperación de escritor”, puesto que todo lenguaje es “un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten”,

La escritura borgeana hará de lo inefable ese punto ciego inabordable (y por lo tanto irreductible) a nivel simbólico, pese a lo cual sus personajes nunca cejan en el intento de significarlo.

y que resulta insuficiente para transmitir a los otros el infinito aleph que su temerosa memoria, en la instancia de su escritura, “apenas abarca”.

Después de recordar que los místicos, en análogo trance, “prodigan los emblemas” utilizando imágenes que representan a una totalidad, y de admitir que ese procedimiento, de todos modos, contaminaría de literatura o de falsedad a su relato, el narrador concluye una proposición decisiva: “Por lo demás,

el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito”.⁸

Esa proposición contiene, *in nuce*, una suerte de aporía que ilumina las



ficciones borgeanas: la significación del infinito mediante el lenguaje. Esa aporía se revela en la oposición que existe entre lo simultáneo del universo (y de su percepción), y lo sucesivo del lenguaje que lo representa, por lo que el narrador puede asimismo decir: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo,

lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (subrayado nuestro).⁹

Lo infinito –*la infinitud*– del universo se presenta en las fábulas borgeanas, de tal modo, como algo finalmente inefable. Desplazada esa propiedad hacia el mundo, convertida en un atributo que signa la totalidad de todo lo que es –aún cuando esa totalidad solamente se revele en una pequeña esfera de dos o tres centímetros de diámetro, como el aleph, o en una moneda como el zahir–, la escritura borgeana hará de *lo inefable* ese punto ciego inabordable (y por lo tanto irreductible) a nivel simbólico, pese a lo cual sus personajes nunca cejan en el intento de significarlo.

No es este el único relato donde lo infinito se revele como indecible. En “La escritura del dios”, otro de los relatos pertenecientes a *El Aleph*, el narrador, un sacerdote aborigen prisionero de Pedro de Alvarado, intenta descubrir la sentencia mágica que había escrito su dios para conjurar todos los males. La encuentra en la piel del tigre que comparte su cautiverio, lo que motiva estas reflexiones:

Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo

implícito sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas todo, mundo, universo.¹⁰

Un lenguaje divino, afirma el relato, puede decir al universo (al infinito) por medio de una única voz. Las voces humanas que pretenden remedarla no son más que sombras o simulacros de esa palabra divina. Nuevamente, la posibilidad de decir (y de pensarlo) todo se sitúa en un espacio que trasciende el orden humano, aunque algunos hombres puedan acceder a él. La vía de acceso a ese orden, de forma notoria, es *el éxtasis*, experiencia que trasciende lo sensible para permitir un contacto directo con lo sagrado.

Por ello, la experiencia del éxtasis se presenta como el lugar axial de la historia que narran tanto “La escritura del dios” como “El Aleph”. En “La escritura del dios” leemos:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados,

sino en todas partes, a un tiempo. Esa rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Abí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos desig-nios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.¹¹

Mientras que en “El Aleph” se refiere que:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminuciones de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las

mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena,

La enumeración heteróclita, entonces, parecería una suerte de anunciación de ese momento extático donde el tiempo se disuelve y el espacio se condensa, según una fábula que narra las formas de su negación, apelando a una imagería propia de las culturas orientales.

vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio...¹²

El éxtasis, por lo tanto, se manifiesta en sendos relatos como *visión*. Narrada en primera persona, por narradores que remiten tanto a personajes ficticios como al propio Borges, se trata en ambos casos de la contemplación intuitiva e instantánea del universo infinito que se revela en cada una de las innumerables y diversas cosas que lo componen.

Y a pesar de que ese infinito *no puede ser dicho*, la lengua de Borges persiste en nombrarlo, mediante una figura (un procedimiento) que caracteriza a su escritura, la *enumeración heteróclita*, como la denomina Silvia Molloy.¹³ Se trata de un nombrar metonímico constante que se despliega en frases y períodos gramaticales de considerable extensión y que vincula términos cuyos contenidos semánticos se muestran como heterogéneos.

Sin embargo, en los pasajes citados, lo irregular de los contenidos semánticos se ordena por medio de las formas

regulares de la anáfora: la inflexión del verbo *ver* en primera persona –*vi* reiteran, de manera acaso litúrgica ambos textos– provoca un efecto rítmico, poético, que sobreimprime sobre la heterogeneidad semántica del texto la homogeneidad formal de su configuración significativa. Por otra parte, la iteración anafórica del verbo *ver* genera asimismo el sentido de un *crescendo* que, llegado a su clímax, encuentra su resolución en situaciones similares en las que ambos narradores habrán de experimentar la aprehensión mística del cosmos.

La *enumeración heteróclita*, entonces, parecería una suerte de anunciación de ese momento *extático* donde el tiempo se disuelve y el espacio se condensa, según una fábula que narra las formas de su negación, apelando a una imagería propia de las culturas orientales. Pero lo oriental, en Borges, quizás no sea más que una de las formas posibles de la alteridad, de la otredad, que descentra y disocia el pensar logocéntrico.

La ficción borgeana, en ese sentido, parece insistir en deponer las categorías axiales de dicho pensar, especialmente las de Identidad, Mismidad, y Unidad de las cosas. Si pudiéramos –si nos permitiésemos– hablar de una ontología en Borges, sería al precio de sostener lo no idéntico, lo diferente, como constitutivo de todo lo que es. Esa diferencia puede operar sobre la sustancia misma de la literalidad, incluso de una literalidad repetida, para volverla *otra cosa* por imperio de su inscripción contextual, tal como lo prueba el Quijote escrito por Pierre Menard. Por otra parte, esa diferencia es lo que sostiene al sujeto que urden las fábulas borgeanas, muchas veces tejida sobre las formas de una imagen

especular, como lo cuenta “El Fin” en *Ficciones*:

*Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.*¹⁴

Es sabido: en Borges *ser es ser el otro*. En la decisiva batalla que libra contra la partida, el sargento Cruz, protagonista de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (otro relato de *El Aleph*), “comprendió que el otro era él”. Las formas de esa otredad, notoriamente, cobran una manifestación especialmente significativa en los fenómenos de polifonía que atraviesan los relatos borgeanos.¹⁵ Así, en “Tema del Traidor y del Héroe”, perteneciente a *Ficciones*, se expone un argumento que narra el ajusticiamiento de Fergus Kilpatrick —el líder de una rebelión irlandesa contra los ingleses a la que ha traicionado— por parte de sus compañeros, quienes deciden inmolarlo ante el pueblo como un mártir para no escarnecerlo comprometiendo la causa. Nolan, uno de esos conjurados, pergeña un plan consistente en asesinar a Kilpatrick frente a su pueblo, con el fin de que este se lance rápidamente a la rebelión. Para ello, compone una suerte de guión, valiéndose de diversos pasajes de Shakespeare, el gran enemigo inglés, por lo que Kilpatrick terminará repitiendo sus palabras en la escena del crimen.

En los relatos borgeanos, de tal forma, ser el otro muchas veces consiste en *hablar como el otro*, como si ese desdoblamiento de la subjetividad supusiera hacer propias palabras ajenas.

“El Inmortal” es otro de los relatos donde se reconocen las formas de esa polifonía. Por ello, a lo largo del texto, Rufo repite palabras que son de Homero. En el párrafo V, unos simples puntos suspensivos indican que, pese a mantenerse la enunciación del relato en la primera persona del singular, el hablante no es Rufo sino Cartaphilus, el anticuario que había ofrecido a la princesa de Lucinge los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope, en cuyo último tomo se hallaba el manuscrito que contenía la historia que ahora se publica. De ese modo, un mismo relato es narrado (hablado) por tres sujetos distintos.

“Cuando se acerca el fin” dice ese narrador, que es tanto Rufo como Cartaphilus, “ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras”. Y agrega, en un tono ciertamente patético:

*No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto.*¹⁶

Una *Posdata de 1950* viene a completar el texto de “El Inmortal” que contenía el manuscrito. Allí, otro narrador (otro sujeto de la enunciación) refiere que “entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A Coat of Many Colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero”. Ese comentario, después de señalar una serie de interpolaciones en el texto de pasajes

pertenecientes a Plinio, Thomas de Quincey, Descartes y Bernard Shaw, concluye por ello que es apócrifo. Sin embargo, este nuevo narrador refutará a Cordovero afirmando que “la conclusión es inadmisibles”, para terminar diciendo:

“Cuando se acerca el fin”, escribió Cartaphilus, “ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras”. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.¹⁷

Macedonio Fernández concibió una novela donde los personajes eran solamente conciencias. Jorge Luis Borges

concibe un relato donde quedan solamente palabras. Practican la misma operación de despojamiento, pero lo que resta de la operación es distinto. En vez de las conciencias de Macedonio, Borges nos habla de palabras de otros, de palabras desplazadas y mutiladas, que son la pobre limosna que dejan las horas y los siglos. A eso se reduce, entonces, según él, la literatura. Pero también: en eso está, plenamente, según él, la literatura. Y Borges lo dice –y Borges lo dice?– con una voz inequívocamente argentina: no por criolla, no por austral, sino por la dimensión de otredad que inscribe en el compartido español, cuando lo pulsa con un decir ubicuo donde la lengua castellana, saliéndose de sí, se vuelve extraña.

NOTAS

1. Los tres autores mencionados se ocupan tanto de *Ficciones* y *El Aleph* como de *Otras inquisiciones*. Cfr.: Genette, Gérard: *Figuras. Retórica y Estructuralismo*. Córdoba, Nagelkop, 1970; Macherey, Pierre: *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, París, Maspero, 1980; y Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984.
2. BORGES, Jorge Luis: “El Inmortal”, en *El Aleph*. Buenos Aires, DeBolsillo, 2011, p. 19.
3. BORGES, Jorge Luis: “El Inmortal”, en *El Aleph*, op. cit., pp. 23 y 24.
4. BORGES, Jorge Luis: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones*. Buenos Aires, DeBolsillo, 2011, p. 22.
5. BORGES, Jorge Luis: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones*, op. cit., p. 23.
6. BORGES, Jorge Luis: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones*, op. cit., pp. 23 y 24.
7. BORGES, Jorge Luis: “La Biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, op. cit., p. 98.
8. BORGES, Jorge Luis: “El Aleph”, en *El Aleph*, op. cit., p. 205.
9. BORGES, Jorge Luis: “El Aleph”, en *El Aleph*, op. cit., p. 205.
10. BORGES, Jorge Luis: “La escritura del dios”, en *El Aleph*, op. cit., pp. 147 y 148.
11. BORGES, Jorge Luis: “La escritura del dios”, en *El Aleph*, op. cit., pp. 149 y 150.
12. BORGES, Jorge Luis: “El Aleph”, en *El Aleph*, op. cit., pp. 205 y 206.
13. MOLLOY, Silvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
14. BORGES, Jorge Luis: “El Fin”, en *Ficciones*, op. cit., p. 200.
15. Utilizamos el concepto de polifonía en el sentido que le asigna Bajtin, como manifestación o resonancia de voces ajenas en el enunciado propio. Cfr.: Bajtin, Mijail: *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
16. BORGES, Jorge Luis: “El Inmortal”, en *El Aleph*, op. cit., p. 28.
17. BORGES, Jorge Luis: “El Inmortal”, en *El Aleph*, op. cit., p. 29.

Jacobo Fijman, no-Borges

Vicente Zito Lema pregunta delirando y Jacobo Fijman responde: “La respuesta se hace en la pregunta”. “Todo es misterio”. “Yo podría tocar el alma”. “El árbol es vivo. Pero su alma, callada”. “La perfección del mundo está más allá de la desesperación”. “El arte tiene que volver a ser un acto de sinceridad”. Ver *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia otra realidad* de Vicente Zito Lema (Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1970). En un libro recuperado de Jacobo Fijman, *Romance del vértigo perfecto* (Descierto, Buenos Aires, 2012), se lee: “Tu corazón oscila / por voz necesitada de las cosas lejanas” (Poema Estereognóstica). “Ya tenemos, mujer, / donde guardar la muerte / con los ojos ausentes / y las manos de sueño” (18 de marzo de 1958).

Pedro Vialatte



Aira con Borges

Por Sandra Contreras ()*

Una anatomía poblada de infinitos diálogos solapados, escondidos tras las manifestaciones formales que declaran una imposible correspondencia, es la marca que forzosamente impone el pensar en tándem a Borges y a Aira. Sandra Contreras no analiza meramente la escisión o la pugna entre estos dos escritores, sino más bien la intimidad compleja en la que la obra de Aira es una singular y muy dedicada lectura de la poética de Borges. Casi como una paradoja digna del temperamento borgeano, se pueden leer gestos consonantes entre ambos autores a propósito de las modalidades de circulación editorial, la escritura y la estética de sus ensayos. Coincidencias que también comportan disidencias sobre lo que es la tradición y el lugar que ocupa el escritor argentino frente a ella. Hay en Aira una lectura de la poética de Borges pero que no abjura de leer “desde dentro” de ella los hilos que sostiene y que la sujetan. Solo así se puede tomar el control de la escritura ajena, solo así, desde dentro, se puede lidiar con el escritor mayor para mostrar sus debilidades y puntos críticos. Borges es para Aira la posibilidad de leer estratégicamente el centro de la literatura argentina con el sutil afán por descentrarlo.

Desde el punto de vista de la forma sensible, quiero decir, la inmediatamente perceptible, tal vez no haya literatura que parezca más incompatible con la de Borges que la de César Aira. Pero, curiosamente, también desde el punto de vista de la forma, quiero decir ahora, desde el punto de vista de la preeminencia otorgada a las opciones y éticas formales, tal vez no haya otra, en la literatura argentina que va desde los años 70 al presente, que la convoque de un modo más comprensivo, aunque a la vez sesgado y también secreto.

Una hipótesis fuerte, en el sentido de que en principio se mostró como ampliamente consensuada e inclusive difícil, hasta cierto punto, de rebatir, dice que Aira sería el artífice más consecuente de una nueva fuerza en la literatura argentina que escapa el influjo de Borges. Se apoya en la idea de que la proliferación propia del continuo, el método de la improvisación y la negativa a la corrección, en los que se moldea la poética de la “huida hacia adelante”, constituirían no solo un repetido sino un ostensible intento por distanciarse de la apuesta por la síntesis y la depuración, por la preeminencia del orden y del “intrínseco rigor de la trama” que, dicho de un modo general, definen “lo borgiano”. Por mi parte, y sin necesidad de desconocer que una imaginación entre surrealista y expresionista aparece naturalmente como reñida con una sensibilidad de gusto clásico, podría seguir afirmando, contrariamente, que la literatura de Aira constituye también –probablemente debamos decir *al mismo tiempo*– una singularísima lectura y puesta en acto de la literatura borgiana. Las condiciones para sostener esta hipótesis son dos. Una, que Borges sea

entendido menos como un conjunto regular –reconocible– de preceptivas formales que como una serie de operaciones que afectan el sistema de valores de la literatura argentina y a la literatura misma como institución. Dos, que se tenga muy presente que en Aira las formas “tienen la *mayor* importancia” como “sustancia de los signos” (remito aquí al Aira ensayista citando a Ponge a propósito de Arlt), que lo *formal*, entendido como un umbral

previo al cierre de una configuración perfecta y acabada, determina ese delicado equilibrio entre método y azar, entre procedimiento e improvisación, que informa el arte narrativo (y la magia) del continuo. Podríamos hablar también del proyecto de Aira como de un retorno desviado a Borges, pero en este caso sería indispensable no implicar en ese retorno nada parecido a la actualización de una herencia ni al ejercicio de un homenaje sino la radicalidad con que se asume una ambiciosa potencia de transmutación e inclusive de traducción.

Uno de los modos más interesantes para entender la intersección de Aira con Borges es la que viene proponiendo Graciela Montaldo desde 1998 en su temprano “Borges, Aira y la literatura para multitudes” y que retoma en su reciente *Zonas ciegas*. La relación desviada e irónica que el insólito “fenómeno editorial” airiano entabla con la industria cultural, esa “superproducción a-mercantil, artesanal” con la que desde el margen editorial satura el mercado al tiempo que enfrenta una

Podría seguir afirmando, contrariamente, que la literatura de Aira constituye también –probablemente debamos decir *al mismo tiempo*– una singularísima lectura y puesta en acto de la literatura borgiana.

uniformidad cada vez más notoria en la ficción argentina (estamos hablando fundamentalmente del Aira de la década del 90), esas operaciones, dice Montaldo, se cruzan a fines de siglo XX con las de Borges de los años 20 y 30: una escritura que extrema los presupuestos de la vanguardia en lo que hace a la circulación de lo estético y que, en contra de los proyectos hegemónicos o institucionalizados, apuesta a una intervención estética que, a la vez que sabe trabajar con materiales de consumo, explicita sus diferencias sin

Elijo aquí otra entrada, la de los modos del ensayo. Y es que el arte del ensayo, en el que Aira transita, con inteligencia y erudición borgianas, entre la síntesis y la expansión, es otra de las vías privilegiadas para indagar en la naturaleza de este cruce.

Borges propuso al comienzo de su literatura: escribirse en un territorio para ser leída en otros.¹ Siempre encontré en este argumento, tan provocador como luminoso, una de las razones más claras para leer a Aira en intersección con Borges.

Elijo aquí otra entrada, la de los modos del ensayo. Y es que el arte del ensayo, en el que Aira transita, con inteligencia y erudición borgianas, entre la síntesis y la expansión, es otra de las vías privilegiadas para indagar en la naturaleza de este cruce. Hasta podríamos invertir, por empezar, nuestra premisa del comienzo: tanto es lo que, a primera vista, considerados en su conjunto y por la radicalidad con que inventan una forma, se parecen los ensayos de Aira a los de Borges. De un lado, el destello de la idea en la condensación:

esos ensayos breves que disemina regularmente y que suelen ser, como solían ser los de Borges, de una iluminación tan intensa y tan rápida que nos dejan con todo el impacto de una revelación y al mismo tiempo con toda la certeza de una evidencia. Del otro, y tal como lo precisa María Moreno, ese procedimiento tutor de “leer exhaustivamente cada autor, cada género, cada período, cada país, como si se pudiera tenerlos a todos, hasta lograr un archivo tan vasto y heterogéneo que se vuelva inconsultable”, esto es, la biblioteca expansiva, proliferante, inabarcable.² Así, el *Diccionario de Autores Latinoamericanos*, pero también las series exquisitas en el “catálogo razonado”, e inacabado, de *Las tres fechas*.

Pero al mismo tiempo, allí donde el ensayo es, según lo inventó Borges para la literatura argentina, el arte del detalle y la conjetura, el arte de lo oblicuo y lo fragmentario, o el arte —como lo quería Adorno— en el que se unen la utopía del pensamiento de dar en el blanco con la conciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, el ensayo de Aira produce, en cambio, un efecto, o una ilusión, de totalidad. Cuando el tema es el artista, los mejores de ellos empiezan y terminan como cuentos completos e irrevocables; cuando el tema es el arte y sus procedimientos, funcionan como manifiestos, inclusive como fábulas de las que es posible extraer una lección.³ Pienso, por ejemplo, en la serie de ensayos en la que Aira construye y cuenta el “mito personal del escritor”. Aira apunta cada vez, e inmediatamente, al blanco y todo el despliegue del ensayo tiende a convencernos de que ese blanco no es un detalle ni un aspecto tangencial ni menor, sino, por el contrario, el núcleo, la esencia misma de la vida y

obra del artista. Por supuesto que esa entrada es un desvío total en la historia de las lecturas (Aira empieza a leer por donde nadie antes lo había hecho), pero el efecto es el de que la polémica, si la hubo, ya tuvo lugar, de que inclusive no interesa demasiado y de que el ensayista, decididamente artista –esto es, en Aira, fiel a la opción formal del Comienzo que se le ha vuelto irrenunciable–, sigue hasta al final en la idea que ya no puede abandonar. A lo que hay que agregar el carácter conclusivo del ensayo, bajo la forma de una “culminación” (la novela artiana acelerando sus partículas de velocidad hacia la cima de la imagen: la Virgen y el Monstruo), de una definición última (la literatura como “el dispositivo por el que un argentino se hace argentino”), o inclusive de una lección (“Lo nuevo es lo real”).

Claro que ese efecto “conclusivo” no deriva en absoluto de un desarrollo dialéctico de la idea (Aira traduce la relación desviada de Borges con la filosofía en el ejercicio del ensayo como una forma de pensar en condiciones de imposibilidad para la Razón). En otro sentido, ese efecto es concomitante de lo que podríamos llamar un “movimiento de la idea” y que, según la forma propia del continuo, se efectúa y se percibe al modo de una torsión. “Exotismo”, de 1991, el ensayo en el que Aira refuta al mismo tiempo que regresa, desviadamente, a ese clásico borgiano de 1951 que es “El escritor argentino y la tradición”, es, precisamente, la versión acabada del mecanismo. No tengo espacio aquí para volver a detenerme en la operación magistral con la que el ensayo de Aira transfigura la consigna borgiana; solo quisiera llamar la atención, una vez más, sobre el modo en que la *vuelta*

del ensayo, esto es, la transfiguración a la que “Exotismo” somete, en su transcurso, a los términos del problema, es la más alucinante traducción de la *forma* misma con la que Borges, al responder a la pregunta por la tradición argentina del escritor, supo desplegar un movimiento lo suficientemente discreto y lo suficientemente eficaz con el que llevar la interrogación inicial a otra parte y hacer de ella una pregunta fuera de lugar.

Repaso, entonces, rápidamente. Aira parte de desbaratar la famosa parábola de los camellos del Corán, y lo hace de un modo demoledor –devolviéndole a Borges los argumentos y la ironía con que Borges nos probó la astucia y el error de Rojas– pero también injusto: desconociendo, u olvidando, que ese célebre argumento no vale en el ensayo por lo que en sí mismo dice cuanto por el complejo juego polémico del que participa. Con todo, cuando hacia el final arriba a la conclusión de que “la autenticidad no es un valor que esté dado de antemano” sino, por el contrario, “una construcción como lo es el destino o el estilo”, en ese *momento* del ensayo y *al otro lado* de la refutación, Aira transfigura, según un retorno tan potente como impensado, el segundo argumento de Borges que es, como sabemos, su consigna más eficaz: manejar con irreverencia toda la cultura occidental, lo que hoy definiríamos como estar en una cultura como si no se perteneciese a ella, situarse en la propia lengua como un extranjero. La operación es ínfima, casi invisible, pero por demás potente. Cuando leemos en “Exotismo” que en *Macunaíma* “Mario de Andrade hizo como si fuera brasileño”, que siendo ya brasileño “hizo de su obra una máquina para volverse brasileño”, algo

ocurre que nos devuelve a “El escritor argentino y la tradición” y nos hace percibir que la frase capital era la inmediatamente anterior, aquella en la que Borges escribía que a Shaw, Coleridge, Swift, esos irlandeses ilustres que no tenían sangre celta les bastó *el hecho de sentirse irlandeses* para innovar en la cultura inglesa, esto es, aquella en la que de algún modo decía que para el arte, para la literatura, no importa

Desde luego que es la lectura de Aira la que afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo, que es ella la que nos desplaza hacia otras frases y nos hace percibir, por ejemplo, un “como si” retenido entre los enunciados.

ser irlandés de verdad sino hacer como si uno lo fuera, que basta con hacer como si fuéramos irlandeses —o latinoamericanos, o judíos— para innovar en la cultura occidental. Desde luego que es la lectura de Aira la que afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo, que es ella la que nos desplaza hacia otras frases y nos hace percibir, por ejemplo, un “como si” retenido entre los enunciados. Pero también es cierto que fue necesaria la injusticia inicial, esa lectura sesgada de la parábola que pone a Aira más cerca del malentendido que de la estrategia o del error, para que el acontecimiento extraordinario de la lectura tenga lugar: menos la voluntad de escapar a la consigna cuanto el trazado de una línea —una falla— por la que huir a la sentencia de muerte que ella encierra y por la que liberar —con toda la eficacia de lo involuntario— la potencialidad que en ella se retiene.

Pero la vuelta del ensayo, el pasaje de la refutación a la impremeditada repetición del argumento borgiano, tiene también, decíamos, la forma de una torsión. En la primera y en la

segunda parte de “Exotismo” —una vez para disentir y otra vez para coincidir con Borges— Aira esgrime el argumento de “la nacionalidad puesta bajo el signo de la contingencia y el azar”. Cada vez, no obstante, con un sentido y un valor distintos: cuando el punto de vista es el de la Razón y el de la Conciencia (el ensayo de Montaigne o la parábola de los camellos) el resultado es el mito del Hombre, la Generalidad, el borramiento de las nacionalidades; cuando el punto de vista en cambio es el de la literatura y el de la ficción (la literatura de Roussel o *Macunaíma*), el resultado es la Singularidad más absoluta, la invención plena que suplanta todo reconocimiento. Y es que, como el Borges de los años 40 que, desde su ficción, nos invita a pensar que la nacionalidad, en la forma ineludible de la paradoja, se debate dentro de los límites de lo *impensado*,⁴ el Aira de los años 90 sitúa el problema del nacionalismo desde el comienzo y desde el punto de vista de la literatura en sus condiciones de imposibilidad para la razón: “Después de todo —concluye— no podemos razonar tan bien esta cuestión, porque de lo que se trata justamente es de hacer opaco el cristal de la Razón. Si en el fondo debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre”. De esta torsión da cuenta el movimiento mismo de los dos ensayos: arduos y elegantes al modo de un problema, ambos nos llevan, irreversible e imperceptiblemente, a otra cosa de la que habíamos partido, a otra pregunta, a un problema por completo diferente. El acto de esta torsión es en Borges, y también en Aira, la literatura misma.

Aira escribió, también, un ensayo sobre Borges: se llama “La cifra”, y lo leyó en uno de los tantos homenajes que en 1999 conmemoraron su nacimiento.⁵ Su tema es, por un lado, el anacronismo borgiano (a contrapelo del tópico que postula a Borges como el gran actualizador en la literatura argentina, Aira parte de subrayar su absoluta falta de curiosidad, después de su primera juventud, por la cultura que le era contemporánea); por otro, el *método* que inventó Borges no para escribir sino para *seguir leyendo*: el continuo borgiano, podría decirse, de la lectura, cuyo resultado es la *cifra* única e irrepetible de un catálogo sin parangón. Solo que, si la invención de un método singularísimo que asegure la supervivencia de la lectura es el signo del “genio” de Borges, el procedimiento está afectado, sin embargo, para Aira, de *generalidad*: “La función de la escritura borgiana –dice Aira– es extraer esos elementos, que hacen sistemática a la literatura, del volumen donde están”. Y esta afección de generalidad es para Aira una cualidad propia de la literatura borgiana. “Siempre que se generaliza un asunto literario está Borges”, dice Aira en *Copi*; y, en efecto, Borges es aludido sostenidamente y todo a lo largo del ensayo, por lo demás su *ars narrativa*, como un término general de comparación, de contraste, de explicación. “Testigo inmejorable de toda operación literaria”, Borges es, en el *Copi* de Aira, el Ejemplo: la Literatura misma funcionando como un procedimiento abstracto, general, constante. Y es en este sentido que la literatura de Borges funciona, a su vez, en el sistema de nombres que configuran la novela airiana del artista, como un presente absoluto e intemporal. Si la

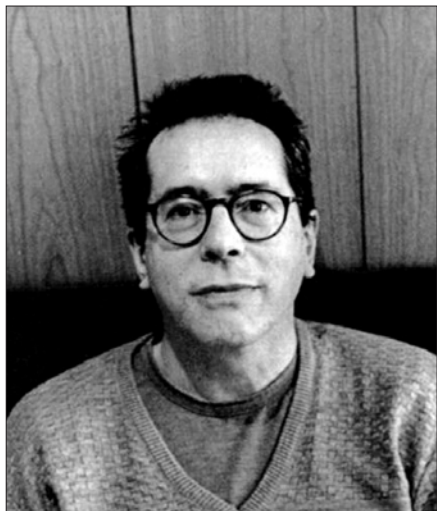
hipótesis de la falta de actualidad de Borges aparece en principio como una variación sobre la conocida tesis de Piglia en *Respiración artificial* –Borges: el escritor del pasado, la literatura que cierra definitivamente la literatura argentina del siglo XIX–, enseguida se advierte que, situándolo en el espacio de la generalidad, la operación de Aira convierte a Borges, en cambio, en el presente inescapable de la literatura argentina. Ni siquiera el contexto que hay que reducir a la nada sino la atmósfera en la que hay que actuar.

Esa capacidad de abstracción que encuentra en Borges es la que Aira pone a funcionar en otro episodio de la intersección. Si “Exotismo” fue el pretexto para refutar y repetir oblicuamente a Borges e intervenir, así, en los debates de los años 80 en torno de las relaciones entre literatura, nacionalismo y exilio,

“El realismo”, uno de sus ensayos más recientes, es para Aira la ocasión para intervenir, una vez más, en el estado actual de la ficción y para pensar (con) Borges desde otro ángulo.⁶

El realismo, siempre que aquí entendamos por realismo una forma y un deseo articulados con el imperativo supremo de la invención, atraviesa la obra de Aira de las formas más complejas: como vocación, como alarde, como ambición, como ironía, como abandono; también como técnica de construcción. Objeto además de las más extrañas y a veces inextricables

Si “Exotismo” fue el pretexto para refutar y repetir oblicuamente a Borges e intervenir, así, en los debates de los años 80 en torno de las relaciones entre literatura, nacionalismo y exilio, “El realismo”, uno de sus ensayos más recientes, es para Aira la ocasión para intervenir, una vez más, en el estado actual de la ficción y para pensar (con) Borges desde otro ángulo.



César Aira

definiciones en sus ensayos, esa categoría tan central como huidiza es finalmente el título de una conferencia que dicta en la Universidad Diego Portales en 2010. Y sucede que este ensayo consiste en el despliegue de una teoría del realismo

como una distribución del *quantum* de creencia en el relato, solo que una teoría razonada a partir del viejo cuento de “Aladino y la lámpara maravillosa”, del contrato de ficción que Coleridge llamó famosamente “una suspensión momentánea de la incredulidad” (que Borges traducía como “la espontánea suspensión de la duda” de la “fe poética”), y de “El Sur” como un ejemplo, según Aira, de la forma en que la atmósfera y los procedimientos de *Las mil y una noches*, y en particular la paradoja de Aladino (la intrusión de la realidad en la magia), moldearon la imaginación de Borges y están presentes en cada una de sus ficciones. Por demás interesante, por cierto: cuando decide expedirse explícitamente sobre el problema, Aira distingue entre el realismo definido por la identificación psicológica del lector con los personajes y el realismo entendido como una disposición “momentánea” de magia y creencia en el relato. Y para eso lee y reescribe, una vez más, a Borges. Cita “Magias parciales del *Quijote*”, pero lo que resuena entre sus enunciados son, notoriamente, los argumentos de “El arte narrativo y la

magia” y “La postulación clásica de la realidad” con las que Borges razonaba el “arduo proyecto” de obtener, mediante procedimientos novelescos, la narración verosímil de, inclusive, las aventuras más fabulosas.

A propósito, y parafraseando a Alberto Giordano cuando se refería a los modos del ensayo, podríamos decir que apenas si hemos comenzado a leer el problema del realismo en Borges; quiero decir, que apenas si hemos comenzado a descomponer el juego polémico en el que se inscribe la poética de la imaginación razonada para situarlo, a ese mismo juego polémico, en la perspectiva de un movimiento más complejo y de más amplio alcance. No olvido, por supuesto, el pionero propósito de Daniel Balderston en *¿Fuera de contexto?* (1996) de refutar la hasta entonces predominante interpretación antirrealista de la ficción borgiana. Pero tengo en cuenta, sobre todo, las imprescindibles lecturas de Isabel Stratta, Judith Podlubne y Annick Louis que nos vienen probando, desde hace algo más de una década, que lo que Giordano definió como la heterogeneidad esencial del ensayo borgiano —esa distancia irreductible que se abre entre los distintos argumentos, en las distintas coyunturas— afecta también su declarada preferencia por el intrínseco rigor de la trama contra la simulación psicológica de la novela realista.⁷ Una de las últimas tentativas en este sentido es la de Natalia Biancotto, cuando a través de una minuciosa descomposición de la trama de enunciados que sostiene el solapado diálogo de Borges con Stevenson en sus ensayos sobre el realismo, sustenta la idea de que para Borges, como para Stevenson, se trata “antes que de una verdadera impugnación del realismo, de una contundente

vindicación de la literatura de imaginación”, según la hipótesis, fuerte por cierto, de que el rigor constructivo no tiene un valor intrínseco sino que es consecuencia de una potencia anterior como la de “encantar”, esto es: interesar y hacer creer. Se trata, en rigor, de un ajuste, tan sutil como definitivo, de las perspectivas: postular que la opción por una *ética del encanto*, esto es, por una ética del *interés* y de la *creencia*, es anterior –desde el punto de la jerarquía de los valores– a la opción por los procedimientos, es lo que le permite a Biancotto complejizar, sin refutar, las mejores lecturas formalistas al mismo tiempo que entender, como supeditación a una ética literaria, las distintas opciones genéricas de Borges –de la que no se excluye, *per se*, la opción por el “género realista”– en las distintas coyunturas.⁸

La teoría airiana del realismo se encuentra con un Borges visto desde este ángulo, y la lectura, también reciente, que hace Valeria Sager del ensayo muestra la posibilidad –tal vez de las más interesantes hoy– de vincularnos, a través de Aira y a través de Borges, con la idea del realismo de un modo, digamos, más abstracto: no como un conjunto de características formales reconocibles en el orden de la representación; tampoco, estrictamente, como una toma de posición en la polémica; sino como el dispositivo que hace visible “la condición radical” de la literatura. En este sentido, Sager llama la atención sobre el modo en que la operación ensayística de Aira que, en línea con el Borges más clásico, lee el realismo como una distribución de creencia y magia en relato, revierte sobre su propia poética cuando lo transforma no en método de representación, sino en una teoría

general de la literatura: el dispositivo que hace visible “el modo que tiene la literatura de vérselas con las causas, las consecuencias, y los encadenamientos lógicos y narrativos”.⁹ Lo que nos permite ver que, si bien Borges siempre significó para el Aira ensayista, como decíamos, la literatura misma funcionando como un procedimiento abstracto, general, constante, la opción por el punto de vista-Borges en un ensayo que titula finalmente “El realismo” merece subrayarse. ¿Será posible, o necesario, asignarle valor de intervención?

Me gustaría volver a llamar la atención, en este sentido, sobre las equivalencias que, pasadas ya las décadas y con mejores perspectivas, pueden establecerse entre las intervenciones de Borges de los años 40 y el ya mítico artículo de agosto de 1981, “Novela argentina: nada más que una idea”, en el que Aira se ocupaba de hacer el diagnóstico de la novela argentina de esos años como “una especie raquílica y malograda”, empobrecida por “el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir, de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado”.¹⁰ Aira, que así se presentaba en la escena literaria argentina (dos meses antes de que se publicara por primera vez un libro suyo, *Ema, la cautiva*), trazaba allí un panorama que iba desde *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela hasta *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, pasando, entre otras, por *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís y *Copyright* (1979) de J. C. Martini Real, para precisar, en un alarde de despliegue crítico tan lúcido como desafiante, las *fallas de composición* (Aira no usa el término aunque podemos presuponerlo) que, aún

El joven César Aira afirmaba: “La trasposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la de la literatura”.

cuando su objetivo fuera “transponer literariamente la realidad”, volvían a cada una de estas novelas *inverosímiles* (Aira no usa el término, aunque, otra vez, podemos presuponerlo, y en el sentido borgiano del término: como inverosimilitud compositiva). Pero lo hacía, sobre todo, para denostar la falta absoluta de invención que –afirmaba–

una y otra vez pretendía excusarse, validarse, en una moralidad histórica, política, social. No lo advertimos

en su momento, ni mucho tiempo después, pero bien podríamos decir ahora que, casi como el Borges de los años 40 cuando en su reseña de *Las ratas* de José Bianco hacía un diagnóstico de la novela argentina contemporánea para impugnarla como una “especie abatida” por el “melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención de los Payró y los Gálvez”, el joven César Aira afirmaba: “La trasposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la de la literatura”. Y el signo de esa pasión era, para Aira en 1981, como para Borges en 1940, la opción por –y el talento para– la invención: ese imperativo al que todo, en el arte del relato, debe estar supeditado. Se trataba, desde luego, de la entrada en escena de las fuerzas, de la irrupción vanguardista de los comienzos, y *Ema, la cautiva*, su fundación mítica de Coronel Pringles, fue la ficción con la que Aira respondía, dos meses más tarde, a lo que entendía como la pobreza novelística de sus contemporáneos. Si el realismo del presente (Aira dice: “trasposición literaria de la realidad”) significaba entonces, a

comienzos de los 80, un “uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible”, Aira consolidaba en la ficción una posición que pudo reconocerse, como de hecho lo fue de inmediato, como una posición lúdica y provocativamente “antirrealista”.

Pero hay una vuelta más. Un año antes de la lectura en Santiago de Chile, la conferencia que Aira leía, en 2009, para inaugurar nuestro periódico congreso de teoría y crítica literaria en Rosario (¡Borges, Aira y las conferencias!), llevaba por título “La evasión”; todavía permanece inédita.¹¹ Se trataba, otra vez, de un diagnóstico del estado actual de la ficción según el cual, aprovechándose de las facilidades compositivas que habilitan la primera persona y el presente histórico, la novela y los novelistas “actuales” vienen abandonando desde hace un tiempo el interés y el trabajo que exige la construcción espacial de la representación, dejándonos por consiguiente a los lectores sin el vértigo de precisión ni el volumen ni la densidad, que encontrábamos en la vieja literatura de evasión. Si bien ahora faltaba la enumeración de los nombres propios, la conferencia se escuchó como una diatriba contra el giro autobiográfico argentino de los últimos años, aunque era, en realidad, una frontal intervención contra la falta de trabajo y de rigor que, dice Aira en 2009, empobrecen la novela –al menos la argentina–, contemporánea. El giro, al cabo de treinta años, de quien había postulado la “literatura mala” como poética y el “error” como método, y de quien había hecho de la estricta ética de la invención un pronunciamiento contra el “trabajo” como moral de la forma, era, a mi modo de ver, lo notorio. Por supuesto que nos falta todavía perspectiva, pero

intuimos que el énfasis puesto en “El realismo” en “desentrañar” la frase de Coleridge sobre la que Borges funda su poética de una postulación clásica de la realidad, tiene que vincularse con una intervención como “La evasión” en la que, contra el auge contemporáneo de la literatura del yo, Aira abogaba por la literatura de evasión, cuyas versiones más clásicas (por ejemplo, la de Stevenson; ¡Stevenson!, ¡Coleridge!) eran una “narración-construcción” y enseñaban que el trabajo, la maestría técnica y la orientación hacia el interés del lector (¡el interés!) podían ser herramientas eficaces para contrarrestar la infirmitad producto de las malformaciones del narcisismo en la evolución de la novela. Si el realismo es para Aira una política de la literatura, será interesante leer las políticas de los usos de términos como “ficción”, “invención”, “artificio”, “construcción”, ante los “realismos” informes del presente en cada coyuntura: contra el oportunismo ideológico de la novela político-social de los años 70, que ocupaba para Aira el mismo lugar que para Borges en el 40 el humanismo de la novela psicológica o la chatura del costumbrismo nacional, la opción por la *pasión* de la literatura; contra el giro autobiográfico que va de la mano del giro referencial de los 2000, la opción por la exigencia de construcción y el *trabajo* de invención. Que esa exigencia Aira la vea realizada en una saga teatral, en la “maravillosa” *Bizarra* de Rafael Spregelburd, como un prodigio de “construcción” y “trabajo múltiple” en la ficción argentina contemporánea, no es, desde luego, lo menos admirable del movimiento del ensayo. Por lo demás, que sea posible pensar “lo borgiano” de las posiciones-Aira quizás esté diciendo que, si queremos aprovechar las

lecciones de nuestro clásico, hoy pueda ser interesante pensar en “lo realista” como *hipótesis*: menos un conjunto de positividadades que el punto de vista para imprimir una torsión sobre los estados de la ficción.

¿Pero qué sucede en el orden mismo de la ficción? Si el tema es el realismo, nos apresuraremos a decir que, aunque el Aira ensayista afirme que nunca Borges fue tan lejos, o llegó tan cerca, en el “juego del realismo” –de

“su” concepción del realismo, inseparable de la magia– como con la perfección de “El Sur”, que aunque me guste definir y argumentar el arte narrativo y la magia de Aira como “un juego preciso y microscópico de ecos y vigilancias en el que, sin embargo, la improvisación, bajo la forma de la torsión y el cambio sobre la marcha, es un aspecto consustancial del método”, la imaginación airiana tiene sin duda en Arlt, en esa extraña conjunción de voluntad de realismo y fantasía, efecto de verdad y delirio, su mejor tradición. La ecuación realista de Aira (arltiana) dice que a mayor realismo, mayor expresión de la forma (mayor expresionismo), que a mayor realismo, menor verosimilitud. La invitación de Lautréamont, “Si no me creen, vayan a ver”, está en su nudo y en las antípodas, por cierto, de los modos de la imaginación borgiana.

El tema es por demás complejo y ya no tenemos espacio. Solo quisiera volver aquí sobre la forma en la que, hacia mediados de los años 90, la literatura de Aira “imagina” su escritura después de Borges. En principio, no hay que

La ecuación realista de Aira (arltiana) dice que a mayor realismo, mayor expresión de la forma (mayor expresionismo), que a mayor realismo, menor verosimilitud.



olvidar que lo primero que Aira escribe, en 1970, es una estilización borgiana –“Las ovejas” termina con una obvia variación sobre el nominalismo al mejor estilo de Borges– ni que lo segundo que escribe, en 1972, es el *Moreira* –pero un *Moreira* traducido al *Hormiga Negra*–. Esto es: no hay que olvidar que, todo lo contrario de Puig (escribir como si Borges no existiera o no hubiera existido), en el origen de la ficción de Aira está, notoriamente, el mundo de Borges –el nominalismo y el Gutiérrez de Borges, lo culto y lo popular, la filosofía y el puñal–, que la ficción de origen de Aira pasa por ese “rito de iniciación” del escritor argentino que es pasar por Borges en el comienzo, en la juventud. Pero la variación que Aira imagina sobre la literatura de Borges está en otra ficción: *Las curas milagrosas del doctor Aira*.¹² Nada, podrá decirse, más lejano a la literatura y a la discreción borgianas que esta “chapucería” en la que la alusión a la peor literatura de consumo y la duplicación del nombre de autor aturde en el título. Y sin embargo es allí, creo, donde Aira fabula la vuelta

–la torsión– que su literatura puede imprimir sobre la literatura borgiana. Tratándose de Borges, no será, naturalmente, sino una torsión sobre el arte del artificio y la invención. La novela tiene tres partes. En la primera se cuentan los avatares de un enfrentamiento de comic entre el Dr. Aira y su archienemigo, el doctor Actyn, que le tiende todas las trampas posibles para poner en evidencia el fracaso de su “cura milagrosa”. En la segunda, se describe el mundo del Dr. Aira y los tópicos son los de la poética airiana: la invención del método, la inejemplaridad del procedimiento, la explicación por la fábula, la idea de “neutralizar” el ridículo, la estupidez y el papelón en “la figura normalizada y aceptable del Extravagante”. La tercera, *después de la ficción de Aira*, es la capital. Se procede allí a la descripción del método de la cura milagrosa y sucede que ese método, para cuya implementación el Dr. Aira no recurre a la improvisación (recuérdese: el imperativo airiano de la improvisación, la antimemoria) sino a una mnemotecnia instantánea (recuérdese: la memoria instantánea de Funes), lo tiene todo de la literatura borgiana. La cura consiste en el milagro de “movilizar los mundos posibles”: milagro que debe producirse al modo del arte (“como se fabrica un artefacto”: esto es, como un artificio), milagro para el cual hay que conectar “nada menos que la totalidad del Universo” y poner en juego “la mayor de las Enciclopedias”, “la Enciclopedia total de todo”. Y esto, dice el narrador, es “casi una tarea divina”. Con “la exigencia total del todo”, podría decirse, el método del Dr. Aira concentra y pone a funcionar, en su primera y única actuación, el mundo total borgiano: Funes y la memoria

instantánea, El Jardín y los mundos alternativos que se bifurcan, La Biblioteca de Babel y la Enciclopedia, El Aleph y el Universo. Una puesta en escena; mejor: una *puesta en acto del relato ficticio* (de su inherente multiplicidad, de su inagotable variación, de su esencial virtualidad). Solo que la puesta en acto del relato ficticio se realiza aquí, en el revés de la perfección y el pudor borgianos, por vía de la imperfección más espectacular y bochornosa: pantomima ridícula –porque encarna en el cuerpo como en una marioneta grotesca–, el método que el Dr. Aira pone en marcha por primera y única vez conduce al “papelón más grande y definitivo” y provoca las carcajadas incontenibles del público: “Después de años, Actyn había logrado que el Dr. Aira produjera el papelón más grande de su carrera, el definitivo... y lo era en realidad: el papelón como cambio de verosímil, es decir como huella visible, la única que podía quedar inscrita en la memoria, de la transformación de un Universo en otro, y por ello de la eficacia secreta de la Cura Milagrosa” (89). ¿Y no es esto lo que se ficcionaliza en *Las curas milagrosas del doctor Aira*? ¿El “papelón” al que conduce el método borgiano-airiano como el precio a pagar por un “cambio absoluto de verosímil”: la transformación de un Universo –¿el universo total de la ficción borgiana?– en otro?

Cuando escribí y publiqué esta hipótesis, entre 2001 y 2002, todavía era muy alta la exposición al error, o al fracaso, o al “fiasco”, que la literatura de Aira exhibía. Puede que esa dosis de riesgo hoy se perciba disminuida (tal es el poder de las instituciones), o que la literatura de Aira esté en trance de volverse un clásico (tal es la potencia de la lectura). Pero la ambivalencia

constitutiva que sigue reactualizando, cada vez que publica, la pregunta por el valor (¿novela buena?, ¿novela mala?) es la prueba más contundente de que la intransigencia artística que paga –o que pagó– el precio de la devaluación en el mercado de valores instituidos tuvo –y tiene– como efecto la invención de un mundo por completo nuevo. Un mundo de esos que van minando, secretamente, los parámetros de percepción y validación; de esos que se imponen, como una explosión, reduciendo a la nada el contexto del que surgen, creando sus propias premisas, obligando a hablar en su propia lengua. El papelón como cambio del verosímil ya no es necesario ni, tal vez, factible; a menos que ya esté quedando como huella visible inscrita en la memoria de la lectura. Pero de ser así, solo estaría haciendo más patente la sobreimpresión de otra huella, la del Tlön airiano, esto es, la ejecución de una idea de la literatura como práctica, concepto y ejercicio radicales y absolutos según la cual, como dice Montaldo, “lo que Aira hizo desde los años 90 parece no tener vuelta atrás y volvió –como lo hizo Borges desde los años 20– innecesaria o tradicional u obsoleta a buena parte de la literatura de sus contemporáneos, al tiempo que su aparición dio impulso a escrituras más jóvenes que comenzaron a desplegarse en direcciones variadas, dentro y fuera de su estela”.

Cuenta Daniel Molina, mientras presenta *Subrayados* de María Moreno, que Néstor Perlongher anunciaba con fervor hacia 1986 que Aira sería

El papelón como cambio del verosímil ya no es necesario ni, tal vez, factible; a menos que ya esté quedando como huella visible inscrita en la memoria de la lectura.

el futuro Borges argentino. Y María Moreno anota, no hace mucho, cuando lo entrevista: “Los movimientos físicos de Aira son una cita de Borges (cuando se distrae, cuando responde preguntas). Es la misma voz vacilante, la misma mirada huidiza, y eso que Aira no es ciego sino todo lo contrario: un miope que se acerca a cada objeto hasta conseguir la visión de un naturalista. A la influencia la tiene fuera de su literatura, en el propio cuerpo”.¹³ La viabilidad de esta idea, que encuentro generalizada en estos días, me hace ver que, después de todo, la idea de un Aira anti-Borges estaba menos expandida de lo que suponía.

“Más que escribir—decía Pierre Macherey— Borges *indica* un relato: no solo aquel que él podría escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito”; su arte consiste en responder al problema de la posibilidad infinita de variación con un cuento, aquel que “por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserve mejor la pregunta por cómo escribir la historia”.

Me hace pensar también que vale la pena cerrar con el señalamiento del modo en que Borges está presente en unas de las experimentaciones narrativas más interesantes de hoy, aunque no ya como un nombre que demande algún tipo de operación —sea de la naturaleza que sea— sino como un dato, por demás relevante, de la realidad. Pienso en la ambición narrativa de *Historias extraordinarias* (2008), la película de Mariano Llinás; pienso en la monumental *Heptalogía* de Rafael Spregelburd, y sobre todo en el montaje titánico que convirtió a *La estupidez* (2003) en una obra “inabarcable, grosera, barroca”.¹⁴ Ambas, evidentes experimentaciones

con la desmesura en el relato. Y sin embargo Por un lado, el carácter borgiano del relato, que el mismo Llinás deriva de la adopción de un mecanismo: la historia contada como postulación de un resumen, es pariente de la singular economía de *Historias extraordinarias*: esa ajustada relación entre rigor y aventura que define su peculiar, por paradójica, forma sintética. Porque lo cierto es que, no obstante su extensión, las tres historias de Llinás —que por lo demás conoce muy bien de este linaje— bien podrían admitir el repertorio de calificativos que Borges esgrime para apostar por la imaginación razonada de las mejores tramas: no solo “interesante”, “legible”, sino también “económica”, “límpida”, “cuidadosa”, “premeditada”. Solo que si la ley borgiana dice que “todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior”, la aventura de Llinás va abriendo, progresivamente, como “películas dentro de la película”, líneas de derrape, y esa deriva en la proliferación —en la que los cambios de rumbo son irrenunciables aun a riesgo del error— es fundamental para que la película enuncie y afirme su dogma: el del impulso irrefrenable del relato. Del otro, podría referirme a la fruición laberíntica con que Spregelburd da forma en sus piezas a la multiplicación exponencial de los relatos, pero prefiero remitirme a la escena final de *La estupidez*, ese “cuadro pensativo”, para decirlo con Rancière, que bajo la figura de una imagen muda en movimiento opera, por cierto con mucho de humor zen, como un señalamiento del vacío, como una indicación de la pulsión del sentido que expande los límites de lo pensable. Este señalamiento

—como cuando se apunta a algo con el índice— es el efecto final de una fábula cuyo despliegue presupone, como lo imagina Spregelburd a propósito de *La paranoia* (2008), una multitud de detalles invisibles componiendo un relato que “no ocurre ni aquí ni ahora, pero que *debe estar ocurriendo en otra parte*”.

“Más que escribir —decía Pierre Macherey— Borges *indica* un relato: no solo aquel que él podría escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito”; su arte consiste en responder al problema de la posibilidad infinita de variación con un cuento, aquel que “por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserve mejor la pregunta por cómo escribir la historia”.¹⁵ Vuelve entonces el nombre de Borges, y no de un modo aleatorio. Y es que en un diagnóstico de los estados del relato en la ficción argentina contemporánea no sería del todo prudente olvidar que, por la vía del señalamiento de un relato virtual o por la vía de la postulación de una hipótesis de ficción, tanto el teatro de Spregelburd como el cine de Llinás se conectan, en los comienzos del siglo XXI, con el *relato ficticio*. Claro que el cuento de Borges resolvió esa *indicación en síntesis*. Pero si la “novela” de César Aira puede ser leída, por un lado, desde los años ochenta como una puesta en acto de la ficción borgiana (de su inherente multiplicidad, de su inagotable variación, de su esencial virtualidad) y, por otro, desde los noventa, como una superproducción narrativa que llevando al límite cantidades y medidas —entre lo brevísimo, lo ínfimo, y la multiplicación proliferante, el infinito—, afectó medularmente el sistema de valores y el verosímil estético (y borgiano) de la tradición literaria nacional, las recientes

experimentaciones narrativas de Llinás y Spregelburd constituyen otro avatar, por demás interesante, de los modos de articular relato y extensión en la ficción argentina. Que en la rigurosa ecuación entre desborde y precisión que define la desmesura de *Historias extraordinarias* resuene, en 2008, el impulso sintético borgiano —al punto que nos tienta a decir que el verdadero minimalismo del nuevo cine argentino está aquí—, que en la arquitectura proliferante de *La estupidez* resuene, irónicamente, en 2003, la complejidad laberíntica de la línea recta de Lonröt, muestra al menos una de las razones por las cuales el cine de Llinás y el teatro de Spregelburd resplandecen, con luz propia, en el contexto narrativo contemporáneo: porque inventan, en las liminalidades del siglo y desde los universos del teatro y el cine, unas formas singulares para la pregunta de cómo hacer ficción en el presente, porque sus particulares economías constituyen, de este modo, un auténtico acontecimiento en el arte del relato y también, curiosamente, una inflexión, después de Borges, después de Aira, en la tradición narrativa argentina. La clave de la serie de los precursores de Kafka reside en el hecho de que las heterogéneas piezas que la componen se parecen a Kafka pero no todas se parecen entre sí. Este último hecho, dice Borges, es el más significativo. No recuerdo este pasaje para sugerir la construcción de una serie de precursores entre los nombres que barajamos; solo lo hago para constatar que quienes mejor leen a Borges son quienes menos se le parecen.¹⁶

(*) CONICET-UNR.

NOTAS

1. Graciela Montaldo: "Borges, Aira y la literatura para multitudes", *Boletín*/6, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre 1998; *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
2. María Moreno, "Entrevista a César Aira", *Bomb* 106/Winter 2009, Literature; César Aira, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé-Ada Korn Editores, Buenos Aires, 2001; *Las tres fechas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.
3. Entre los ensayos sobre artistas: Prólogo a Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988; *Copi*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1991; "El sultán", *Paradoxa* nro. 6, Rosario, 1991; "Arlt", *Paradoxa* nro. 7, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997; *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1998. Entre los ensayos de poética: "Exotismo", *Boletín*/3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1993; "Ars narrativa", *Criterion*, nro. 8, Caracas, enero 1994; "La innovación", *Boletín*/4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1995; "La nueva escritura", *Boletín*/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre 2000; "Kafka, Duchamp", *Tigre* 10, Université Stendhal, 1999; "El ensayo y su tema", *Boletín*/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre 2001.
4. "La literatura de Borges –dice Jorge Panesi– invita a pensar que las identidades nacionales son un misterio porque asumen la forma de un azar histórico o de una paradoja, también porque la paradoja es un límite del pensar y por lo tanto anuncia que el pensamiento nacionalista se debate dentro de los límites de lo impensado". Véase "Borges nacionalista", *Paradoxa*/7, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993.
5. Hasta donde sabemos, la conferencia permanece inédita. Fue leída en el homenaje organizado por la Alianza Francesa de Buenos Aires, en octubre de 1999.
6. César Aira, "El realismo", conferencia dictada en Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010. Publicado en Sandra Contreras (ed.): *Realismos, cuestiones críticas*, Centro de Estudios en Literatura Argentina y Facultad de Humanidades y Artes Ediciones, Rosario, 2013.
7. Remitimos a Alberto Giordano, *Modos del ensayo. J.L. Borges-O.Masotta*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1991; Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996; Isabel Stratta, "Documentos para una poética del relato" en *El oficio se afirma*, dir. vol.: Sylvia Saitta, *Historia crítica de la literatura argentina*, dir.: Noé Jitrik, vol. 9, Emecé, Buenos Aires, 2004; Judith Podlubne, "Borges contra Ortega. Un episodio en su polémica con Mallea", en *Variaciones Borges* 19, 2005; Annick Louis, "El testamento. Formas del realismo en *El informe de Brodie*", en *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, Juan Pablo Dabove (ed.), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008.
8. Natalia Biancotto, "Elogio del encanto. Borges y el realismo, a través de Stevenson", en Sandra Contreras (ed.), *Realismos, cuestiones críticas*, ed. cit.
9. Valeria Sager, "La garantía de la lógica. El realismo de Aira y la magia de Borges", en *Realismos, cuestiones críticas*, ed. cit.
10. César Aira, "Novela argentina: nada más que una idea", *Vigencia*, nro. 51, agosto 1981.
11. Conferencia en *II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 17 al 19 de octubre de 2009.
12. Fechada en 1996, publicada en *Simurg Ediciones*, Buenos Aires, 1998.
13. Daniel Molina, "Un libro que no es un libro. *Subrayados* de María Moreno", unperroviejo.wordpress.com; María Moreno, "Entrevista a César Aira", ed. cit.
14. Mariano Llinás, *Historias extraordinarias*, El pampero cine, Buenos Aires, 2008; Rafael Spregelburd: *La estupidez. El pánico*, Atuel, Buenos Aires, 2004
15. Pierre Macherey, "Borges y el relato ficticio", en AA.VV., *J. L. Borges*, Editorial Freeland, Buenos Aires, 1978.
16. En algunos pasajes de este artículo he recuperado y rearticulado algunos argumentos desarrollados en *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002); *Realismos, cuestiones críticas* (CELA, Rosario, 2013), "Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea ("A propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás", en *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII, nro. 33, enero-junio 2013).



LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac



Números anteriores en www.bn.gov.ar



Oscar del Bono
León Rautschner
Héctor Schmucler
Eugenio Zaffaroni
Nardilo Buzza
Enrique Martínez
Eduardo Rosen
Miguel Ángel
David Chelita
Martín Pizarro
Javier Trinchero
Pablo Szustchuk
Juan Malvar y Videla
Angela Di Tullio
Guillermo Korn
Fernando de Tormo
Enrique Viter y González
John O. Dronich
Piero Quirós
Ricardo Rojas
Mauricio Gálvez
Mariano Moreno
Paul Groussac
Jorge Luis Borges
John William Cooke

David Vinas
León Rautschner
Ernesto Laclau
Jorge Alarcón
Ricardo Forner
Germán García
Christian Forner
Eduardo Griser
David Schwartz
Eduardo Einafi
Alejandro Kaufman
Álvaro García Linera
Sergio Ramírez
Blanca Albiola
Diego Sztajnberk
José Luis Giron
Gabriel D'Amico
Alejandro Haber
Valentina Gago
José Luis de Diego
Diego Benítez
Luisando Bursztyn
Agustín Alhais
Hernán Marínaga

Mauricio Kartun
Socorro Sábido
Dardo Scavino
Américo Cristófolo
Dmitry Tchernovsky
Carlos Gamarro
Martín Porcia
Gustavo Varela
Fermín Rodríguez
Clemente Maryniak
Silvia Rivera Canicazqui
Enrique Adamovsky
Omar Achy
Pablo Stefanoni
Ana Lemponi
Marcon Zangrandi
Diego Picotto
Emilio Soder
María Victoria Pita
Diego Galeano
Agustín Valle
Luisa Diez
Graciela Goldshliuk
Valentín Díaz
Lara Sepade
Néstor Pablo Cirio
Enrique Gatto
Guillermo Giampietro
Boris Janjic
Ishidoro Sosa
María López García
Alberto Filippi
León Rautschner
David Vinas

Becas y Concursos

Con el fin de promover la investigación de su acervo y la producción artística en múltiples disciplinas como la literatura, la fotografía y la historieta, la Biblioteca Nacional realiza diversos concursos abiertos a la comunidad.

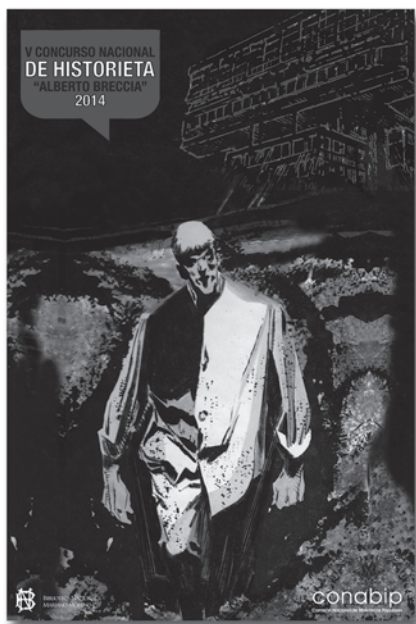


Concurso de becas de investigación "Roberto Mariani"

Para proyectos orientados a investigar la literatura popular editada en Argentina.

Concurso de becas de investigación "Horacio Giberti"

Para proyectos orientados a investigar la problemática agraria en Argentina.



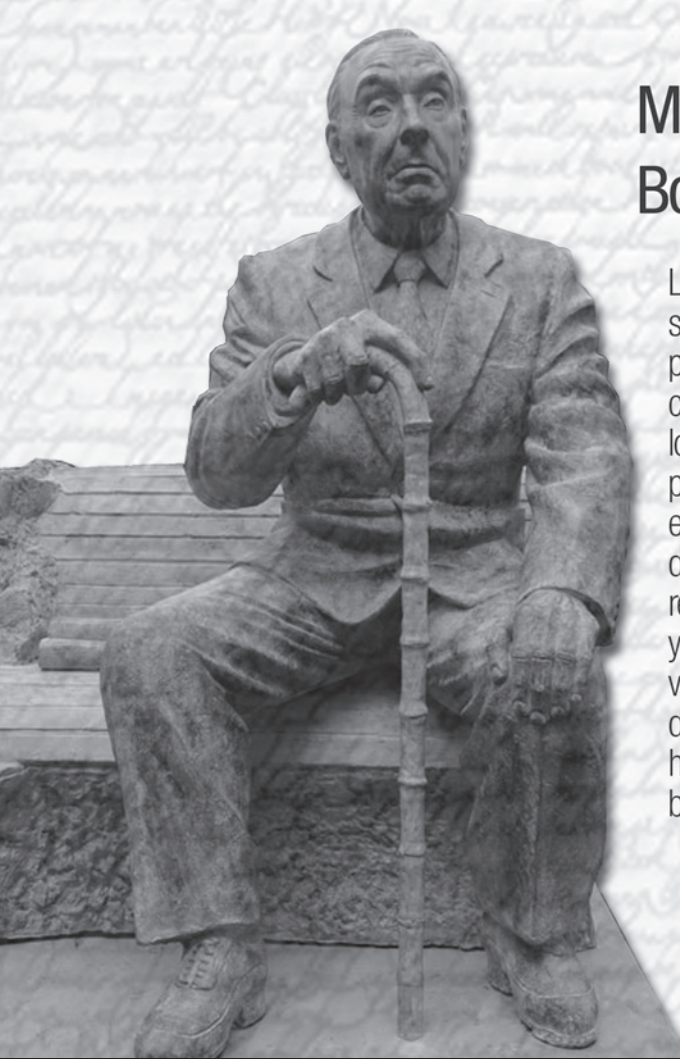
V Concurso Nacional de Historieta "Alberto Breccia"

La Biblioteca Nacional y la CONABIP convocan a historietistas, dibujantes y amantes de las historietas en general a participar del V Concurso Nacional de Historietas "Alberto Breccia".

Más información en

www.bn.gov.ar/convocatorias-y-concursos



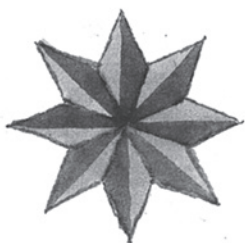


Monumento homenaje a Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional

La Biblioteca Nacional tiene muchos bustos y monumentos en sus plazas y en su interior. La peculiaridad de las estatuas es que pueden ser puestas y sacadas. Ellas no saben el riesgo que corren cuando las rutinas de los hombres y el plan legendario de los Estados deciden erigirlas. Hay muchos que quieren estatuas para estabilizar el pasado, para establecer una suerte de justicia en las tribunas de los dioses de roca pulida. Otros las ven un desafío inútil que atrae a los vándalos y luego a los reconstructores. Entre el raro deseo de poner el pasado en orden y el duelo que se entabla con los que ven en la piedra la verdadera imagen de la vida, se pone este Borges, efigie magna del recuerdo que se invoca y se pierde a sí mismo. Es el homenaje en el lateral del edificio que hereda la vieja casa bibliotecaria que él dirigió y prefirió.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



APORTES DEL REVISIONISMO A LA HISTORIA NACIONAL

Exposición bibliohemerográfica y documental sobre el revisionismo histórico argentino.

Del 11 de septiembre al 18 de octubre



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



Para nosotros, Borges

Por María Pia López

Volver a Borges puede ser un capricho vanidoso, un tema de prestigio conversacional, un modo del ejercicio de la sacralidad o una fuente de inspiración para repensar los problemas que la época presenta como resueltos a nivel discursivo e imaginario. Nunca cesamos en ese retorno a Borges. La Biblioteca Nacional es parte de ese empeño y lo hace con algunas iniciativas recientes expuestas aquí por María Pia López. Por un lado, la reconstrucción de su biblioteca personal, que se hallaba dispersa en los anaqueles de la institución que el propio Borges dirigió. Se trata de una labor que nos permite comprender la forja de un estilo de escritura, el laboratorio donde se amasan las ideas de aquello que, con el correr del tiempo y el reconocimiento público, se vuelve obra consagrada. Por otro lado, las clases públicas que Ricardo Piglia ofreció en el ciclo producido por la Biblioteca Nacional y la TV Pública. En ellas, se creó una escena que no se restringe al formato televisivo y sus lenguas compactas, ni transfiere la lógica pedagógica del aula a la pantalla de televisión. Finalmente, ha sido redactado un manifiesto surgido en las salas de la Biblioteca que conjetura la creación de un Instituto Jorge Luis Borges bajo la idea de proclamar la soberanía idiomática respecto a todas las formas de colonialismo y expropiación de la lengua de los argentinos.

Borges: signo de prestigio, volumen que distingue una biblioteca, moneda de nuestros intercambios culturales, fetiche que a sus fieles entusiasma y a sus detractores irrita, obra que no cesa de ser interrogada, sueño conjetural de nuestra crítica e inventor de un tono de la lengua. Siempre es posible volver a Borges. De hecho, no cesamos de hacerlo. La Biblioteca Nacional, en estos años, rodeó su obra de distintos modos. Uno de ellos, la reconstrucción de su biblioteca personal y la recuperación de la marginalia de aquellos libros que había leído, anotado y luego dejado en los anaqueles de la institución que dirigió. Laura Rosato y Germán Álvarez recorren depósitos, confrontan la obra de Borges, reconstruyen sus lecturas y, fundamentalmente, piensan la relación entre lo leído y lo escrito. Los libros anotados revelan algo sobre aquel lector que no se privaba de la glosa entusiasta ni de la apropiación silenciosa. Algo así como atender al procedimiento, a los modos en que surge una idea o un tipo de escritura o un estilo. La fábrica de la imaginación borgiana situada en una biblioteca, cuyos restos están desperdigados dentro de otra biblioteca, vasta y quizás circular. Intuitivos y eruditos, Rosato y Álvarez son capaces de ir desde la obra escrita por Borges hacia sus fuentes, encontrando los libros que leyó y quedaron mezclados entre otros. Es quizás uno de los modos más interesantes en que se pensó, en esta zona, a Borges: el resultado, libros relevantes para el campo de las investigaciones y exégesis sobre el consagrado escritor. La Biblioteca se liga a Borges, como Borges se vinculó a ella, de distintos modos. Ni la comprensión de la obra de uno sería acabada sin la institución que dirigió ni la memoria de esta sería

completa sin los libros de aquel autor, incluso los que parecen o están más ostensiblemente alejados de ella como motivo. Esta Biblioteca, la que edita esta revista, cuyo número está dedicado a la obra borgiana, no cesa de rodear el tema. No por machacona, más bien por proclive a las paradojas. No por confiada en la certidumbre sobre los valores sino por el apego a los modos conjeturales de la historia. Entre esos movimientos, estuvo el de situar a Borges como intersección de distintas estrategias y dispositivos culturales: clases en un estudio de televisión, dictadas por un profesor prestigiado en grandes universidades y ante un público que actúa en el estudio como en el aula –desde el mate para los más ávidos hasta la notebook para los aplicados que toman notas–. Digo, no hay misterio, las clases de Ricardo Piglia sobre Borges en la TV Pública configuran una apuesta a pensar. Piglia partió de una idea explícita: Borges, devenido autor de culto o símbolo de la distinción cultural, puede ser considerado más bien a partir de una idea muy democrática del conocimiento: todo puede ser comprendido, toda obra interpretada y conocida, si se parte del interés o la voluntad. En la primera clase dice algo así: Borges habla de lo que le interesa, solo de lo que le interesa –en cualquier lado y sea cual fuere el tipo de lógica presunta o reglas que tendría el espacio mismo– y ante personas a las que les atribuye interés por esos temas. Así, puede

La Biblioteca se liga a Borges, como Borges se vinculó a ella, de distintos modos. Ni la comprensión de la obra de uno sería acabada sin la institución que dirigió ni la memoria de esta sería completa sin los libros de aquel autor, incluso los que parecen o están más ostensiblemente alejados de ella como motivo.



“Borges por Piglia”,
en la TV Pública

hablar de Dostoievski sin cometer la tropelía de considerar al otro el objeto de una explicación aplanadora. Esa idea, que Piglia considera central en las intervenciones públicas de Borges, es la que estructuró su concepción de clases en televisión y, de algún modo, por colocarse en un extremo singular de la situación de clase, nos permite pensar cualquiera de nuestras escenas pedagógicas.

El autor de *Respiración artificial* dirá: si cuando uno lee una noticia deportiva no espera que el periodista describa qué es un penal ni el origen biográfico de un jugador ni qué significa que juegue de volante, ¿por qué se presuponen necesarias todas esas aclaraciones cuando el objeto del artículo es un libro o una obra de arte? ¿Por qué no suponer que el interesado en el tema puede comprender sin un soporte explicativo que provea de antecedentes? Borges prescinde de esas vueltas. Va a lo suyo. Y en cualquier escenario. Piglia está diciendo: aún en un set de televisión, un profesor puede ir a lo suyo. Sin sentirse obligado a dar cursos introductorios al que está desarrollando, ni proveer en la clase

de información enciclopédica. Pescar algunos textos del mar borgeano y trabajar sobre ellos.

Hace unos años, Jacques Rancière publicó un libro fundamental: *El maestro ignorante*. Narraba y analizaba la experiencia educativa de Joseph Jacotot, un profesor que durante la revolución francesa y en Holanda despliega un modo singular de la enseñanza. Partir de lo que no se sabe, dice el filósofo, no para buscar suplementos imaginarios para la atribuida carencia, sino para afirmar que conocer es una cuestión de voluntad y que la desigualdad de las inteligencias es la ficción social sobre la que se sustentan todas las demás desigualdades. Jacotot no sabe lo que enseña —desconoce el idioma—, por lo tanto no puede explicar. Y la “lógica de la explicación comporta de este modo el principio de una regresión al infinito: la reproducción de las razones no tiene porqué parar nunca”. Es un arte de la distancia, el ejercicio de una pedagogía gradual e infinita que mantiene la separación, la lógica de lo inferior y lo superior. Situar al libro como objeto de un trato común, de

un intercambio intelectual, moviliza fuerzas no explicativas. Piglia fue a Borges buscando lo que Rancière había encontrado en Jacotot: la lengua para decir que puede haber clases sin el peaje de la explicación que antecede y aplana y que esas clases podían ser comprendidas por cualquiera.

Tamaño afrancesamiento el mío que luego de esa frase –o con ella– pienso en la idea de arte de Badiou: no se dirige a uno ni a todos, sino a cualquiera. Ni a una elite ni a la masa, se dirige a cualquiera que tenga interés. Este es el centro de la situación Piglia/Borges/TV: no se procuró el camino de una pedagogía de *power point*, con el cuadro sinóptico que precediera la lectura, ni se construyó una retórica de la distancia. Cualquier espectador podía entender lo que se estaba diciendo. O por lo menos así lo percibieron algunos centenares de miles de personas.

Borges, escritor que fulgura en la cultura masiva –no porque lo lean las masas, sino porque cualquiera conoce su nombre y su imagen–, efigie del parnaso, funcionaba para eso. O merecía esa extraña experiencia de la clase en el set. Pero si por un lado está la idea que venimos reseñando, explícita por Piglia –la de un Borges que hablaba para cualquiera, en cualquier lado, pero solo sobre los temas que le interesaban y presuponiendo el interés del otro–, por otro lado, está la cuestión del vínculo estrecho de su obra con el mundo de las retóricas ficcionales de la industria cultural.

En “El simulacro”, Borges recrea una historia: la de un viudo que va por los pueblos con un cajoncito, una muñeca, y pone en escena una “fúnebre farsa”, y hombres y mujeres pagan sus diez centavos para cumplir con aquello

que la distancia les impidió. El relato termina diciendo: “La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología”. Laberinto de las duplicaciones: el simulacro duplica la ficción más general –la irrealidad de una época, la “ilusión cómica”–, pero esa ficción es una crasa mitología sustentada en creencias. Como el mundo mismo. Si el velatorio es irreal, no lo es respecto a un acontecimiento real que reproduce como farsa. Los cultores contemporáneos de la tesis de la impostura, o los que ven en Borges a un estricto antiperonista, podrían suponer que si entre el cajón de la muñeca y el de Eva no hay frontera real/irreal es

porque el peronismo era el acontecimiento farsesco por excelencia o el simulacro pleno frente a épocas políticas reales. Y eso no deja de ser cierto, en un escritor que cultiva el intento de declarar inexistente al momento político que padeció.

Pero hay otros hilos que debemos interrogar. La pequeña frase: el drama dentro del drama, como en *Hamlet*.

En “El simulacro”, Borges recrea una historia: la de un viudo que va por los pueblos con un cajoncito, una muñeca, y pone en escena una “fúnebre farsa”, y hombres y mujeres pagan sus diez centavos para cumplir con aquello que la distancia les impidió.

En la obra de Shakespeare esa duplicación funciona como escena que revela una verdad: la del asesinato del padre. Pero al mismo tiempo, la del doblez imaginario de toda acción –como lo pensó Sartre en la *Crítica de la razón dialéctica*– que se evidencia porque el actor es a la vez el fulanito que representa un personaje y el mismísimo Hamlet que sufre, y eso no es patrimonio de la representación teatral sino que ocurre en toda acción humana. En todo acontecimiento político e histórico, que requiere una puesta en escena. Y si Borges ha dicho “Perón no era Perón”, también en “Borges y yo” escribió que era él y el otro y que no sabría “cuál de los dos escribió esta página”, haciendo trizas, también

La fábula es el camino para disputar las ficciones sociales. Borges es el que, contra la ficción/simulacro, piensa la fábula literaria o la literatura como conjura.

en el plano de las identidades y los nombres personales, la posibilidad de un hiato entre autenticidad e impostura.

Un joven Borges había escrito en la revista *Proa*: “No sin alguna felicidad ha equiparado un juicio reciente el acto teologal de la creación y el arte literario que aumenta con sus realidades verbales la realidad universal. En ambos casos trátase de un alucinamiento, pues que podemos considerar el vivir como la dolorosa fábula con que se arrebató Dios a sí mismo, pluralizado en almas. Ese cotejo de la deidad y el poeta ya lo emprendió con eminente metáfora Schopenhauer, señalando que la ilusión pequeña del arte hallábase enclavada en la universal ilusión a semejanza del teatro dentro del teatro que en *Hamlet* vemos...”. Nueva duplicación, entonces, porque aquí la escena teatral de *Hamlet* revela

otro doblez: el del arte respecto del mundo y nuevamente entre uno y otro no se puede trazar la frontera real/irreal.

En el Borges que treinta años después vuelve sobre la misma imagen se traza una certeza: no podemos pensar el mundo sino como representación y ficción. Por ello, el combate es entre ficciones. En sus clases, Piglia se detuvo especialmente en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En ese relato, Borges imagina a un grupo de conjurados que inventan un idioma, una enciclopedia, un atlas, objetos, de un mundo inexistente. Con el tiempo, reemplazará esa creación artificial, al mundo vivido y a las lenguas naturales. El mundo será Tlön. Si eso es posible, es porque las representaciones están desligadas, en la imaginación borgiana, del orden de lo real. Una teoría siempre está en el borde de sus relatos, o los anima o nos exige desde la vera misma de la literatura. Estos textos de Borges pueden ser leídos en diálogo con *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Como meditación amarga respecto no de una experiencia perdida, sino de su imposibilidad misma, como melancolía frente a un mundo que no cesa de convencernos de su realidad mientras se revela como irrealdad construida, como certidumbre de que el escepticismo que llamamos crítica no es más que uno de nuestros modos de habitar la ficción. Por eso, la fábula es el camino para disputar las ficciones sociales. Borges es el que, contra la ficción/simulacro, piensa la fábula literaria o la literatura como conjura. Y en ese sentido, importa poco que la comunidad anarquista del Paraguay no existiera fuera de los textos.

En “El congreso” –publicado en 1975– el narrador dirá “ya no juego a

ser Hamlet”. Un grupo de conjurados participa del congreso del mundo, pero este es arrojado a las pasiones mismas del mundo, disuelto en ellas y por ellas. Tópico en Borges. Dije en Tlön, pero también los que cuentan la historia en el “Tema del traidor y del héroe”, o los que habrían viajado –un Macedonio Fernández, un Julio Molina y Vedia– hacia el Paraguay en busca de la tierra prometida, el Glencoe del Congreso. Es el sabor utópico de su literatura, allí donde la fábula rezuma su condición política, el sueño de una resquebrajadura en la que un pequeño grupo pueda inventar sus propias ficciones. Borges fue hacedor de revistas y manifiestos, agente de vanguardias y de hojas murales que se pegaban en las paredes. Del ademán juvenil de la pegatina fue a la precisa máquina de narrar, ambos destilando un sabor utópico. Por eso, y aquí nuestra última voluta, Borges puede ser el nombre de un instituto conjetural, aún inexistente, quizás siempre irrealizado.

Hace unos meses, en una sala de la Biblioteca Nacional, se pergeñó un documento acerca de la situación de nuestra lengua, las instituciones de regulación que despliega España, la idea de la lengua como negocio, la necesidad de impulsar una soberanía idiomática. El manifiesto se inscribía así en una larga tradición de debates que se desplegaron en Argentina desde las luchas independentistas. La idea de emancipación se vinculó a esas discusiones y en muchos momentos el drama argentino iba a ser pensado alrededor del inextricable vínculo entre la ruptura del horizonte colonial y la activación de lo plebeyo. Eso siempre tuvo un costado idiomático, y Sergio Raimondi lo sintetizó como

pocos cuando pensó a Sarmiento en el doble debate con Andrés Bello y con el Chacho Peñaloza: si frente al primero erigía la idea de una singularidad americana, una distancia con España, frente al segundo justificaba su asesinato en el carácter bárbaro de sus lenguas y costumbres. El Chacho mal hablado, hombre de una lengua rural con matices indígenas.

El manifiesto “Por la soberanía idiomática” se sitúa en las paradojas de cada una de las defensas del español de América. Y en sus tramos finales convoca a crear un instituto que lleve nada menos que el nombre de nuestras controversias. Borges, llamado y polémica. Para algunos, festiva ruptura de



los estamentos ideológico-políticos establecidos. Para otros, obstáculo para pensar la cuestión de la lengua más allá de la General Paz y de un concepto elitista. Claro que no es un nombre prístino, por el contrario: es el de los dilemas que atraviesan la cultura argentina, con fuerza inusitada y a veces productiva. Quizás como Fergus Kilpatrick, Borges pueda ser el nombre de aquello con lo que combatía.

Como integrante de ese conjetural instituto me detengo en una idea: el idioma de los argentinos es algo del futuro más que del presente, pero también un matiz, una pequeña

diferencia con respecto a su modo metropolitano. Ese matiz es un tono, un énfasis, la distancia con los que hablan como si desconocieran la duda. El irónico lanza su dicerio y uno escucha ahí su voz tan balbuceante. Allí el escritor argentino, escueto y con sus dudas. Borges el que fuga, se diría. Fuga de su condición de moneda equivalente, de su carácter de símbolo que distingue, de su devenir mercancía editorial y de nosotros, los que no podemos cesar de querer hacer algo con su obra y con Borges. Con alguno de esos Borges que esta ciudad, en algún tiempo, mereció.

Programa de derechos humanos



Como forma de establecer una política de custodia, registro y difusión de la memoria sobre la problemática de violaciones a los derechos humanos ocurridas en nuestro país, en especial durante la última dictadura civico-militar, se halla en marcha la formación de un archivo audiovisual con entrevistas a militantes de la lucha por la memoria, la verdad y la justicia. Los documentos audiovisuales pueden consultarse en la Audioteca y Mediateca Gustavo "Cuchi" Leguizamón.

Borges por Piglia



Borges por Piglia es un ciclo especial de cuatro programas televisivos producido por la Biblioteca Nacional y la Televisión Pública dedicado a revisitar la obra literaria del escritor argentino. Conducido por el ensayista y novelista Ricardo Piglia, el ciclo recupera el formato de clases públicas utilizado durante el 2012 en *Escenas de la novela argentina* y despliega un original enfoque sobre Borges, con claves de lectura que permiten renovar y replantear las conceptualizaciones clásicas sobre su vida y obra.

Los programas fueron emitidos por la Televisión Pública los sábados 7, 14, 21 y 28 de septiembre de 2013 a las 21 hs. Se pueden ver a través de nuestro sitio web www.bn.gov.ar



Vago horror sagrado

Confrontamos la imposibilidad de poder saber enteramente en qué consiste el fraseo borgeano. El solo hecho de colocar una incerteza delante de la forma plena del “horror sagrado” delata una manera evasiva y a la vez intrusiva de considerar el texto. Por un lado, lo hace anteceder de una ambigüedad que pulirá sus rebordes más conclusivos, por otro, no duda en hacer entrechocar dos situaciones que son el extremo de la sensibilidad, en cualquiera de sus acepciones: el horror y

lo sagrado. El resultado es una frase que busca su único reparo en los nombres –por ejemplo, Aarón Lowenthal– y tampoco allí están seguros, pues al decirse un nombre se desencadena el mecanismo, trivial o no, de la muerte. Muchos han reconocido estas sobrias maledicencias con las que Borges construye el texto que se desengarza de su voz, solo para reencontrarlo en algún otro momento sublimado –“cuando se sepa quién se es”– que muchas lúcidas críticas borgeanas han rodeado muy bien. Señalamos la de Enrique Pezzoni, la de Ana María Barrenechea, la de Nicolás Rosa, la de Jaime Rest, entre otrísimas tantas, para las cuales la crítica borgeana era un capítulo rasgado, interno e imposible, de la obra del mismo Borges. De ahí que consideraron que era posible escribir en tanto imposibilidad crítica, adoptando el fervoroso pesimismo de ser una parte milagrosa pero inconsecuente del propio texto de Borges. Si el texto es lo adverso y complementario de una voz, en tanto problema a la manera derrideana, siempre se corre el riesgo de tener un texto ilusoriamente en contra o dominado por la voz. Ese riesgo hace a la crítica borgeana. La que hoy se sostiene como cortejo grave y disoluto alrededor de su obra.

La literatura argentina se vio enriquecida por la cadencia de los textos de Noé Jitrik. Desde sus jóvenes intervenciones en la revista Contorno hasta sus balances más recientes en Historia crítica de la literatura argentina. En este artículo, repasa las condiciones en las que se vio sorprendido por la obra de Borges y el modo en que esas lecturas lo acompañaron irreversiblemente. Martín Kohan despliega una original analítica a partir de la recons-

trucción detallista y rigurosa de los episodios que componen la escena final de “Emma Zunz”, deteniendo su percepción en un objeto mínimo capaz de revelar los propósitos implícitos en el desarrollo de la trama.

El artículo de Sergio Sánchez vuelve a interrogar el tan polémico y discutido “Deutsches Requiem”. La historia del nazi y el poeta judío perseguido ha sido fuente de divergencias recurrentes sin poder nunca concluir un sentido unívoco para su interpretación.

Norberto Galasso da cuenta, a través de su perseverancia histórica, de una interpretación conjetural del derrotero biográfico del escritor, desde sus primeras preocupaciones por los dilemas nacionales, hasta su propensión por la cultura universal como marca indeleble de su escritura.

Sebastián Hernaiz introduce la cuestión de la tensión existente entre las formas de apropiación colectiva de los bienes culturales y el celo jurídico que custodia los patrimonios emanados de la figura autoral. A partir de una reciente experiencia irónica repasa estos dilemas en la obra de Borges, proponiendo su consideración como acervo común de los argentinos.

Susana Cella plantea la condición territorial como superficie en la que se inscribe toda tentativa por desarrollar un estilo de escritura. No se trata de un gesto costumbrista sino de una observación activa y profunda de los modos de vida que se dan cita en una geografía históricamente determinada. La Pampa y el suburbio son los extremos de una ilusión de pertenencia rara vez armónica pero perseverante en sus trazos literarios. Pero el territorio es, también, un ejercicio de la traducción. Por eso todo ensayo narrativo, toda pretensión intelectual, viene acompañada por una labor que no puede encuadrarse simplemente en una “teoría de la recepción” ni encerrarse en una textualidad autorreferencial. Bajo las sombras de este dilema, Patricia Willson repasa las condiciones del oficio del traductor y el peso de esta figura en el contexto cultural que se desgrana en las conversaciones de Borges con Bioy Casares.

El honor y la traición son dos figuras paradójales presentes en las ficciones borgeanas. Y lo son a partir de una inscripción en linajes familiares que obran como el material sobre el que Borges inventa su prosapia mítica. Elena Donato piensa y expone estos pasados familiares que fundan, hipotéticamente, el fondo sobre el que una vida intelectual se despliega de manera inexorable.

Finalmente, Mario Tesler enumera con detenimiento las formas en la que el nombre original de Borges va desdoblándose en siglas, seudónimos y otras apariciones, quizá como una fatal constatación de la disgregación de la identidad, tópico siempre presente en sus meditaciones.

Prudentes aproximaciones

Por Noé Jitrik

Toda experiencia literaria tiene sus ritos de iniciación. Cuando uno hecha luz a su propia historia con autores y textos, revisa el modo en que esas influencias han trastocado los itinerarios. Esos encuentros se producen de maneras disímiles. Por azar, por la memoria de ciertos nombres pronunciados en aulas y bares universitarios, por discusiones o recomendaciones o simplemente por una inusual curiosidad. Después de todo, una vida intelectual puede resumirse en la cartografía de esas vinculaciones, que a veces siguen un canon organizador del saber y otras procede como una anomalía que no se reconoce en linajes ni tutelas. Y todos transitamos por estas diferentes modalidades. Así lo testimonia Noé Jitrik repasando aquella convulsionada década del 40 en la que ciertos nombres, un Roberto Arlt, un Gombrowicz o un Borges, aparecían para modificar radicalmente la sensibilidad lectora y para impulsar una vocación por la escritura y la crítica que serán la marca de los años por venir. Y Borges resultó ser, para Jitrik, un acontecimiento fundamental. El cristal por el que se accedía a una forma de la poesía, a los nombres de Almafuerte o Macedonio, a Henry James y a Kafka, como un mapa de referencias y filiaciones cuyas piezas conformaban el secreto y milagroso mito borgeano.

Habrá sido por 1945 que yo empecé a asomarme al mundo de las librerías que acotaban las noches de la calle Corrientes, en un Buenos Aires que se sacud  la modorra y miraba, con asombro, con temor, cómo estaban asomando nuevas y violentas expresiones de cambio social. Deslumbrado, asustado, fascinado, entraba en las cavernas que, lo supe después, había descrito Roberto Arlt, y descubría libros viejos de cuyos autores había oído apenas el nombre y cuyos sonidos tenían el atractivo de delicias gustadas por otros: los libros fueron para mí, en ese año y en toda la década siguiente, como los astros que podían haber mirado los precopernicanos, parecían inmóviles y eternos, imponentes y accesibles al mismo tiempo, toda iniciación recupera la siempre recordada orilla del Jordán.

En una de esas noches un nombre, escuchado en breves controversias estudiantiles, el de Jorge Luis Borges, apareció ante mis ojos en forma de una edición de Losada de sus *Poemas*: no lo sabía, ni lo suponía, que ese libro iba a integrarse a mi vida, que muy pronto me indicaría algo que todos buscamos, la idea, la imagen, la ilusión de que también uno puede escribir. Un par de años después, otro libro, *Ficciones*, me atraería de parecida manera pero con una diferencia: mientras los poemas eran objeto de una lectura  vida –me recuerdo junto a una mesa del café La Fragata, en la esquina de Corrientes y San Martín, un sábado por la noche, transportado por una frase o un título, “ ltimo sol en Villa Ortúzar”, adviértase la vibración, el juego entre dos  es, una primera esdrújula y una final y fuertísima grave–; los relatos de *Ficciones* pedían demasiado a mi inocencia; compr  ese libro en 1948

y, así como llegó a mis manos, en ese mismo año, la edición argentina del *Ulises*, de Joyce, ambos se demoraron en mis dificultades, me pregunto qué me llevó tan temprano, cuando apenas me asomaba al universo tembloroso de la literatura, a tratar de internarme en esas aguas y, pregunta más que inquietante, qué me hizo permanecer en sus márgenes: acaso fueron esos libros, nunca terminados de leer, libros también insomnes, que se metieron poco a poco en mis sueños.

Tal vez, haciendo memoria, de todos modos ya sabía lo que era eso y no podía ser que permaneciera, extrañado y perplejo, demasiado tiempo al costado; después de todo, ya sabía, en ese tiempo, quién era Gombrowicz, clavado en esa ciudad como un residuo de guerra, y aun cómo y quizás por qué había preferido acercarse a solitarios emigrados, como Virgilio Piñera, indiferente en su soberbia vanguardista al poeta

Borges que con sus poemas a Buenos Aires estaba dirigiendo ya mi imaginario de una manera que hoy, a m s de sesenta años, puedo considerar definitiva. Ya sabía quién era Alfonso Reyes, no por sus ensayos ni su teoría, sino por su traducción

de *La Iliada*, cuyos soberbios versos iluminaban mis pobres traducciones escolares de un Homero de facultad y, también, porque me irradiaba América Latina Pedro Henríquez Ureña, anclado definitivamente a la

Un nombre, el de Jorge Luis Borges, apareció ante mis ojos en forma de una edición de Losada de sus *Poemas*: no lo sabía, ni lo suponía, que ese libro iba a integrarse a mi vida, que muy pronto me indicaría algo que todos buscamos, la idea, la imagen, la ilusión de que también uno puede escribir. Un par de años después, otro libro, *Ficciones*, me atraería de parecida manera pero con una diferencia.

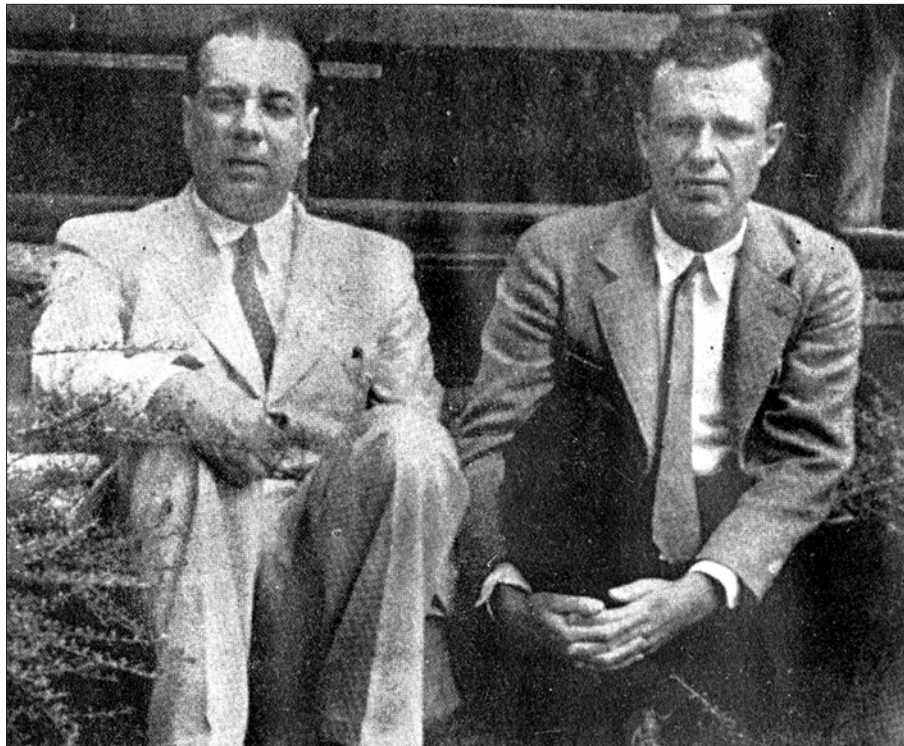
tierra argentina, mirando desde la eternidad su sueño bolivariano. Ya estaba comprendiendo, me parece, lo que había de común en escritores que se veían a sí mismos como inconciliables, unos y otros no dormían, toda esa tropa de la gran literatura no duerme ni deja dormir.

Las figuras convulsivas, en llamas, de Gombrowicz podían fascinarme y hasta podía intuir de qué imaginario provenían y aun qué significaban en un universo receptivo tan diferente pero no se inscribían en mí como lo hacían los versos simples y directos, en apariencia, de ese libro, *Poemas*, que acompañaba mis vagancias reinterpretándolas: cuántas veces me habré dicho, como en “Fundación mítica de Buenos Aires”, yo nunca estuve fuera de esa ciudad, tal vez es tan solo cuatro nombres de calles, pero las mismas que para Borges son la breve

cárcel feliz de su infancia son para mí otra cárcel, un objeto continuo e irreparable de desdicha.

Puedo decir, entonces, viéndome en mis balbuceantes comienzos, en mi llegada, campesino de veras, a la ya imponente ciudad, que del Borges que se celebra *urbi et orbe* comparto algo más de la mitad, hace tanto que comencé a seguirlo, a admirarlo, a tomar distancia, a recuperarlo, a amarlo y detestarlo como a una parte de uno mismo, que eso es Borges no solo para uno sino para esa vaga entidad, sin embargo desoladoramente real, que se denomina la modernidad, dejando de lado que lo es para esa otra, quizás no tan desolada o que de alguna manera nos ha recompensado y compensa, a la que llamamos literatura argentina, literatura latinoamericana en suma.

En esos años se han trazado y retrazado varios mapas de la vida y de



Jorge Luis Borges y
Adolfo Bioy Casares

mi vida: terminó la guerra mundial, empezó y terminó el Estado de bienestar, surgieron guerrillas en América Latina y, por lo general, fueron exterminadas y ahora resurgen, se erigió y se derrumbó un muro, el de Berlín, brotó el existencialismo y se disipó, el marxismo y el psicoanálisis conocieron auges y oscuridades, la población del mundo aumentó así como los pobres del mundo y, al mismo tiempo, se acrecentaron las amenazas que penden sobre ella, la literatura latinoamericana brilló y encegueció con sus fulgores a las miradas tímidas y apocadas de otras literaturas, subieron y caducaron dictadores, disminuyó la lectura y crecieron las editoriales, amores surgieron, amores languidecieron, conocimos promesas poéticas y traiciones inauditas y, en todo ese transcurso, Borges siempre presente, de una manera u otra, para rendirnos ante la fuerza de su ingenio, para dejar que nos revelara la clave encerrada en esa dudosa palabra que se conoce como “literatura”, para detestarlo por su indómita perseverancia y sus caídas en el sentido común, para recuperarlo numerosas veces de manera tal que, en mi caso, ese mapa en particular tiene zonas destacadas y otras oscuras, largos períodos en los que Borges se ausenta y otros en los que regresa, manchas y contornos y, al fin y al cabo, el territorio que me dibuja es una entrañable fuente de descubrimientos, ahora lo veo como alguien que se anticipó y le dio forma a su anticipación, como alguien que previó lo que por difíciles y laberínticos caminos estamos apenas empezando ahora a saber.

Quiero decir que ciertos problemas, ciertas cuestiones que diversas disciplinas se demoraron en precisar respecto de la realidad o respecto de

la literatura, que viene a ser lo mismo, como por ejemplo la idea de la autonomía del lenguaje o la eterna posposición que es el tiempo, fueron vistas por Borges niño y descansaron en su memoria y salieron de su reposo en proposiciones que, justamente, esas disciplinas, la lingüística o la filosofía, después de determinar tales cuestiones, pudieron ver como si las hubieran descubierto ellas, ignorando, quizás, que en un remoto rincón del planeta, un niño las estaba descubriendo. Borges vio, y como un Mozart, incluido el padre protector,

o como un Proust al revés, construyó toda su obra desde el olvido de lo que había visto, como si lo hubiera dejado operar en él en lugar de rescatarlo. “Debo

mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reapareció con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos en potencia) infinitamente...”. En “Prosa y poesía de Almafuerte”, recuerda un domingo, acaso un sábado, de, más o menos, 1910. Tendría 11 años y prestaba desmesurada atención al recitado que hacía en su casa un emotivo poeta entrerriano, el joven Evaristo Carriego de quien una década después dibujaría una entrañable y atípica biografía. Tuvo, evoca, una “brusca revelación”: “Hasta esa noche el lenguaje

“Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño”.

no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño”. Infinito y lenguaje recorren su obra, la construyen, en realidad de sus 87 años de vida no habría dedicado a la literatura la prodigiosa cifra de 65 sino la aún más insólita de 76, todo habría comenzado en él muy temprano, como átomos de una física poética a la que no solo le fue fiel sino que dio sentido a su existencia y, con ella, a una literatura.

De manera no tan secreta eso es lo que asombra en él y acaso, como perturba, pone de relieve nuestras pobrezas, nuestra inconstancia, fútiles ilusiones de lo inmediato, nuestra resentida manera de acercarnos al templo para no ver a una deidad que se aleja y que importa justamente porque se aleja, me refiero a la literatura. Quizás, como resolviendo un problema, muchos se demoren en celebrar a la persona Borges, persona de autor como habría

Quisiera poder no abandonar esta idea de “presencia” y aquello a que obliga. Porque si se afirma que Borges está “presente” habría que decir dónde y cómo está presente, lo que obliga a la descripción y al discernimiento, pero, antes, habría que decir qué es eso, que es la presencia.

manchas o lapsus en un proceso literario, quiero decir proyectando su presencia o su sombra en casi todos los rincones de la literatura contemporánea y, en consecuencia, de la literatura lisa y llana, interrumpiendo

una calma, perturbando un conformismo, marcando un límite; pero esa presencia no es meramente impositiva o autoritaria sino siempre interventora, decisiva y determinante; así, si está sin duda en los balbuceantes inicios de una vanguardia argentina, no puede dejar de vérselo en el terreno de las tradiciones más fuertes, por ejemplo de la gauchesca; y si le da una nueva forma a lo que se conoce como “ensayo”, no menos gravita en la redefinición de los límites que separan la ficción de la filosofía, el cuento de la nota bibliográfica, la poesía del relato. Y si estas audacias son un aspecto de su lección podría decirse que condensan y realizan lo que el espíritu mismo de la vanguardia se propuso y tal vez no logró en las diferentes vanguardias, romper los límites genéricos, acabar con el predominio de las poéticas de la representación que el romanticismo apenas afectó o más bien confirmó. Triunfo tanto más excepcional porque no es evidente, no implica declaraciones, está ejecutado con un lenguaje clásico, como si el significante verbal no fuera la materia pero siéndolo en las perdurables consecuencias; me refiero a que nada parece igual después de Borges, ni la sintaxis ni los modos de la imaginación.

Se diría, por lo tanto, que está “presente”, concepto que equilibra y regula otro, el de “mandato”, bajo el cual también se lo puede considerar. Tomás Eloy Martínez señaló este punto hace unos años a partir de la lectura que se puede hacer de “El escritor argentino y la tradición”, pensado y escrito hacia 1952 y que se incorpora a *Otras inquisiciones*. Según esta lectura, Borges indica un “deber ser” de la literatura argentina que se define no sólo por una universalidad que repugna el

localismo sino también por el pudor y la contención y descarta el sentimiento, el cuerpo y todo lo que suele caracterizar la literatura latinoamericana; algunos escritores obedecen tal mandato y, según Martínez, simulan estar en otro planeta, ni siquiera en el modesto pero orgulloso subplaneta argentino; otros no lo siguen porque lo ignoran o bien lo combaten, encontramos a unos y a otros en el mapa que querríamos trazar; dejando de lado a quienes lo ignoran o lo combaten, a los que siguen el mandato podría aplicárseles ese corset teórico que se llama “influencia” y como eso, que comenzó con la gran fama de Borges, continúa después, se podría decir de él, como se dice del caballo del Cid,

que gana batallas después de muerto. Es posible que todo eso suceda; lo que de esta lectura de Borges “mandatario” puede decirse es que es ética y, como tal, ayuda a comprender algo de lo que pasa “con” Borges pero quizás no del todo lo que pasa “en” Borges. Un poco más, tal vez, ayudaría el concepto de “presencia” que, de entrada, arrincona al de influencia y lo remite al cajón de los trastos viejos intelectuales.

Quisiera poder no abandonar esta idea de “presencia” y aquello a lo que obliga. Porque si se afirma que Borges está “presente” habría que decir dónde y cómo está presente, lo que obliga a la descripción y al discernimiento, pero, antes, habría que decir qué es eso, que es la presencia. Ante todo, esta palabra



remite a lo real de una corporalidad, se “está de cuerpo presente”, como se suele decir, pero también a lo óptico o entitativo, como cuando se dice de algo o de alguien que “tiene presencia” aunque no esté ahí, físico y visible; y también a lo imaginario en la medida en que reduce la ausencia, o sea, menos obviamente, la “falta”, de donde el estremecimiento fantomático de lo ausente en su presencia: los modos, las figuras, los gestos, las creencias. Tal presencia, entonces, se da por la vía de una “autorización”, que sería un movimiento que está en un fuera de control, no por un “intento” que opera en un imaginario consciente como un

Borges ha sido en ese sentido una sustancia filtrable; lo encontramos agazapado en textos muy diversos; agazapado, digo, jugando en y jugado con los propios intereses narrativos de muchos escritores, y no imponiéndose, no autoritario sino, al contrario, permisivo.

particular que quienes solo intentan y no logran cerrar el circuito “producción/circulación” pasan a ser “precursores”, conmueven, sin que se advierta del todo, el sistema literario pero no lo fracturan; en cambio, cuando esto sucede, como es el caso de Borges, pero también de Macedonio Fernández o de José Lezama Lima, abren la puerta a un modo de escritura que si por un lado clausura un sistema o una práctica, por otro lado, pero por eso mismo, autoriza a ejecutar aquello que los precursores sólo mostraban como apenas factible. La obra de éstos tiene, por lo tanto, “presencia” en lugares otros que el espacio de su obra, a la

manera en que Poe tiene “presencia” en Mallarmé o Flaubert en Henry James. Por supuesto, también se advierte la “presencia” en la sensación de eficacia que de pronto se tiene en la lectura de escritos que no son copia de Borges pero que están teñidos de su gracejo, de su ironía, de su manejo del oxímoron; casi podría decirse que casi toda eficacia inmediata de una frase en los escritos contemporáneos de la crítica literaria, periodística o académica que se rehusa a la exhibición de un cuerpo teórico, por no hablar del más delicado tema de la narración, rearticula alguna construcción borgeana, garantiza el acierto a la manera en que la daga acierta a practicar la herida. Se podría, en consecuencia, completar el mapa borgiano desde la acción de su presencia. ¿Y cómo podemos percibir esa acción en el mapa de Borges? Yo quisiera decir que hay un aspecto de curioso repliegue en este mapa: concierne a la poesía; acostumbrados como estamos a pensar en los grandes poetas, los así reconocidos, como quienes dejan con sus poemas marcas en los que los siguen, la poesía de Borges que, en realidad, ocupa algo más de un tercio de su obra, no parece gozar de esa presencia; así como es fácil decir que Lugones se prolonga en Banchs, en Martínez Estrada, en López Velarde, con ser ellos tan ellos mismos, así como Neruda o Vallejo se prolongan en inúmeros poetas que, también, son ellos mismos, no es fácil reconocer un linaje de poetas en los que podría haberse prolongado Borges, ni el primero, de *Fervor de Buenos Aires*, ni el segundo, de los *Poemas*, ni el último, de *El libro de arena* o de *El oro de los tigres*. Será, quizá, que es inimitable, que es un islote, lo que tampoco quiere decir que Lugones, Neruda o Vallejo

deban caer en la sombra porque hayan dejado una secuela y aun hayan sido imitados. Su situación como poeta, por lo tanto, da que pensar, no podría agotarse en las meras prescripciones de la historia literaria. ¿O se prolongará, tal vez, paradójicamente, hacia atrás? Dicho de otro modo, es posible que así como su obra entera es un disparador de consecuencias universales –se diría que su obra está recogida en secreto en casi toda la literatura contemporánea– su poesía hace leer la poesía precedente de otro modo pero, como no quiero resignarme a consignar tan solo ese probable efecto de lectura, diría que me parece que hace leer de otro modo la poesía que le sucede, incluso en la que no está presente como un modelo de seguimiento claro o, más aún, hace escribir la poesía que le sigue de un modo que combina rigor, economía, filtros de ideas y de pasiones, implicación de los términos del proceso de escritura, vibraciones e identidades, y que acaso podamos reconocer en otros poetas, pero como aleteos, como los límites propios de una manera actual de hacer poesía. “La obra de Kafka ilumina ulteriormente a ‘Bartleby’ pero las primeras páginas de *Bartleby* no anticipan a Kafka” escribió Borges en sus textos “Melville” y “Kafka y sus precursores”. Es su propio caso en casi todos los órdenes: si hace leer de otro modo a Hernández, Carriego o Lugones, lo cual indica un camino hacia atrás en el campo de la poesía, e ilumina también hacia adelante mediante una indicación de economía y de lucidez, con sus ensayos ocurre lo mismo: permiten una comprensión mayor de Sarmiento o de Kafka que, sin lo que Borges escribió, permanecerían encerrados en su inmanencia, fuera de toda serie y, por su lado, sus

narraciones rehacen la lectura de Wells o de Nicholas Blake o de Thomas de Quincey o del no tan mitológico pero esencial Macedonio, pero también atenúan los rigores de la crítica académica o filológica o biográfica y abren a la comprensión de obras como las de Adolfo Bioy Casares, José Emilio Pacheco y aun Gabriel García Márquez, permiten leerlas en una “transgresión”, no solo como felices realizaciones de género sino, precisamente, como habiendo atravesado esos límites y alcanzado otras zonas.

Borges ha sido en ese sentido una sustancia filtrable; lo encontramos agazapado en textos muy diversos; agazapado, digo,

jugando en y jugado con los propios intereses narrativos de muchos escritores, y no imponiéndose, no autoritario sino, al contrario, permisivo. Borges, se diría, es un gran soplo respiratorio, está en la múltiple instancia de la “inquisición” de *Morirás lejos*, está en los manuscritos de Melquíades, está en los juegos “infames” de *Habana para un*

infante difunto, está en las parodias de *Las nubes*, de Juan José Saer, por no mencionar sino estas pocas presencias, tan variadas, tan nítidas y al mismo tiempo tan abiertas.

Se trata, pues, de una imagen tenue que tiene que ver con la idea de una

El desconcierto fue, salvo en unos pocos una respuesta a esa provocación, y las formas que dicha respuesta asumió fueron, me parece, dos, o quizás una sola bifurcada; por un lado, una celebración sin límites y sin crítica, etiquetadora, lo fantástico, lo ficcional, la irrealidad, los laberintos fueron los tópicos con que se reprodujo; por el otro, una desconfiada toma de distancia protegida por instrumentos tales como compromiso, formalismo, esteticismo, gratuidad, perversidad respecto de los grandes y graves conflictos del entorno, o contexto o realidad o sociedad o mundo.



Jorge Luis Borges y
Adolfo Bioy Casares

“presencia”: Borges es uno de esos raros escritores que con su escritura logran decirle a la literatura que “algo no va más” o, en otras palabras, que mediante determinadas articulaciones verbales, que sería vano enumerar, pone un alto a modos y costumbres, a rutinas concesivas o autocomplacientes, a la idea misma de comunicación y eficacia. No es solo respecto del modernismo, al que enfrentó con la estética moderna de una vanguardia adaptada; es también respecto de las vanguardias mismas, a cuyas tentaciones retóricas no cedió sin por eso olvidar jamás lo esencial del gesto vanguardista, como lo prueban los fastuosos juegos verbales, muy cercanos a un barroco no churriguesco, que van de *Ficciones* a *Manual de Zoología Fantástica* y lo es, sobre todo, respecto de las ilusiones de los diversos realismos que regresan sin cesar lamiéndose las heridas de las batallas que pierden sin cesar. Al modernismo, al que acaso regresó tardíamente, le opuso al principio una libertad estrófica y métrica, a las vanguardias repe-

tidoras de motivos consagrados una prosa compleja y una permeabilidad a la vivencia de los límites, a los realismos la esencial condición de la literatura, el tejido de las palabras que reproduce el tejido de lo más entrañable de la experiencia de lo real.

Se tardó en entenderlo, sobre todo en la literatura argentina, en la que irrumpió con desenfado y hasta con soberbia de niño malcriado: el tono que irradiaban sus escritos, desde su notas periodísticas más ocasionales hasta sus más elaboradas hipótesis y sus más contruidos textos, suponía, o fingía —pero yo quiero creer, por las consecuencias que eso tuvo, implicaba—, que todos los que leían estaban entendiendo esa lógica tan especial de la literatura, que para todos podía ser normal y apasionante lo que era apasionantemente normal para él, las rimas femeninas en Lugones, los lugares comunes del Doctor Johnson, el drama intrínseco de King Kong, la existencia del enigma como el lazo de unión entre lo policial y la crítica literaria, la perturbadora existencia

material del tiempo, ciertas figuras olvidadas, su Spinoza, su Boswell, su Reyes, su Platón. El desconcierto fue, salvo en unos pocos—Henríquez Ureña, Bioy Casares, Alfonso Reyes, Roger Caillois— una respuesta a esa provocación, y las formas que dicha respuesta asumió fueron, me parece, dos, o quizás una sola bifurcada; por un lado, una celebración sin límites y sin crítica, etiquetadora, lo fantástico, lo ficcional, la irrealidad, los laberintos fueron los tópicos con que se reprodujo; por el otro, una desconfiada toma de distancia protegida por instrumentos tales como compromiso, formalismo, esteticismo, gratuidad, perversidad respecto de los grandes y graves conflictos del entorno, o contexto o realidad o sociedad o mundo.

En 1982 escribí una ardua rememoración de mis encuentros y desencuentros con Borges; era una caprichosa trama de direcciones perdidas y de imposibilidades, un balance que pretendía dar cuenta de mucha existencia, no solo de la mía ni de la de él: la hipótesis central de mi trabajo se articulaba en torno a su presencia central en la literatura argentina y, complementariamente, en la vida de varias generaciones literarias. En uno de mis regresos a la Argentina, no de los mejores, en 1986, Borges murió y su imagen se me impuso: se pudo medir y casi tocar con las manos la apoteosis de que fue objeto, una fetichización que bien podía acabar con sus mejores lecciones; pensé, entonces, que deseaba hablar sobre él pero no con cualquiera, pensé que el interlocutor debía ser Adolfo Bioy Casares pero eso solo pudo ser posible dos años después, en otras circunstancias. Se trataba de conversar y eso ocurrió: la muerte interrumpió, a su vez, diez años más tarde, nuestras conversa-

ciones pero también la empresa que había iniciado Bioy Casares de recuperar las que habían tenido ellos durante años, lo de ellos no fue solo escribir algunos textos y reírse abundantemente de los provincianismos y las primitivas ideologías de la falsa literatura, sino también conversar, en el sentido primigenio de la palabra. Un año después de la muerte de Borges, en 1987, mi buen amigo Nicolás Rosa, en un viaje a Rosario, donde ambos debíamos hablar sobre Borges, declaró que había llegado ya la hora de terminar con él, de matarlo, si queríamos seguir viviendo. Rosa aludía, sin duda, al mito de la horda primitiva y yo creí comprender esa necesidad; esa empresa ya había sido iniciada, un par de décadas antes, y había fracasado: Borges había seguido siendo el padre castrador y ahora, después de físicamente muerto, el deseo de sacárselo de encima, deseo que quizás fue de muchos, no solo una figuración ocasional de Nicolás Rosa, volvía a tomar forma; pero tampoco fue posible: “los muertos que vos matáis, gozan de buena salud”, podríamos decir ahora, viendo el modo en que es objeto de idolatría, universitarios y coleccionistas mediante, fanáticos de su obra que brotan por doquier, en todos los puntos del planeta.

Sin embargo, las palabras de Rosa conservan todo su valor si se piensa que una literatura no es solo un panteón de hombres ilustres sino una incesante configuración de probabilidades: para que esas probabilidades lleguen a ser obras es preciso ya, de una vez, ser uno mismo en la herencia paterna pero no más seres, o escrituras, disueltos en las escrituras del origen. Ser uno mismo, o sea no admitirse como sombra en las sombras, creyendo íntimamente,

no obstante, que la figura exaltada está tapando el sol, sin atreverse a destaparlos.

Curiosa suerte la de Borges, y envidiable: en cada uno de sus textos se puede hallar, o se piensa sin vacilación de ninguna especie que se puede hallar, aquello que casi cada interés intelectual específico puede estar buscando; los filósofos lo descubren más filósofo que los filósofos, los antropólogos más

Daniel Balderston dice en su libro *¿Fuera de contexto?* “¿Quién más habría reescrito un cuento de Kipling, manteniendo el esquema general pero cambiando completamente las ideas políticas?”

antropólogo que los antropólogos, los lingüistas más lingüista que los lingüistas. Es, para gran parte del pensamiento contemporáneo, la Biblia con sus dos testamentos y el Corán todo junto, por no mencionar los libros sagrados del Avesta y del Zen. Esa confianza genera una enorme actividad, las prensas del mundo entero no dan abasto y casi no llegan a publicar lo que innumerables y anónimos glosadores, mineros se diría que están siempre a punto de encontrar el oro mágico, encuentran y proclaman, todo lo cual, en su conjunto, traza otro mapa, el de toda la cultura de occidente, verdadera o inventada, acaso fértil, acaso parasitaria, y muestra, en muchos casos, de inteligencia feliz o de falta de imaginación, como si todos estuviéramos enredados en los botines de Borges, caminando con su caminata, siguiendo el ritmo de una marcha que es también vacilante, así como es el proceso literario mismo, sometido a presiones históricas, respondiendo a lo que la historia pide. Hay, inclusive, quien se indigna cuando otros argumentan algún límite, cuando alguien, recordando por ejemplo la gloria de

Voltaire, señala que así como también pasó, como quizás también pase y se convierta en una sombra amable y fraterna el recuerdo de la gloria de James Joyce o de Kafka, la de Borges puede pasar y las infinitas anécdotas de su ingenio ya no tapen más la fertilidad de sus textos que, en mi opinión, tardarán más en pasar, nadie puede predecir la suerte que pueden correr textos por los que una muchedumbre jura, por el momento con mucha fuerza, mañana quizás esa fuerza languidezca y otros ídolos, ojalá que también nuestros, ocupen ese templo de veneraciones múltiples.

Augusto Monterroso observa que la idea del Aleph, a propósito de la imagen que formula el propio Borges ¿o es quizás sólo una alusión? en el sentido de que puede haber otros Aleph, se encuentra también, con otro nombre, en el remoto autor de *La Araucana*; también el chilenezado Alonso de Ercilla habría intuido que el infinito, cuando se encarna en objetos, postula una enumeración igualmente infinita. El texto de Borges es, sin duda, más convincente, mejor que lo que podría ser una primitiva fuente. Rodolfo Borello descubre en un fragmento del monumentalizado y al mismo tiempo olvidado Marcelino Menéndez y Pelayo un fragmento que, según expone, Borges no habría desdeñado para, por supuesto, mejorarlo: presencia del dómine ahora ilegible en el maestro animado, ingenioso, genial y divertido. Daniel Balderston dice en su libro *¿Fuera de contexto?*: “¿Quién más habría reescrito un cuento de Kipling, manteniendo el esquema general pero cambiando completamente las ideas políticas?”. Se refiere a “El hombre en el umbral” y la respuesta no se hace esperar: por

cierto, un hombre genial, que suele proceder del mismo modo no solo ocasionalmente respecto de Kipling sino también de muchos otros, incluso de anónimos redactores de notas de la prensa inglesa. Ese es el asunto del famoso “Tema del traidor y del héroe” así como de “El jardín de senderos que se bifurcan” y aun de una entidad en apariencia tan abstracta como “Pierre Menard, autor del Quijote”. A una previsible historia de traiciones políticas, en el caso del traidor y el héroe, Borges le confiere un sesgo metafísico, el disfraz bajtiniano o chestertoniano —el héroe es al mismo tiempo el traidor, el buscador es el buscado—, o la sucesividad del ser en el recinto de un ser o de un nombre, prelacaniano, que todas esas dimensiones ese tema postula. Marcelo Abadi sostiene que una primera admiración de Borges por Spengler, seguida por una desconfianza creciente en el pensador alemán, está en la tela sutil de las relaciones que sostienen “La busca de Averroes”, la historia como sueño o como pesadilla de la que despertar es enfrentarse con una pesadilla peor pero, desde luego, mucho mejor, de manera más fecunda si se considera, como detalle, que la perplejidad de Averroes frente a la palabra “comedia” va a alimentar el texto de Umberto Eco que, en torno a la palabra “risa”, armará una ficción unida ya para siempre a lo que Borges pudo suscitar.

¿Borges lector excepcional además de escritor capaz de soplar en el *animus* de una prosa exangüe como la de Menéndez y Pelayo, Ercilla y un vago y remoto cronista londinense? Para nosotros, que leemos con frecuencia sin leer, aceptando sólo “lo que nos dice” un texto para dejar de lado lo que podríamos hacer con él, como si lo

que está recluso en un texto fuera una sustancia resbaladiza y no el objeto de esa operación concreta que es lo que llamamos lectura, hay, si lo queremos ver, en esa estrategia borgeana un deslumbrante modelo que, al mismo tiempo que nos susurra por omisión lo que podría ser, nos grita lo que no es y debería ser, puesto que no hay texto que no sea memoria de otros múltiples textos, que no hay más originalidad que la que brota de una reescritura y que, por fin, no hay escritura en sí, inspirada, como lo pretendían los románticos, sino reescritura siendo la escritura no una consagración de palabras sino un recinto atravesado por toda clase de resonancias, una vasta armonía que se yergue en el silencio primordial de la página, como nos lo explica Michel Lafon en una indagación que saca a Borges de las exaltadas invocaciones que lo tapan en lugar de descubrirlo.

En cierto momento, en los comienzos, o en mis comienzos, la persona de autor era un asunto apasionante; queríamos, yo quería, asomarme al mundo de los autores y artistas suponiendo con fe absoluta que de su vivir yo podía sacar si no un ejemplo al menos el vértigo de una vida plena, saturada de sentido. Cuando leí por primera vez a Macedonio Fernández empecé a curarme de esa fantasía romántica y a pensar en los textos como estando en un más allá, no de sus productores sino de las personas de autor, o en un más acá, en el sentido de una posible inmanencia pero no como separación absoluta sino como objeto articulado, regido por leyes propias, homólogas, en algún punto, de las leyes generales de la vida social. La aurora estructuralista, a la que Borges le dio un gran sustento textual, confirmó este modo de considerar la

literatura y si bien esa inmanencia, no la inmanencia solipsista de un en sí desvinculado, no podía ser sustentada, al menos sirvió para desencadenar una imaginación crítica que constituye el gran episodio moderno, el gran acontecimiento de la literatura de las cuatro últimas décadas. Entretanto, sin hacer caso, alguien tan tenaz como Sartre, tan lejos de la oleada estructuralista como de la explosión psicoanalítica, se

En realidad, lo que Borges hizo, más allá y bastante lejos de la iniciativa sartreana, fue establecer una teoría de la significación que no solo parte de la inmanencia del texto para establecerse, no solo motiva la indagación crítica, sino que en alguna parte propone el enigma del escritor, ese peculiar, ese obstinado “idiota”.

propuso recuperar la figura del autor como ejemplo: es lo que hizo en el *Idiota de la familia* o en *Saint Genet*, pero su modo de encarar esas vidas no dejó secuelas, lo cual no importa ahora sino, en la interminable cadena

de concomitancias y asociaciones que es razonar sobre literatura, lo que importa es el hecho de que esa expresión, el “idiota”, relacionada con Flaubert, fue invocada muchos años antes por Borges que, mediante ella, expresó su sorpresa frente a los “idiotas”, si cabe el término, flaubertianos, Bouvard y Pécuchet. En realidad, lo que Borges hizo, más allá y bastante lejos de la iniciativa sartreana, fue establecer una teoría de la significación que no solo parte de la inmanencia del texto para establecerse, no solo motiva la indagación crítica, sino que en alguna parte propone el enigma del escritor, ese peculiar, ese obstinado “idiota”. Que es lo que importa ahora, sobre todo en relación con Borges, de vida tan elusiva, tan tenue, siempre sospechada, ante todo por él mismo, de deslizarse por sobre la realidad sin asentarse en ella.

Esa distancia, que supo mantener perturbadoramente a lo largo de sus casi setenta años de ejercicio de la palabra, le fue durante años reprochada; ahora le es aplaudida y quienes derraman tinta en torno a sus menores repliegues giran en torno de lo que resultó, en el fondo preocupados e inquietos, más que por los textos, por el don que le permitió construirlos y que no pudo haberse ejercido sin alguna pérdida. Quizás él lo sabía así, como también que esa ecuación, perder algo en la y de la vida para recuperarlo dudosamente en las palabras, está presente en innumerables artistas, en algunos de los cuales predominó, en ocasiones, la pérdida, en otros el hallazgo pero siempre, como lo esencial, la búsqueda de lo perdido. Tal vez por eso las biografías de Borges, que ya empiezan a afectar su imagen, son tan pálidas y esforzadas: tratan de hallarle vida en un sentido convencional, casi heroico, a quien tuvo con la vida un entredicho doloroso, de una persecución vana, como si no hubiera estado destinado a los goces que para otros están ahí nomás y que, en cambio, hubiera sustituido ese hueco por un orden de ausencias más importante, la que más nos importa, la de una palabra inigualable que fue capaz de trastornar innumerables convicciones dejando una marca fuertísima en otro cuerpo, en el cuerpo de la literatura del siglo XX.

Pero si ésta es una afirmación que pretende ser fundada puede muy bien ser confundida con otra que sostiene lo mismo, con otras palabras –genio, revolucionario– pero también con otros fundamentos o, mejor dicho, sin mucho fundamento; los que la sostienen, el respetable gran público

—cuyo gusto Oliverio Gironde calificaba de hipopotámico—, la concilian con una inclinación a consumir y entusiasmarse al mismo tiempo con subproductos literarios, con espurias flores de mercado, que es lo que en verdad aprecian e inteligen. Quizás haya que aceptar esta contradictoria realidad: eso que se conoce como “gran público” necesita tener héroes nacionales para instalarlos en un panteón, que también necesita, y reverenciarlos como prueba de una identidad.

En estas décadas le tocó a Borges, por suerte, aunque también, en Argentina, le había tocado a Eva Perón, a Maradona recientemente, a Rosas o a Sarmiento, cada uno en su esfera. No puedo discutir esa necesidad, sería discutir toda una modalidad de la cultura contemporánea, aunque podría entender las operaciones tendientes a consolidar tales mitos una vez que se vislumbran como posibles y que en el caso de Borges pasan por diversos tipos de consagración, por acercamientos y alejamientos de la cultura oficial, por un agudo ingenio verbal, por políticas culturales europeas y norteamericanas, por actitudes políticas vacilantes o dudosas, por el modo en que toda consagración es fácil en América Latina si viene precedida por una consagración en Europa o en los Estados Unidos.

Ese aspecto de la situación de Borges ha dejado de interesarme desde hace mucho, así como el carácter de mito argentino que en el año de su centenario llegó a la saturación. Más me conmueve, y no es más que un detalle quizás, lo que se puede descubrir en su obra como “intervención” en los grandes asuntos culturales y humanos: su rechazo del nazismo y otras formas análogas de barbarie, su

consolidada intuición de lo que es la palabra como ente real por sobre eso que se entiende como real, su percepción agudísima de núcleos básicos de la cultura occidental, de estructuras tan internalizadas que parecen inmovibles como, por ejemplo, el cristianismo, por no mencionar nada más que un complejísimo núcleo que llega a entender por la vía de la poesía y no de la creencia, como sí pudo haberle sucedido a su amigo Francisco Luis Bernárdez. Me detengo un instante en este punto: cuando dice que Cristo es, entre tantas otras cosas, un estilo literario, se hace cargo, es evidente, de



la extraordinaria conversión, quizás la más importante de la historia de la humanidad, de que fue objeto un indeciso episodio producido en un rincón remoto del Imperio romano; porque eso que se conoce como Cristo es lo que se escribió que había sido Cristo, o sea que Cristo es un texto de otros que revela, en sus proyecciones, todo el poder encapsulado en un texto. Los Evangelistas son, por lo tanto, los creadores, son los escritores, esos seres que hacen fuerzas de las palabras y las llevan a remodelar la realidad o a darle forma, las hacen cambiar la existencia de quienes ni siquiera saben que podrán llegar a ser cambiados por ellas.

Así, pues, hay un Borges mito, que yo entendería como mito sin secreto

porque ha sido y es sometido a un insólito bombardeo hermenéutico mundial que no ha dejado, en apariencia, recoveco en pie; también hay un Borges fuente de regocijo y de placer cuando se lo lee en la penumbra de la intimidad, desde sus nítidos poemas hasta sus barrocas construcciones pasando por sus caprichosas lecturas; también, por fin, hay un Borges en cuyos textos se trata de entender, todavía, porque todavía prosigue su turbulenta acción, qué es eso que todavía no ha caducado en la marejada de los discursos de una sociedad que parece encaminarse a nuevas configuraciones de la civilización, me refiero a la literatura. Porque si algo enseña Borges es eso, la literatura con todo su enigma, con todo su milagro. Su secreto milagro.

ESPARTACO

historia y gráfica

Una recopilación de afiches, diarios, cartas, grabados, libros, catálogos y fotografías de los artistas que conformaron el grupo Espartaco: Carlos Sessano, Raúl Lara, Ricardo Carpani, Esperilio Bute, Elena Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Pascual Di Bianco y Franco Venturi.

Del 12 de junio al 26 de julio de 2013 | Sala Juan L. Ortiz

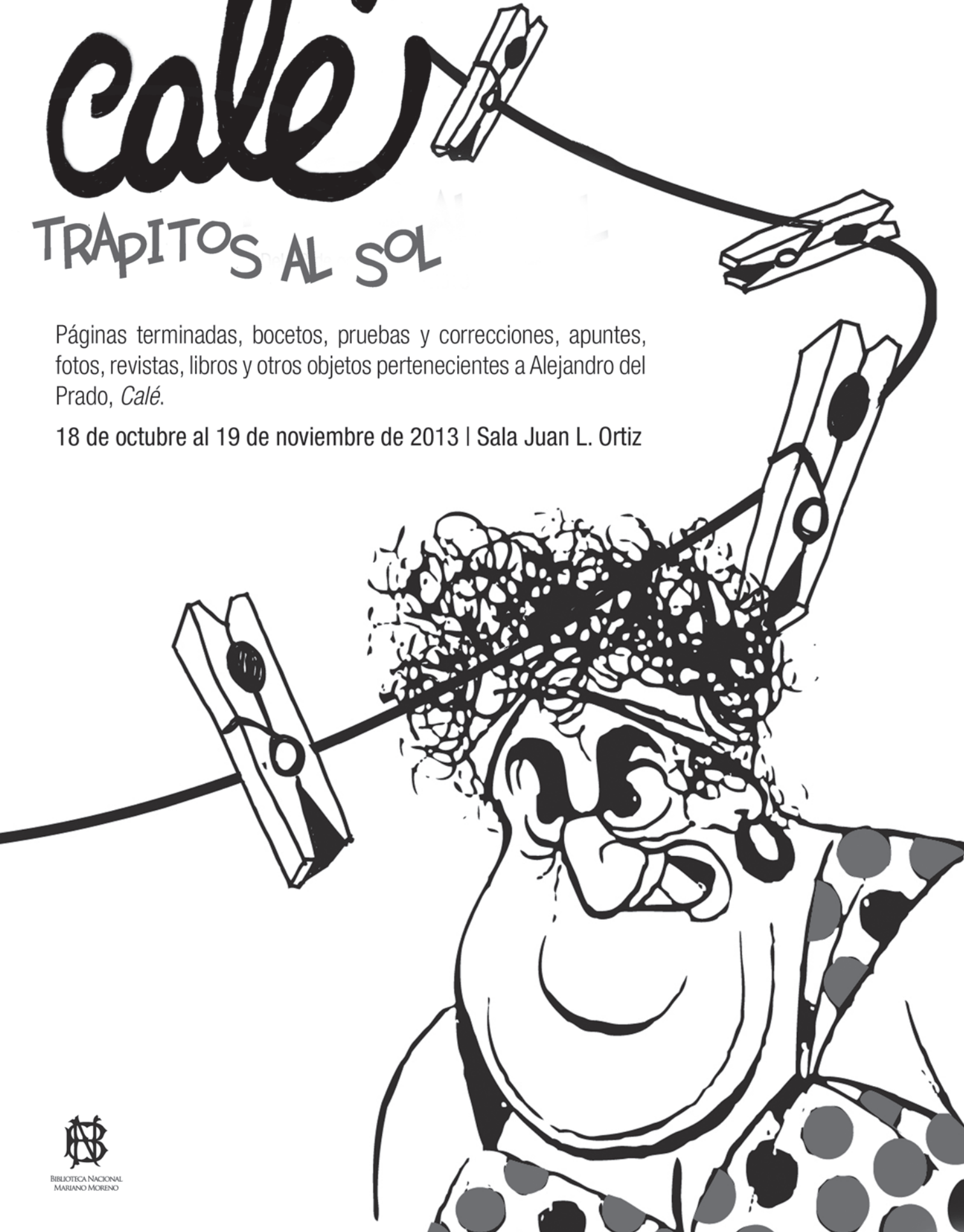


calé

TRAPITOS AL SOL

Páginas terminadas, bocetos, pruebas y correcciones, apuntes, fotos, revistas, libros y otros objetos pertenecientes a Alejandro del Prado, *Calé*.

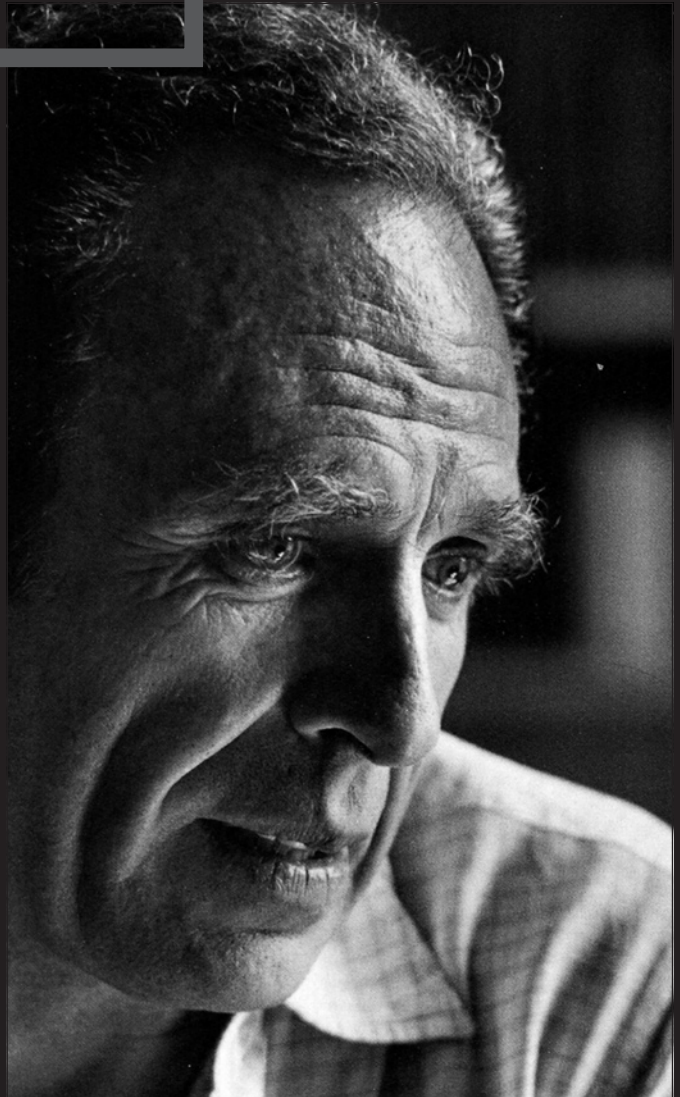
18 de octubre al 19 de noviembre de 2013 | Sala Juan L. Ortiz



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

Bioy

Es célebre la propaganda de un yogur que escribiera con Borges. Su estilo es la búsqueda de lo fantástico, desacomodando progresivamente las fichas de la realidad, hasta hacerla depurada, fantasmal, repetitiva, sueño sin soñador. Luego, cubre todo con una pátina de humor señorial a la manera de Aristófanes, donde las altas cuestiones del espíritu llevan los nombres de lo que Borges denominaría “crasas realidades”. Su libro más formidable, con tantos espectros circulantes como *La invención de Morel* —nos referimos al monumental *Borges*, una extraña memoria que mezcla sonidos sutiles, sagaces, perversos o virulentos, todos con sorna superior, aristocrática—, no nos deja ver su vínculo con Borges. Pero esto no impide que allí encontremos la más importante historia conceptual de la literatura universal y argentina, escrita bajo el imperio de una dolorida burla, y un sinfín de teorías estéticas que hubieran merecido —si todo esto fuese escrito por un Croce o un Lukács— el nombre de *Estética general de una época turbada*.



Martínez Estrada

Es él, más que Jauretche y Viñas, la contracara de Borges. El único que se animó a denigrarlo con un epíteto nunca escuchado antes: “turiferario a sueldo”. Borges lo menciona en “Tlön, Uqbar...”, pero sustancialmente lo condenaba por patético, palabra que usaba contra el reinante existencialismo de la época. Martínez Estrada concebía la escritura como una revulsión moral, el toque íntimo del profeta en las almas ajenas. Borges probablemente no pensara tan distinto, pero encubría sus acciones con un distanciamiento que le era permitido por sus juegos de la memoria. Esencialmente jugó a que sus textos poco valían, a que eran juegos irresponsables y tardaba en aparecer “la página que lo justificara”. Era el profundo compromiso del no comprometido, mientras Martínez Estrada quería contener en su escritura una conmoción espiritual, una revelación. El peronismo y Cuba los distanciaron para siempre. Ambos fueron amigos de Victoria Ocampo y se interesaron por igual en *Lawrence de Arabia*, un tema en que la distancia de todos era la misma, tan abismal que sin embargo en ese aventurero inglés de Etton podían encontrar el mismo desierto de Sarmiento y la misma idea de un miliciano cosmopolita.



Caso resuelto

Por Martín Kohan

En su ya famoso y programático prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Borges esbozaba la preponderancia de la trama narrativa por sobre el carácter psicológico de los personajes comprendidos en la misma narración. Esa orfebrería cuidadosa y suspicaz que para el autor de “El Aleph” debían tener los relatos, exige siempre un lector atento, desconfiado y obsesivo. Desde ese posicionamiento, Martín Kohan lee la escena del crimen que cierra el relato “Emma Zunz”. A partir de la percepción meticulosa de un objeto mínimo, un detalle que en la prisa lectora puede resultar insignificante, Kohan comienza a desarticular los hilos tejidos alrededor de la ficción que exhibe la protagonista para llevar adelante el móvil de la venganza. La lectura “a contrapelo” de este relato evidencia un juego solapado de ficciones y realidades contrapuestas que ponen en crisis los esquematismos genéricos, las explicaciones pretensiosas y conclusivas y diluyen así el estatuto verosímil de las concepciones de víctima y victimario, sus identidades y consistencias; a la vez que dejan intuir, bajo la forma del equívoco, una voluntad de mostrar al crimen como obra de autor.

Ya se ha dicho que Emma Zunz iba a quedar detenida: que su coartada ante la policía no podía prosperar a pesar de que el propio narrador del cuento sostenga en el final lo contrario. Lo que dice el narrador lo sabemos: que lo “increíble” cederá ante la fuerza de lo que es sustancialmente cierto, y a Emma le van a creer. Quienes discrepan de este vaticinio basan sus argumentos en cuestiones de neta genitalidad. Los reproches no apuntan a Emma, que al fin y al cabo no existe, sino a Jorge Luis Borges, que es el que la creó. A Borges el reprimido, a Borges el remilgado, le cuestionan una *gaffe* en materia de erotismo: ¿qué clase de peritaje podría llegar a confundir una relación sexual consentida con una violación o un abuso? ¿Quién podría no advertir en su cuerpo la ausencia de las huellas de un forzamiento, toda vez que la experiencia sexual que vivió —alterando apenas “las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”— fue aceptada y voluntaria?

Los asuntos personales de Borges no me importan ni vienen a cuento, pero me permito alegar aquí un saber del remilgado. Porque en cualquier caso, la voluntad no es lo mismo que el deseo, acaso en cualquier rubro que se invoque y en materia sexual sobre todo. Es cierto que Emma Zunz *quiere* acostarse con el marinero sueco en el puerto, pero no es menos cierto que, aun así, no lo *desea*. Las marcas de esa fricción habrán de quedar en el cuerpo, y como marcas de fricción precisamente, si se me permite decirlo así. Un hombre atento (atento en el sentido de amable, atento en el sentido de perspicaz) lo notaría quizás, llegado el caso; pero un marinero algo rústico y algo urgido, que se aboca a un pronto trámite de intercambio de sexo por dinero, es casi seguro que no.

No obstante sostengo también que Emma Zunz habrá de quedar detenida, aunque por razones distintas que estas. Su plan, como tal, es perfecto, y es perfecto ante todo en su cuerpo. ¿Qué otra cosa sino su cuerpo le reveló a esa chica de diecinueve años, y “un temor casi patológico” a los hombres, esa “cosa horrible” a la que, por ejemplo y sin ir más lejos, su padre hubo de someter, por ejemplo y sin ir más lejos, a su madre? Por alguna razón Emma determinó que su padre se había suicidado en Brasil (no es lo que la carta le informa, la carta informa una muerte accidental); por alguna razón Emma decide que es después de ese suicidio, pero no antes, que vengar la afrenta que sufrió su padre tiene sentido. Que su padre fue víctima de Aarón Loewenthal es algo que él mismo le ha confiado y que ella decidió creer; que además fue victimario (de su madre, por lo pronto) es lo que su propio cuerpo le revela.

Por eso en el momento de matar a Loewenthal —el patrón, el judío, el que años atrás arruinó a su padre—, va a matar antes que nada a un hombre: no al patrón, no al judío, ni siquiera al que arruinó a su padre, sino a un hombre; y eso porque el impulso definitivo para actuar y matar lo cobra en tanto que mujer: no es Emma Zunz, la obrera; tampoco es Emma Zunz, la posible judía; ni siquiera es Emma Zunz, la hija de Emanuel Zunz; sino Emma Zunz la mujer, rabiosa por su humillación de mujer.

Aarón Loewenthal es un típico judío, vale decir el estereotipo de un judío: barba rubia, anteojos redondos, nombre bíblico, avaricia; su casa es la fábrica, su “verdadera pasión” es el dinero, los insultos del verse matado los profiere parcialmente en idisch.

Emma actúa sobre varios de estos signos. Un rato antes rompió dinero, el dinero que el marinero sueco le dejó, creyéndola prostituta (creyéndole que era prostituta). Al escritorio de Loewenthal accede prometiendo

delatar a quienes impulsan una huelga en la fábrica (y Loewenthal, el patrón, la recibe, creyéndola delatora). Las palabras en idisch las calla, disparando una tercera vez, haciendo que la barba se manche de sangre.



"Días de odio", film de Leopoldo Torre Nilsson, basada en el cuento "Emma Sunz"

Y por fin, después de eso, le quita al muerto los anteojos redondos y los pone sobre un fichero.

¿Por qué hizo eso? Presumo que hay que tomarlo como una versión sublimada del desnudamiento del abusador. Las evidencias del abuso sobre su propio cuerpo Emma Zunz ya las ha producido; ahora tiene que producirlas sobre el cuerpo de Aarón Loewenthal. No va a llegar hasta su desnudez, no va a llegar hasta su sexo (si llegara, a no dudarlo, sumaría un signo de judaísmo más). En vez de eso, antes que eso, apenas le desabrocha el saco y le quita los anteojos. Gesto metafórico que corresponde a un desnudamiento o gesto literal que corresponde a la presunción de que el que usa anteojos y se dispone al acto sexual, antes de proceder se los saca (con más razón todavía si lo que emprende es un abuso).

Pues bien, los anteojos quedan aparte, sobre el fichero. Servirán así para sostener la coartada del abuso de Emma. Pero hay un detalle que Emma no advierte, hay algo que Emma no ve: los anteojos están salpicados. Salpicados tal vez de sangre, o más proba-

blemente de esa agua que voló del vaso que Loewenthal le traía a Emma, a pedido de ella, en el momento de los primeros disparos. Es imposible que la policía, al llegar y al fijarse, no deduzca que, si los anteojos del muerto están salpicados, es porque él mismo los llevaba puestos en el momento de morir. Y que, por ende, su matadora se los quitó *después* de haberlo matado. La coartada del abuso caerá, pero no en el cuerpo de Emma, sino en el cuerpo de Loewenthal; no en la hipotética desnudez peritada de Emma, sino en la desnudez figurada de Loewenthal.

¿Cómo se le pudo escapar semejante detalle a Emma Zunz? No lo sé. Y a Borges, si es que se le escapó, ¿cómo es que se le pudo escapar? Tampoco lo sé. Pero me atrevo a arriesgar, como hipótesis, que no le habría sucedido de emplear esta palabra más trivial: “anteojos”. Él en cambio usó “quevedos”, que es mejor, más pertinente, más literaria: “los quevedos salpicados”. ¿Y si poniendo quevedos se quedó pensando en Quevedo? ¿Y si una vez más lo distrajo, como siempre, lo de siempre: un fulgor de literatura?

BIBLIOGRAFÍA

LUDMER, Josefina. “Mujeres que matan”. En *El cuerpo del delito*, Perfil, Buenos Aires, 1999.

MORENO, María. “Dar gata por liebre”. En *Subrayados*, Mardulce, Buenos Aires, 2013.

SARLO, Beatriz. “En un pliegue de Emma Zunz”. En *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

Acotaciones sobre “Deutsches Requiem”

Por Sergio Sánchez ()*

En muchas de las ficciones borgeanas, el relato se articula sobre el avatar de una biografía, sobre los complejos laberintos de la historia personal de un hombre, a la vez que es en esa oscilación biográfica donde pueden hallarse las claves, las marcas de una conmoción histórica y literaria aún mayor. Sobre una esmerada reconstrucción, Sergio Sánchez expone una lectura de “Deutsches Requiem”, centrando su indagación en esa compleja y particular relación entre Christoph zur Linde (el nazi torturador) y su víctima el poeta judío David Jerusalem. Con extremado celo, registra la elaboración ficcional de la vida del protagonista nazi analizando la matriz de la filosofía alemana que, articulada con sus propias reflexiones literarias, expresan un pensamiento rico en matices y un análisis que fuga de las linealidades respecto a la condición del nazismo y las circunstancias subjetivas que lo rodean. A la vez, Sánchez se propone discutir con algunas hipótesis instaladas en el campo de la crítica cultural acerca del carácter de ambos personajes como manifestación del tópico del doble, y el problema de la diferencia específica entre los personajes que se pone en juego sobre la superficie común de su condición humana.

“Historia y política en Borges”, el último programa de clases abiertas de Ricardo Piglia dedicado al análisis de la obra del gran escritor argentino con que se cerró el ciclo, abordó esa interesante temática con el rigor y la inteligencia que caracterizó invariablemente a los tres programas precedentes.

Hacia el final de la clase, en su conversación con Horacio González y Javier Trímboli, Piglia introduce el tema de la “mala lectura” y sus modos¹. Entre estos, se pregunta por la “lectura moralmente mala”, teniendo *in mente* textos en los que Borges parecería haber incurrido en ella, como es el caso del relato “Deutsches Requiem”. Piglia aclara, como lo ha hecho con reiterada cautela a lo largo de sus clases, que cuanto afirma es parte de “cuestiones abiertas”, consciente de estar frente a una materia compleja y sutil, no capturable en fórmulas, como lamentablemente se ha pretendido más de una vez hacer con los textos de Borges. En ese contexto de afirmaciones aproximativas, pronunciadas *cum grano salis*, confiesa que lo que le “molesta” en este caso particular es que Borges pareciera haber borrado toda diferencia entre el protagonista nazi y su víctima, el poeta judío David Jerusalem. “No puede ser, dice acordando con Margo Glantz, que en el infinito sea la misma persona el judío torturado y el nazi”. Y agrega: “ahí hay un punto serio en Borges. Borges solo ve la unidad [...] Como si no viera la diferencia”.

En lo que sigue, me propongo ocuparme de este “punto serio” en Borges, en discrepancia con la interpretación sugerida por la perplejidad que confiesa Piglia.

Intentaré una exposición de mi punto de vista sobre el relato, a sabiendas de que cuanto diga no podrá ser sino

incompleto y tentativo, sobre todo porque dejaré de lado en el tratamiento del tema, otros textos borgeanos, como es el caso de “Los teólogos”, “El espejo y la máscara”, “El milagro secreto”, etc., que, si dispusiera de más espacio y, sobre todo, de más claridad sobre el asunto, no podría obviar.

Como ya me he ocupado parcialmente del tema en mi ensayo “Crítica del estilo enfático: Borges lector de Nietzsche entre 1936 y 1946”,² retomaré aquí una buena parte de las acotaciones vertidas allí sobre el relato en cuestión, añadiendo o quitando cuanto sea necesario en aras de precisar mi interpretación. En cambio, no retomaré cuanto concierne a la lectura que Borges hace de Nietzsche, que encuentra un punto particularmente relevante en la trama de “Deutsches Requiem”. Sobre este aspecto, el lector interesado encontrará material en el mencionado trabajo.

“Deutsches Requiem” puede ser considerado, desde mi punto de vista, como la culminación de la reflexión borgeana sobre el nazismo. En 1968, en sus conversaciones con Richard Burgin, Borges declaró que su propósito en este relato era el de retratar a un “nazi ideal” (“o la idea platónica de un nazi”), esto es, a un hombre que fuera coherente con la ideología nazi hasta las últimas consecuencias, como no estarían dispuestos a serlo muchos nazis que él había conocido (“nazis argentinos”)

“Deutsches Requiem” puede ser considerado, desde mi punto de vista, como la culminación de la reflexión borgeana sobre el nazismo. En 1968, en sus conversaciones con Richard Burgin, Borges declaró que su propósito en este relato era el de retratar a un “nazi ideal” (“o la idea platónica de un nazi”), esto es, a un hombre que fuera coherente con la ideología nazi hasta las últimas consecuencias.

ni lo fueron muchos otros a quienes ganó la “autocompasión”, sentimiento incompatible con esa profesión de fe implacable y sangrienta³.

Fiel a este propósito, da aquí la palabra a un nazi, Otto Dietrich zur Linde⁴, subdirector del campo de concentración de Tarnowitz, antes de ser



ajusticiado por sus crímenes, y nos propone oír de él la más acabada justificación de la que fuera capaz. Lo que nos pide atender es la lógica y la ideología (“la lógica de la idea”) nacional-socialistas. No hay ninguna voz que le replique o contradiga, salvo las exiguas acotaciones a pie de página del “editor”; acotaciones inscriptas en ese segundo plano que a ojos del lector precipitado (pensamos en los que han visto en este relato una adhesión de Borges al nazismo) adoptan fatalmente el aspecto de digresiones inesenciales. En un sentido decisivo que procuraremos hacer claro, Otto Dietrich zur Linde es un mal lector y su historia, narrada por la pluma de Borges, nos confronta a nosotros mismos con los dilemas de la lectura y la interpretación. Plantea un desafío solo superable por el ejercicio de esos “procesos intelectuales” (los que coadyuvan al pensamiento imparcial y crítico, comprometido en comprender) cuya “extinción o abolición” había comprobado en 1939 que eran el “efecto inmediato” de la guerra en estas latitudes.⁵

Consideremos con algún detalle la narración: zur Linde se presenta como el último eslabón de una larga cadena de héroes nacionales que han luchado por Prusia y Alemania en momentos decisivos de la historia, a través de generaciones cuyo común denominador ha sido el heroísmo y la inalterable vocación bélica:

Uno de mis antepasados, Christoph zur Linde, murió en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf. Mi bisabuelo materno, Ulrich Forkel, fue asesinado en la foresta de Marchenoir por franco-tiradores franceses, en los últimos días de 1870; el capitán Dietrich

zur Linde, mi padre, se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en la travesía del Danubio. En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino.⁶

Como natural punto de llegada de esa honrosa prosapia, zur Linde se incluye en la última línea nombrando los cargos por los que el tribunal lo ha condenado. No obstante haberse declarado culpable, nada indica que comparta con el tribunal la valoración de los mismos. Tampoco es de suponer que comprendería la posible perplejidad del lector ante el hecho de que se incluya sin más a sí mismo en esa inmaculada cadena de antepasados que ha presentado, no obstante la oscura mancha de tales cargos.

La subrepticia y puntual irrupción del editor se inicia con una nota a pie (colocada al concluir las referencias sobre el padre del narrador), que señala la omisión en la genealogía de zur Linde de un importante antepasado, cuyos rasgos principales ha de retener el lector, ya que a diferencia de los antepasados reconocidos por el protagonista, éste es un intelectual y no un hombre de armas, y es autor de obras que lo vinculan estrechamente a la tradición teológica judaica y a la cristología. Sorprende, asimismo, el contraste entre las señas singulares con que el editor presenta a este antepasado omitido y el modo sumario, más apto para la presentación de arquetipos, con que son presentados los antepasados militares:

Es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador: el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846), que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología y cuya

*versión literal de algunos de los Libros Apócrifos mereció la censura de Hengstenberg y la aprobación de Thilo y Geseminus.*⁷

Este primer contrapunto está llamado a despertar en el lector el sentido crítico y la distancia como componentes inseparables de la acogida del relato del verdugo nazi.

Es claro que toda narración histórica o biográfica comporta omisiones, énfasis que caen sobre ciertos hechos en detrimento de otros, etcétera. Ello forma parte de las condiciones mismas de nuestras interpretaciones, las que no

[Borges] descreía vivamente de toda configuración humana que pretendiera alguna prelación o supremacía sobre el individuo, se tratara del estado, la sociedad, la masa, alguna etnia o cualquier otra instancia que se quisiera más elevada y lo doblegara a sus fines. Como veremos, este rasgo de la idiosincrasia borgeana será fuertemente subrayado en el relato que analizamos.

se ven desviadas sin más por esos elementos “perspectivistas” y sus constitutivos prejuicios, salvo cuando no tenemos ninguna conciencia crítica de ellos, de modo que actúan causal e irreflexivamente sobre nosotros. Pero es precisamente esto lo que tenemos en el caso de zur Linde: sus omisiones e inclusiones, sus valoraciones y la organización misma de los hechos que narra son *ideológicos*, disciplinados por ese automatismo que elude el examen reflexivo y caracteriza el proceder fanático, una suerte de voluntaria y semiconsiente ceguera. En efecto, no cabe atribuir a un excusable descuido la omisión de zur Linde, por la que un intelectual hebraísta con estudios sobre cristología es borrado de la historia personal y universal (dadas las premisas de su peculiar teleología de la historia, como veremos).

Al presentarse a sí mismo, el protagonista apunta lo esencial de sus *Lehrjahren*: “Dos pasiones, ahora casi olvidadas, me permitieron afrontar con valor y aun con felicidad muchos años infaustos: la música y la metafísica”. Como “bienhechores” en el cultivo de esa doble pasión.⁸ Otros dos nombres de filósofos son recordados como hitos centrales de su historia personal: “Hacia 1927 entraron en mi vida Nietzsche y Spengler”. Del segundo, afirma: “rendí justicia [...] a la sinceridad del filósofo de la historia, a su espíritu radicalmente alemán (*kerndeutsch*), militar. En 1929 entré en el Partido”.⁹ Es interesante notar que es un libro lo que precipita al protagonista a ingresar en el Partido, ámbito de la acción, y no otros hechos de acción o una clara vocación para ésta. Zur Linde es básicamente un lector. Y un lector crédulo o literal (tal vez estos calificativos son sinónimos) que, como Alonso Quijano, puede ser incitado a actuar por la lectura de libros. El ingreso al Partido dio comienzo a una ardua y larga iniciación. Importa reparar en las características religiosas con que zur Linde presenta su conversión y formación, comparadas con los momentos fundacionales (que son también los de mayor fervor) del Islam y el cristianismo, transidos de la certeza de que se opera una verdadera transvaloración y transfiguración. Como elemento clave de la misma ideología, los individuos son reducidos a meros medios en vistas del “alto fin” para el que son convocados:

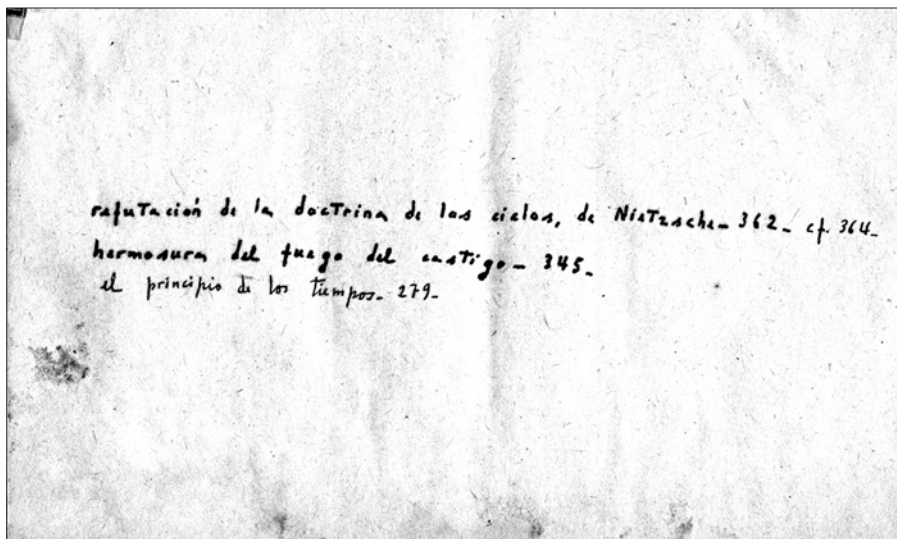
Fueron [años] más duros para mí que para muchos otros, ya que a pesar de no carecer de valor, me falta toda vocación de violencia. Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde

*de un tiempo nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, exigía hombres nuevos. Individualmente, mis camaradas me eran odiosos; en vano procuré razonar que para el alto fin que nos congregaba, no éramos individuos.*¹⁰

Antes de proseguir, anotemos entre paréntesis que quienes han supuesto alguna simpatía del escritor con el nazismo debieron encontrar aquí un obstáculo formidable: el lector atento de Borges sabe que este solo párrafo, en particular su última línea, sintetiza las razones que siempre lo separaron de las ideologías totalitarias, no

fuertemente subrayado en el relato que analizamos.

En adelante, con la coherencia del delirio o de las ideologías religiosas en boca de los fanáticos, zur Linde irá incluyendo las vicisitudes capitales de su vida en el marco de una vasta teleología que une su destino con el de Alemania y, finalmente, con el del mundo entero. Sabemos por su narración que inicialmente se quiso, como sus ilustres antepasados, soldado: en el mundo de las armas y el ejercicio de la guerra encontraría su justificación (“Para cada hombre, esa justificación es distinta; yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe. Me bastaba saber que yo sería un soldado



Anotaciones de Borges sobre *La ciudad de Dios*, de San Agustín

importa cuál fuera su signo, ya que descreía vivamente de toda configuración humana que pretendiera alguna precedencia o supremacía sobre el individuo, se tratara del estado, la sociedad, la masa, alguna etnia o cualquier otra instancia que se quisiera más elevada y lo doblegara a sus fines. Como veremos, este rasgo de la idiosincrasia borgeana será

de sus batallas”).¹¹ Pero ese anhelado destino no se cumplió. Es interesante y pleno de significación el relato del incidente que lo desvió para siempre del fragor de las batallas:

El azar, o el destino, tejió de otra manera mi porvenir: el primero de marzo de 1939, al oscurecer, hubo disturbios en Tilsit que los diarios

*no registraron; en la calle detrás de la sinagoga, dos balas me atravesaron la pierna, que fue necesario amputar. Días después, entraban en Bohemia nuestros ejércitos; cuando las sirenas lo proclamaron, yo estaba en el sedentario hospital, tratando de perderme y de olvidarme en los libros de Schopenhauer. Símbolo de mi vano destino, dormía en el reborde de la ventana un gato enorme y fofo.*¹²

Dos artilugios narrativos completan con inequívoca sugerencia el retrato del protagonista: uno es la nota a pie del “editor” (colocada no bien se nos informa de la amputación de su pierna), la cual insidiosa y lacónicamente informa: “Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves”. El otro, está dado por la línea final en que entra en escena el enigmático “gato enorme y fofo”. En ambos casos se alude a lo mismo: en el incidente, zur Linde habría perdido

El desempeño del cargo confronta a zur Linde con sus propias reservas de dureza y lo pone a prueba. En su relato es significativa la equiparación de la cobardía con la misericordia y la piedad: una se delata en el fragor de la batalla, las otras al hacer frente al dolor ajeno.

algo más que su pierna. En el autor de los *Parerga* encontró las claves de un consuelo posible, el bálsamo de una certidumbre de inflexible destino. A su luz, pudo juzgar que su designio, si bien burlaba sus sueños de acción guerrera y valerosa, no carecía de una alta significación y de propósitos y tareas más arduos que cuantas empresas puede acometer el hombre de acción. No se puede ejemplificar mejor la situación de quien no acepta el azar de la propia suerte y, revistiéndolo con el ropaje de la necesidad y el sentido –tal el ardid de la voluntad o

del deseo–, hace responsables de ella a ignotas instancias superiores que de algún modo responden por él y le proveen de la significación que el simple azar no podría. Despojada de humana contingencia (y de libertad), la vida así interpretada y vivida se vuelve una suerte de impersonal automatismo y cabe presumir que depara el alivio de la irresponsabilidad.

*En el primer volumen de Parerga und Paralipomena releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad. ¿Qué ignorado propósito –cavilé– me hizo buscar ese atardecer, esas balas y esa mutilación? No el temor de la guerra, yo lo sabía; algo más profundo. Al fin creí entender. Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud; batallar en Éfeso contra las fieras es menos duro (miles de mártires oscuros lo hicieron) que ser Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas de un hombre. La batalla y la gloria son facilidades; más ardua que la empresa de Napoleón fue la de Raskolnikov. El siete de febrero de 1941 fui nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz.*¹³

Las páginas schopenhauerianas que releó zur Linde son sin dudas las del ensayo “Especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el

destino del individuo”¹⁵. Allí, el filósofo distingue entre dos tipos de “fatalismo”: *a.*- el “fatalismo demostrable”, que expresa que la idea según la cual “todo lo que ocurre, sin excepción, se produce con estricta *necesidad*, constituye una verdad que se puede conocer *a priori* y es, por tanto, irrefutable”. *b.*- el que denomina “fatalismo trascendente”, al que caracteriza como la “opinión de que aquella necesidad (la expresada por el fatalismo demostrable) *no es ciega*, es decir la creencia en un curso de nuestra vida tan planificado como necesario” y afirma que “es un fatalismo de tipo superior que, sin embargo, no se puede demostrar como el de tipo simple pero en el que quizás todos caigamos antes o después alguna vez y sigamos aferrados a él durante largo tiempo o para siempre, según nuestra mentalidad”; no procede “de un conocimiento propiamente teórico ni de la investigación que se precisa para él [...] sino que se va asentando poco a poco a partir de las experiencias del propio curso vital”. Este es precisamente el fatalismo que orienta en zur Linde la interpretación de la suma de sus experiencias. Schopenhauer subraya un importante rasgo de esta creencia “indemostrable”: su íntima incumbencia para el individuo, ya que la constelación de sentido que éste traça procede de experiencias en las que “se hacen manifiestos a cada individuo ciertos procesos que [...], en virtud de su especial y gran conveniencia para él, llevan claramente acuñado el sello de una necesidad moral o interna”. Este tipo de fatalismo condiciona fuertemente también a zur Linde como lector. Como se advierte en su narración, en estas páginas de la obra de Schopenhauer encuentra una verdadera revelación de fulminante y no discutible

certeza. Sin embargo, tales páginas son introducidas por Schopenhauer con la mayor prudencia, como se presenta una hipótesis que pudiera estar minada por el error y por el antropomorfismo: “Aunque los pensamientos que aquí se van a comunicar no conducen a un resultado firme e incluso podrían quizás calificarse de mera fantasía metafísica, no he sido capaz de decirme a dejarlos en el olvido; porque a alguno les parecerán bienvenidos [...] Pero se debe recordar que todo en ellos es dudoso, no solo la solución, sino incluso el problema. Por consiguiente, nada se ha de esperar menos aquí que explicaciones rotundas [...] Si, no obstante ello, debo a veces adoptar un tono positivo o dogmático, sea dicho ahora de una vez por todas que lo hago únicamente para no resultar redundante y lánguido con la continua repetición de fórmulas de duda y conjetura, y que por tanto, ello no se ha de tomar en serio

El desempeño del cargo confronta a zur Linde con sus propias reservas de dureza y lo pone a prueba. En su relato es significativa la equiparación de la cobardía con la misericordia y la piedad: una se delata en el fragor de la batalla, las otras al hacer frente al dolor ajeno. Dado su sino, el protagonista encontrará la más ardua tentación y el mayor peligro en la compasión, como el Zarathustra nietzscheano, cuyas complejas páginas habían sido amonedadas en *slogans*, fórmulas y gritos de guerra ya a partir de la contienda del catorce y exacerbadas durante el régimen nazi:

...la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra. Casi lo cometí (lo confieso) cuando

*nos remitieron de Breslau al insigne poeta David Jerusalem.*¹⁵

*que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos.*¹⁶

En la descripción del poeta hebreo, zur Linde subraya casi solo peculiaridades, aspectos singularísimos de su persona y de su obra. Hay en ello la persistente inclinación borgeana a valorar (nominalistamente, podríamos decir) a los individuos por sobre toda instancia genérica, a la que juzga casi invariablemente de mera abstracción. A diferencia de su verdugo nazi, el poeta hebreo no está pertrechado de una maquinaria ideológica en la que su individualidad se diluye y desdibuja sacrificada a rígidas concatenaciones. Por el contrario, la descripción de zur Linde nos permite imaginar a David Jerusalem en la misma desguarnecida singularidad que caracteriza a Jaromír Hladík, el héroe hebreo de *El milagro secreto*. Igualmente central es el hecho, mencionado al inicio de la descripción, de que el poeta, tanto o más pobre en razones “objetivas” para celebrar la vida que zur Linde, se ha consagrado precisamente a ello, con fiel y denodado amor:

*Era éste un hombre de cincuenta años. Pobre de bienes en este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad. Creo recordar que Albert Soergel, en la obra *Dichtung der Zeit*, lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos. Aún puedo repetir muchos hexámetros de aquel hondo poema que se titula *Tse Yang*, pintor de tigres, que está como rayado de tigres,*

Es importante reparar aquí en las notas que caracterizan al poeta judío: no solo no es lo suyo la celebración “general, casi indiferente” del mundo, sino que su alegría por cada cosa singular presupone un “minucioso amor”. Si se piensa en que acaso su propio nombre condensa en símbolo al judaísmo (evocado por el nombre “David”) y su vástago el cristianismo (evocado por Jerusalem, la ciudad ligada a Jesús, “del tronco de David”), se tiene que las figuras del director del campo y su víctima encarnan arquetípicamente la lucha entre el nazismo y su verdadero antípoda.

En el camino de conquista de su impiadosa e inhumana dureza, zur Linde impone a Jerusalem una modalidad de tortura que, desconocida por nosotros en sus detalles (una nota del editor comunica que “ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas”¹⁷), nos hace pensar que comporta la forzada exacerbación y perversión del amoroso don de éste, capaz de captar y celebrar en su singularidad “cada cosa, con minucioso amor”:

Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria. Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y... A fines de 1942, Jerusalem perdió

*la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte.*¹⁸

Una nueva nota del editor, colocada inmediatamente después de la comunicación de la muerte de Jerusalem, refuerza cuanto hemos dicho sobre el inapreciable (por valioso y por inaprehensible) carácter individual del poeta hebreo:

*Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos [...] “David Jerusalem” es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit.*¹⁹

Que Jerusalem sea un símbolo de “varios individuos” ha de entenderse en el sentido de que lo es de “cada individuo singular” y no de la mera pluralidad aglutinada en una clase. Lo es también, entonces, de la propia singular individualidad soterrada y sepulta de zur Linde, humillada en el incidente de 1939 y aniquilada por él mismo en idéntica fecha cuatro años más tarde en la figura del poeta hebreo, como se sugiere en la última línea de la nota del editor recién citada, que el siguiente párrafo completa:

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de

*una detestada zona de mi alma. Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable.*²⁰

En la mente exaltada de zur Linde, la caída y ruina del Reich es objeto de la misma mitificadora y perversa operación interpretativa a que había sometido su personal experiencia de la desdicha después de Tilsit. En el

paroxismo de su delirio fanático, según la misma lógica de necesidad teleológica, encuentra un superior sentido del suicidio de Alemania, que es también la fuente

de una oscura felicidad (“el misterioso y casi terrible sabor de la felicidad”) ligada a la conciencia de que ese ocaso alumbraba una gloriosa y universal *Umwertung*: la final sustitución de “las serviles timideces cristianas” y la compasión evangélica, por el reinado de la pura e ilimitada violencia.

El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: “Tú eres aquel hombre”. Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que

El nazi y el poeta no son lo mismo; en ningún momento se nos sugiere en el relato que “en el infinito son la misma persona”. [...] Tampoco son del todo diferentes: si el otro es el mismo, lo es sólo sobre la base de su común humanidad.

otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto.

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rijan la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno.²¹

Borges cierra aquí su relato completando con despiadada claridad el retrato de zur Linde e iluminando el corazón mismo de la psicología del nazismo, en términos que ya había ensayado, con toda nitidez, en un texto de 1944:

El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erigena. Es inhabitable: los hombres pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: Hitler quiere ser derrotado. Hitler, de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules.²²

Al concluir el relato, sentimos que nada parece haber en común entre Otto zur Linde y David Jerusalem, salvo la condición humana, hecha de elemental incertidumbre, vulnerabilidad: mortalidad. Pero esta porción común es más que significativa. Acaso David Jerusalem es un símbolo de todos los individuos, de todos los hombres en lo que tienen de

irreductiblemente humano. Pero precisamente en la relación que cada cual establece con este esencial carácter de su existencia debe verse la raíz de su diferencia: ambos son humanos a su manera: uno asumiendo la “debilidad” básica, la condición de creatura inerme que es el hombre, como en un *ecce homo*; el otro, desconociendo y negando esta condición hasta su aniquilación, que de este modo coincide con su metamorfosis en un ser *inhumano* en extremo. David Jerusalem es la antípoda exacta de zur Linde en la medida en que así ha devenido como resultado de su “elección” o destino. Zur Linde no puede tolerar que haya en el mundo alguien como el poeta, así como no podemos aceptar en los otros lo que no hemos sido capaces de enfrentar en nosotros mismos. Esto se hace claro en las palabras con que zur Linde se refiere al poeta: “Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma”.

Entonces: el nazi y el poeta no son lo mismo; en ningún momento se nos sugiere en el relato que “en el infinito son la misma persona”, como proponía pensar Piglia en su última clase, asimilando “Deutches Requiem” a “Los teólogos”. Tampoco son del todo diferentes: si el otro *es* el mismo, lo es sólo sobre la base de su común humanidad. En cuanto a la “lectura moralmente mala” señalada por Piglia, diría que no es la lectura de Borges, sino la que corresponde a un carácter como el de zur Linde creado por Borges: una lectura ideológica, rígida y fanáticamente defensiva, que sustituye por una imagen autorreferencial, la enigmática e inquietante alteridad.

(*) Universidad Nacional de Córdoba.

NOTAS

1. La conversación completa se encuentra en http://www.youtube.com/watch?v=O0CsvnDaK_o
2. EN MAGARIL, Nicolás; SÁNCHEZ, Sergio: *Borges lector de Whitman y Nietzsche*, El Copista, Córdoba, 2011.
3. BURGIN, R., *Coversations with Jorge Luis Borges*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York, 1968, p. 46. Años más tarde, Borges vuelve sobre el tema en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari: "...creo que hay personas acusadas ahora que piensan menos en asumir la responsabilidad que en buenos abogados defensores, ¿no? Creo que es bastante frecuente eso. Bueno en el juicio que se hizo en Nuremberg también ocurrió. Entonces yo, para redimir de algún modo a esos acusados, inventé un nazi perfecto; un hombre al que le parece que está bien que sean inexorables con él, ya que él ha sido inexorable con otros, y escribí ese cuento "Deutsches Requiem" que muchos interpretaron como una adhesión mía a la causa de Hitler. No, no es eso; yo traté de imaginar un nazi que lo fuera realmente, un nazi despiadado no solo con los otros –lo cual es fácil– sino despiadado consigo mismo, y que acepta esa suerte como justa. Parece que en la realidad no se da eso, ¿eh?; parece que la gente tiende más bien a apiadarse de sí misma y no de los otros..." (BORGES, J. L.; FERRARI, O., *En diálogo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005, vol. II, p. 186).
4. En nuestro trabajo antes mencionado, hemos señalado una significativa referencia oculta, no advertida antes por la crítica, según la cual el nombre del protagonista remitiría, no sin ironía, al del poeta nietzscheano Otto zur Linde (1873-1938), fundador con Rudolf Pannwitz (1881-1969) de la revista *Charon* (1904), al que Albert Soergel, en su *Dichtung und Dichter der Zeit* (obra que, como veremos, ha sido leída por el protagonista y por "el editor" de su testimonio) dedica siete nutridas páginas al tratar de los poetas "cósmicos" y "cosmogónicos".
5. "Ensayo de imparcialidad" en BORGES, J. L., *Borges en Sur (1931-1980)*, op. cit., p. 28.
6. BORGES, J. L., "El Aleph", en *Obras completas*, op. cit., p. 576.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 577. "Antes –agrega en la misma página– la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo".
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, pp. 577-578.
13. *Ibid.*, p. 578.
14. "Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen", en SCHOPENHAUER, A., *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, en *Schopenhauer's sämtliche Werke in fünf Bänden*, vol. IV, Insel, Leipzig, 1910, pp. 241-269.
15. *Ibid.*
16. BORGES, J. L., "El Aleph", op. cit., pp. 578-579.
17. *Ibid.*, p. 579.
18. BORGES, J. L., *El Aleph*, op. cit., p. 579.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 580.
22. "Anotación al 23 de agosto de 1944" en *Otras inquisiciones (Obras completas)*, op. cit., p. 728.

Nacional pero no nacionalista, universal, pero no universalista

Por Norberto Galasso

Las reflexiones de Norberto Galasso siempre desfilan un sendero que pone en discusión las premisas más frecuentes de la historiografía argentina. En su versión liberal o en sus escarceos revisionistas, la historia siempre aparece como un cuerpo de desiciones, mutuamente excluyentes, que organiza el corpus de los acontecimientos pretéritos. Por eso, el paciente esfuerzo del historiador, no se contenta con tomar partido simplemente por hechos o figuras que encierran las potencias del pasado en comprensibles slogans aptos para el consumo de una racionalidad televisiva. Ni el cosmopolitismo universal y abstracto ni el provincialismo que convierte en objeto a la tradición resultan inspiradores para la investigación histórica.

El artículo que publicamos aquí forma parte del libro *Jorge Luis Borges. Un intelectual en el laberinto semicolonial*. Allí, Galasso se ocupa de señalar las inflexiones del itinerario de Borges, desde sus preocupaciones iniciales sobre el lenguaje de los argentinos y las formas propias en las que alojar el pensamiento universal, hasta la deriva posterior en la que este gesto nacional va deshaciéndose como obsesión primera. A cada posicionamiento corresponderá un tipo de opción política que forma parte de las controversias que aún hoy agitan las aguas de la discusión pública.

Esa búsqueda de la identidad nacional que transcurría en sus libros de poemas aparece como búsqueda del idioma de los argentinos en sus libros de ensayos. El joven quiere alcanzar una voz propia y esa es también la inquietud de los correligionarios partidarios de don Hipólito en ese año en que el caudillo regresa al poder. Así lo recuerda Homero Manzi, en una entrevista con Yrigoyen donde probablemente haya asistido también Jorge Luis. Allí, en su cueva de la calle Brasil, “El Peludo” reflexionó con “sus” muchachos de la siguiente manera: “Yo soñé que la Universidad habría de ser la cuna del alma argentina: pensé que la ciencia que llegaba desde la vieja Europa iba a ser un instrumento al que la Universidad daría emoción nacional. Y pensé también que esa cultura argentinizada en justicia, se convertiría en un ejemplo para las juventudes de América. Pero me he equivocado... He visto que lo que nos llega no toma nuestra forma y que corremos el riesgo de esclavizarnos con modelos ajenos que no habrán de servir para profundizar nuestro destino”. Así había hablado Yrigoyen y Homero Manzi comentaba: “Ese día, mi asombrada adolescencia, realizó la síntesis de su pensamiento: nacional, pero no nacionalista, y universal, pero no universalista”¹. Es decir, el caudillo percibe la necesidad de una cultura nacional, en tanto argentina y anti-imperialista, pero no nacionalista, ni expresión de medievalismo y xenofobia, y aspira que, al mismo tiempo, sea universal, en tanto progreso y avance de la humanidad toda, pero no universalista, en el sentido de enciclopedismo, cosmopolitismo o mentalidad colonial impuesta por el imperialismo. (De estos antagonismos, así como de la búsqueda de una síntesis,

hay abundantes ejemplos en estos tres libros proscriptos de Jorge Luis).

Los artículos que componen *El idioma de los argentinos* —y en especial aquellos que cayeron bajo la “inquisición” borgeana— se refieren a esa problemática cultural, a esa literatura que el joven Borges juzga que está en pañales y hay que desarrollar y darle vuelo.

A veces, en opiniones dispersas y otras, de manera más orgánica, Borges finca su esperanza argentina, la cual, entre otras cosas, se expresa en la creación de una literatura propia.

En esta época, esa propuesta nacional para la cultura, se amplía en Borges hacia lo político y así ocurre, por ejemplo, en 1929, al inaugurar una exposición de las obras del pintor Pedro Figari, organizada por sectores nacionalistas católicos. Allí, después de elogiar la obra de Figari, Borges afirma:

Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él, es decir, tienen historia viva [...] Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende ese tema y que abundar en él es traición.

Y agrega, anticipándose insólitamente, en décadas, a una fórmula grata a Ernesto Guevara:

Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las

Esa búsqueda de la identidad nacional que transcurría en sus libros de poemas aparece como búsqueda del idioma de los argentinos en sus libros de ensayos. El joven quiere alcanzar una voz propia y esa es también la inquietud de los correligionarios partidarios de don Hipólito en ese año en que el caudillo regresa al poder.

naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en EL HOMBRE NUEVO que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de stirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas, sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo. Estas inmemorialidades criollas –el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de fresca parece arder; el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido de lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán– son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica [...] Esto es lo que yo quería decir. Purifiquen los circundantes colores, este prefacio inútil. Alégrese los ojos ahora y séales una dicha el mirar...²

Williamson acota, respecto a esta época borgeana de acercamiento a los nacionalistas, que “su criollismo miraba hacia adelante, el criollismo

democrático de su juventud contra el nacionalismo xenófobo fomentado por quienes pensaban como Lugones”³, distancia muy grande entre la posición nacional del radicalismo yrigoyenista y el nacionalismo fascistoide y antiyrigoyenista de quienes ya fundaban *La Nueva República*, convertida luego en trinchera del derrocamiento del líder popular. O de otro modo, la diferencia que siempre mantuvo Jauretche entre “nacional” y “nacionalismo”.

Evaristo Carriego

“En 1929 –recuerda Borges–, mi tercer libro de poemas –*Cuaderno San Martín*– obtuvo el segundo Premio Municipal de tres mil pesos, cantidad que en aquel tiempo constituía una señorial suma de dinero. En parte, la empleé en comprar un ejemplar de segunda mano de la undécima edición de la *Enciclopedia Británica*. El resto me aseguró un año de ocio absolutamente argentino. Madre deseaba que escribiera acerca de cualquiera de los tres poetas realmente valiosos: Ascasubi, Almafuerte o Lugones [...] En cambio, decidí escribir sobre un poeta popular pero definitivamente menor: Evaristo Carriego [...] Fue un hombre que descubrió las posibilidades literarias de los desacreditados y humildes suburbios de la ciudad, del Palermo de mi infancia”⁴. Rodríguez Monegal señala que Borges “probablemente sentía que se estaba aprovechando indebidamente de su padre (que se estaba quedando ciego) [...] y el premio legitimó su dedicación a la literatura [...] y lo liberó temporalmente de esa sensación [...] permitiéndole dedicarse a una empresa literaria de mayor escala. Siempre había querido escribir

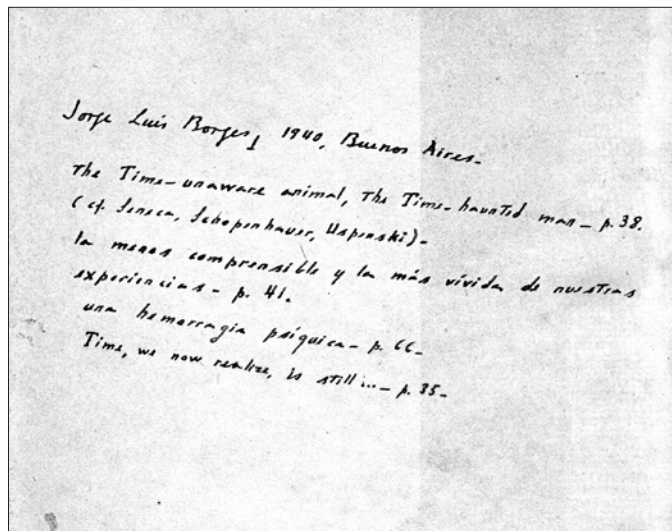
un largo libro sobre un tema totalmente argentino [...] Elegir a Carriego como tema adecuado para una obra importante, suponía asumir la rebelión, hasta ahora tácita, contra los valores familiares. Descartar a poetas argentinos como los mencionados por Madre, en favor de este poeta menor, indicaba una decisión de desafiar los valores literarios establecidos. Era otra manera de confirmar a sus padres una perversa preferencia por los arrabales⁷⁵.

Esa simpatía por Carriego, así como el gusto “por los novelones de Eduardo Gutiérrez”, forman parte de las aficiones del joven Borges. Cabe recordar que Manuel Ugarte sostenía que los folletines de Gutiérrez, frente a la creciente europeización de los intelectuales argentinos, constituían una cantera de arte nacional que debía ser trabajada, puliéndola, mejorándola, hacia una literatura nacional.

Esta necesidad de hacer arte desde lo propio lo lleva también a Borges a ese ensayo sobre Carriego. Es interesante consignar que el autor de *La canción del barrio* había sido estudiado, poco tiempo antes, por un importante intelectual –José Gabriel– que sería sepultado en el silencio por la superestructura cultural oligárquica precisamente por persistir en desarrollar una cultura nacional. Autor de novelas importantes –*La fonda*– y ensayos políticos como *Bandera celeste*, donde predica un socialismo nacional, Gabriel fue un cuestionador permanente, desde su tránsito desde el anarquismo juvenil al trotskismo hasta adherir luego al peronismo en sus últimos años. Compartía la misma búsqueda de Borges pero la consecuencia con esa osadía la pagó con la marginación y el silenciamiento. Borges quizás no lo haya conocido personalmente, pero

en la primera página de su libro, al agradecer a varios autores, le otorga prioridad: “He utilizado el libro *servicialísimo de Gabriel y los estudios de Melián Lafinur y de Oyuela*”⁷⁶.

En este ensayo, Borges parece seguir el consejo de Chesterton que juzgaba que la verdadera tradición de un país se resguarda en sus clases menos pudientes. Así, la elección de Carriego –en ese año 1930 en que Victoria



Ocampo selecciona escritores extranjeros para lanzar su revista *Sur*– significa, para Borges, la prosecución de los planteos de sus primeros siete libros de poemas y ensayos de los cuales habrá de renegar luego. En 1930 opinaba que

*Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos, como si todo les llegara filtrado*⁷⁷. Agrega que “tan adeudado se creyó Carriego a su ambiente, que en dos distintas ocasiones de su obra se disculpa de escribirle versos a una mujer como si la consideración del

Anotaciones de Borges sobre *Pain, Sex and Time*, de Gerald Heard

Abril 1932 Londres
Para nuestro querido Georgito
en recuerdo de London
tu Norah -
Guillermo,

JAMES JOYCE AND THE PLAIN READER

*pobrerío amargo de la vecindad fuera el único empleo lícito de su destino.*⁸

Más que el ensayo en sí, que es breve y no profundiza demasiado, lo destacable es la elección de un cantor del suburbio del cual afirma:

*Pienso que el nombre de Evaristo Carriego pertenecerá a la ecclesia visibilis de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas –cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional– contarán definitivamente con él. Pienso también que pertenecerá a la más verdadera y reservada ecclesia invisibilis, a la dispersa comunidad de los justos, y que esa mejor inclusión no se deberá a la fracción de llanto de su palabra. He procurado (en este libro) razonar esos pareceres.*⁹

Años después, Borges reconoce que

le debo a Carriego la revelación de la poesía, porque yo siempre había creído que la poesía era un medio

de comunicación, era una serie de signos [...] hasta una noche en que Carriego recitó (en casa de los Borges) la poesía me fue revelada [...] y es que Carriego empezó siendo discípulo de Almafuerte [...] El sintió el barrio y en ese momento, él descubrió lo que sería capital para él y para todos nosotros: el descubrió este arrabal –lo era entonces, yo lo recuerdo– y las orillas de Buenos Aires”.¹⁰ En esa misma conferencia rescata curiosamente al Libro extraño, de Francisco Sicardi, que ha quedado en el olvido, y la obra de Eduardo Gutiérrez, para insistir luego: “Carriego sintió todo eso y todo eso lo ha transmitido en pocas páginas, pocas pero preciosas y esenciales [...] Cuando yo vuelvo a estos temas [...] cada vez que me he ocupado de ellos, he sentido esa presencia tutelar de Carriego.”¹¹

El traductor y crítico Norman Thomas di Giovanni, después de largas conversaciones con Borges, en su libro *La lección del Maestro* dedica un capítulo al Carriego de Jorge Luis. Allí señala

que para Borges “los versos de Carriego son el alma de nuestra alma”.¹² Agrega que “hay pruebas abundantes de que Borges llevaba años fascinado por Carriego”¹³ y que “en ninguna otra parte de la obra del reticente y reservado Borges –ni siquiera en sus poemas de amor– aparecen sentimientos tan intensos. Borges no escribió *Carriego* por casualidad o por capricho, ni como un acto de rebelión; escribió el libro por pura necesidad interior”.¹⁴ Además, Di Giovanni sostiene que:

*Carriego dejó algo más indeleble en Borges que los rastros que encontramos en los poemas. El verdadero hechizo del poeta de Palermo tiene relación con gran parte de los temas de Borges. Me refiero a su fascinación por los cuchillos, los cuchilleros y los malevos del lugar, que llegaron a ser temas de tantos de sus cuentos y poemas. Fue un hechizo que Borges nunca logró romper, una obsesión que nunca superó y que lo iba dominando cada vez más a medida que envejecía. Gran parte de ese mundo está contenido en un solo poema de Carriego: ‘El guapo’ [...] Con ese material, Borges creó lo que llamaba sus ‘mitologías del arrabal’. El tono y el sabor de esos mitos eran de Carriego.*¹⁵

Sin embargo, el mismo Di Giovanni, al analizar el prólogo de la segunda edición de *Carriego*, lanzada en los años cincuenta, observa que –al igual que con sus primeros poemas y ensayos de los años veinte– Borges expresa reservas y toma distancia,¹⁶ resultando “una pena que Borges haya menospreciado y envuelto en un velo de misterio su estudio sobre Carriego, preparando así el terreno para que los críticos lo malinterpretaran”.¹⁷

Con “tecniquerías” no se crea literatura

En esos sus años dorados, el joven Borges publica dos artículos que ratifican su intento de aportar a la construcción de una cultura en formación, incursionando por caminos polémicos y poco transitados. Así, en uno de ellos, la emprende con Paul Groussac y en otro, contra Leopoldo Lugones. Si bien la crítica a Groussac culmina reconociéndole un lugar en nuestra literatura, señala que en Groussac, “hubo un placer desinteresado en el desdén” que “su estilo se acostumbra a despreciar”, que “supo deprimir bien, hasta con cariño” y que en cambio, “fue impreciso e inconvincente para elogiar”.¹⁸

(En otro artículo de la misma época, Borges reitera esa crítica a Groussac a quien califica de “un docto escritor que creía obligatorio el desdén en su trato con meros sudamericanos” e inclusive señala “una impostura” en su análisis de Estanislao del Campo).¹⁹

Más importante aún resulta otro artículo –“La supersticiosa ética del lector”– donde “discute” con Lugones acerca de la “auténtica creación literaria”, especialmente en relación con el estilo de Cervantes y al valor del *Quijote*. Aquí llama poderosamente la atención que Jorge Luis, muy poco tiempo antes de concretar un giro copernicano en su estilo literario, se ocupe de criticar precisamente este

Llama poderosamente la atención que Jorge Luis, muy poco tiempo antes de concretar un giro copernicano en su estilo literario, se ocupe de criticar precisamente este tipo de literatura que signará la mayor parte de su obra futura, es decir, la perfección formal, la orfebrería literaria, la rigurosidad del vocablo y hasta el aniquilamiento de todo fluir pasional en aras de una técnica preciosista.

tipo de literatura que signará la mayor parte de su obra futura, es decir, la perfección formal, la orfebrería literaria, la rigurosidad del vocablo y hasta el aniquilamiento de todo fluir pasional en aras de una técnica preciosista. Por momentos, pareciera como si el Borges joven, dispuesto ya a abandonar sus afectos literarios de su primera época, en trance a dejar

indiferentes a la propia convicción o a la propia emoción: buscan tecniquerías que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles”.²¹

Al emplear la palabra “tecniquerías”, reconoce que el término proviene de Miguel de Unamuno y desnuda así una influencia –quizás *Vida de don Quijote y Sancho*– donde cualquier lector avisado encontrará un alegato precisa-



paso al segundo Borges, con su literatura fría y perfecta, juzgase necesario confesar que está convencido de su claudicación, que sabe con certeza que el nuevo camino no significa superación sino abdicación. Este interesante artículo parece constituir un tiro por elevación al Borges posterior a 1932.

Comienza por sostener que en Argentina predomina “una superstición del estilo”, de la cual resulta importante “no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis”²⁰. Agrega que quienes participan de ese culto “son

mente contra lo que años después será la literatura borgeana.

Seguidamente, se empeña Borges en fustigar a esos críticos implacables que recorren los libros con sus lupas gramaticales a la pesca de un barbarismo o una construcción imperfecta:

“Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos [...] Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneja una larga [...] Oyeron que la cercana repetición de

unas sílabas es cacofónica y simularán que esa prosa les duele”²². *Es decir –agrega Borges–: no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales.*²³

Luego analiza desde esta óptica el *Quijote*, reconociendo, a la par que el valor de la obra, que “*Cervantes no era estilista*”.²⁴ Así, trae a colación una crítica de Leopoldo Lugones donde este enjuicia “la pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes [...] repeticiones, falta de proporción [de Cervantes]”.²⁵ Borges refuta esta óptica de valoración (que también utiliza Groussac) y, en cambio, afirma: *Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes, y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justicia en el caso de Dostoievsky o de Montaigne o de Samuel Butler.*²⁶ Después, insiste:

*Esta vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección. No hay un escritor métrico, por casual y nulo que sea, que no haya cincelado su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad, y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberán respetar. Se trata de un soneto sin ripios, generalmente, pero que es un ripio todo él: es decir, un residuo, una inutilidad.*²⁷

A estas reflexiones –aplicables a su obra futura– agrega Borges, con mayor contundencia aún:

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 incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar siempre. Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del Quijote que los ansiosos artificios verbales del estilista. Yo no quisiera que la moralidad de esta comprobación fuera entendida como de desesperación o nihilismo. Ni quiero fomentar negligencias ni creo en una mística virtud de la frase torpe y del epíteto chabacano. Afirmando que la voluntaria omisión de esos dos o tres agrados menores –distracciones oculares de la metáfora, auditivas del ritmo y sorpresivas de la interjección

Un primer Borges yrigoyenista, antisarmientino, rosista, enemigo de la “civilización”, como así también de lo europeo y lo norteamericano, amigo de Macedonio y de Scalabrini Ortiz, preocupado por la identidad de los argentinos y convencido de la necesidad de una literatura cálida, plena de emociones, nutrida en las casas bajas del suburbio, en su gente modesta, en sus atardeceres, patios y zanjones.

*o el hipérbaton— suele probarnos que la pasión del tema tratado manda en el escritor, y eso es todo. La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación.*²⁸

Resulta sorprendente —y es el salto que nos lleva del primer Borges al segundo— que tres años después, estos mismos argumentos sean desarrollados por el ensayista Ramón Dolí para criticar —por preciosista, carente de emoción, perfectista, al hielo seco— a la nueva literatura de Jorge Luis.

Para molestia del segundo Borges, como así también de sus admiradores cholulos que en la mayor parte de los casos no lo han leído, Salas, María Kodama y Emecé han recuperado para los años veinte a un primer Borges yrigoyenista, antisarmientino, rosista, enemigo de la “civilización”, como así también de lo europeo y lo norteamericano, amigo de Macedonio y de Scalabrini Ortiz, preocupado por la identidad de los argentinos y convencido de la necesidad de una literatura cálida, plena de emociones, nutrida en las casas bajas del suburbio, en su gente modesta, en sus atardeceres, patios y zanjones. Ese Borges es el autor de “Hombre de la esquina rosada”, cuya primera versión corresponde a 1927 (en la revista *Martín Fierro*) y su segunda versión aparece incorporada en *El idioma de los argentinos* (1929) bajo el título “Hombres pelearon”, aunque la versión definitiva, como “Hombre de la esquina rosada”, aparecerá en *Historia universal de la infamia*, en 1935. Del mismo modo, a ese Borges pertenece el ensayo sobre Evaristo

Carriego (1930), “*algunas de cuyas páginas —señala— conmoverán suficientemente a muchas generaciones argentinas*”. Y agrega: “*Creo que Carriego fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa*”.²⁹

También de esa época, Salas nos arrima un comentario bibliográfico de Borges muy favorable a la obra poética de Domingo Martinto, en el cual afirma que “*ha sabido nombrar cosas nuestras, el verano que ahonda las casas, las compadritas de la acera y el zaguán, el organito con su vals y su esquina [...] Nombrar, en los comienzos de una literatura, equivale a crear*”.³⁰

En esa época, Jorge Luis se refiere a los escritores que más le interesan y en los cuales ve posibilidades de una auténtica literatura. Alejandro Vaccaro lo recuerda, señalando que “nos revela un gusto literario casi secreto”:

*Indudablemente Groussac, Lugones, Güiraldes, Marcelo del Mazo, de prosa excelente y de quien ya nadie se acuerda. Reveló talento en las dos series de Los Vencidos, de los años 1910-1912. Y de los muchachos —afirma— leo a los poetas Nicolás Olivari, Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange y Leopoldo Marechal. Y de prosa notable Roberto Arlt. También Eduardo Mallea. No veo otros.*³¹

Esta declaración, que Vaccaro recoge en su libro *Georgie*, provoca sorpresa porque es una de las pocas veces que el escritor valora como “notable” a Roberto Arlt. Asimismo, destaca a Nicolás Olivari —tantas veces descalificado o ignorado por los poetas exquisitos— quien poco antes ha publicado *El gato escaldado*. Borges señala:

Nicolás Olivari es el más indudable poeta de los que oigo. No creo en su talento: creo en su genialidad, que es cosa distinta [...] Que Olivari es un poeta de lo desagradable, también lo sé; pero esas consideraciones —la de la voz baja en la crítica y la del sedicente buen gusto— se quedan fuera de lo poético. Poesía es expresión. Olivari expresa con desesperada intensidad el tema que es suyo: el aburrimiento,

*el estudio para suicida, el rencor suburbano que ha sucedido a la compadrada orillera en esta ciudad. Olivari es mucho.*³²

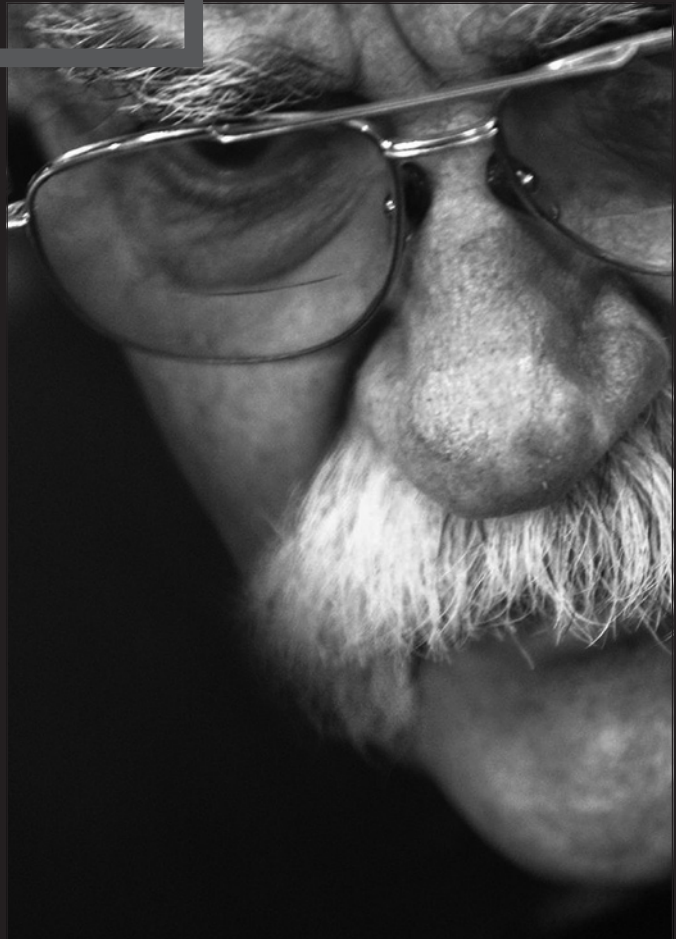
Con siete libros publicados, como asimismo artículos y revistas, en la búsqueda de una creación literaria propia, Jorge Luis Borges ha cumplido treinta años cuando se desencadena la gran crisis económica mundial de 1929.

NOTAS

1. Testimonio de Homero Manzi en Anibal Ford, *Homero Manzi*, CEAL, Buenos Aires, 1971, pp. 18 y 19.
2. J. L. B., *Textos recobrados, 1919/1929*, op. cit., pp. 363 y 364. Declaración del 27/9/1928.
3. Edwin Williamson, op. cit., p. 252.
4. J. L. B., “Las memorias de Borges”, op. cit., p. xm.
5. Emir Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 202 y 203.
6. Manuel Gálvez juzga que la biografía de Borges “es harto inferior a la de Gabriel” en *Memorias*, tomo IV, Hachette, Buenos Aires, 1965, p. 241.
7. J. L. B., *Evaristo Carriego*, op. cit., p. 37.
8. *Ibíd.*, pp. 37 y 38.
9. *Ibíd.*, p. 11
10. Conferencia en la Asociación Amigos de la Casa de Evaristo Carriego, del 20/12/1975, en J. L. B., *Textos recobrados, 1956/1986*, op. cit., pp. 171 y 173.
11. *Ibíd.*, pp. 176 y 177.
12. Norman Thomas di Giovanni, *La lección del maestro*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002, p. 92.
13. *Ibíd.*, p. 93.
14. *Ibíd.*, pp. 93 y 94.
15. *Ibíd.*, pp. 106 y 107.
16. *Ibíd.*, p. 102.
17. *Ibíd.*, p. 98.
18. J. L. B., *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 6ª edic., 1970, p. 94. Artículo “Paul Groussac”.
19. *Ibíd.*, p. 22. Artículo “La poesía gauchesca”.
20. *Ibíd.*, p. 45. Artículo “La supersticiosa ética del lector”, de 1930.
21. *Ibíd.*
22. *Ibíd.*, pp. 45 y 46.
23. *Ibíd.*, p. 46.
24. *Ibíd.*
25. *Ibíd.*, pp. 46 y 47.
26. *Ibíd.*, p. 47.
27. *Ibíd.*
28. *Ibíd.*, pp. 48 y 49.
29. J. L. B., en H. S.: op. cit., p. 137.
30. *Ibíd.*
31. J. L. B., en Alejandro Vaccaro: op. cit., p. 336.
32. J. L. B., *Textos recobrados, 1931/1955*, Sudamericana, Buenos Aires, 2011, p. 32.

David Viñas

Lo asombraba Borges y ser como Borges era no ser como Viñas. Pero ambos, al igual que Jauretche, fueron alguna vez yrigoyenistas. No es imposible ver en Viñas los rastros de Borges, negados, anulados, con lo que él llamaba “ejercicio de la negatividad” o “revés de la trama”. El crucial ensayo viñesco “Borges y Perón” pone a estos dos hombres frente a frente para rechazarlos por igual y afirmar el confín abismal de una doble acción de detención de la historicidad social. Quien lea “Deutsches Requiem” percibirá la dificultad profunda de ubicar a Borges en la época a la que irremisiblemente pertenecía.



Enrique Pezzoni

Está vivo el rastro de su memoria. Escribió un solo libro definitivo, *El texto y sus voces*, pero su escritura era una circunvolución ensimismada; lo contrario de lo definido, pero también lo contrario de lo improvisado. Fue exacto para definir a la literatura, en gran parte bajo el influjo de Borges, como un placer que era posible hallar y perder en un único momento fugaz de un trazo, un proyecto de comprensión, una alusión indirecta.



Borges, políticas del libro

Por Sebastián Hernaiz ()*

La obra de Jorge Luis Borges no solo fue objeto de controversias en el terreno de la crítica literaria sino que también suscitó desavenencias en el campo de las discusiones políticas y altercados jurídicos alrededor de los usos y apropiaciones de su obra. En un contexto global en el que las nuevas tecnologías permiten modos de circulación y apropiación instantáneos, la cuestión de los derechos de autor y la forma de disposición y edición de textos es una de las discusiones más relevantes del presente y, quizá, encarada con menos impulso imaginativo. El acceso al conocimiento y la lectura a menudo van reñidos con las formas de propiedad heredadas. Pero, también, la subjetividad del consumidor posmoderno no permite abordar estos dilemas bajo otras formas del intercambio y la reciprocidad que alimentarían nuevas relaciones entre producción, circulación y consumo, más amistosas que los litigios mercantiles. Sebastián Hernaiz vuelve sobre un episodio reciente que, apelando a la ironía y a los viejos retazos del lenguaje de la política, pone de relieve estas discusiones a propósito de Borges y sus ediciones. Aspectos fundamentales que hacen a la dificultad de establecer vínculos más libres y creativos con su literatura; un recurso colectivo imprescindible pero cuya recuperación reclama una lengua viva que pueda encontrar en Borges la fuerza de una invención en el pensamiento.

1. “Borges para todas y todos”: La Bioy Casares y el libro vacío

En la edición del primero de diciembre del 2012 de la *Revista Ñ*, el editor de la sección de literatura, Diego Erlan, daba a conocer en su columna habitual la aparición del “Comunicado n.º 1” de la agrupación “La Bioy Casares”.¹ La iniciativa, “un gesto indudablemente paródico”,² según anotaba Erlan, circuló rápidamente entonces por las redes sociales bajo la bandera de una clara reivindicación, “la nacionalización de los derechos de la obra de Jorge Luis Borges”. En un contexto mundial, y particularmente en el “contexto nacional de recuperación del patrimonio nacional” y de “debates sobre la necesidad de ampliar los derechos relacionados con el libre acceso al conocimiento”, el comunicado llama “a la reflexión a todos los sectores de la sociedad a fin de reclamar se tomen las medidas necesarias para que la obra de Jorge Luis Borges esté al alcance de todas y todos”.

Sin que hayan aparecido nuevos comunicados hasta el momento, la singular demanda de La Bioy Casares permite y obliga a repensar algunas aristas del estado actual de la obra de Borges.

Más allá de discutir si el hecho fue o no un “gesto indudablemente paródico”, prefiero ver que lo que se evidencia en la forma de la efímera aparición de La Bioy Casares es una fuerte politización (la lógica de comunicados emitidos como desde la clandestinidad, el nombre que recurre a la estructura clásica de agrupaciones políticas de artículo femenino y apellido de personaje histórico, el tono mismo del comunicado, etcétera), una fuerte politización, decíamos, de un debate que se podía registrar hasta entonces

latiendo en términos judiciales, literarios, editoriales y críticos y que ahora sería ingenuo no leer también en su potencia política.

Pienso, como también anota Erlan en su comentario, que el comunicado de La Bioy Casares debía contextualizarse en las corridas judiciales emprendidas por María Kodama contra escritores como Agustín Fernández Mallo y Pablo Katchadjian, que habían practicado sendas reescrituras de clásicas obras de Borges. Mucho se escribió sobre ello y más productivo me parece señalar que también la aparición politizaba, o al menos obligaba a entender desde

una perspectiva política, un debate propio de la crítica y la historia de las ediciones de la obra borgeana.

Me refiero, claramente, a las imposibilidades de la libre circulación de la obra de Borges y la consecuente ausencia de verdaderas obras críticas (no vale la pena siquiera comentar aquí lo insatisfactorias que son las ediciones “críticas” de Emecé anotadas por Costa Picazo como quien inserta fragmentos de Wikipedia en letra de molde). Este problema ha sido señalado en distintas ocasiones y hasta se han propuesto imaginativas soluciones en tanto los derechos sobre la obra de Borges no sean bien público y sus ediciones sigan rigiéndose por las decisiones de su heredera legal.

En el número de diciembre de 1999 de la revista *Punto de Vista*, los críticos Iván Almeida y Cristina Parodi³, inspirados en alguna medida por la edición

Pienso, como también anota Erlan en su comentario, que el comunicado de La Bioy Casares debía contextualizarse en las corridas judiciales emprendidas por María Kodama contra escritores como Agustín Fernández Mallo y Pablo Katchadjian, que habían practicado sendas reescrituras de clásicas obras de Borges.

realizada en Francia por la editorial La Pleiade, lanzaron una interesante propuesta para evitar que sea recién pasada la mitad del siglo XXI (cuando caduquen los derechos de autor) que pueda haber lectores que accedan a “leer al verdadero Borges”. Dada la imposibilidad de ediciones críticas que trasciendan las decisiones arbitrarias de una heredera y los limitados intereses del mercado, los autores de la nota señalaban que se imponía la necesidad de “ganar tiempo” debatiendo las características de una “edición ideal” e, incluso, dejaban como idea que alguna revista especializada pudiese intentar

hay que señalar algunos detalles que luego irán tomando mayor importancia ya que son errores que se encabalgan con el error mayor de la exposición de Piglia: el texto de Murena, titulado “Condenación de una poesía”, se escribe, en gran medida, sí, contra Borges, pero no por haber abandonado la “poesía que hacía antes, que era una poesía argentina, de los patios, para escribir esas ficciones cosmopolitas”. Más bien, todo lo contrario.

la publicación de los libros de Borges, volumen tras volumen, con sus “correspondientes glosarios, correcciones, variantes, apéndices y comentarios, eludiendo solo, por razones de *copyright*, el texto original. Sería algo así como una publicación en bajo relieve, o como una edición de Borges *en exilio*”. La propuesta, casi irónica, era precedida de una atenta discusión sobre las posibles características de esa “edición ideal”. Aunque el tono general del texto, fuera el de la disputa de criterios editoriales, tampoco era ingenuo respecto a lo que en términos de ampliación de derechos se estaba discutiendo y prefiguraba, en cierto modo, la aparición de La Bioy Casares trece años después: “Ese absurdo puede ser obviado mediante medidas políticas”.

En el mismo sentido, en 2010, Daniel Balderston⁴ cerraba su libro *Innumerales relaciones: cómo leer con Borges* con un “Epílogo en forma de manifiesto” titulado “Para una edición crítica de la obra de Borges”. Sintético, el artículo propone una serie de pautas que permitirían “reconstruir la obra en su forma primordial de fragmentos” y agregarle un importante sistema de anotaciones que facilitase el conocimiento de distintas versiones de los textos, información sobre las referencias que aparezcan, introducciones críticas, acotaciones bibliográficas, índices onomásticos, temáticos, geográficos, etcétera. Nuevamente, el agente imposibilitador de la edición crítica era el mismo (“en caso de que no se pueda hacer la edición por razones de *copyright*”), y la propuesta: amparar la edición crítica en la “tradicción humanística y filológica” y, en línea con la idea de ediciones críticas *sin el texto* sugerida por Almeida y Parodi, pedir “a algún artista que diseñe un gran libro hueco, un objeto escultórico donde las *Obras completas* ocupan el espacio vacío”.

2. Los textos corregidos. Política, fechas y el error de Piglia

La utopía de revistas especializadas que establezcan en bajo relieve aparatos críticos, el libro-objeto que denuncie el carácter arbitrario y falso de las llamadas *Obras completas*⁵, el comunicado de la agrupación La Bioy Casares que busca nuevas demandas como forma de ampliación de los derechos: entre esos vértices lo que se evidencia es una necesidad insatisfecha que genera, alrededor de la obra borgeana, no pocas confusiones

y lecturas fallidas. Y esto no solo en el caso de los lectores no especializados que son “estafados” periódicamente, sino también en lectores especializados. Si los lectores no especializados son estafados cuando, por ejemplo, piensan que están comprando y leyendo un libro que se dice de los años veinte, pero del que, como ha señalado ya el filólogo italiano Tomasso Scarano⁶, apenas si se lee en las últimas ediciones la mitad de sus versos originales, no es inusual encontrar o escuchar con frecuencia también en lectores especializados errores provenientes de la ausencia de un aparato crítico y documental adecuado que les brinde exactitud en las fechas de los textos, indicaciones claras de las distintas versiones y correcciones, señalamientos precisos de los contextos de publicación original y las posteriores reediciones de cada texto, etcétera.

El caso del notable ciclo “Borges, por Piglia” que recientemente transmitió la televisión pública ofrece un buen ejemplo de cómo incluso uno de los más atentos e influyentes lectores de Borges se enfrenta a este tipo de problemas.

En su última entrega, en la clase emitida el 28/09/2013, Piglia dedicó un bloque a analizar las relaciones entre literatura y política en la obra de Borges discutiendo, centralmente, tres textos: “El escritor argentino y la tradición”, de 1951, “La muerte y la brújula”, de 1942, y el “Poema Conjetural”, de 1943.⁷ La lectura que propuso Piglia de esta tríada de textos es por demás seductora. Pero es, ante todo, errada.

El crítico comienza en su programa comentando la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, que será el eje

de su desarrollo; presenta con precisión la historia de la conferencia (es una conferencia que dicta Borges en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que se publica por primera vez en *Cursos y conferencias*, la revista del Colegio Libre, en 1953, que luego se publica en *Sur* en 1955 y que en 1957 se incluye como parte de la reedición del libro *Discusión*); y se aboca a describir algunas operaciones a los fines de iluminar, finalmente, una “intriga” que detecta en la conferencia:

...hay una intriga en esta conferencia –dice Piglia–. Hay una intriga que a mí me llama la atención que nadie la haya comentado, no la he visto comentada. Estamos en el año 51 y Borges critica lo que está pasando en ese momento, critica una intervención de Murena que escribe un texto que se llama algo así como “demolición de una poesía”, contra Borges, porque dice que Borges ha abandonado la poesía que hacía antes, que era una poesía argentina, de los patios, para escribir esas ficciones cosmopolitas, horribles: hace un brulote contra Borges.

Acá hay que señalar algunos detalles que luego irán tomando mayor importancia ya que son errores que se encabalgan con el error mayor de la exposición de Piglia: el texto de Murena, titulado “Condenación de una poesía”, se escribe, en gran medida, sí, *contra Borges*, pero no por haber abandonado la “poesía que hacía antes, que era una poesía argentina, de los patios, para escribir esas ficciones cosmopolitas”. Más bien, todo lo contrario.

En julio de 1948, Héctor A. Murena publicaba en la revista *Sur* su texto “Condenación de una poesía”⁸, y el

Y que esa poesía de Borges fuera el eje del ataque se vuelve particularmente interesante cuando se ve cómo avanza la argumentación de Piglia y su reposición de la conferencia de Borges, ya que, acto seguido, encontramos la famosa “confidencia” que Borges se permite allí.

título del texto ya adelanta el centro de su ataque. Allí, Murena señala las diferencias que existen entre lo que él consideraba el “arte *nacional*” y el “arte *nacionalista*”, siendo el segundo una mera impostación del primero, con la inevitable consecuencia, para el crítico, de que “La voluntad nacionalista excluye la posibilidad de crear arte nacional”. El “arte nacionalista”,

en su perspectiva, se caracteriza porque los artistas “se sitúan ante el país como turistas de buena voluntad, dispuestos a integrar sus poemas con lo que, según un modo de ver extranjero, era más representativo, más pintoresco de la nación”.

Publicado el “brulote” tres años antes de la conferencia de Borges, cualquier parecido con el argumento de los camellos y el Corán no puede ser mera coincidencia.⁹ Sobre todo porque, acto seguido, agrega Murena:

...he acentuado deliberadamente la distinción entre arte nacional y arte nacionalista y he hecho de este último una especie de parodia del primero. He escrito las líneas anteriores pensando en el último movimiento literario de carácter nacionalista que se ha producido en el país, en el movimiento que se denominó Martín Fierro.

Y de este grupo –agrega Murena–, Borges es su elemento ejemplar: “Borges –dice– tuvo el destino de confundirse casi con la esencia del grupo Martín Fierro”. Y es en Borges,

entonces, que verificará las hipótesis generales desplegadas hasta la exageración desde el principio de su nota:

...el poeta –escribe Murena en 1948– describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional [...] la voluntad nacionalista, con su exigencia de tratar lo “verdaderamente” nacional y su consecuente envío hacia el pasado, el caudillo, lo gauchesco, el compadrito, o hacia las formas de interpretación tradicionalistas del presente, significa reducir y empobrecer las formas de la realidad presente de acuerdo con la pequeñez de los tipos del pasado [...]; esto implica obligarnos a modos poéticos populares, “familiares”, limitados, con los cuales sólo se puede alcanzar una poesía apenas posible de redimir mediante forzados y monstruosos acoplamientos con la metafísica.

Entonces, no es por haber abandonado esa “poesía que hacía antes, que era una poesía argentina, de los patios, para escribir esas ficciones cosmopolitas”, sino al contrario: en las páginas de la misma revista en que Borges había ido publicando sus “ficciones cosmopolitas”, pero sin tenerlas en cuenta en su análisis de la obra del autor, Murena lanza el brulote contra Borges *condenando* su poesía nacionalista de los años veinte.

Y que esa poesía de Borges fuera el eje del ataque se vuelve particularmente interesante cuando se ve cómo avanza la argumentación de Piglia y su reposición de la conferencia de Borges, ya que, acto seguido, encontramos la famosa “confidencia” que Borges se permite allí. Continúa Piglia, como si

lo que sigue fuera antítesis de lo dicho por Murena:

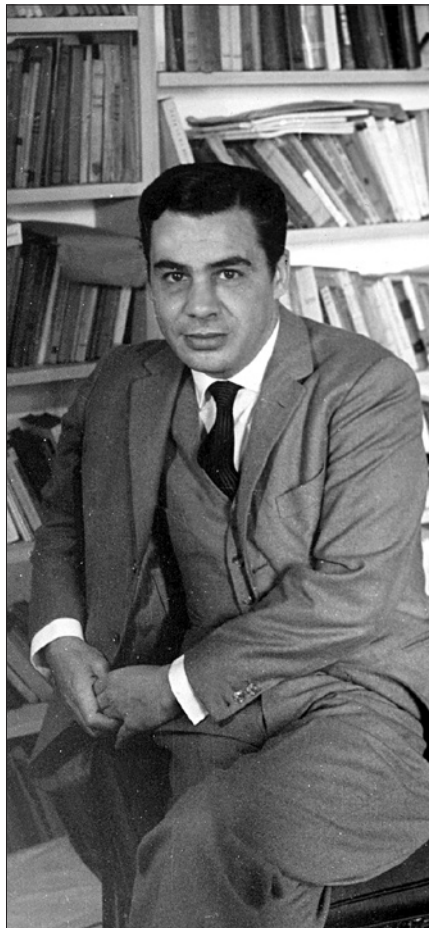
Luego [Borges] critica sus propios intentos de escribir con color local. Dice Borges: “séame permitida una confesión, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires. No prescindí de palabras como patio”, etc. —sintetiza Piglia para seguir con la cita de Borges—: “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. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude encontrar al cabo de tantos años lo que antes busqué en vano”.

Entonces, al revés que lo que señala Piglia, Borges no invierte y discute los argumentos de Murena, sino que los escucha (Murena los escribe en la revista de la que él es partícipe activo: ¿cómo podría no escucharlos?), los asume y retoma al evaluar sus primeros libros. Pero sigamos con la clase de Piglia, que había prometido “una intriga” y va a cumplir inmediatamente señalando un problema cronológico importante que se destaca en la conferencia de Borges que se viene glosando.

Pero lo que es notable acá —continúa Piglia— es que dice “hará un año” y “La muerte y la brújula” es de 1942. Entonces, si lo hubiera escrito en 1950 sería lógico que dijera “hace un año”. Acá hay un problema con la cronología.

La intriga que señala Piglia es importante, central en la conferencia de Borges. Piglia intenta explicarla y propone una teoría:

Es un “lapsus deliberado”. Yo lo llamo “un lapsus deliberado”. Porque el ensayo él lo publica en 1953 en la revista Cursos y conferencias, la revista del Colegio Libre,¹⁰ y ahí aparece “hará un año”. Luego lo vuelve a publicar en Sur, en el año 55, y vuelve a poner “hará un año”. Y luego incluye el texto en la reedición de 1957 del libro Discusión y vuelve a poner “hará un año”. O sea que es algo deliberado.



Héctor A. Murena

Es pertinente la metodología de Piglia: conocedor de que Borges reescribe y reubica sus textos de modo sistemático (Annick Louis dedicó a esta mecánica un estudio detallado¹¹), luego de leer de las versiones de fácil acceso (las *Obras completas* que Emecé edita desde los años cincuenta o en sus posteriores reediciones), busca las primeras versiones del texto, esas que circulan poco: las primeras ediciones, las publicaciones en revistas. Busca las variantes, no las encuentra y elabora una teoría: “un lapsus deliberado”. Este “lapsus” le permite elaborar una teoría que él mismo alcanza a percibir

La hipótesis de lectura política de la obra de Borges que hace Piglia se concentra en el movimiento del contexto de enunciación de 1951 a 1943 a partir del “lapsus deliberado” implicado en la frase “hará un año” que lee en la conferencia de Borges. Sin embargo, esa frase no es tal.

como endeble (“unespiritismo”, la llama: “parece una especie de espiritismo”), pero que igualmente intenta sostener:

Borges era muy astuto. Nunca iba a decir “yo acá estoy enunciando en dos lugares a la vez”. Nunca lo iba a decir eso: iba a esperar que alguien —que no era yo, porque seguramente alguien lo debe haber visto alguna vez, lo que pasa que yo estoy hablando con ustedes de Borges, entonces traigo esta cuestión—, por lo tanto la conferencia debe ser leída como una conferencia enunciada en 1943. Parece una especie de espiritismo de la literatura, pero no es un espiritismo de la literatura. Él mismo está pensando en 1943 como el lugar del debate.

Como “La muerte y la brújula” es de 1942 y como en la cita que Piglia lee Borges escribe “hará un año escribí

una historia”, Piglia concluye: el contexto de enunciación al que Borges se refiere es 1943, cuando la premisa “hará un año que escribí “La muerte y la brújula” era cierta. Y 1943, dirá Piglia, no es cualquier año: es el año del “Poema conjetural”, por un lado, pero es, por sobre todo, un momento de fuerte expansión del nazismo en Europa. Por eso, a continuación, cita y analiza con lucidez las declaraciones que Borges había hecho sobre el nazismo en 1944:

...dice “me he dado cuenta que mi culto al coraje, a los héroes militares, a la tierra, a la sangre y al linaje” —que son la base de su nacionalismo— era lo mismo que lo que estaban haciendo los nazis. Y fíjense lo que dice: “quiero añadir unas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres. La certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatado por la retórica —escribe muy bien Borges, de paso sea dicho—, agravado por el fervor o disimulado por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No hay sin embargo que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas ahora es consentir o proponer una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades. Yo quiero que mi vida de escritor sea un poco

más digna". Entonces dice: si yo sigo en esa línea del nacionalismo, estoy haciendo lo que los nazis están llevando adelante. Era 1943: un año terrible, Hitler estaba dominando toda Europa. Entonces, el efecto, es escribir "La muerte y la brújula", que es un texto sobre el antisemitismo y la tradición judía.

De este contexto de enunciación será que Piglia derive una encantadora lectura de las tradiciones que atraviesan el cuento "La muerte y la brújula" como abandono del nacionalismo literario que Borges había practicado en esos "libros felizmente olvidados" y como puesta en ficción de los argumentos que luego iría a esbozar en "El escritor argentino y la tradición". Así, situando en 1943 el momento de enunciación de la conferencia, el abandono del color local sería una respuesta al nazismo, y la conferencia su explicitación.

Sin embargo, aunque seductora, la lectura es equivocada.

Nos hemos permitido citarlo *in extenso* porque su inteligente error en el análisis de "El escritor argentino y la tradición" es un denominador común de gran parte de la crítica literaria que ha trabajado con este texto y pone en evidencia la ausencia de buenas ediciones críticas que sean verdaderas herramientas de trabajo para el historiador y crítico literario.

La hipótesis de lectura política de la obra de Borges que hace Piglia se concentra en el movimiento del contexto de enunciación de 1951 a 1943 a partir del "lapsus deliberado" implicado en la frase "hará un año" que lee en la conferencia de Borges. Sin embargo, esa frase no es tal. Aunque indica las publicaciones previas en

revistas (*Cursos y conferencias* en 1953, *Sur* en 1955) Piglia lee siempre según la edición corregida que hace circular Borges en la editorial Emecé en el plan de reedición de sus obras completas desde 1957, cuando incluye al texto en el libro *Discusión*, originalmente de 1932. En las versiones anteriores del texto, Borges decía, también, "hará un año", pero decía otra cosa sobre lo que hacía un año había hecho.

La primera versión impresa que circula de la conferencia es la publicada, efectivamente, en la revista *Cursos y conferencias*,¹² del Colegio Libre de Estudios Superiores. Se leía allí, en 1953:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados (Luna de enfrente, Evaristo Carriego y otros muchos), yo traté de redactar la sensación, el sabor 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 uno con título La muerte y la brújula que es una especie de pesadilla. [las cursivas son de Borges, los subrayados son míos].¹³

La diferencia es sutil pero contundente. En 1957, al corregir el texto para incorporarlo al libro *Discusión*, ahí sí dirá "hará un año, escribí una historia"¹⁴. En las versiones anteriores no hay correcciones y lo que se lee no es un anacronismo, es un dato verdadero: el año anterior a la conferencia había publicado, efectivamente, un libro "con título *La muerte y la brújula*" (Emecé, 1950), donde reunía cuentos provenientes de *Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El Aleph*.¹⁵

El error de Piglia es sencillo, pero de consecuencias innumerables para la lectura que propone: la conferencia no pide ser leída como de 1943, sino que, como es sensato, encuentra su contexto

Y si tanto la crítica de Murena como la novela de Marechal ponían en ridículo o criticaban los alcances poéticos del proyecto literario criollista del Borges de los años veinte, más llamativo aún es que al año siguiente, en 1949, en las páginas de una revista ligada fuertemente al oficialismo como fue la revista *Continente*, se lea un festejo por el cuarto de siglo de la salida de *Martín Fierro*.

de enunciación y recepción en el momento en que fue pronunciada. Una conferencia de Borges, entonces, en 1951, en el marco de una institución que funcionó como espacio para el debate intelectual de los sectores opuestos al peronismo, del mismo modo que la SADE, que en esos años Borges presidía.

Pero entonces, ¿cómo leer “El escritor argentino y la tradición”? ¿Y qué relación tiene eso con los “olvidados” primeros textos de Borges y su reescritura?

3. Peronismo, Menard y política de la literatura

Murena emite su “brulote” contra Borges, decíamos entonces con Piglia, pero no, como enseña éste, por haber abandonado la poesía nacionalista de los años veinte, sino, precisamente, por lo contrario: por haber escrito esa poesía de impostación nacionalista, plena del color local que la mirada turística exigía. Y, llamativamente, Borges convoca en su texto la posición de Murena como si fuera a polemizar con ella, pero repite sus argumentos y los utiliza para desligarse de su primera obra. ¿Por qué, cuando Murena lo ataca, Borges acata? Tal

vez contextualizar la discusión sea la mejor forma de entenderla¹⁶.

Si la estocada de Murena había llegado desde lo más hondo de sus propias filas, un elemento central a tener en cuenta es que no era una crítica solitaria. Ese mismo 1948, desde el otro polo del espectro político, Borges recibiría otra –paralela, similar– estocada por su obra temprana: en octubre de 1948, la editorial Sudamericana publica el *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Allí, como parte de la relectura del movimiento martinfierrista (“A mis camaradas martinfierristas”, se leía en la dedicatoria), Marechal construye al personaje de Pereda como nombre en clave de Borges, alrededor del que, en fuerte sintonía crítica con Murena, se parodiará hasta el exceso la poética criollista practicada por Borges en los ensayos y poemas de los años veinte¹⁷.

Y si tanto la crítica de Murena como la novela de Marechal ponían en ridículo o criticaban los alcances poéticos del proyecto literario criollista del Borges de los años veinte, más llamativo aún es que al año siguiente, en 1949, en las páginas de una revista ligada fuertemente al oficialismo como fue la revista *Continente*,¹⁸ se lea un festejo por el cuarto de siglo de la salida de *Martín Fierro*. La presentación, bajo el título “Se inició una revolución”, es sintomática del estado del debate:

Martín Fierro, el acusado, en su hora de mayor intensidad, de extranje-rizado, y señalado hoy, por algún representante de la generación más nueva, como vocero de un nacionalismo, empezó como un órgano de arte y crítica libre. Más que para innovar, venía para restaurar.

Es decir: una revista filoperonista, defensora del nacionalismo como estética y como configuración ideológica, retoma en sus páginas la argumentación que Murena había planteado en *Sur*, pero invierte el signo de valoración e incluye a la revista *Martin Fierro*, nodo central

de la vanguardia de los años veinte, en las filas nacionalistas.¹⁹

No es de extrañar, entonces, que Borges procurara “desligarse” —la palabra es suya²⁰— de su obra temprana. Pero no directamente por las vinculaciones que se pudieran entablar entre

MARTIN FIERRO

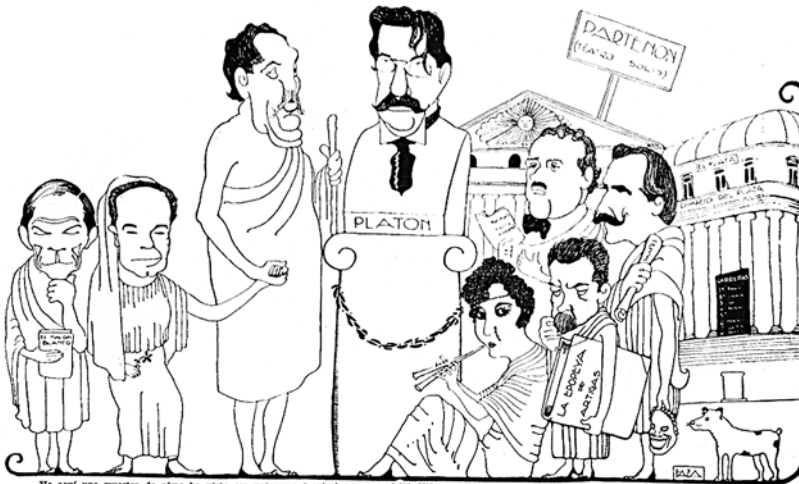
Periódico quincenal de arte y crítica libre 10 Cts. 10 Cts.

Segunda época, Año P. Núm. 4

Buenos Aires, Mayo 15 de 1924

Dirección y Adm.: Bustamante 27

MONTEVIDEO SEGUN VARGAS VILA



He aquí una muestra de cómo ha visto ese palmarco tropical que nos visitó últimamente, a nuestros vecinos del otro lado del Plata: Frente al faro de un teatro Solís, los griegos del más brillante siglo helénico-uruguayo: Pericles Battle y Ordóñez y Aspasia Brun, que representan la política; la filosofía: Platón Rodó; las dos máscaras: Sófocles Martínez Cuitiño y Aristófanes Favaro; la elocuencia: Demóstenes Frugoni; la historia: Herodoto de San Martín; la poesía: Safo de Harboursou. ¿Y el caso de la gusita? Pues el perro rabioso de Alcibiades, asistente en la vecina calle Yerbal.

Manifiesto de “Martin Fierro”

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorario público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del estadístico, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burocrata jubilado:

“MARTIN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una

NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

“MARTIN FIERRO” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirlos con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

“MARTIN FIERRO” sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

“MARTIN FIERRO”, se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

“MARTIN FIERRO” ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lec-

ción de síntesis en un “marconigrama”, una organización mental en una “rotativa”, sin que esto le impida poseer — como las mejores familias — un álbum de retratos, que hojas, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o retirarse de su cuello y de su corbata.

“MARTIN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tije-retazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las fanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés.

“MARTIN FIERRO”, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

“MARTIN FIERRO” artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las tela-

ésta y el nazismo (estamos en 1951, no en 1943), sino por el modo en que el nacionalismo cultural hegemónico en el peronismo –ese movimiento que se convertirá en dador de sentidos elemental en el mundo borgeano a partir de 1945– comienza a leer la obra del primer Borges como *su tradición*: por el modo en que el peronismo se apropia de la obra temprana de Borges y la pone a funcionar como antecedente en el plano estético de los cambios político-culturales de los años del peronismo clásico.

Contra lo que el sentido común ha instalado sobre Borges (¿o habría que decir “contra lo que Borges ha instalado como sentido común?”), lejos estuvo siempre el autor de considerar desvinculada la literatura de la política. Así, su criollismo poético fue seña del “tamaño de su esperanza” en los años veinte aunando su lectura de las figuras políticas e intelectuales del país (Sarmiento, Rosas, Yrigoyen) con su proyecto estético de crear mitos para la ciudad de Buenos

En primer término, entonces, “la intriga” cronológica con la que comenzamos. En 1957 Borges incluye en el libro *Discusión* (cuya primera edición es de 1932) el texto de la conferencia dictada en 1951. La edición de 1957 es parte del plan de reedición de la obra completa de Borges, pactado con Emecé en 1953.

Aires. Contra “Sarmiento –escribe en 1926– (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo)”, postulaba los nombres de Rosas e Yrigoyen; y en la fisura imaginaria que abren esos hombres de “leyenda” buscaba incrustar su proyecto poético criollista, ese que un cuarto de siglo después tildarán de nacionalista y pleno de color local Murena, Marechal y el propio autor.

Pero si en los años veinte se encuentra este giro politizado de Borges, cuando

lo cambie, lo que cambiará serán sus posiciones pero no el carácter político de su proyecto estético. Bien lo señalaba él en su exposición en la SADE de 1944: las decisiones estéticas son decisiones políticas, y los contextos históricos son los que le otorgan el carácter político a las decisiones estéticas. Sostenida desde sus comienzos como autor, es una lección en la que insistirá toda su vida. Las operaciones que haga Borges respecto a sus posturas estético-ideológicas de los años veinte responderán a las posturas estético-ideológicas que vaya asumiendo en cada nuevo contexto.

Un año antes de su muerte, en 1985, publica en el diario *El País* de España “Releyendo a Sarmiento”. Escribe allí: “El decurso del tiempo modifica los textos; *Recuerdos de provincia*, releído y revisado ahora, no es ciertamente el libro que yo recorrí hace ya más de 60 años”.²¹ La frase no es original. Cuarenta años antes, en 1943, escribía también: “El decurso del tiempo cambia los libros; *Recuerdos de provincia*, releído y revisado en los términos de 1943, no es ciertamente el libro que yo recorrí hace veinte años”.²² Si Borges cambia radicalmente su posición frente a Sarmiento en lo que va de los años veinte a los cuarenta, aun en los ochenta no cambia su concepción política de la literatura: el decurso del tiempo modifica los textos.

La exposición más cabal y lúcida de esta teoría política de la literatura es su relato “Pierre Menard, autor del Quijote”,²³ donde el cotejo de los fragmentos de Menard y de Cervantes enseña con precavida ironía las potencias y las limitaciones que debe tener una lectura para dar sentidos a un texto en relación a su contexto histórico de recepción y producción.

BORGES PARA TODOS

En un contexto de avance nacional e internacional de las luchas y debates sobre la necesidad de ampliar los derechos relacionados con el libre acceso al conocimiento; tras logros históricos alcanzados en los últimos años y en un contexto general que obliga a pensar de nuevo los fundamentos de la organización social y económica capitalista -hoy puestos en duda por la debacle de los organismos financieros que la impulsaron por décadas-; en definitiva, en un contexto en que todos los órdenes de la vida social se hallan interrogados y a la espera de ser discutidos, hoy consideramos que es tiempo de incluir a la literatura en esta serie.

En Argentina se dieron avances importantes. En los últimos años el Estado impulsó numerosas políticas dirigidas a recuperar el patrimonio nacional. Se intervino, supervisó y gestionó en diversos aspectos de la economía desde el punto de vista del bien común, más allá de las aporías e injusticias del mercado. El protagonismo de los organismos públicos adquirió así una relevancia inédita en la historia reciente del país.

A nivel mundial, la difusión de las redes digitales marcó un cambio de época. Sus consecuencias y alcances todavía son inciertos. Música, textos e imágenes -obras de arte en general- se publican, comparten y reutilizan con una libertad sin precedentes en la historia de la humanidad. Gobiernos conservadores y corporaciones intentan poner freno a este nuevo mundo. Pero jóvenes, artistas, hackers y activistas siguen adelante, creando nuevos mecanismos, reformulando los viejos conceptos de derechos de autor, imaginando nuevos modos de relacionarse con la Tradición.

Por eso llamamos a la reflexión a todos los sectores de la sociedad a fin de reclamar se tomen las medidas necesarias para que la obra de Jorge Luis Borges esté al alcance de todos y todas.

**POR LA NACIONALIZACIÓN
DE LOS DERECHOS
DE LA OBRA DE
JORGE LUIS BORGES.**



LA BIOY CASARES

Noviembre de 2012

Proclama de la
agrupación
La Bioy Casares

En 1951, el mismo año que dicta la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, Borges publica en la revista *Sur* su “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. Leemos allí su confianza en la potencia dadora de sentidos de la lectura históricamente situada:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo 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: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.²⁴

Si a la teoría política de la literatura que Borges sustenta con su modo de entender la lectura la conjugamos con los planteos presentados más arriba sobre “El escritor argentino y la tradición” se derivan algunas consecuencias interesantes de apuntar. Por un lado, si es posible leer, en 1942, en el contexto del “problema que nazismo le propone al escritor”, a “La muerte y la brújula” como un abandono de los intentos de representar a Buenos Aires mediante el color local y abundando en malevos y compadres, es necesario pensar: ¿por qué en la conferencia de 1951 se hace referencia al “libro” y no a “la historia” de “La muerte y la brújula”?

Por un lado, se impone un criterio práctico: es más efectivo señalar algo reciente que algo pasado hace ya casi una década. Sin embargo, el argumento parece insuficiente y hay que señalar que lo que se hace al hablar del “libro” y no de “la historia” es correr la fecha de la operación estética que

practica Borges. Pero no de 1951 a 1943, sino a la inversa. Con esa modificación, el autor reubica su operación de recambio estético y actualiza su intervención política: no ya contra el nazismo, sino contra el peronismo. Como ha señalado Jorge Panesi,²⁵ las estrategias críticas que Borges desarrolla durante el nazismo las aplicará de modo directo en su concepción del peronismo, por lo que no es de extrañar que para generar una intervención crítica en 1951 decida actualizar la operación estética realizada casi diez años antes.

4. Fechas, reescrituras y un bloque de textos “felizmente olvidados”

Consciente como era Borges del carácter político de las intervenciones estéticas, dos elementos quedan pendientes de ser comentados. Por un lado, ¿por qué corrige lo que era un dato verdadero en 1951 para pasar a uno falso en 1957? Y por otro: ¿qué operaciones políticas hay en la relación de Borges con su primera obra?

En primer término, entonces, “la intriga” cronológica con la que comenzamos. En 1957 Borges incluye en el libro *Discusión* (cuya primera edición es de 1932) el texto de la conferencia dictada en 1951. La edición de 1957 es parte del plan de reedición de la obra completa de Borges, pactado con Emecé en 1953. Que no incluya el texto en *Otras inquisiciones* es un dato digno de ser tenido en cuenta ya que hay algunos meses entre el dictado de la conferencia y la edición del libro, aunque tampoco son muchos (de fines de 1951 a mediados de 1952). Mucho más iluminador es evitar la

historia contrafáctica y cotejar, en dos materiales que sí tenemos, el modo en que sí incluye en *Otras inquisiciones* otra conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Hablamos de la conferencia dedicada a “Nathaniel Hawthorne”. Allí leemos (y la referencia se extiende a la edición de las *Obras completas* de 1974) en una nota al pie indicada desde el título del artículo: “Este texto es el de una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en marzo de 1949”. Por el contrario, al incluir “El escritor argentino y la tradición” en la edición de 1957 de *Discusión*, encontramos una nota al pie aclaratoria, pero que sólo dice: “Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores”. Sin fechas. Nada. Y aun: incluido en el marco de un libro que se ubica a sí mismo como de 1932, al no haber señalamientos que adviertan lo contrario, el nuevo texto, la edición corregida y reubicada de la conferencia de 1951, ahora sí busca modificar el contexto de enunciación. Es una operación sutil y compleja la de 1957: al corregir la conferencia de 1951, borrona el carácter de fuerte intervención antiperonista que tenía el texto. O digamos mejor con Viñas, el carácter que tenía el texto en su contexto: esa conferencia, dicha por Borges, el presidente de la SADE, en el ámbito antiperonista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Así como en 1951 había perdido su sentido una intervención estética antinazi, caído el peronismo, con Borges reubicado como defensor a ultranza y funcionario de la auto-denominada Revolución Libertadora, en la versión taquigráfica de 1957²⁶ la conferencia pierde su sentido la intervención antiperonista. En ese nuevo

contexto, Borges corrige su conferencia, le desbarata las referencias cronológicas coherentes, la incluye en el libro de 1932 y decide no agregarle informaciones sobre su origen, como sí había hecho al publicar “Nathaniel Hawthorne” en 1952.

La reescritura que practica Borges sobre sus libros al ser reeditados cambia el sentido de esos libros y los textos posteriores que se incluyen en libros anteriores cambian su sentido también. Cada libro de Borges debiera someterse a una lectura de inscripciones contextuales múltiples: la edición de 1932 de *Discusión* propone un modo de intervención que no será el mismo que cuando se la reedite en 1957. Correlativamente, la conferencia de 1951 no funciona del mismo modo al ser pronunciada que cuando es incluida en la edición de 1957 del libro de 1932. Alcanza para ver el efecto de este corrimiento

del espacio de intervención el modo en que la crítica y diversos escritores ubican el texto como de 1932 y les sirve para explicar el paso del “Buenos Aires” criollista que sobresalía en el título del primer libro de Borges en 1923 al “Universal” que se impone en *Historia universal de la infamia*, de 1935. Pienso, por ejemplo, en el libro de Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, donde, sin cometer el error de dar por fecha del texto el año 1932, la crítica incluye

El caso de *Fervor de Buenos Aires* es paradigmático. Como primer libro, tiene una importancia fundacional en la construcción de su imagen de autor. Es sabido: mientras que con los libros de ensayos de los años veinte Borges propone una política de invisibilización al prohibir en términos generales su reedición y al excluirlos de sus *Obras completas*, con los libros de poesía (y con su *Evaristo Carriego*, hay que agregar) la política emprendida es diferente.

los argumentos universalistas de Borges como eslabón narrativo intermedio entre el *Evaristo Carriego*, de 1930, y los “juegos de un tímido” de 1935.²⁷ Reubicando, primero, las operaciones estéticas de “La muerte y la brújula” de los años cuarenta a los cincuenta y llevándolas luego a principios de los años treinta, Borges ejercita una práctica que aplicará también a su obra de los años veinte.

Sus primeros tres libros de poemas y sus primeros cuatro libros de ensayos se constituirán para Borges en objeto de un ejercicio constante de borrado, reescritura y reubicación. La historia de los posicionamientos intelectuales, estéticos y políticos de Borges puede leerse en el modo en que corrige en las distintas reediciones ese bloque de textos y en el modo en que opera en distintas intervenciones paratextuales sobre ese mismo corpus de textos “felizmente olvidados”.

5. *Fervor de Buenos Aires*, corrección y comentarios

El caso de *Fervor de Buenos Aires* es paradigmático. Como primer libro, tiene una importancia fundacional en la construcción de su imagen de autor. Es sabido: mientras que con los libros de ensayos de los años veinte Borges propone una política de invisibilización al prohibir en términos generales su reedición y al excluirlos de sus *Obras completas*, con los libros de poesía (y con su *Evaristo Carriego*, hay que agregar) la política emprendida es diferente. Con ellos, el autor emprende un ejercicio de constante reescritura, corrección y reedición: reúne y publica, modificados, en 1943 sus primeros tres libros bajo el

escueto título *Poemas (1922-1943)*. Repite la operación de reedición y corrección en 1954 y 1958: *Poemas (1923-1953)* y *Poemas (1923-1958)*; vuelve a repetirla bajo el título de *Obra poética (1923-1964)* en 1964 y *Obra poética (1923-1966)* en 1966, siempre modificando los viejos textos, actualizándolos según sus criterios estéticos del momento de reedición y agregando a las colecciones las nuevas producciones, como es evidente con el paréntesis de años que se va ampliando en cada edición. En 1969 se da un hecho importante: es la primera vez que se reeditan los poemarios de los veinte en forma individual. Es un año importante: Borges está colaborando en la traducción de su obra al inglés junto a Norman Thomas di Giovanni y junto a él trabaja en la corrección de sus poemarios. Está escribiendo el “Autobiographical Essay” y redacta prólogos para las nuevas ediciones. Las referencias que realiza en estas intervenciones sobre *Fervor de Buenos Aires* merecen ser atendidas.

Sobre estos poemarios, Borges despliega un sistema de múltiples operaciones. Por un lado, corrige versos, elimina versos, elimina poemas, agrega poemas, pone en serie a los poemarios de los veinte (corregidos) junto a poemas y poemarios contemporáneos a cada edición de su *Obra poética*. Por otro, agrega un importante y muchas veces paradójico sistema paratextual (prólogos, claro, pero también notas finales, comentarios en entrevistas y textos autobiográficos, solapas en los libros, etcétera) que resignifican y reubican a los poemarios.

En su diario, Bioy anota un comentario de Borges interesante al respecto. En la entrada del 31 de octubre de 1963, Bioy repone su voz:

Borges: Estoy relejendo mis artículos sobre Dante. He descubierto que cometo el error que tanto me molesta en Eliot; en lugar de dar mi opinión, digo lo que otros opinaron y recién después deslizo mi hipótesis. El resultado es híbrido, desagradable... Ahora no tengo vista, ni ganas, para corregir. Publicaré los artículos como están. Quizá podría explicar las cosas en un prólogo; lo malo de los prólogos es que toda la crítica ulterior se funda en ellos.

textos, a conciencia de que el sistema determinará los sentidos posibles.

Preciso y extendido sobre toda su obra, el mecanismo requiere ser tenido en cuenta en cada lectura: la obra de Borges es tanto sus textos como la historia de sus correcciones y sus modificaciones. Hasta tanto no se pueda contar con ediciones críticas que permitan acceder como a un bien público a la obra de Borges, será esta una obra achatada por la impotencia política.

El mecanismo es preciso: lo que no se puede corregir, se acompaña de para-

(*) UBA-CONICET-OLAC.

NOTAS

1. El comunicado puede leerse en una foto del perfil de Facebook del usuario "La Bioy Casares": <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=101399813358954&set=a.101399810025621.3627.100004668063305&type=1&theater>
2. http://www.revistaenlinea.clarin.com/ideas/Diego-Erlan-Flora-y-Fauna_0_820118237.html
3. ALMEIDA, Ivan y PARODI, Cristina, "Editar a Borges", *Punto de Vista*, nro. 65, pp. 24-29.
4. BALDERSTON, Daniel, "Para una edición crítica de la obra de Borges", en *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, Universidad Nacional del Litoral, 2010, pp. 173-175.
5. En su diario, Bioy Casares anota una anécdota interesante respecto al nombre de las *Obras completas* de Borges. Escribe Bioy el 16 de mayo de 1974: "Come en casa Borges. Refiere la historia de *Obras completas* y no *Obra completa*, como él quería. Al saber en Emecé que se obstina en dejar caer varios de sus primeros libros (*El tamaño de mi esperanza*, etcétera), comprendieron que no podrían llamar *Obra completa* al volumen que preparan, lo que, naturalmente, les restaría gran parte de su eficacia comercial. Alguien sugirió de inmediato la respuesta que todos aceptaron: llamar al libro *Obras completas*. 'Ninguna de las que se incluyen estará incompleta', alegan". Cf. BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2007, p. 1482.
6. SCARANO, Tommaso, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Pisa, Giardini, 1987.
7. Las cuatro clases dictadas por Piglia se encuentran disponibles online en el canal de youtube "TV Pública - Argentina". Al bloque en cuestión puede accederse en <http://www.youtube.com/watch?v=MUXFMRM7Jx0>
8. MURENA, Héctor, *Revista Sur*, n.º 164, 1948.
9. Borges retoma casi textualmente algunos de los giros retóricos de la argumentación injuriosa de Murena, cf. "un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página". Leonora Djament ha trabajado la figura de Murena como ensayista y analiza este vínculo en DJAMENT, Leonora, *La vacilación afortunada*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2007.
10. En la transmisión del programa, en simultáneo a que la menciona, muestra una fotocopia de la tapa de la revista.

11. Louis, Annick: *Jorge Luis Borges: Ouvre et manoeuvres*, L'Harmattan, París, 1997; y Louis, Annick: "Jorge Luis Borges: obras, completas y otras", en *Boletín*, n.º 7, Rosario, pp. 41-62.
12. El mismo año, y sin correcciones, se publica también en la revista *Panorama. Revista interamericana de Cultura* (vol. 2, n.º 5, Washington, 1953, pp. 57-64).
13. Borges, Jorge Luis: "El escritor argentino y la tradición", en *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, Año XXI, vol. XLII, n.º 250-252, enero-marzo 1953, 520.
14. Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 157
15. Hemos señalado esta particularidad en la reescritura y reedición de "El escritor argentino y la tradición" en *Adán Buenosayres: la armonización tutelada*, en Hernaiz, Sebastián, *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre (y otros ensayos sobre literatura y peronismo)*, 17grises, Bahía Blanca, 2012, p. 92.
16. Para una mayor contextualización en relación a los agentes culturales del peronismo, ver: Cousido, Diego y Sebastián Hernaiz, "Revista *Poesía Argentina*, una poética para la Nación", en Panella, Claudio y Korn, Guillermo (comp.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*, La Plata, UNLP-EPC, en prensa.
17. Estética que, por otro lado, el mismo Marechal había festejado en su momento: en 1925, cuando Borges publica *Luna de enfrente*, en la revista *Martín Fierro* Marechal festejaba la aparición del que llama "libro de su entusiasmo". Dice allí el autor del *Adán Buenosayres*: "quiero decir su elogio [...] por el magnífico regalo de belleza que nos hace". Y no sólo rescatará la "belleza" del libro, sino que rescata particularmente "el aspecto más interesante y promisor en Borges: un criollismo nuevo y personal". Cf. Marechal, Leopoldo, revista *Martín Fierro* (segunda época), n.º 26, año II, 29 de diciembre de 1925.
18. *Mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general Continente*, n.º 26, 1949, Buenos Aires, p. 157.
19. La operación se repite en distintos órganos del nacionalismo cultural. Con Diego Cousido hemos investigado el modo en que se establece a Borges como parte de la tradición nacionalista en la revista *Poesía argentina* (1949-1950) (cf. Cousido y Hernaiz, "Revista *Poesía Argentina*, una poética para la Nación", en prensa). Sin embargo, los casos son muchos. Valga como otro ejemplo una intervención pública de Marechal, en junio de ese mismo año, aunque ahora en su rol de funcionario. Paradójicamente encontrada con la valoración estética que el autor pareciera practicar en su novela *Adán Buenosayres*, pero solidaria en los elementos destacados, cuando participa en el primer ciclo anual de conferencias organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, el intelectual orgánico del peronismo dedica el cierre de su conferencia titulada "Lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial" a la generación que "se agrupó bajo el nombre de nuestro poema nacional, el *Martín Fierro*". De esta generación festejará que: "Las formas y los colores de nuestra tierra están presentes como una obsesión en la sutil poesía de Ricardo Molinari. Ricardo Güiraldes, familiar de las tertulias literarias francesas, escribe *Don Segundo Sombra*. Francisco Luis Bernárdez, que había llevado sus experiencias hasta el superrealismo, vuelve a las claras y eternas musas tradicionales, y hasta dedica sus versos a los grandes temas civiles. "La Bandera", o "El Libertador". Jorge Luis Borges, en su *Fervor de Buenos Aires*, toma y enriquece la simplísima cuerda de Evaristo Carriego, o ahonda los temas porteños hasta el rigor metafísico.
20. En su *Borges* (op. cit.), en la entrada correspondiente al 23 de enero de 1974, anota Bioy Casares: "Borges me dice, por teléfono, que está corrigiendo las pruebas de sus *Obras completas*: 'Estoy absorto ante las inepticias que he escrito. Libros como *Evaristo Carriego* y *Discusión* no pueden corregirse. Voy a publicarlos tal cual están, con una notita desligándome".
21. http://elpais.com/diario/1985/12/02/opinion/502326008_850215.html
22. Borges, prólogo a "Domingo Faustino Sarmiento: *Recuerdos de Provincia*" Buenos Aires, Emecé, Colección El Navío, 1944.
23. En *Sur*, n.º 56, Buenos Aires, mayo 1939.
24. Nota sobre (hacia) Bernard Shaw, *Sur* 200 (junio de 1951), pp. 1-4.
25. Panesi, Jorge, "Borges y el peronismo", en Viñas, David (dir.), Korn, Guillermo, (comp.), *El peronismo clásico (1945-1955) Descamisados, gorilas y contreras*, Literatura Argentina Siglo XX, Paradiso-Fundación Crónica General, Buenos Aires, 2007.
26. Sobre el modo en que se modifican los libros de la obra temprana de Borges y son recibidos, puede tenerse como muestra la entrada del 14 de mayo de 1955 del *Borges* de Bioy Casares. Escribe allí: "Leo *Evaristo Carriego*, de Borges, en la edición de las *Obras completas*. Leo todo lo que no estaba en el libro original: 'Historias de jinetes', el prólogo: páginas que han convertido esa obra inmadura en un libro inteligente y agradable".
27. Cf. Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, particularmente las páginas 58-63.

EN OTRO ORDEN DE COSAS

JORNADAS FOGWILL

Editores, críticos, poetas, músicos, escritores, se reunieron en la Biblioteca Nacional para discutir y pensar alrededor de las obras y la figura del escritor. Cónclave de lectores, conjura de memoriosos, jornadas entre creyentes que piensan la conversación como un territorio del pensamiento, todo eso fueron las jornadas Fogwill.

17, 18 y 19 de septiembre de 2013 | 16 a 21 hs.

Auditorio David Viñas del Museo del libro y de la lengua



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

Borges y las coordenadas de Buenos Aires

Por Susana Cella

Suele considerarse, luego de las advertencias que formularon las filosofías vitalistas, que la nostalgia es una mala consejera para asumir los desafíos del presente. Sin embargo, es muy difícil sustraerse a esa sensación que embarga el espíritu cuando repasamos el ánimo fundacional que las jóvenes vanguardias imprimieron a sus indagaciones e intervenciones estéticas y políticas. Crear una corriente, con la impronta optimista que tal pretensión conlleva, es una posición reñida con la aceptación pasiva de la tradición y con el fatalismo o el cinismo dominantes en la escena cultural contemporánea. Concebir un movimiento supone también el ejercicio de la arbitrariedad. Toda escritura precisa encontrar su marca, su estilo singular que la distinga de las formas universales, enraizando su forja en la propia territorialidad. No hay lengua sin territorio, y conformar la geografía sobre la que se asienta un pensamiento es una cuestión existencial de la que no puede prescindirse. Por eso Borges, desde sus primeros ímpetus, afincó en las pampas y los arrabales su perspectiva, en la que el carácter de sus trazos se corresponde con un agudo sentido de la observación. No se trata, entonces, de repetir los estereotipos nacionales o los particularismos culturales, sino de ejercitar la inteligencia que se confronta y mide con la experiencia cotidiana. De allí, nos dice Susana Cella, sale el magma sobre el que trabaja la literatura borgeana.

Sobre la llanura, y como parte de ella, aunque se establezca una oposición entre ciudad y campo, entre urbe y conurbano, se alza como promontorio, como perpendicular, la ciudad, la Gran Aldea devenida Cosmópolis, juntamente con las otras grandes pequeñas aldeas, ciudades y puertos. Entonces, en lugar de pensar la separación, lo que interesa es ver de qué manera se establece la prolongación de-entre (*in-between*) lo denominado urbano y rural, sus lazos y prolongaciones, la interpenetración entre esos territorios, o sea, buscando nexos que se aparta del trazado de regiones (subregiones, etc.) que, por afán de clasificación, se han postulado para circunscribir en partes un espacio cuya inmensidad no deja de mentar la infinitud, el universo anclado en un lugar, por paradójico que podría parecer superficialmente considerado. Y asimismo, al hablar de divisorias, no es menos fundamental avistar que es también en ese espacio, y como parte de él, que se esparcen, en dilatados cauces y riberas móviles, los anchos ríos que en conjunto “van a dar a la mar”, pero que también se vinculan, digamos, horizontalmente, de acuerdo con el relieve de la región (ríos de llanura, anchurosos, cuenca del Plata). Y que son, simultáneamente, entrada y salida, límite y puente. El río como frontera interdicta se opone al río entre dos orillas, a los que entre orillas multiplicadas aseguran el paso y el encuentro, por lo que son medios de comunicación intermediando entre los bordes, las costas. Esta concreta geografía se funde con la historia de los recorridos en el extenso lapso que testimonian los relatos de la conquista hasta aquellos que nos hablan de cimientos, sedimentos sobre los cuales se emplazaron territorios acometiendo sobre

tierra y sobre agua. En los escritos que nos hablan de esos trayectos, vemos resplandecer las imágenes resultantes de la imaginería en contacto con la percepción.

Los ríos, “lo fluvial”, nos llevan a pensar en la continuación y trastocamiento de la pampa en un espacio *muelle* –en el doble sentido de la palabra: muelle relacionado con el lugar donde se embarca y desembarca y muelle como algo blando, penetrable–, cuyo rasgo distintivo (líquido) se manifiesta en “espejismos”, es decir, imágenes relacionadas con la que la pampa nos brinda, una conjunción que el poeta Rafael Obligado mostró en estos versos donde la denominación científica –espejismo– queda imaginizada en otra resonancia que mienta la cualidad potente

de la luz en un significante que precisamente induce a tal significado. Dice en “El alma del payador”: “Cuando en las siestas de estío / *los brillazones* (los espejismos) remedan / vastos oleajes que ruedan / sobre el fantástico río...”.

Por su parte, William Henry Hudson, al hablar de los espejismos de la pampa, dice que “la semejanza con el agua aumenta cuando hay montes o casas sobre el horizonte, que semejan islas o barrancas de color azul oscuro a la distancia, mientras que las vacas o caballos que pastan no lejos del espectador parecen vadear el agua brillante que les llega a la rodilla o a la panza” (*Allá lejos y hace tiempo*).

Esta concreta geografía se funde con la historia de los recorridos en el extenso lapso que testimonian los relatos de la conquista hasta aquellos que nos hablan de cimientos, sedimentos sobre los cuales se emplazaron territorios acometiendo sobre tierra y sobre agua. En los escritos que nos hablan de esos trayectos, vemos resplandecer las imágenes resultantes de la imaginería en contacto con la percepción.

Tradición, desde luego, acopio de miradas a considerar. Espesor espacio-temporal.

La geografía, la historia y todo aquello que, surgido de la imaginación de quienes la poblamos o la han poblado o llegado a ella, ha establecido divisiones: regiones, países, provincias, y parecería muchas veces que éstas prevalecen frente a la sucesión que surge como efecto del pasaje por la extensión. Toda frontera puede ser concebida como un límite, y de hecho, es lo que atañe a tal nominación, sin embargo, cuando *frontera* se alza como entidad cultural (ya no demarcatoria de mapas, ya no demarcatoria de cortes), menos que la línea de separación, se emplaza, justamente, no como línea sino como franja, o sea, sumando leguas, abarcando un territorio entremedio donde acontecen tránsitos, intercambios, pasajes, comunicaciones y no menos, conflictos. La frontera así deja de asociarse a un corte para convertirse más bien en espacio de integración donde lo semejante y lo diverso pueden mostrarse, por contraste, en toda su magnitud.

La atención al espesor de la historia nos lleva a pensar en otro tipo de relaciones y en una distinta mirada sobre la región. Aquello que podemos leer en los escritos de los cronistas, de los viajeros y en las obras literarias en el transcurso del tiempo, posibilitan no solo otro recorrido, sino percibir también mapas distintos que relativizan las líneas de demarcación establecidas o mejor dicho destacan lo arbitrario de esas fronteras al mismo tiempo que nos remiten a los hechos que, ocultos o soslayados, nos hablan de caminos *a través*, de viajes inter-

zonales, a la sombra acuciante de la desembocadura del Plata.

Podría entonces pensarse en el esbozo de un territorio pampeano teniendo en cuenta estas cuestiones, atendiendo a los detalles que son como indicios de su misma naturaleza. De los cuales, uno que interesa particularmente destacar es el relativo al horizonte.

En *Diario de un naturalista*, Darwin anotó su referencia sobre la pampa: “En el mar, cuando el ojo se encuentra seis pies sobre el nivel del agua, el horizonte está a una distancia de dos millas y cuatro quintos. De igual modo, cuanto más aplanada es una llanura, tanto más va acercándose el horizonte a estos angostos límites; cosa que, a mi entender, aniquila totalmente la grandeza que se cree encontrar obligatoriamente en una gran llanura”. Esto parece refutar no solo esa infinitud adjudicada a la pampa que Drieu La Rochelle sintetizó en el “vértigo horizontal” sino también la idea de horizonte infinito inherente a la llanura. En un artículo titulado “La Pampa”, publicado en el diario *La Prensa* el 27 de marzo de 1927, Borges habla de la “equivocación” (sic) del viajero indicando que la memoria interviene en la percepción y, por tanto, afirma que en esos seis pies y pico, con “tanta legua estirada”, como dice el poeta gauchesco Hilario Ascasubi, cabe la inifinitud. Grandeza o magnificencia nombra al mismo tiempo una extensión y una dignidad y resume aquello que compone la captación que es comprensión por la mirada, interpretación del espacio natural, transfigurado:

En el poema “Arrabal” (1921, publicado en Fervor de Buenos Aires en 1923), dice Borges:

*Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte...
[...]
Y sentí Buenos Aires
y literaturicé en el fondo del alma
el viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.*

El arrabal es el punto de llegada de una itinerancia, es un punto de detención y a la vez la posibilidad de explorar un territorio donde se halla comprometida la ciudad en tanto, siquiera liminar, es parte de ella, comparte algo de sus características y, al mismo tiempo, es diferente, es en semejanza y diferencia donde la ciudad muestra su otredad respecto del arrabal, como si se dijera entre un centro establecido y una periferia.

Incorporado, internalizado, el arrabal de Borges en los textos de la década del 20 aparece como “un vago suburbio [...] entre cuyos tapiales hubo todo el poniente”; “Una manzana entera pero en mitá del campo...” (“Fundación mítica de Buenos Aires”, 1926), Villa Ortúzar (“Arrabal en que pesa el campo”, 1926), en la evocación de “Sin rumbo” de Eduardo Wilde (*Prometeo y Cía.*), también un caminante que hace un *reconocimiento* de la ciudad y puede ver “cuando el sol saca los arrabales a la vergüenza pública y el pastito brilla en los huecos”, según afirma Borges en “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de julio de 1926.

Podría leerse una necesidad de realismo del arrabal cuando en este mismo artículo, al referirse a Carriego, Borges polemiza contra el estereotipo: “No hay un arrabal, hay diez arrabales. El arrabal abstracto, arquetípico, tan inventado por las letras de

tango, es una haraganería de la observación, un término hueco”. La mirada de lo particular puede considerarse correlativa de la que traza espacios intersticiales como los mismos arrabales, espacios que en tal singularidad también revelan ciertos embelecados, mitos como el señalado en el citado artículo por el propio Borges: “considerar los conventillos como fenómeno típico del arrabal, siendo manifiesto que en los barrios muy apartados ya no existen y que las inmediaciones del centro están llenas de ellos”.

Borges acentúa la continuidad de la pampa donde el suburbio –los suburbios– quedan integrados a ese espacio mayor, así escribía en “La pampa” (*La Prensa*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1927): “una e indivisible la he visto en la gobernación de su nombre y en nuestra provincia y en la puntita del suburbio... y en una caminata por la noche dura y desgarrada de Puente Alsina... Desde la plataforma de un Lacroze (Triunvirato abajo) la he visto...”.

En la obra borgeana es posible rastrear la fundación por la palabra de la ciudad que se constituye en punto nodal de su obra, visible ya desde los escritos iniciales (*Textos recobrados*) donde la experiencia perceptiva y el tránsito por la ciudad va pautando una escritura que antes de la “fundación mítica” delinea una zona

única a partir del diseño de una espacialidad y temporalidad en la que no solo se configuran sitios privilegiados, sino también un tiempo vinculado con las horas del día y asimismo con la

La ciudad borra sus límites o aparecen como lábiles fronteras cuando se evidencian los espacios intersticiales y las prolongaciones, es decir, el espacio mayor de la pampa, horizonte mayor de la obra de Borges.

historia, resultantes de un recorrido en textos donde se entrevé esa visión del territorio como espacio central donde se afina una escritura, la borgeana. La ciudad borra sus límites o aparecen como lábiles fronteras cuando se evidencian los espacios intersticiales y las prolongaciones, es decir, el espacio mayor de la pampa, horizonte mayor de la obra de Borges.

El territorio *natural* se transfigura por lo que la mirada lleva incorporada en la percepción –lo que implica también una forma de experiencia– y según el lugar y tiempo desde donde se mira. Los límites del barrio diseñan una zona: suburbio como zona sub-urbana, prefijo que convoca a preguntar por su sentido, induciendo interpretar un “debajo” de la ciudad, una subordinación a la ciudad, una cualidad inferior, un descenso (*ad inferos ex inferos*) desde el infierno ciudadano a ese otro que

Entre el Borges ligado a España y el que regresa a Buenos Aires, hay un nexo definido por la preocupación acerca de la posibilidad de sostener, en el Río de la Plata, una vanguardia, sobre qué bases, cuáles afirmaciones y, sobre todo, qué oposiciones.

debajo palpita en toda ella. Una frase de Wilde (Eduardo), rescatada por Borges en el artículo de *La Prensa* antes mencionado (“La presencia de Buenos Aires en la poesía”), le permite una definición: “perros oliendo el horizonte” (de Wilde) “que es significativa apretadamente de la grandeza y de la desolación del suburbio”.

Cuando Borges, contra la abstracción o estereotipia del suburbio, menciona los conventillos, queda manifiesta en ese mapa delineado de centro y periferia la presencia de zonas que con rasgos de *sub* (subordinación, sujeción, sumisión), enclavada en las viejas o nuevas partes de la ciudad. Esa

“otredad” de Buenos Aires presente y actuante en ella misma va metamorfoseándose, en tanto los barrios se “adecentan”, como dice Borges del Palermo de Evaristo Carriego, y emerge otra presencia donde esa diferenciación, antes del suburbio, es ahora de otros suburbios, extramuros, fuera de los convencionales límites de la ciudad, donde habitan otros ya diferentes de los literaturizados malevos del arrabal. Acude entonces la reiteración de lo otro que, lejos de ser inmodificable, se caracteriza por la transformación, la variedad y las mixturas. Acude, por tanto, en la ciudad y los arrabales, la cantidad ficcionable.

Si nos atenemos a la idea de que ficción no se disocia de lo que parece presentarse como su antónimo, esto es realidad, sino que, más bien, se trata de los modos en que se moldea o plasma la materia significativa con que contamos para, precisamente, tener algún acceso a lo que de esa innumerable, múltiple realidad nos es posible atisbar o conocer; de lo que se trata es de ver cuáles fueron los derroteros recorridos en el denso entramado constituido tanto por la misma literatura junto a hechos –de índole personal, social, histórica– cuyo rasgo tal vez más destacable –y casi es un pleonasma– es, precisamente, *acontecer*, *acontecimiento*, o sea, *acto* que deja desde luego los restos de un presente tan efímero como fulgurante, pero que en ese destello se pierde como tal.

Claro que bien puede preguntarse ¿se pierde como tal únicamente o integra en tanto perteneciendo a una inaccesible simultaneidad aquello que, henchido de tiempo y misterio, podría ser la eternidad? ¿El universo escondido en un Aleph? Del hecho nos quedarían los restos, la huella, pero sobre todo

PROA

Año segundo 、 ENERO 、 Número seis

JORGE LUIS BORGES
BRANDAN CARAFFA
RICARDO GÜIRALDES



BUENOS AIRES DE 1925

REDACCIÓN:
AVENIDA QUINTANA 222
EXCLUSIVIDAD DE VENTA J. SAMET — Av. DE MAYO 1242

persiste la evidencia de lo irremisiblemente perdido y por tanto figurado en el conglomerado de un cristal.

Y lo que suscita en el olvido, en la pérdida, en el vasto desconsuelo de lo ya ido, aparece una fuerza de impulsión que se configura, se conforma, se plasma (y con esto aludo a ficción) en las formas en que tratamos de allegarnos a él. Nos queda entonces esa posibilidad de constituir la imagen, forjada con el objetivo de circunscribir de algún modo lo que continuamente escapa aun en el momento en que parece seducirnos con su roce o cercanía, creándonos la ilusión de un tiempo recuperado.

Diversos han sido los modos en que la literatura sondeó el mundo, quiso interpretarlo, darle algún sentido, buscarle sus íntimas aristas, encontrar, en definitiva, algo así como el centro explicativo de lo esquivo. Respecto del territorio, Borges lo construye según su modo de mirar, y en esta palabra cabe no meramente el acto de fijar la vista, sino de enfocar, de delimitar el campo de lo visible, de aguzar la percepción y aun de tratar de establecer, como si se estuviera detrás de la lente de una máquina de fotos, ciertos parámetros tendientes a establecer color, nitidez, profundidad, ampliación del radio, detalle, etcétera. Vale esto, inclusive cuando opera casi por omisión, me refiero a la proverbial ceguera de Borges. La mención de la cámara tiene que ver desde luego con el dispositivo ficcional, con aquellas herramientas que pueden utilizarse en relación con la realidad sin que esto signifique que lo que vaya a lograrse sea su reposición; tampoco su perfecto doble, su reproducción. “La fotografía”, dice Barthes, “instala no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría

provocar), sino la conciencia del *haber estado ahí*. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*” (Roland Barthes, “La imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 40).

La ocupación de la escena nacional

Entre el Borges ligado a España y el que regresa a Buenos Aires, hay un nexo definido por la preocupación acerca de la posibilidad de sostener, en el Río de la Plata, una vanguardia, sobre qué bases, cuáles afirmaciones y, sobre todo, qué oposiciones. Se tratará para Borges, en el andar del tiempo, menos de suscribir un movimiento o sostenerlo que de definir su propia zona escrituraria. Como intersección vale leer este fragmento del manifiesto firmado por Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Borges (manifiesto de *Ultra*):

“Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal.”

La ligazón con el creacionismo del chileno Vicente Huidobro se señala con frecuencia en tanto rechazo y crítica opositora a toda concepción mimética, señalada por el espejo en la

cita anterior; y la apelación a la física (el prisma en donde se refracta el rayo luminoso) conecta a esta poética con el movimiento de lo que aparece recién inventado en el mundo (marconigramas), claro que no como objetos representables sino como realidades que, como las psíquicas, como las visuales, constituyen el impulso escriturario de los textos, la programática construcción de metáforas nuevas, el fundamento para rechazar adornos o antiguallas grecolatinas tanto como adjetivos gongorinos.

Mientras la vanguardia española tomaría el camino de la reivindicación de Góngora, construyéndose, según sus parámetros, una especie de Góngora creacionista visto más en la fulguración y extrañeza de sus imágenes que en la rígida lógica que las estructuraba, Borges en especial mantendría en términos generales el rechazo —enfático o reticente— respecto del poeta andaluz.

La revista mural de Buenos Aires llevó el título de *Prisma* y tuvo dos números, en 1921 y 1922; significó la continuación del firme ademán vanguardista, tapizar las paredes, expandir la nueva estética, provocar cierto alboroto. El tono celebratorio previo a 1921, ante el primer número de la revista *Ultra*, se repite con *Prisma*, la defensa se ve en la polémica contra quienes, como el señor Pin, la impugnan. Muchos años después Borges se autocalificaría por argumentos como los que escribió contra ese señor Pin, de “petulante y dogmático”, y sin embargo, la ironía que preservaría para contraargumentar en sus escritos posteriores está presente en esta breve discusión con el autor de un “articulito”.

Las revistas *Prisma* y *Proa* nos hablarían de la continuidad de esos esca-

ceos de la vanguardia, mientras fueron apareciendo sucesivamente los poemas de Borges. Creo entonces que el hecho fundamental, en lo que se refiere a la escritura, es la definitiva posesión de Buenos Aires como centro permanente de la obra borgiana.

La vanguardia a la que se presta atención ahora es más escueta y acotada:

los denominados “nativistas” uruguayos Silva Valdés y Leandro Ipuche. Más que ellos, en definitiva, interesa en esos linajes que traza Borges la relación entre el ambiente y la estética, se trata de la posibilidad de unir el territorio a la búsqueda de una forma poética nueva, sin el arrastre

del costumbrismo ni la exaltación regionalista volcada en moldes tardorrománticos o realista naturalistas.

En la ciudad porteña, las relaciones se manifiestan a través del registro de lo singular: lugares y horas alejados de los estereotipos: la afirmación del “arrabal”, el patio y las calles contra el “jardín”; y el “paisaje” del campo, permite ver a *Fervor de Buenos Aires* como la plena instalación en el ese lugar del escritor, único lugar, como diría Theodor Adorno unos años después, que es la lengua.

Entre Macedonio Fernández y Evaristo Carriego, de cuya lectura surgiría poco después el estudio que le dedicó a este último, Borges va estableciendo una ruptura que se ve tempranamente anunciada en 1923 cuando responde a una encuesta en la revista *Nosotros*:

En la ciudad porteña, las relaciones se manifiestan a través del registro de lo singular: lugares y horas alejados de los estereotipos: la afirmación del “arrabal”, el patio y las calles contra el “jardín”; y el “paisaje” del campo, permite ver a *Fervor de Buenos Aires* como la plena instalación en el ese lugar del escritor, único lugar, como diría Theodor Adorno unos años después, que es la lengua.

“En lo atañente a la lírica, hermaname con un conjunto de poetas la tendencia ultraísta, ya por mí bastante voceada y apuntalada de teorías. Acerca de la prosa, estoy más solo. Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos”.

Vale destacar esta vindicación de la complejidad.

En cuanto a los “mayores”, Borges no solo vuelve a la carga en esta encuesta, pormenorizadamente se había ocupado de la literatura nacional en un artículo de *Prisma* de 1921 reproducido en *Ultra*, con el énfasis del manifiesto vanguardista que impugna duramente a los “padres” en dos sentidos; por el uso de “cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora”, de adjetivos como “inefable”, “divino”, “azul” o “misterioso” por un lado, y por el otro, por la apelación a un “anecdotismo gárrulo”, “penas rimables”, “amaestrada sencillez”, “espontaneidad prevista”. Estas apreciaciones se detallan en un artículo de *Cosmópolis* de 1923, donde Baldomero Fernández Moreno y Alfonsina Storni (a los que les caben esas críticas a las “penas rimables” y “amaestrada sencillez”) se cotejan con Macedonio Fernández en una vindicación de este último.

En *Fervor de Buenos Aires* asoma el sentimiento suscitador de la ciudad y aparecen entonces las imágenes que muestran la transmutación que va de la experimentación vanguardista al logro de un *estilo*: “chusma dolorosa”, “resplandor indigente de los ocasos de suburbio”, junto con la idea de usar los vocablos según su primordial acepción —noche unánime—, Borges, “novelero de metáforas”, solicita sin embargo que sean más eficaces que

insólitas. Y esto, claro, marca una postura respecto del surrealismo.

Lo nuevo puesto como valor y muchas veces enfatizado en la vanguardia en su oposición a lo viejo, es sin embargo objeto de reflexión, volver sobre lo leído, visto y escrito, incluidas “las excesivas zonceras” sobre el asunto. El escepticismo borgeano, con su ínsita carga de esperanza, asoma en estas afirmaciones: “Ya no creo en la nueva sensibilidad, creo en la insensibilidad poética de los más y en la (esporádica) sensibilidad poética de los menos” (1927, en *Nosotros*). Borges parece decir, en estos razonamientos que apelan a los ordenamientos temporales, a las comparaciones y a la reducción al absurdo, que la literatura es una especie de catálogo, con fichas de reciente confección y fichas viejas que, en definitiva, importa menos el fichero que la biblioteca, el roce de la mano en los lomos de los libros, como diría el otro Borges, mayor y medio ciego en un poema, “Junio 1962”, de *El elogio de la sombra*.

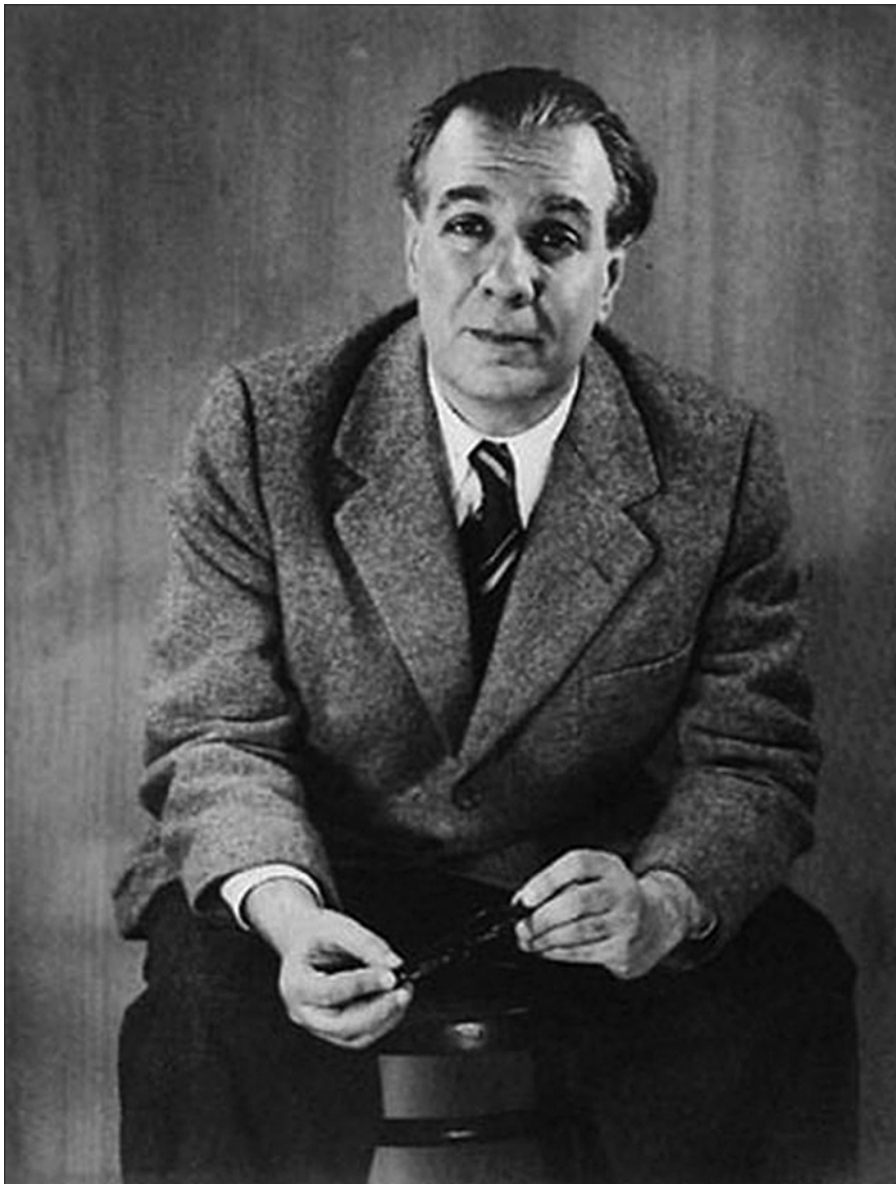
La voz debida

¿Qué es para un escritor lo primordial, lo más importante, lo que, de a poco, extendiéndose, se va convirtiendo en lo único y que, enraizándose, se hace una dura obsesión a la cual, por más que se la quiera eludir, no puede dejar de verse, cara a cara o enmascarada, retornando con la fuerza que la caracteriza?

Ni más ni menos, se trata de la ocupación de un lugar, lugar virtual, ya que no me estoy refiriendo a posiciones ocupadas en el campo literario, mayor o menor preeminencia en la publicación o difusión. Situándome, para la

pregunta, en esa ya vieja categoría, pero sin embargo fundamental, que Barthes sintetizó en la palabra *escritura*, creo que todos los componentes del texto literario, sea el tema, personajes, trama, género, etcétera, no solo están indisolublemente unidos, sino que, precisamente, son susceptibles de configurarse únicamente a partir de ese lugar que, en la lengua propia

(en el matiz que revela la patria según Borges), en la lengua poética, el escritor ocupa, lucha sin cesar por ocupar. Esta búsqueda abarca un espectro amplio y variadísimo que va desde la extrema verbosidad, la palabra desplegada, la palabra exuberante, los larguísimos períodos sintácticos, las mareas envolventes de frases que caracterizan a algunas prosas y que muchas veces han



recibido el nombre más aproximado que exacto de barroco, hasta el punto contrario, es decir, la prosa reticente, la que dice en menos (y que quizá también puede pensarse en extremosidad barroca según Joan Maravall) y en la que el silencio se hace materia tangible gracias a la potenciación máxima de cada significante. Nominaciones y alusiones, definiciones y elisiones. Las voces (escuchadas, inscriptas en los textos son el “ambiente” en el que tiene lugar la escritura. En ese ambiente es donde radica el sabor que hace a lo particular de un texto, de un escritor, de su palabra lograda. Justamente, como contrapartida, aquellas manifestaciones en las que no se encuentra este matiz son las que muestran una actitud más bien reproductora, en el sentido de que no se percibe allí esa selección que hace, para el escritor, que la sinonimia se haga algo imposible en el sentido de que cada palabra es insustituible en tanto cada inflexión, cada vocablo, cada organización sintáctica en el texto, no hace sino implicar aquello que alude a la potencia de significación. No otra cosa es la palabra poética, en sus silencios, en sus recortes, en sus alusiones, en sus sugerencias, lo que no quiere decir

embarrar las aguas para que parezcan profundas, sino en la carga de sentidos que portan aquellas palabras plenas, en su desnudez máxima, en su austeridad, en su despliegue, en sus circunloquios, siempre según lo que surge como no aleatorio sino necesario: la expresión encontrada emplazada en el lugar.

El espacio –ciudad/pampa/río– es objeto de exploración por la palabra en busca del recoveco más secreto, en cuanto al lugar donde pudiera manifestarse algo de aquello buscado o añorado, lugar entrañable o abominable, espacio simbólico y simultáneamente real, que dice de lo imposible de anclar en una disyunción como tampoco una superación sino de una indecidibilidad permanente. No se trata de hablar de un Borges realista sino de sondear esas referencias que le permitieron forjar sus textos. Sus ficciones y simulacros no son otra cosa que el misterio que pugna por mostrarse, conservando, como es su cualidad, la de no ser develado. Pero tampoco, la de quedar disimulado, y en ese sentido, simulación no es disimulo o evitación, no es desasimiento o desconocimiento; en todo caso será la constatación verdadera del límite con lo real, entrevisto en las palabras.

Cuartas Jornadas del Bicentenario

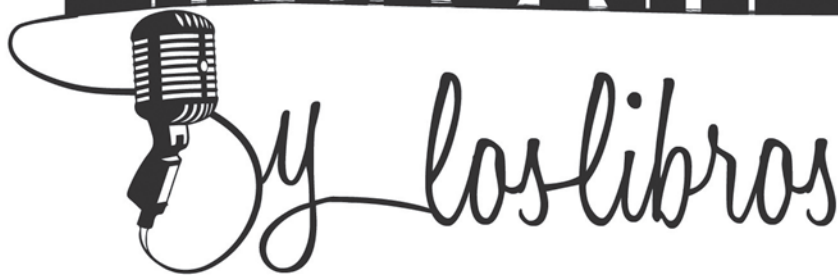
La irrupción de las masas en la vida política (1943-1955)

Los trabajadores de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno presentan las investigaciones realizadas en base a la utilización del fondo patrimonial de la institución.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

LA MURALLA



Programa de radio de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno que se emite los jueves de 21 a 23 hs. en la FM Folklórica de Radio Nacional, en el 98.7 del dial.

Conducido por Ana Da Costa y Osvaldo Gamba.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

Come en casa Borges (y hablamos sobre traducción)

Por Patricia Willson

Difícilmente pueda pensarse la literatura moderna sin afirmar que el arte de la escritura estuvo siempre acompañado por el oficio del traductor. Alrededor de esta figura suelen convocarse ciertas preocupaciones y conflictos. La traducción es, en el núcleo de las reflexiones borgeanas, una actividad portadora de sus propias particularidades y destrezas específicas. No reproduce lo existente ni remite a una simple estilística despojada de los territorios problemáticos que convocan a esos textos. En toda traducción hay un acto de creación lingüística que no se reduce a una “teoría de la recepción” ni a un textualismo que se cierra sobre sí mismo.

Patricia Willson recorre de modo sistemático no tanto el programa de traducción de la obra de Borges, donde la centralidad está puesta en la recurrencia de ciertos temas y ciertos nombres, sino más bien un circuito del autor en su doblez de traductor. A partir de la indagación de testimonios personales, de declaraciones públicas, y de ficciones autobiográficas, Borges “traductor” comienza a comportar nuevas implicancias. Repasando los relatos prácticos de la cotidianidad del traductor, expresados en el *Borges* de Adolfo Bioy Casares, se dejan entrever detalles, arqueologías de esta labor y reflexiones sobre el lugar de la traducción y sus artífices dentro del campo cultural de la época.

Varios son los motivos que han incidido en la proliferación de publicaciones y encuentros cuyo tema es la relación entre Borges y la traducción. Sin duda, los principales deben encontrarse en su propia labor como traductor, así como en aquellos de sus relatos y ensayos en los que la traducción constituye el punto de partida para la reflexión teórica sobre el texto, el lector y el autor. Borges tradujo a algunos de los autores más importantes del siglo XX: James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf; también tradujo a Walt Whitman, poeta estadounidense del siglo XIX. Escribió, además, relatos en los que el personaje principal es un traductor, como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y “En busca de Averroes”, y ensayos sobre la traducción, algunos de los cuales son ya clásicos, como “Las dos maneras de traducir”, “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las 1001 noches”. Su perspectiva sobre la traducción, al menos en sus ensayos más conocidos, puede utilizarse como marco teórico para interpretar sus ficciones, pues atribuye una importancia central al efecto de “segunda mano” (o del *objet trouvé*, como lo han calificado algunos críticos). También hay motivos “extraborgeanos” para tal proliferación: el creciente interés por la traducción en los últimos veinte años, así como la postulación de un emergente “paradigma traductor” en las humanidades.¹

Cuando se dice “Borges y la traducción”, sin embargo, suelen significarse cosas dispares, según el sentido que se dé a *traducir*. En muchas referencias a Borges y la traducción, el término se toma en un sentido amplio para examinar prácticas discursivas que entrañan alguna relación entre dos textos o, incluso, entre un texto y un lector, o un texto y su productor. Así, se asume a veces que

leer es traducir, pues al leer se “traducen” las ideas del autor al propio sistema de valores o al propio bagaje cultural; que *escribir es traducir*, pues al escribir se “traducen” las ideas que el autor tiene en mente a una lengua que pueda ser entendida por otros; o, de manera más sofisticada, que *reescribir es traducir*, pues reescribir implica “traducir” de un texto anterior a otro nuevo, que se leerá en nuevas coordenadas temporales y, en ocasiones, también espaciales.

Tales referencias son distintas de aquellas en que el verbo se usa en el sentido estricto, tautológico, según el cual *traducir es traducir* a partir de un texto originalmente escrito en una lengua,

se obtiene un texto en otra lengua; la traducción es entonces una práctica discursiva que opera entre lenguas diferentes, esto es, una práctica interlingüística. Los tres primeros son usos metafóricos del concepto de traducción, y han tenido gran productividad en la crítica sobre la obra de Borges. Aquí se abordará únicamente el último caso, el del uso no metafórico: no el Borges lector, ni el Borges que reescribe o corrige sus primeras obras, sus obras juveniles, sino el que traduce al castellano textos provenientes de tradiciones literarias extranjeras (francófona y anglófona, principalmente), o bien el que comenta, critica y analiza situaciones traductorales *entre lenguas*.

Algunas páginas de Borges han marcado hondamente las formas de leer contemporáneas. En el campo de los estudios de traducción, es frecuente la apelación al inicio de “Las versiones homéricas”:

En muchas referencias a Borges y la traducción, el término se toma en un sentido amplio para examinar prácticas discursivas que entrañan alguna relación entre dos textos o, incluso, entre un texto y un lector, o un texto y su productor.

“Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción”. El análisis de sus traducciones deriva a veces en argumentos falaces: Borges es un escritor genial, luego sus traducciones son geniales; o, dicho de otro modo, solamente él podía traducir a otro escritor genial como Faulkner. Además de demostrar la eminencia de Borges, el análisis suele también refrendar algo que ya se sabía de antemano, por haberlo leído en ensayos y relatos del mismo Borges, confirmando algunas de sus ideas sobre la intertextualidad, el lector, la novela psicológica; en otras palabras, lleva a cabo una indagación en cuyos términos se encuentra su propia resolución, como la de Lönnrot.

Así leído, Borges parece sobrevolar la estructura de disenso que se halla en toda experiencia traductora. La traducción, dada su naturaleza de “experiencia”, presenta una triple dimensión. En primer lugar, el traductor experimenta la *diferencia* y el *parentesco de las lenguas*, en un nivel

En el monumental *Borges* de Adolfo Bioy Casares, la traducción, entendida en su sentido estricto, adquiere plenamente, además de una *dimensión teórica*, una *dimensión de experiencia* y una *dimensión institucional*, a veces en contradicción con lo que plantean los textos más citados de Borges sobre traducción.

que difiere de lo que la lingüística o la filología pueden razonar al respecto, pues ese parentesco y esa diferencia se manifiestan de manera específica y singular en el acto mismo de traducir. En segundo lugar, experimenta la *traducibilidad* y la *intraducibilidad* de las obras. En tercer lugar, experimenta dos posibilidades antagónicas, la *restitución de sentido* o la *reinscripción de la letra*. Esta triple

estructura de disenso es el origen de las controversias más comunes sobre el carácter “problemático” del traducir, carácter que socavaría la posibilidad teórica de describir, analizar y eventualmente regir la traducción. Los discursos de la experiencia suelen ser repetitivos y, por momentos, pueden ser perogrullescos, justamente por su ceguera respecto del *marco que los regula y los sitúa*, generando los condicionantes institucionales capaces de influir en los procesos de importación literaria, en cuyo centro se sitúa la práctica de la traducción.

En el monumental *Borges* de Adolfo Bioy Casares, la traducción, entendida en su sentido estricto, adquiere plenamente, además de una *dimensión teórica*, una *dimensión de experiencia* y una *dimensión institucional*, a veces en contradicción con lo que plantean los textos más citados de Borges sobre traducción. Estos, en general, remiten al objeto *texto*; de ahí que sean tan funcionales para la ilustración de una teoría borgeana de la textualidad. En el *Borges*, en cambio, se despliegan los aspectos más concretos y materiales de la traducción, y también los más sumariamente prescriptivos: cómo era la paga del traductor comparada con la del antólogo; quién decidía los encargos de traducción en las editoriales; cuál era el papel que se reservaba un escritor de cierto renombre respecto de los contratos de traducción; cuál fue la relación de Borges con sus traductores; y cuáles eran las traducciones malas o buenas, a partir muchas veces de una sola elección del traductor. En el *Borges* hay tantas referencias a la traducción, tantas y de tal importancia, que ya no parece posible hablar de “Borges y la traducción” sin hacer algún tipo de referencia a este libro.

Diarios de escritor

El *Borges* es el resultado de una sustracción: el editor, Daniel Martino, entre-

sacó de los diarios escritos por Bioy a lo largo de más de cincuenta años todas las entradas que hacían referencia a Borges y obtuvo un volumen de más de mil

B O R

ADOLFO BIOY CASARES

EDICIÓN MINOR / EDICIÓN AL CUIDADO DE DANIEL MARTINO

G E S

◀ BackList

páginas. En las entradas se consignan hechos y reflexiones de Bioy vinculados con Borges, pero también, bajo la forma del *discurso directo* y del *discurso indirecto*, los diálogos entre los dos amigos, que generalmente se dan por la noche. Además de Silvina Ocampo, en esos encuentros que se producían en casa de los Bioy a veces están presentes J. R. Wilcock, José Bianco, Carlos Mastronardi, Manuel Peyrou, Xul Solar, Patricio y Estela Canto, Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, Enrique Pezzoni, entre muchos otros.

Si el régimen de verdad del libro puede ser objeto de debate, lo es en la medida en que también pueden serlo las entrevistas escritas, pues ¿por qué tendrían que ser más fidedignas las anotaciones

La traducción se presenta, por lo tanto, como una práctica capaz de diseminar géneros, tópicos y modos de representación ficcional a través de las fronteras lingüísticas.

de un periodista o cualquier otro entrevistador que las de Bioy? Sin embargo, las diferencias existen: la hipótesis de un grabador que registre la interacción se ve reemplazada, en este caso, por la de una notación ¿inmediata? de Bioy, capaz de producir, en la lectura, la ilusión del discurso directo borgeano, de su habla en una situación privada, entre amigos. Otra diferencia entre el *Borges* y las numerosas entrevistas que Borges concedió es que las últimas, desde el principio, tenían como fin su difusión pública. Las conversaciones entre Borges y Bioy, al igual que otras “prácticas cotidianas”, entre las que se encuentran los “modos de hablar”, contravienen las leyes de producción discursiva y constituyen, por lo tanto, “usos indóciles” al orden que les es impuesto o propuesto a los usuarios de la lengua. Una huella de tales leyes persiste, sin embargo, en el

resumen que hace Bioy de los tópicos tratados en las conversaciones con Borges. Dice Bioy:

Por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía porque teníamos una compartida pasión por los libros. Tardes y literatura fantástica, de argumentos policiales, de L'illusion comique, de teorías literarias, de las contrarrimas de Toulet, de problemas de traducción, de Cervantes, de Lugones, de Góngora y de Quevedo, del soneto, del verso libre, de literatura china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la fantasía metafísica de Schopenhauer, del neocreol de Xul Solar, de la crítica del lenguaje de Mauthner. (Borges, 29)²

Estos temas nobles, afines a los intercambios esperables entre dos escritores, están presentes en el libro, sí, pero las tácticas de su tratamiento desmienten a menudo la nobleza que la mera enumeración parece anunciar.

Sobre las numerosas referencias a los “problemas de traducción” que aparecen en el libro es posible realizar una serie de operaciones críticas. En primera instancia, una *selección*; luego, una *clasificación*. Algunas de las referencias apuntalan una *teoría* borgeana de la traducción, solidaria con lo afirmado en sus ensayos sobre el tema; abordan el lugar de la traducción en las tradiciones literarias, la apropiación de tradiciones ajenas y la marca indeleble que “lo traducible” de una época deja en las versiones de textos fundacionales. Otras referencias reponen, alternativamente, las dimensiones *experiencial* e *institucional* de la traducción, a través del cotejo entre originales y su traducción (por lo general, el cotejo de una

sola palabra, o de unas pocas palabras), y de la mención de editoriales y contratos, que ya no recupera el objeto *texto* para la reflexión traductológica, sino más bien el objeto *libro*.

El interés de este nuevo archivo para el estudio de las relaciones entre Borges y la traducción reside ante todo en que proporciona datos necesarios para reconstruir situaciones concretas de traducción. La información al respecto es infrecuente y, cuando está disponible (en un diario de escritor, como en este caso, por más que deba compulsarse con otras fuentes), contribuye al espesor significativo de las versiones que se estudian.

Problemas de traducción: la teoría

En varias de las entradas del *Borges*, los amigos recrean dialógicamente algunas de las hipótesis de “Las versiones homéricas” y de “Los traductores de las 1001 noches”. Por ejemplo, la que sostiene que las traducciones son, ante todo, hechos de la cultura receptora. En 1968, Borges enuncia esta idea de manera contundente: “Aun prescindiendo de sus textos argentinos, nuestra *Antología de la literatura fantástica* es una de las obras capitales de la literatura argentina” (1220). La frase no parece admitir interpretaciones metafóricas, sobre todo porque, a continuación, Bioy afirma: “También me parecen importantes, aunque en menor grado, algunos volúmenes del Séptimo Círculo: junto con la *Antología*, contribuyeron a enseñar a inventar y a contar argumentos”. La traducción se presenta, por lo tanto, como una práctica capaz de diseminar géneros, tópicos y modos de representación ficcional a través de las fronteras lingüísticas. Para estar plenamente

disponible en un espacio cultural, un texto extranjero debe ser legible en la lengua adscripta a este espacio.

En 1956, Borges vuelve al tema de las traducciones de *Las mil y una noches* y utiliza como desquite político su propia respuesta a las preguntas: ¿de quiénes son los textos? ¿A quiénes se debe su supervivencia? En una conferencia auspiciada por la comisión para “la primera mezquita argentina”, al advertir un trasfondo de propaganda a favor del presidente egipcio Nasser en el conflicto que entonces se producía por el canal de Suez, Borges dijo que *Las mil y una noches* era una obra importante, no para los árabes, sino para las literaturas occidentales y que, en cierto modo, dictaba su conferencia en honor del francés Galland y también de los ingleses Lane y Burton, esto es, en honor de los traductores a lenguas europeas. Y Bioy remata la anécdota al comentar: “Se dio el gusto de refregarles muchos nombres ingleses y franceses” (192-193). En la entrada del 11 de octubre de 1957, se apuntalan las ideas presentes en “Las versiones homéricas”.

Borges describe un curso sobre Homero: “Para el año próximo, en la Cultural Inglesa, preparé un curso sobre traducciones de Homero. Empezaré con Chapman, seguiré con Pope, con William Morris, con Butler y acabaré con el capitán Lawrence. Será como un curso de literatura inglesa y se podrán comparar párrafos traducidos” (375). Esta afirmación desbarata la concepción monolingüe de una literatura nacional, concepción que trae aparejado el relegamiento de la traducción, su estatuto minorizado respecto de las “escrituras directas”.

Borges y Bioy pasan de una actividad a la otra como si fueran intercambiables, lo cual avala la hipótesis sobre el carácter apócrifo de algunos de los autores incluidos en la antología.

El prejuicio anti-literal también funciona en Borges cuando se trata de lenguas más cercanas entre sí, como el inglés y el anglosajón.

Otro de los hechos registrados por Bioy, y que deben leerse en una relación de continuidad con los ensayos borgeanos sobre la traducción, es la permanente referencia a traducir y escribir para las antologías que realiza con Borges. Dado que Bioy empieza el ritmo regular de registro en 1947, no hay datos sobre la *Antología de la literatura fantástica*, pero sí hay referencias a *Cuentos breves y extraordinarios* y al

Libro del cielo y el infierno. Cada vez

que Bioy consigna actividades vinculadas con alguno de estos dos volú-

menes, escribir y traducir parecen darse en un verdadero *continuum*. Así pues, la fórmula reiterada es: “traducimos y escribimos” para la antología, o “traducimos o redactamos dos cuentitos para la antología” (77). Borges y Bioy pasan de una actividad a la otra como si fueran intercambiables, lo cual avala la hipótesis sobre el carácter apócrifo de algunos de los autores incluidos en la antología.

Problemas de traducción: la experiencia

De las tres estructuras de disenso que marcan la experiencia traductora, las que más reaparecen en las conversaciones entre Bioy y Borges son la de la diferencia y el parentesco entre las lenguas de trabajo, y la de la literalidad (reinscripción de la letra) y la libertad (restitución del sentido). El problema de lo traducible *versus* lo intraducible –tercera estructura de disenso– es ilustrado con el ejemplo del *Ulises* de Joyce, con el que se retoma la idea de la comparación entre lengua fuente (el inglés) y lengua meta (el español, el francés). Bioy y Estela

Canto asisten, en septiembre de 1949, a una conferencia de Borges sobre Joyce: “Borges declaró que el *Ulysses* era prácticamente intraducible al español y al francés, idiomas de palabras polisilábicas y sin palabras compuestas” (41).

Ya sea para ir en auxilio de Wilcock en un dilema de traducción o para criticar las traducciones de Cortázar y Victoria Ocampo, es recurrente el argumento del carácter “monosilábico” del inglés cuando se lo compara con el español, esgrimido con el fin de marcar el desacierto de los traductores criticados. Ante Borges y Bioy, en una cena en casa de este último, Wilcock se queja de los autores que, por ser ellos mismos afectos al alcohol, hacen beber *drinks* a sus personajes todo el tiempo (244); Borges propone una solución rápida y banal: “trago”. También parece banal la crítica a la traducción de Poe por Cortázar, que Borges compara con la que él y Bioy han hecho para la *Antología de la literatura fantástica*. En concreto, los dos amigos comentan la traducción de “El caso del señor Valdemar” y Borges dice: “la traducción nuestra es mejor, sobre todo más legible, que la de Cortázar. La de Cortázar es más fiel. Cortázar parece no haber reparado en que el español soporta menos bien que el inglés la pluralidad de adverbios”. El rechazo a la literalidad en nombre de un fraseo y una melodía natural de la lengua traductora vuelve a aparecer en la crítica a Victoria Ocampo por sus versiones del inglés: “Cree que lo importante es trasladar palabra por palabra el original. No ha descubierto que el lector quiere recibir alguna emoción, que al lector no le importa el original, porque no lo conoce... Por *fat* traduce “regordete”. En inglés es un monosílabo, se nota menos” (423). Vuelve a aparecer, también, con motivo



Ilustración de una de las ediciones de *Las mil y una noches*

de las traducciones a otras lenguas de los textos de Borges y Bioy. En 1962, Borges asegura que su traductor estadounidense, “[p]or la ley del menor esfuerzo [...] siempre traduce la palabra española por la palabra inglesa más parecida. Si digo “habitación”, traduce *habitation* y no *room*. Resulta un estilo rarísimo y un idioma que es apenas inglés. Yo dije en alguna ocasión que una ventaja del inglés es la de ser un idioma mitad anglosajón, mitad latino. Ahora me castigan por esa frase” (767). En 1963, Bioy relata que la traductora al inglés de *La trama celeste* le pide opinión sobre una posible traducción del título. La traductora propone *The Celestial Plot*. Borges es categórico: “Qué horror: si todo el libro está traducido tan literalmente no se entenderá una palabra”, y sugiere lo siguiente: *The Pattern in the Sky* (889).

El prejuicio anti-literal también funciona en Borges cuando se trata de lenguas más cercanas entre sí, como el inglés y el anglosajón. Dice Borges

que las traducciones de Ezra Pound del anglosajón son literales, “pero sobre todo fonéticas, sustituyendo una palabra anglosajona por la misma palabra en inglés, aunque hoy haya evolucionado la acepción”. Pound elige traducir para reproducir un sonido, como la traducción del *reckon* anglosajón por el *reckon* inglés, que, según Borges, solo guardan la similitud prosódica (739 y 750). También es de tipo prosódico la observación que hace sobre el *Macbeth* en castellano de Guillermo Whitelow: “Si los actores representaran *Macbeth* con el texto de Whitelow, morirían ahogados, sofocados” (1349). La justificación de que Whitelow lo hizo “para cobrar unos pesos” incorpora al análisis un factor de otra índole: el dinero.

Problemas de traducción: la institución literaria

El *Borges* es pródigo en referencias a instancias de legitimación de escri-

tores: premios literarios, elecciones en la SADE, firma de solicitadas, alianzas precarias y conciliábulos, todo teñido por el antiperonismo ciego de los dos amigos, que los lleva a hacer lecturas frívolas de heridas fundamentales en la historia argentina, desde la década del cuarenta hasta 1989, año del último registro de Bioy incluido en el libro. Más secreto es el hilo que une las referencias vinculadas con la traducción. Estas contribuyen a la comprensión de las relaciones entre auge editorial e importación literaria, y también indican que la extraducción (la traducción de autores argentinos a otras lenguas) funcionaba, ya en la década del cincuenta, como una instancia dadora de prestigio y, por lo tanto, deseada por los escritores, aunque no siempre de manera incondicional. Así, resulta elocuente al respecto la anécdota sobre la autotraducción de

Si bien el centro mismo de todo proceso de importación literaria es la traducción, esta no se sostiene por sí sola, sino que la rodean otras prácticas importadoras, en las que se puede detectar un gradiente de jerarquías.

Susana Bombal en 1953. Borges la presenta como una “dama argentina que, en la segunda mitad de su vida resuelve acercarse a la literatura y traduce literalmente, a un inglés de sintaxis porteña, poemas de escritores más o menos amigos” (84). Bombal escribe una pieza de teatro y se autotraduce al inglés. Hace enviar la pieza traducida a Londres con el fin de que sea representada y “ante su asombro infinito, fracasa”. Las referencias más constantes a la extraducción aparecen en el *Borges* en los años sesenta, seguramente con motivo de las primeras traducciones al francés y al inglés de los novelistas del *boom*. Las versiones francesas, por ejemplo,

publicadas en prestigiosas editoriales, como Seuil y Gallimard, incentivaron las traducciones de autores latinoamericanos que no formaban parte del *boom*. La importancia que algunos escritores atribuyen a ser traducidos termina por fastidiar a Borges (sobre todo cuando él ya ha sido traducido). “¿Y qué me importan las traducciones? Soy argentino; escribo para ser leído aquí”, dice. Lo que le pesa es, sin duda, la ardua colaboración con el traductor estadounidense Norman Thomas di Giovanni, ese “muchacho [que] no entiende absolutamente nada los cuentos. Sin nuestra ayuda su traducción sería peor que la alemana o la francesa. Pero va a ser buena... la traducción que nosotros hacemos”. Esta colaboración comienza hacia fines de 1968, cuando llega a Buenos Aires el joven Di Giovanni, que planea una traducción de las *Crónicas de Bustos Domecq*. “Ese muchacho es un gran macaneador. Con tal que no macanee con los contratos que dice tramitar” (1265).

Algunos de los contratos de traducción mencionados en el *Borges* generan discordia. La más ostentosa es la vinculada con la traducción al inglés de *Sobre héroes y tumbas*. En 1968, Borges y Donald Yates, estudioso de la obra de Borges, comen en casa de Bioy. Yates, en la conversación, refiere que un comité de traductores y especialistas trabajaron durante tres años en la traducción de *Sobre héroes y tumbas*. Sabato leyó la traducción, se declaró contrariado y rompió el contrato (1213). En 1971, Bioy se entera de que Palazzi, editor italiano, publicará *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Cuando llama a la editorial Sudamericana, le dicen que fue la editorial Sur la que tramitó el contrato, sin consultar a los autores, y que ha elegido incluso a una traductora. Bioy quería que la versión italiana fuera publicada por Bompiani; aprovecha la decep-

ción para reclamar por la falta de pago, incluso de derechos de autor pactados. De los desacuerdos entre los dos escritores y las editoriales que los publican proviene el primer pleito que Bioy dice haber iniciado en su vida: contra la editorial Rueda por los derechos de *Cuentos breves y extraordinarios* (1428).

Varios años antes, en 1958, Borges y Bioy recuerdan la tentativa de publicar *Libro del cielo y del infierno* en la editorial Claridad, allá por 1945 o 1946. En aquellos años van a ver al dueño de la editorial, Antonio Zamora, al que califican de “gallego de clavel en el ojal” (471) (aunque Zamora, el mítico director de la editorial reformista, había nacido en Madrid). Le llevan mil páginas de una antología, en la que las traducciones están a cargo de Wilcock. Zamora paga mil pesos a Borges y Bioy, y paga también “una módica suma” al traductor —no se dice cuánto—, pero nunca publicará el libro. Esta anécdota es una prueba

concreta de la jerarquía de las prácticas importadoras: si bien el centro mismo de todo proceso de importación literaria es la traducción, esta no se sostiene por sí sola, sino que la rodean otras prácticas importadoras, en las que se puede detectar un gradiente de jerarquías. Los prologuistas y antólogos a menudo son más visibles y están más legitimados que el traductor mismo, lo cual se refleja, de manera directa, en la mención de su nombre y la remuneración que reciben. Si Borges pudo afirmar, desde un punto de vista teórico, “ningún problema tan consustancial con las letras...”, la institución literaria se encarga de sancionar jerarquías diferentes.

El *Borges* de Bioy, por su carácter de “fresco” de la vida literaria argentina, mezcla, en una notación cotidiana capaz de convertir los retazos de diálogo en recuerdo, las ideas que llenan para el crítico el sintagma “Borges y la traducción”.

NOTAS

1. Según esta idea, la traducción en sentido amplio y todas las problemáticas relacionadas con ella funcionarían como un punto de cohesión en las humanidades ante las acusaciones de una falta de consenso sobre su objeto o de una falta de paradigmas unificadores.
2. Entre paréntesis, se indica el número de página donde aparece la cita en la edición del *Borges* publicada por Destino en 2006. Así para todas las citas subsiguientes.

BIBLIOGRAFÍA

- APTER, Emily, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- BERMAN, Antoine, “La traduction et ses discours”, en *Meta*, vol. xxxiv, nro. IV, 1989, pp. 672-679.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, traducción de Alejandro Pescador, Iberoamericana, México, 1996.
- Dossier* dedicado al *Borges* en *Página 12*: Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Rodolfo Rabanal, Luis Chitarroni, Juan Villoro, Paula Pérez Alonso: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3806-2007-05-13.html> (última consulta: 17/11/2013).
- GONZÁLEZ, Horacio, “Borges y el peronismo”. *Página 12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-151473-2010-08-17.html> (última consulta 15/11/2013).
- MOLLOY, Sylvia, “Lost in translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin American”, en Evelyn Fishburn (ed.), *Borges and Europe Revisited*, Londres, Institute of Latin American Studies, 1999, pp. 8-20.
- PAULS, Alan, y HELFT, Nicolás, *El efecto Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Cooke, no-Borges

John Wiliam Cooke se mueve en el mundo de los conspiradores, de la alta teoría y de la literatura sartreana. Escribe como nacionalista, un poco a la manera de Ernesto Palacio o Julio Irazusta, pero lo diferencia la influencia rara e indirecta que obtiene de los manuscritos juveniles de Marx y de la poesía francesa del siglo XIX, que está en sus biblioratos de lectura. El que vea las últimas imágenes de *Invasión*, el film de Hugo Santiagov escrito por Borges y Bioy, no puede dejar de verlo en el envoltorio fantástico de sus últimas escenas.



Roger Caillois

Le interesó el surrealismo pero se consideraba discípulo de Marcel Mauss y de otro gran estudioso de los mitos, Dumézil. Por un período casi adolescente, fue hechizado por Victoria Ocampo, y de allí extrajo el severo ímpetu con que dio a conocer a Borges en Francia. El famoso *Collège de Sociologie* se funda en 1937, con Caillois, Leiris y Bataille. Es una sociología que podríamos considerar “borgeana”.

Caillois tradujo los primeros cuentos de Borges al francés, estudió la mantis religiosa y la magia homeopática como una forma de la metáfora de la fatalidad femenina. Se dedicó a razonar sobre el género policial y lo fantástico, escribió fervorosamente contra el fascismo, sobre el juego como el vínculo humano con lo sagrado, y no se privó de analizar la analogía de las piedras con el mundo social, lo que poco le sirvió, no obstante, para reconciliarse con la obra de Lévi-Strauss. Detrás de él surgió el borgismo de la revista *L'Herne*, de Gerard Genette, de Maurice Blanchot, de Michel Foucault y Derrida. En uno de sus viajes a Francia, preguntado Borges por su influencia en el neoestructuralismo de la crítica literaria, contestó: “Ustedes me han tomado demasiado en serio”.



Dos balas de Remington todas las mañanas

Por Elena Donato ()*

Cuando Borges publica en 1970 su “Autobiographical Essay”, muchos de los postulados allí vertidos dieron origen a una serie de frondosas lecturas críticas que contribuyeron a pensar su obra desde los dos linajes familiares por él narrados. Entre los Acevedo y los Borges, es decir, entre el coraje de las luchas originarias de la historia nacional y los libros de la “infinita biblioteca de libros ingleses”, Elena Donato se propone indagar una de las formas en que se presenta el vínculo entre literatura y vida en la obra de Borges, a partir de la semblanza escrita por Eduardo Gutiérrez a propósito del coronel Borges, incluida en *Croquis y siluetas militares*. Ese breve texto de Gutiérrez, en efecto, se centra en el análisis del vínculo entre honor y traición, definiendo como hidalgo y abnegado el último acto de la vida del coronel en el que otros apenas vieron a un traidor. La complejidad de esa figura paradójica, que incomoda la lógica antagónica y las separaciones tajantes de los bandos, reaparece de un modo evidente en más de un relato y ensayo de Borges. Si Gutiérrez subvierte esa lectura esperable o canonizada del coronel que luchó en la batalla de La Verde, será ese modo de leer al autor del siglo XIX en donde se encontrarán los mecanismos formales que le permitirán a Borges indagar la forma en que la figura de la traición actúa sobre el tenso y nunca resuelto vínculo entre literatura y vida.

En marzo de 1979, Ricardo Piglia llamó “los dos linajes” a una clave para interpretar la obra de Borges. “Interpretar” como se usa en música y como si la obra de Borges fuera una partitura, porque a partir de entonces los dos linajes (el de sangre y el literario) permitieron nombrar diferentes tonalidades de esa obra: “una serie de textos apoyados en la voz, en el relato oral, en cierta ética del habla, en la historia, en la memoria, en el culto al coraje, en el no saber” —escribe Piglia—; “otra serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la biblioteca, en el culto a los libros, en el saber, en la parodia”, concluye (1979: 6). Cada linaje, así, habría dejado como herencia un don distinto; cada don, un Borges distinto: un Borges puro oído; un Borges lector.

Pocas lecturas críticas inventaron formas de leerlo como las cuatro páginas que Piglia publicó en *Punto de Vista*, en aquel marzo de 1979, con el título “Ideología y ficción en Borges”. Buena prueba de esa invención es que ese artículo haya perdido su nombre entre las sucesivas generaciones de lectores que le deparó la academia universitaria local, donde se lo conoce como “el de los dos linajes” —a veces, “el de los dos linajes de Piglia”—.¹ Mejor prueba, por cierto, es que con ese ensayo Piglia haya logrado arrebatarse una hipótesis a Borges —un Borges que ya arrastraba cortes de diversas lenguas que lo reverenciaban llamándolo “Maestro”—, arrebatarse la hipótesis con la que, en 1970, Borges deliberadamente confundía las diferentes entonaciones de su obra con las señas personales de sus antepasados, y sobrevivir.²

El recurso a los “mayores” como fundamento y pre-texto, en realidad,

nace con la obra en los años 20 y no la abandona, pero nunca es tan flagrante como en el “Ensayo autobiográfico” que, como se sabe, Borges dictó en inglés a Norman Thomas di Giovanni, durante el otoño de 1970, y se publicó en *The New Yorker* en septiembre de ese mismo año.³ Mucho más que una hipótesis, ese ensayo despliega un plan de evasión: cuando el mundo le ofrendaba no sólo Occidente sino —como alguna vez había reclamado— el Universo entero por tradición, Borges declina la oferta y se queda con lo que lleva puesto: los antepasados familiares.⁴ No es el pudor obligado del viejo sabio, es una más de esas operaciones borgeanas que describió Alan Pauls en *El factor Borges* al desmascarar al “tímido y desinteresado ratón de biblioteca” para verlo tal cual es: “un estratega tortuoso”, como lo llama (2004: 9).

Antes que una hipótesis, Piglia sustrae las claves de un plan de operaciones que puede inscribirse en lo que *El factor Borges* llama “una política del pudor”⁵ y que —como propone Pauls— se liga al modo en que, según Borges, los clásicos *imponen* la realidad de la ficción. Cuando su apropiación de la “cultura universal” corre el riesgo de revelarse como “una mera afectación, una máscara”, Borges renuncia a todo y se queda con el único patrimonio del que no puede desprenderse: el nombre. Con las claves robadas y a tono con la época en la que escribe, Piglia lee y revela los presupuestos ideológicos sobre los que se erige la obra de Borges: “esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento” (1979: 4).

Por supuesto que no son ajenos a la eficacia de esa lectura los retoques con los que Piglia simula un perfecto equilibrio en la separación de bienes que corresponde a cada rama del árbol genealógico. Para mejor hacerlos coincidir con esas contradicciones históricas, opone uno a uno los rasgos de los dos linajes: si de un lado están los criollos, del otro quedan los europeos; si en uno hay armas, acción, coraje, en el otro reflexionan las letras; donde resuena la voz no hay biblioteca.⁶

Veinte años después, en su ensayo, Alan Pauls repara la injusticia al señalar la mancha de sangre en el retrato del linajepaterno: “Eminentemente ‘culto’, portadora de la tradición y el prestigio británicos, esta rama familiar, sin embargo, no es completamente pura y tiene su ‘recaída’ guerrera. Es una de las particularidades que honran a la abuela Haslam: si Borges la evoca con tanto detalle es, básicamente, porque Fanny es la que *mezcla* los linajes, la que articula la tradición libresca con

el culto de las armas” (2004: 28-29). Y si eso es así, y lo es, es porque toda vez pronunciado, el nombre Fanny Haslam convoca, por atracción, al de su adorado coronel Borges.

El coronel, sin embargo, no es

la única recaída del linaje paterno; en la biblioteca de ilimitados libros ingleses, hay una recaída forajida: “muchos de los libros de Eduardo Gutiérrez” aparecen entrometidos en esa biblioteca en la que hasta el ejemplar del *Quijote* está escrito en

inglés, según dicta Borges, también en inglés, a di Giovanni (1999: 25-27). En 1989, Daniel Balderston fue el primero en advertir y leer esa recaída de la biblioteca inglesa. “No es casual” —escribe— “que Borges vincule los nombres de Stevenson y Gutiérrez cuando recuerda sus lecturas infantiles, ya que los dos autores abren nuevas posibilidades para la narrativa, ficciones que desafían al lector a participar en ellas a través de la imaginación” (2000: 48). Borges, concluye “recurre a los folletines de Eduardo Gutiérrez porque descubre en ellos los borradores de una mitología personal en la que se vinculan armas y letras, dichos y hechos” (2000: 58). Diez años después de “El de los linajes”, Balderston cambia de rama familiar las tonalidades del culto al coraje para permitirles recuperar su linaje libresco. Otros diez años, y Pauls escribe: “Si de sus dos linajes Borges se quedó con uno, el de los libros, fue solo para apropiarse mejor del otro, el de la guerra, y para convertir la literatura en un gran campo de batalla, los libros en armas, las palabras en golpes” (2004: 35).

Ambas lecturas muestran bien cómo restituir a cada rama de la familia el bien que le corresponde en la división puede significar perder los dos linajes para siempre o, al menos, la discordia que los oponía. Conciliada esa discordia, los dos linajes ya no parecen responder tan bien a las fórmulas de aquella oposición básica con la que cierta tradición ideológica quiso comprender la historia y la cultura argentina.⁷ De pronto, la metonimia cambia de rumbo y “el coraje” y “los libros” se presentan ahora como la versión económica de “la vida” y “la literatura”.

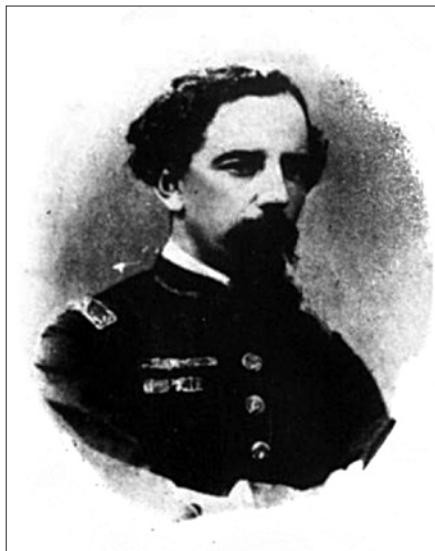
No es difícil imaginar la sonrisa del Borges niño ante el hallazgo que habrá sido ver su apellido confundido en la polvareda de los combates contra las lanzas del legendario Calfucurá, verlo guerrear y sobrevivir no sólo en los relatos orales de la abuela Fanny, sino en las páginas de una novela, en una escena de *Juan Moreira*.

Bien miradas, ambas recaídas –la guerrera entre los hombres de letras y la forajida en el estante británico– son, en verdad, una sola, con dos entonaciones y un mismo nombre: Francisco Borges. Lo que distingue de los demás héroes de su linaje de sangre a ese antepasado de armas tomar, guerrero contra el indio y las montoneras, es una naturaleza doble hecha de sangre y literatura. Francisco Borges fue, a la vez, un hombre y un personaje de novela.

No es difícil imaginar la sonrisa del Borges niño ante el hallazgo que habrá sido ver su apellido confundido en la polvareda de los combates contra las lanzas del legendario Calfucurá, verlo guerrear y sobrevivir no sólo en los relatos orales de la abuela Fanny, sino en las páginas de una novela, en una escena de *Juan Moreira*. Cansado de temer que una partida le salga al camino y lo obligue a pelear, Moreira decide irse lejos, muy lejos, para que se olviden de él y pegar la vuelta cuando menos lo piensen, y galopa rumbo al oeste de manera vertiginosa (2001: 122). En algún momento del alba detiene el caballo para orientarse, se ubica enseguida y entonces, leemos: “galopa aún unas dos leguas en dirección a San Carlos, fortín que pertenecía a la frontera oeste y donde había estado años atrás tomando parte en aquel sangriento combate que dio Calfucurá al frente de cinco mil lanzas y en el que tanto se distinguió el valiente coronel Borges” (2001: 124). No es difícil imaginarlo: “estaba muy orgulloso” –escribe Alicia Jurado– “porque en *Juan Moreira* se hacía mención de su abuelo, el coronel Borges. Por entonces, hubiera preferido ser nieto de Juan Moreira, pero se resignó a descender de otro personaje del libro, menos espectacular” (1996: 37).

Cuando Balderston reconstruye la historia de lecturas y menciones que une a Borges con Gutiérrez, transcribe ese mismo pasaje de Alicia Jurado en *Genio y figura de Borges* y a continuación agrega: “Jurado se equivoca: la mención del abuelo está en *Croquis y siluetas militares*, como rectifica Borges en su ensayo autobiográfico” (2000: 40). Cita entonces el fragmento en el que se revela la recaída de la biblioteca paterna: “En español leí muchos libros de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos y forajidos argentinos –sobre todo *Juan Moreira*, así como las *Siluetas militares*, que contiene un vigoroso relato de la muerte del coronel Borges” (Balderston, 2000: 40).⁸ El fragmento, en realidad, no rectifica a Jurado, que –como vimos– no se equivocaba: el coronel tiene su aparición –secundaria, si se quiere– en *Juan Moreira*. A su manera, sin embargo, Balderston tampoco se equivoca al privilegiar la aparición del coronel –si no protagónica, inolvidable– en *Croquis y siluetas militares*. Cada aparición del abuelo cuenta escenas distintas, tan distintas que parecen pertenecer a vidas distintas. Pero sobre todo, cada aparición le enseña cosas distintas al lector niño que Borges fue alguna vez: con *Juan Moreira* aprende lo que las formas de vida le dan a la literatura; en las *Siluetas militares* descubre cómo de una forma de muerte, de una forma oscura y confusa, puede nacer una literatura.

Si el coronel Borges hubiese sido, en lugar de ese personaje poco espectacular que le tocó ser, el protagonista de una novela de Eduardo Gutiérrez, seguramente hubiese explicado la diferencia entre sus dos vidas con las mismas palabras con que Moreira piensa las suyas mientras galopa hacia



Coronel Francisco
Borges Lafinur

aquel fortín de San Carlos: “¡Cuánta diferencia había de su situación presente al porvenir feliz que le sonreía cuando cruzó por primera vez aquellos parajes solitarios! Entonces era un hombre honrado y un soldado valiente. Hoy se veía declarado bandido y el porvenir que se

le ofrecía era una muerte horrorosa o un regimiento de línea” (2001:124). Lo hubiese explicado así porque lo que leemos en su escena de *Croquis y siluetas militares*, precisamente, es cómo se encamina hacia una muerte horrorosa ante un batallón de línea, el mismo que antes, en su otra vida —de la que vemos una escena en *Juan Moreira*—, había comandado con fama de hombre honrado y soldado valiente. Y no se hubiese equivocado de haberlo explicado así, como no se equivocaba Moreira. Los dos hombres encontraron su muerte horrorosa el mismo año, con pocos meses de distancia: herido por la espalda murió Moreira; Borges, alcanzado por dos balas de fusiles Remington —estrenados para la ocasión— y disparadas por sus compañeros de armas en el ejército para el que había servido, hasta pocos días antes, durante toda su vida. “Tema del traidor y del héroe”, hubiese abreviado el otro Borges.

Jurado y Balderston no se contradicen, solo requieren páginas diferentes: Jurado, las que exhiban la gloria del guerrero capaz de honrar el *genio* y la

figura del nieto; Balderston, las que mejor prueben el vínculo que une la obra de Borges a la de Gutiérrez en su común negativa a separar letras y armas (tópico privilegiado en *Croquis y siluetas militares*), a distinguir dichos y hechos (personajes y hombres). Además, Jurado tiene como fuente los relatos orales de sus amigos (Jorge Luis, Leonor, Norah) relatos que a su vez repetían los de Fanny, relatos del culto al coraje. Balderston, en cambio, tiene a Gutiérrez. Es evidente que hay algo que la economía del pudor británico logró callar mejor que el apasionado Gutiérrez, algo que a fuerza de negarlo deja leer en la semblanza incluida en *Croquis y siluetas militares* y que empaña el último acto de coraje del coronel Borges en la batalla de La Verde, donde murió.

Esa batalla decidió la derrota de la revolución de 1874. Según los planes del general Mitre, debía estallar el último día de la presidencia de Sarmiento e impedir la asunción de Avellaneda, a quien acusaban de haber obtenido el triunfo fraudulentamente. Una amistad y un ideario compartidos ligan al coronel Borges con el general Mitre, que lo convoca a participar del levantamiento sumando a las filas rebeldes el batallón de línea que estaba a su mando. Borges pone como condición una fecha, el 12 de octubre, día en que concluía su mandato Sarmiento: “antes de ese día yo no me pertenezco y no puedo faltar a la confianza que el Gobierno depositó en mí, ni a mi propio honor, cometiendo un acto incalificable”, escribe Gutiérrez, imaginando la voz de Francisco Borges (1961: 40). Enterado Sarmiento de los planes de Mitre, manda llamar a los coroneles del Ejército, y les hace una sola pregunta.

“Hasta el 12 de octubre el Gobierno de Vuestra excelencia puede contar con mi lealtad”—responde Borges en la letra de Gutiérrez— “no hay consideración en el mundo que me haga faltar a mis deberes” (1961: 42). Y el deber que se dio por suyo este hombre de acción fue la palabra: cumplir con la palabra empeñada. Pero la revolución se adelantó y esa circunstancia complicó todo. Aún así, el coronel es fiel a su promesa y hasta el 12 de octubre integra las filas del Ejército Argentino. Llegado ese día, se separa de su tropa y se pasa de bando. De un lado le reprochan que debilitara al Ejército al abandonar su puesto y su tropa poniéndola a disposición del Gobierno y solicitando que lo apartaran de ella; del otro lado, que se sumara a la sublevación tan tarde y tan solo.

Por motivos contrarios, las fuerzas leales al presidente Sarmiento y los rebeldes seguidores de Mitre lo consideran un traidor. En ese fuego cruzado, el coronel hace lo que tiene que hacer. Caídos mil de los suyos, Mitre acepta su derrota y ordena la retirada; el coronel, que ni viendo perdida su causa quiere abandonarla, avanza prácticamente solo hacia la línea de fuego. Dos balas lo hieren definitivamente. “Así murió aquel digno y bravo soldado”, escribe Gutiérrez. “El Gobierno y sus amigos políticos han sido para con él cruelmente ingratos. Y sin embargo, fue el militar más lucido y honrado del ejército. Ninguna lengua se movió jamás para empañar su nombre” (1961: 44-45).

El esfuerzo de Gutiérrez por salvarle el honor es notable, pero no alcanza. O mejor dicho: sobra. Escribe tanto que se contradice; escribe con total convencimiento esa última aclaración

innecesaria (“ninguna lengua se movió jamás para empañar su nombre”) una página después de esta otra frase: “Sus compañeros no comprendieron, o aparentaron no comprender aquel hermoso rasgo de caballerosidad y de carácter, reprochando a Borges, aunque no de frente y con claridad, lo que ellos se permitían llamar su traición” (1961: 43). Por otra parte, basta leer alguna página de los periódicos que registraron aquellas jornadas para comprobar cómo sin mucho escrúpulo, no solo sus compañeros, sino las lenguas de Buenos Aires mancillaban el nombre del coronel. En la editorial del diario *El Nacional* del 20 de octubre de 1874, por ejemplo, puede leerse: “El ejército de la República no tiene hoy generales y prueba de ello es que, teniendo veinte mil hombres sobre las armas, para sofocar una rebelión inicua, hay tres cuerpos del ejército en operaciones mandados cada uno por un coronel. [...] Tanto el Sr. Sarmiento, como el general Gainza, depositaban en el coronel Borges la más segura confianza, como la habían tenido en Rivas y en Obligado, y solo después que lo hechos se han producido, han podido ellos ver cuánto su confianza fue imprudente, y cuánto fueron indignos de ella aquellos pérfidos cortesanos” (1874: 1).

Pasan los años y en 1935 Borges publica *Historia universal de la infamia*, que por supuesto le debe mucho a los “Dramas policiales” de Gutiérrez, pero Borges ya es Borges y simula olvidarlo: en el prólogo a la primera edición confiesa que sus ejercicios de prosa narrativa derivan de sus relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego

(1996: 7)⁹. Pero no, no olvida los muchos libros de bandidos y forajidos argentinos. Dos años después, en abril de 1937, publica en la revista *El Hogar* el único ensayo que le dedica por completo a Gutiérrez con un título que, viniendo de Borges, parece un agravio: “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”. Pero no, es un ardid para atenuar su devoción.¹⁰ Y es algo más: es la declaración de lo que el lector niño aprendió con Gutiérrez, una forma en la que la literatura logra producir vidas más verdaderas que las de los hombres, una literatura cuya potencia obliga a la vida a conceder y a rendirse ante la realidad de lo ficticio.

Para explicarlo, Borges elige uno de los treinta y un libros de Gutiérrez, no *Moreira* –cuyo protagonista le parece ahora “un lujoso personaje de Byron” (forajidos argentinos y poetas ingleses no dejan de ser familiares íntimos)–, tampoco las *Siluetas militares*, que no menciona. Elige *Hormiga Negra* porque allí Gutiérrez da “la certidumbre de un hombre”, y si esa novela de Gutiérrez puede merecer la inmortalidad –escribe Borges– es porque “se parece a la vida”, porque “refuta el mito” (1990: 118-119). Ese descubrimiento sigue hechizando a Borges mucho tiempo después, en 1974, cuando en el prólogo que escribió para una edición del *Fausto* de Estanislao del Campo, publicada a finales de los años 60, agrega una postdata con el único fin de transcribir una página de *Caras y Caretas* en la que se cuenta el encuentro de Guillermo Hoyo con los hermanos Podestá, la víspera de una función de *Hormiga Negra* en San Nicolás. Dispuesto a atropellar a quien saliera diciendo que era *Hormiga Negra*, Hoyo desafía:

“–Andan diciendo –dijo– que uno de ustedes va a salir el domingo delante de toda la gente y va a decir que es *Hormiga Negra*. Les prevengo que no van a engañar a nadie, porque *Hormiga Negra* soy yo y todos me conocen” (1975: 31).

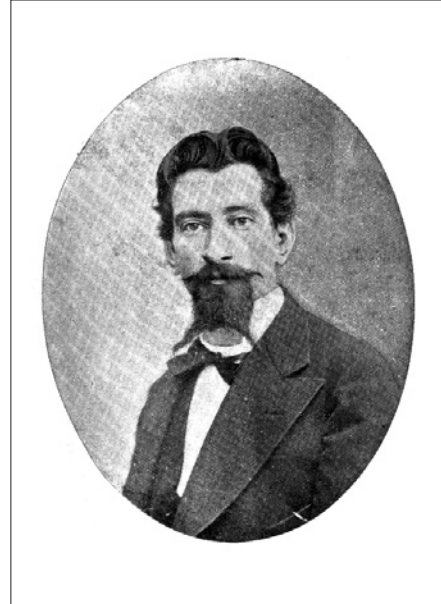
Esa misión que ve cumplida en Gutiérrez no es ajena a la obra de Borges, es la misma que algunos años antes de escribir sobre Gutiérrez les atribuyó a los clásicos en su ensayo “La postulación de la realidad” (“La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza” [1989a: 219]; “Gutiérrez da la certidumbre de un hombre”), y es la misma que Alan Pauls le atribuyó a Borges, asociándola a su política del pudor: “el pudor es clásico y es mágico: registra y alude a la vez; dice, sí, pero más que decir prefiere hacer aparecer, en un más allá del relato, cosas [...] que *no ha puesto* en el relato” (2004: 53). No hay discordia entre Vida y Literatura –como no la había entre los dos linajes–, sino un vínculo íntimo que se entabla si se abandona la superstición de la realidad (o se refuta su mito): la Vida (un hombre) puede entonces ser un puro efecto. Un efecto de la literatura.¹¹ Esa concepción de lo literario, por cierto, se funda en la concepción nominalista de la que es resultado la obra de Borges, como ya en 1976 probó Jaime Rest: “de esto se desprende que ficción es todo aquello que enunciamos por medio del lenguaje, sea lo que fuere” (2009: 102). Las consecuencias de tal concepción, como observó Rest, nos implican de un modo inquietante, porque “nuestro esfuerzo de concebir o declarar, a causa de la índole misma de la acción, nos ubica en un ámbito sustitutivo, ficticio. [...] nos traslada a un plano de presencias fantasmales” (2009: 102-103).¹²

Ya bastaría si fuera solo esa intuición, que más tarde desarrollaría con sus lecturas filosóficas y elaboraría en su obra, lo que el Borges niño descubre leyendo a Gutiérrez. Pero hay más: en ese mismo ensayo que le dedica en 1937, y para rescatar lo poco que queda de Gutiérrez después de la lectura de Ricardo Rojas, escribe: “Sus novelas, ahora, pueden parecer un infinito juego de variaciones sobre los dos temas de Hernández ‘pelea de Martín Fierro con la partida’ y ‘pelea de Martín Fierro y un negro’. Cuando se publicaron, sin embargo, nadie se imaginó que esos temas fueran privativos de Hernández; todos conocían la pública realidad que los abastecía a los dos” (1990: 117). En la lógica argumental brilla el “estratega tortuoso”: todo Hernández y todas las novelas de Gutiérrez se reducen a dos temas —o a dos peleas con un mismo tema: “el arrastre de destino que hay en *Martín Fierro*”, como diría en su ensayo “La poesía gauchesca”¹³ (1989b: 185).

Cuando en un futuro lejano de esas páginas de 1937¹⁴, Borges escriba sus variaciones de los “dos temas” de Hernández, no olvidará ni “el arrastre de destino que hay en *Martín Fierro*”, ni “la certidumbre de un hombre” de las variaciones de Gutiérrez. La “pública realidad” que abastece a “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, sin embargo, no es el “gaucho matrero” ni el “soldado de Polecía”, no es Guillermo Hoyo ni Juan Moreira. Su protagonista, cuya biografía Borges compone —como es notorio— tomando en préstamo los nombres, las hazañas y fechas de las vidas de sus antepasados familiares, muere como el coronel Borges, en 1874, no sin antes haber cumplido su destino al pasarse de bando, como el Cruz de Hernández en “la pelea de

Martín Fierro con la partida”, como su abuelo en la batalla de La Verde.

A lo largo de 1944, Borges escribe y publica tres cuentos: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “Tema del traidor y del héroe” y “Tres versiones de Judas”. Los tres aparecen primero en la revista *Sur* y luego en la sección *Artifícios de Ficciones*, publicado poco antes de que terminara ese año.¹⁵ Y los tres comparten una misma inquietud: ¿cómo puede salvarse de la infamia un acto como la traición, que ninguna moral, ninguna versión de la historia, ninguna forma de fe perdonan? Evaluada con ojos de escritor, la traición se manifiesta como un hecho sintáctico: es el nexo por el que se unen dos vidas de un mismo hombre, dos vidas que responden a lealtades contrarias. Cuando la narración comienza a indagar esas dos vidas antagónicas, pronto descubre en ellas la común fidelidad a un propósito mayor que las impulsa y que revela su discordia como mera apariencia de duplicidad: el íntimo destino de lobo que debe acatar Tadeo Isidoro Cruz, la emancipación de Irlanda que persiguen Fergus Kilpatrick —el bisabuelo de Ryan, el narrador imaginario del cuento que un narrador sin nombre tal vez escriba— y James Alexander Nolan —el patriota escritor que hizo del traidor de la causa irlandesa su joven,



Eduardo Gutiérrez

heroico, bello, asesinado y glorioso héroe; el traductor, el plagiaro de Shakespeare—, la redención del género humano para la que Dios y Judas Iscariote se hicieron hombres, “pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo”, según la desdeñada interpretación del teólogo o del hereje Nils Runeberg (1996: 247). A esos propósitos mayores que explican cualquier aparente conversión como la profunda lealtad a un destino, en verdad, se refiere Pablo en el capítulo 9 de su *Primera epístola a los Corintios*, de donde Borges toma una idea (“ser todo para todos”) y la desvía para definir el *Martín Fierro* como clásico, como el

La lección que Borges encuentra en Gutiérrez es de otra índole. Si la literatura puede postular una realidad, si puede hacer aparecer en un más allá del relato la certidumbre de un hombre que no está en el relato, si eso es cierto y todos los trucos que le enseñó Gutiérrez funcionan, Borges los usará menos para “hacer variar” la versión de las *Siluetas militares* que para imponer un sentido “más hondo que la razón” al acto del coronel que otros se permitieron calificar de traición con el tiempo, “la realidad” se rendiría ante la realidad de sus ficciones.

una misión que se le ha confiado.¹⁶ Se ha escrito mucho ya —Borges fue el primero en hacerlo— sobre ese singular modo de lectura (del *Martín Fierro*, de las escrituras, de “toda la cultura occidental”) sobre el que se funda su literatura; pero en un ensayo publicado en *Sur*, en diciembre de 1952,

Enrique Pezzoni fue quien supo leer en ese modo singular una de las pruebas del carácter real que tiene la literatura para Borges, “el testimonio de una profunda fe en la literatura”: “¿en qué consiste —pregunta Pezzoni— lo admirable de su actitud frente a los elementos culturales? Consiste en haberlos organizado hasta integrar con ellos una realidad tan obsesionante como la realidad en que están contenidas nuestras vidas. Crear la vigencia de ambas realidades, entregarse apasionadamente a ella” (1986: 40); y más adelante: “Para Borges sus relatos son la realidad: lo ficticio no alterna en ellos con lo verídico por mera travesura, sino con derecho” (1986: 48).

Así como el narrador de “Historia del guerrero y de la cautiva”¹⁷, uno de los más declaradamente autobiográficos narradores de Borges, lee en *La poesía* de Benedetto Croce la historia de Droctulft, el guerrero alemán que había abandonado a los longobardos para defender contra ellos la ciudad de Ravenna (1954: 290), y en esa lectura tiene la impresión recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido suyo (1985: 49)¹⁸, la lectura de “la pelea de Martín Fierro con la partida”, y la lectura de las variaciones que de las peleas de Hernández habría hecho Gutiérrez —según el reproche de los historiadores de la literatura— impulsan en Borges algo más que “un infinito juego de variaciones”.

La lección que Borges encuentra en Gutiérrez es de otra índole. Si la literatura puede postular una realidad, si puede hacer aparecer en un más allá del relato la certidumbre de un hombre que no está en el relato, si eso es cierto y todos los trucos que le enseñó Gutiérrez funcionan, Borges los usará menos para “hacer variar” la versión de

las *Siluetas militares* que para imponer un sentido “más hondo que la razón” al acto del coronel que otros se permitieron calificar de traición. Como sostuvo Borges, como le hizo creer a su James Alexander Nolan, con el tiempo, “la realidad” se rendiría ante la realidad de sus ficciones: “ficción –escribe Pezzoni– dotada de un poder que la hace capaz de insinuarse en esa realidad de la cual ha brotado para obrar en ella y alterarla” (1986: 57). Otro relato de *El Aleph* se propuso la misma tarea y la lleva por título: “La otra muerte” –una primera versión se llamaba, enfáticamente, “La redención”.¹⁹ El persistente anhelo, por lo demás, aparece expresamente en un poema escrito hacia 1960: “Lo dejo en el caballo, en esa hora / crepuscular en que buscó la muerte; / que de todas las horas de su suerte / ésta perdure, amarga y vencedora” (1989c: 141). La obsesión, por su parte, se confiesa en el “Ensayo autobiográfico”: “seguido por diez o doce soldados avanzó despacio hacia las líneas enemigas, donde lo alcanzaron dos balas de Remington. Fue la primera vez que esa marca de rifle

se usó en la Argentina, y me fascina pensar que la marca que me afeita todas las mañanas tiene el mismo nombre que la que mató a mi abuelo” (1999: 18).²⁰

Ése es el otro hallazgo que deja la lectura de las *Siluetas militares* de Gutiérrez, que el Borges niño parece haber leído como Benedetto Croce leyó los *Rerum langobardicarum scriptores*, descubriendo en ellos que “la poesía despunta donde menos se esperaría” (Croce, 1954: 290). En la crónica de la muerte de su abuelo, en esa muerte confusa cuya infamia no logra acallar el apasionado Gutiérrez, Borges parece descubrir que su poesía podía despuntar donde menos se lo esperase –dicho de otro modo, que su nombre era desde mucho antes de su nacimiento (desde “antes de que el mundo fuera hecho”, como escribe Borges con Yeats en el epígrafe de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”) un efecto de la literatura en el que vida y ficción se confunden–.

(*) (FFyL UBA - CONICET)

NOTAS

1. “Los dos linajes” es, en rigor, el título del primero de los dos apartados que conforman el ensayo de Ricardo Piglia publicado en *Punto de Vista* (el segundo lleva por título “Heráldica y herencia”). Al adaptar el texto de *Punto de Vista*, reduciéndolo a sus párrafos fundamentales, para su publicación como presentación de la historieta basada en el relato “Historia del guerrero y de la cautiva” (dibujos de Alfredo Flores, adaptación de Norberto Buscaglia) que apareció en la revista *Fierro* durante los años 80, Piglia cambió el antiguo título por otro, “Borges y los dos linajes”. El texto abreviado y con título renovado integra la serie de notas sobre escritores argentinos, “La Argentina en pedazos”, que Piglia publicó en *Fierro*. En 1993, con el mismo título que llevaba en la revista, la serie reunida fue publicada en libro por Ediciones de la Urraca. Esa historia de modificaciones y reediciones puede explicar en parte la vaguedad de ese nombre con el que, en verdad, no se designa una u otra variante del texto, sino la hipótesis que persiste en el conjunto de sus versiones. Por supuesto no es esa historia, sino la eficacia crítica del texto de Piglia, lo que explica la perdurabilidad de su lectura. Lecturas igualmente perdurables, como la que realizó Josefina Ludmer a partir de la noción de “tono” en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988), o la lectura de Beatriz Sarlo —que hizo de la “orilla” borgueana un ideologema— en *Borges, un escritor en las orillas* (1993), por ejemplo, propusieron otras formas de pensar la relación entre esas tensiones que Piglia analizó a partir de la figura de “los dos linajes”.
2. En “La Herencia Borges”, Alan Pauls pensó el borgismo que irremediablemente pone en peligro a la crítica que tiene por objeto la obra de Borges (incluso —escribe— a “los críticos más autores —es decir: aquellos menos susceptibles de dejarse fascinar por sus objetos, los que imponen su mirada sobre todo aquello que tocan—”) como un “síntoma del tipo de influencia que los escritores que acceden al panteón de la unanimidad ejercen sobre sus lectores especializados cuando los empujan a rendirse a sus pies”, síntoma que alerta sobre la “zona de zozobra donde se abole una distancia —factor crucial de toda lectura” (2009:178). Considerando las reflexiones de ese ensayo, hay que decir que Piglia lee a Borges como Borges lee a Borges, en dos sentidos. No solo utilizando la misma hipótesis con la que el Borges del *Autobiographical Essay* se relee, sino también acudiendo a la mejor de las armas de Borges: un modo de leer que Pauls analiza y define como el “arte de intervenir contextos” (2009: 186). Si la lectura de Piglia está llamada a perdurar, es sobre todo porque lleva la hipótesis de Borges a un terreno que le es extravagante: la crítica ideológica. Quizá por eso la lectura de Piglia también sea la primera crítica ideológica que pudo leer la obra de Borges.
3. Con el título *Autobiographical Notes*, se publicó por primera vez en el número del 19 de septiembre de 1970 de *The New Yorker*. Poco después en la compilación *The Aleph and Other Stories* (New York: E. P. Dutton, 1970, pp. 203-260), con el título *An Autobiographical Essay*. El texto fue traducido antes al francés que al castellano (*Essai d'autobiographie*, traducido del inglés por Michel Seymour Tripier, y publicado a continuación del *Livre des préfaces*, París, Gallimard, 1980). Según hace constar Emir Rodríguez Monegal en su *Borges. Una biografía literaria* (México: FCE, 1987) —también publicado inicialmente en inglés por E. P. Dutton (1978)—, Borges se negó a autorizar su traducción al castellano, pero circulaban publicadas traducciones piratas (1987: 455). En 1999, el sello Librería Editorial El Ateneo publicó la primera traducción (oficial) al castellano, a cargo de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni.
4. La estrategia puede asimilarse a las diferentes imágenes de la “autofiguración” que Julio Premat (2009) analiza como efecto de la obra (en el sentido más amplio del término) de Borges: el héroe, el hijo, el ciego, el muerto. Premat elige una escena del *Autobiographical Essay* (la narración del accidente de 1938, escena de fusión de los dos linajes: muerto el padre y convalciente el hijo a quien quiere consolar, la heredera del coraje y de la entonación criolla lee en voz alta, en inglés, *Out of the silent planet* de C. S. Lewis) asociada a su versión ficcional (“El Sur”), para analizar la narración de la “mitografía personal” sobre la que reposa una “segunda fundación de su obra” —iniciada a finales de los años 30 y que desemboca en la escritura de *El Aleph* y *Ficciones*—, donde la posición imaginaria de autor asumida por Borges es la del hijo (2009: 69-70). Según propone Premat, esa forma de “filiación” irá transformándose hasta adquirir la de una “autofiliación” en la obra de vejez, donde la paradójica figura de autor diseñada por Borges se define como la del muerto inmortal (2009: 97). Siguiendo el análisis de ese estudio, puede decirse que la estrategia de despojamiento desplegada en el ensayo autobiográfico de 1970, mediante la renuncia a los atributos de su figura de autor que eran de su autoría (cuyas figuras ficcionales, como señala Premat, son paradigmáticamente Menard y el creador de Tlön), y que la crítica dedicada a Borges había tomado al pie de la letra para fijar su imagen, es uno de los procedimientos fundamentales que lo conducen hacia el autorretrato de escritor muerto que, como concluye Premat, es “el triunfo postrero de la literatura que Borges tuvo tiempo de proponernos” (2009: 97).
5. “Borges se relee con ojos de clásico y su pasado, romántico y chillón, le salta a la vista. Se corrige: simplifica, sustrae, aligera: quita capas, rebaja los excesos expresivos de todos esos viejos originales. ‘Menos, menos, siempre menos’: ésa es la consigna que Borges reivindicó en ‘La postulación de la realidad’, uno de los ensayos que dedica a dirimir la cuestión del pudor y el énfasis” (Pauls, 2004: 50-51).
6. Al analizar la construcción de esa “ficción del origen”, Piglia atribuye a Borges la tajante división de los dones

heredados: “Apoyada en la diferencia de los sexos, la familia se divide en dos linajes, habría que decir que es forzada a encarnar los dos linajes: la rama materna, de ‘buena familia argentina’, descendiente de fundadores y de conquistadores [...], de guerreros y de héroes. La rama paterna, de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa [...]. Apoyándose en las diferencias culturales y sociales entre el padre y la madre, Borges ordena a partir de ellos una interpretación ideológica. [...] Lo que está en un lado falta en el otro: la contradicción, la diferencia y el desplazamiento son la clave de la construcción” (1979: 3-4). El antagonismo entre los dos linajes es la condición que le permite a Piglia inscribir esa “ficción del origen” en una tradición ideológica que “ha pensado la historia y la cultura argentina bajo la máscara dramática de la lucha entre civilización y barbarie” (1979: 4), así como destacar la naturaleza dialéctica de la obra de Borges (“El único punto de encuentro de ese sistema de oposiciones es, por supuesto, el mismo Borges, o mejor, los textos de Borges”; “Lo que debemos retener es el hecho clave de que Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y lo integra como elementos constitutivos de su escritura” [1979: 4 y 6]), en la que Piglia puede leer, en clave marxista, la creación de una forma en la que analizar el desenvolvimiento de esas contradicciones históricas (1979: 6). En el capítulo “Familia e infancia” del *Autobiographical Essay* –referido por Piglia–, sin embargo, el encuentro de ese sistema de oposiciones define la forma en la que “los mayores” construyeron y encarnaron los vínculos entre los rasgos criollos y británicos, heroicos y literarios, de sus dos linajes: la voz de la abuela Haslam cuenta en inglés “historias sobre la vida de frontera de aquellos tiempos”, en los que “había hablado con varios caciques” (1999: 17); Leonor, la heredera del sable que decidió la batalla de Junín, “tradujo algunos cuentos de Hawthorne y uno de los libros sobre arte de Herbert Read. Hizo también algunas de las traducciones de Melville, Virginia Woolf y Faulkner que se me atribuyen” (1999: 22). El miembro de la familia que –en la ficción del origen– fracasó en la “reunión de los dos linajes”, el miembro para el cual la “propiedad” de la vida heroica está irremediablemente vedada es, en verdad, Borges. Pero esa ausencia manifiesta del don perdido (el coraje, que apela a la dimensión corporal de la vida) se resuelve en Borges mediante su noción de Literatura, en la que conviven un principio ético y un principio estético, es decir, una concepción de la ficción (la imaginación, la literatura como única vía de acceso a la vida [heroica]) y un principio compositivo de sus ficciones (en “la discordia de sus dos linajes”, Juan Dahlmann –secretario de una biblioteca municipal– eligió el de su antepasado de muerte romántica). Esta inversión de la lectura de Piglia apela a la noción de “pérdida” como principio de producción estética que formula Alan Pauls al analizar, en la obra de Borges, la construcción nostálgica del siglo XIX como una *infancia imposible*, como un mundo del que Borges hubiera sido *desterrado* (2004: 17).

7. Civilización y barbarie; las armas y las letras; lo criollo y lo europeo, etc.

8. El fragmento citado por Balderston corresponde a las páginas 26 y 27 de la edición castellana de la *Autobiografía* de Borges.

9. “Cierta biografía” en la que Borges no olvida consignar el gusto de Evaristo Carriego por las “calumniadas biografías de guapos” que escribió Gutiérrez.

10. En su *Breve historia de la literatura argentina* (2006), Martín Prieto retoma las tesis de Alejandra Laera en *El tiempo vacío de la ficción: las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (2004), respecto del carácter liminar de las ficciones de Cambaceres y Gutiérrez en la constitución del género novelístico en las letras argentinas a finales del siglo XIX, y extrema el alcance de la fórmula de Laera (“el tiempo vacío de la ficción”) para señalar la “importancia más cultural que literaria en sentido estricto” de *Juan Moreira y Hormiga Negra*, haciendo de sus protagonistas dos “nombres-símbolo” que por derecho propio sobreviven en “la historia de la cultura argentina pero no en su historia literaria, en la que [la obra de Gutiérrez] no provocó ningún movimiento ni modificación” (2006: 139-141). En su favor, además de las observaciones de Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* (1917), Prieto recupera el ensayo de Borges, “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” (1937), donde extrañamente –observa Prieto con razón– Borges cita a Rojas para coincidir con sus apreciaciones sobre la precariedad del estilo y la “incomparable trivialidad” de la prosa de Gutiérrez. Sin embargo, la pacífica convivencia con las opiniones de Rojas no es el único rasgo excepcional del ensayo. Por una vez, la naturaleza “realista” del protagonista (de *Hormiga Negra*) es motivo de valoración por parte de Borges. La excepción puede explicarse por el uso singular del término “realista” con el que allí Borges no alude al tipo de verosímil y de pretensión que jamás dejó de ridiculizar, sino a la cualidad verdadera del personaje, independiente de su modelo y su mito –es decir, independiente de la lógica de la representación: “A Gutiérrez le basta ‘darnos la certidumbre de un hombre’, para decirlo con las palabras duraderas de Hamlet” (1990: 118), cualidad que –determina Borges– “la inmortalidad suele preferir” en las obras literarias. Ese solitario valor singulariza y salva a *Hormiga Negra*, distinguida por Borges como el único “libro real” escrito por Gutiérrez, cansado de componer las ficciones precarias que con justicia –según Borges y Prieto– criticó Rojas. Ese solitario valor, recuperado por Borges en su lectura, aunque sea excepcional en la obra de Gutiérrez –según ésta perdura en la lectura de Borges–, quizá sí tenga alguna importancia en la historia de la literatura argentina. Además de la deuda que una zona de la obra de Borges contrajo con los folletines de Gutiérrez, según analizó Balderston (1989), leídos a lo Borges (y su lectura, naturalmente, forma parte de la historia de la literatura argentina), esos folletines tal vez tengan algo para decirnos sobre buena parte de las “escrituras del presente”, una de las

fórmulas con las que Josefina Ludmer caracteriza las literaturas postautónomas, que fundan su valor en ese tipo de “certidumbre” (“fabrican presenten”) y no en las destrezas del estilo o en la economía de sus tramas, que no pocas veces caen, o simulan caer, en una “incomparable trivialidad”.

11. “Mi primera experiencia verdadera de la pampa se produjo allá por 1909, [...] y cuando me enteré de que los peones eran gauchos, como los personajes de Eduardo Gutiérrez, adquirieron para mí cierto encanto. Siempre llegué a las cosas después de encontrarlas en los libros” (Borges, 1999: 32).

12. En acuerdo con esa concepción del lenguaje que define la obra de Borges, se funda uno de los principios críticos del estudio de la obra de Borges que realizó Sylvia Molloy, publicado en 1979 (al mismo tiempo que el ensayo de Piglia en *Punto de Vista*): “Las ficciones borgeanas merecen que se las ubique en su justo lugar: como entonaciones, si se quiere nuevas pero no básicamente distintas del discurso borgeano previo; como entonaciones tampoco alejadas del discurso borgeano coetáneo o posterior” (1979: 12).

13. Incluido en la segunda edición de *Discusión* (1957), ese ensayo tiene una considerable cantidad de versiones y variantes previas. Los argumentos en él reunidos aparecen en dos ensayos separados en la primera edición del libro, en 1932: “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”, publicados inicialmente en los números 1 y 2 de la revista *Sur* (1931). Se reúnen por primera vez en 1945, en el texto de la conferencia “Aspectos de la literatura gauchesca”, leída en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo el 29 de octubre de 1945 y publicada en la revista *Número*, el 16 de enero de 1950. No pocas observaciones presentes en ese texto (sobre todo aquellas que reflexionan sobre la relación entre Lussich y Hernández) se integran al primer ensayo del libro *Martín Fierro* (1953) —en colaboración con Margarita Guerrero— que también lleva por título “La literatura gauchesca”.

14. Un futuro lejano: “El fin”, publicado por primera vez en *La Nación* el 11 de octubre de 1953, se incluye en la segunda edición de *Ficciones* (1956). “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” fue publicado inicialmente en la revista *Sur*, nº 122, diciembre de 1944, luego en *El Aleph* (1949).

15. “Tema del traidor y del héroe”, en *Sur*, nº 112, febrero de 1944; “Tres versiones de Judas”, en *Sur*, nº 118, agosto de 1944. Junto a “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, cuya fecha de publicación se consigna en la nota anterior, esos relatos integran la sección *Artificios* que convierte al libro *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) en *Ficciones* (1944). Los otros cuatro relatos que integraron *Artificios* en la primera edición de *Ficciones* fueron publicados con anterioridad, en *La Nación* y en la revista *Sur* entre mayo de 1942 y febrero de 1943.

16. “Efectivamente, siendo libre de todos, me hecho esclavo de todos para ganar a los que más pueda. Con los judíos me he hecho judío para ganar a los judíos; con los que están bajo la Ley, como quien está bajo la Ley —aun sin estarlo— para ganar a los que están bajo ella. Con los que están sin ley, como quien está sin ley para ganar a los que están sin ley, no estando yo sin ley de Dios sino bajo la ley de Cristo. Me he hecho débil con los débiles para ganar a los débiles. Me he hecho todo a todos para salvar a toda costa a algunos. Y todo esto lo hago por el Evangelio para ser partícipe del mismo” (I Corintios, 9:19-23). [El subrayado es mío].

17. Publicado inicialmente en *Sur*, nº 75, mayo de 1949, incluido en *El Aleph* cuya primera edición aparece ese mismo año.

18. En ese relato que narra con nombres y fechas reales la historia de Fanny Haslam y el coronel Borges entremezclada con dos historias (la cautiva, el guerrero bárbaro) que quizá también sean reales, la doble historia espejada (la cautiva y el guerrero longobardo; la cautiva y la abuela inglesa) simula poner el énfasis en ese juego de variaciones, pero tiene su centro de gravedad en una frase que se refiere al guerrero alemán, aunque parece escrita para el abuelo Borges: “No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso” (1985: 49).

19. “La redención”, en *La Nación*, 9 de enero de 1949.

20. Prefiriendo otros detalles, Borges relató la muerte de su abuelo en diálogo con Victoria Ocampo (1969). En esa versión agrega una escena, ausente en la semblanza de Gutiérrez, entre el coronel Borges y José Inocencio Arias, teniente coronel al mando de las fuerzas gubernamentales en la batalla de La Verde, y antiguo compañero de armas de Borges. Poco antes de iniciarse la batalla, los dos amigos se encuentran en el *no man’s land* que separaba los ejércitos. Desde sus caballos se abrazan por última vez; después, combaten. Viendo perdida la batalla, Borges avanza hacia la línea de fuego sobre su tordillo, los brazos en cruz despliegan el poncho blanco, y se deja matar.

BIBLIOGRAFÍA

[Sin firma], 1874, nota editorial en *El Nacional. Diario de la tarde*, 20 de octubre de 1874, Año XXII, Nº 8495, p. 1 [Editor responsable: Ramón Lozano].

BALDERSTON, Daniel, 2000 [1989], “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia aventurera”, en *Borges: reali-*

- dades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires, pp. 39-58.
- BORGES, Jorge Luis, 1989a [1932], "La postulación de la realidad", en *Discusión, Obras Completas*, Tomo 1, Emecé, Barcelona, pp. 217-221.
- , 1996 [1935], *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1990 [1937], "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*, Tusquets, Barcelona, pp. 116-119.
- , 1996 [1944], "Tema del traidor y del héroe" y "Tres versiones de Judas", en *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires.
- , 1985 [1949], "Historia del guerrero y de la cautiva", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" y "La otra muerte", en *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires.
- , 1989b [1957], "La poesía gauchesca", en *Discusión, Obras Completas*, Tomo 1, Emecé, Barcelona, pp. 179-197.
- , 1989c [1960], "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1835-74)", en *El Hacedor, Obra poética*, Emecé, Barcelona, p. 141.
- , 1999 [1970], *Autobiografía*, Librería Editorial El Ateneo, Buenos Aires.
- , 1975, "Estanislao del Campo: Fausto", en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero, Buenos Aires.
- CROCE, Benedetto, 1954 [1942], *La poesía*, Emecé, Buenos Aires.
- GUTIÉRREZ, Eduardo, 2001 [1879-1880], *Juan Moreira*, La Biblioteca Argentina. Serie Clásicos—Editorial Sol 90 y Agea, Barcelona.
- , 1961 [1886], "El coronel Borges", en *Croquis y siluetas militares*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 37-45.
- JURADO, Alicia, 1996 [1964], *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Eudeba, Buenos Aires.
- LUDMER, Josefina, 2000 [1988], *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil, Buenos Aires.
- MOLLOY, Sylvia, 1979, *Las letras de Borges*, Sudamericana, Buenos Aires.
- OCAMPO, Victoria, 1969, *Diálogos con Borges*, Sur, Buenos Aires.
- PAULS, Alan, 2004 [2000], *El factor Borges*, Anagrama, Buenos Aires.
- , 2009, "La herencia Borges", en *Variaciones Borges*, nro. 29, 2010, pp. 177-188.
- PEZZONI, Enrique, 1986 [1952], "Aproximación al último libro de Borges", en *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 31-59.
- PIGLIA, Ricardo, 1979, "Ideología y ficción en Borges", en *Punto de Vista*, año 2, nro. 5, pp. 3-6.
- PREMAT, Julio, 2009, "Borges: genio, figura y muerte", en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, FCE, Buenos Aires, pp. 63-97.
- PRIETO, Martín, "Capítulo 5", en *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Buenos Aires, 2006, pp. 127-148.
- REST, Jaime, 2009 [1976], *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 1987 [1978], *Borges. Una biografía literaria*, FCE, México.
- SARLO, Beatriz, 2003 [1993], *Borges, un escritor en las orillas*, Seix Barral, Buenos Aires.

Sobre las firmas de Borges

Por Mario Tesler

Jorge Francisco Isidoro Borges. Ese es el nombre completo del célebre escritor, tal como figura en su inscripción en la sección segunda del Registro Civil, el 26 de agosto de 1899, al que se agregará Luis al final de sus nombres de pila en su bautismo el 20 de junio de 1900. Ese nombre inicial, que se supone marca de una identidad, sufrirá una serie de mutaciones. Desde las más conocidas, como la construcción del nombre Jorge Luis Borges, hasta su sigla reconocible, J. L. B., y el variado repertorio de seudónimos que fue utilizando en sucesivas publicaciones, revistas, artículos u otras piezas literarias. Mario Tesler repasa estas variaciones documentando prolijamente títulos, lugares de edición, fechas y principales acontecimientos alrededor de los que se expresaban estas torsiones identitarias. Nunca sabremos qué motiva a alguien a modificar su nombre original. Tampoco a multiplicar sus denominaciones. Quizá, tratándose de Borges, podamos conjeturar que estas transfiguraciones en la nomenclatura obedecen al efecto de la disgregación del yo –o a una rendición ante su evidencia–, tantas veces sugerida en sus meditaciones, o bien a un nominalismo desbocado y proliferante. Será tarea del lector, el editor, el crítico y el investigador, elaborar la serie de un Borges cuyas firmas y apodos conforman el cuerpo de un estilo literario tan incómodo como imprescindible.

Sus nombres y apellido: Jorge Francisco Isidoro Borges; así figura inscripto el 26 de agosto de 1899 en la 2^{da} sección del Registro Civil; sus nombres de pila: Jorge Francisco Isidoro Luis, registrado el 20 de junio de 1900 en el libro de bautismos de la parroquia San Nicolás de Bari.

Jorge Luis Borges

Seudónimo, *pseudepigrapha*. De autor no identificado, aparece al pie del trabajo que en su página sobre “Libros y autores extranjeros” publicó la revista *El Hogar* en la entrega 1528, del 27 de enero de 1939. Por un accidente, Borges no pudo entregar su trabajo y en reemplazo lo hizo un redactor de la revista, no obstante salió con su firma. En mi libro *Conductores de la Biblioteca Nacional* (2011) agrupé este seudónimo entre los alónimos, llamados así cuando se trata de un autor que pone a su obra el nombre de otra persona, a quien se la ha cedido, vendido u obsequiado. Pero en este caso es más apropiado aceptar la denominación de *pseudepigrapha* que trae Domingo Buonocore para designar un texto atribuido a una persona que no es el autor. (Cfr. en su *Diccionario de Bibliotecología*, Santa Fe, Castellví, 1963.)

J. L. B.

Seudónimo, inicialónimo. Aparece preferentemente al pie de algunas reseñas bibliográficas en el suplemento del diario *Crítica*, *Revista Multicolor de los Sábados*; también usó este inicialónimo en la revista *La Biblioteca*. En la primera quincena de febrero de 1957, apareció el primer número de la revista *La Biblioteca* como órgano de difusión de la Biblioteca Nacional. Se trataba de su tercera etapa, si solamente se tiene en cuenta las dos ante-

riorias a partir de la nacionalización del organismo (la de Paul Groussac y la de Gustavo Martínez Zuviría), o de la cuarta etapa si no se descarta la publicada por Manuel Ricardo Trelles cuando era biblioteca provincial.

Borges, entusiasmado por este nuevo emprendimiento periodístico, ofreció un texto firmado con su inicialónimo *J.L.B.*; éste apareció a manera de presentación de la revista con el título de “Intenciones” y le sirvió para definir hipotéticamente tres temas: *qué es la Biblioteca, cómo debe ser su revista y dónde se ubica su norte*.

Daniel Haslam

Seudónimo. Lo usa solamente en una oportunidad para firmar “Nota sobre la 4^{ta} dimensión”, en *Obra*, año 1, n.º 5, abril de 1936. Aparece en la selección de *Textos recobrados 1931-1955* (Buenos Aires, Emecé, 2001).

Alex Ander

Seudónimo. Aparece este seudónimo en la *Revista Multicolor*, dirigida por él y Ulyses Petit de Murat, publicada en *Crítica* todos los sábados desde agosto de 1933 hasta octubre de 1934. En una exposición efectuada a fines del mes de agosto de 1997, Alejandro Vaccaro, desde la Biblioteca Nacional, cuestionó que este seudónimo le perteneciera. En cambio Irma Zángara, en su libro *Borges en Revista Multicolor*, avalado por María Kodama, le reconoce la pertenencia.

Son dos cuentos que llevan por firma este seudónimo, ambos publicados en 1934 por la *Revista Multicolor*: el primero, *30 pesos vale la muerte*, del 21 de julio, y el segundo, *¡No valía la pena!*, del 8 de septiembre.

La certificación de autenticidad dada por Zangara y Kodama sirvió a Edwin

Williamson para ahondar en la relación de la trama de esos dos cuentos y la gravedad de la crisis personal sufrida por Borges ante el *rechazo definitivo* de Norah Lange.

Bernardo Haedo

Seudónimo. En la *Revista Multicolor de los Sábados* aparecieron cuatro textos de Borges con este seudónimo; en él, el seudo apellido está tomado de su familia materna.

En total se conocen cuatro trabajos así firmados en la *Revista Multicolor*, tres en 1933 y el cuarto al año siguiente: *Renacen en el siglo XV Adán y Eva* (en el n.º 7, del 23 de septiembre); *La sórdida casa de los millones* (en el n.º 13, del 4 de noviembre); *El club de los mendigos* (en el n.º 19, del 16 de diciembre); y *Los piratas del Panda* (en el n.º 60, del 29 de septiembre de 1934).

F. Bustos

Seudónimo. Figura por primera vez en *Revista Multicolor de los Sábados* (año 1, n.º 6, 16 de septiembre de 1933) al pie del cuento *Hombres de las orillas*.

Francisco Bustos

Seudónimo. Su uso es posterior a *F. Bustos*, se lo encuentra en *Confesiones*, prosas breves publicadas en *Revista Multicolor de los Sábados* (año 2, n.º 58), el 15 de septiembre de 1934. De estas *Confesiones*, una de ellas, "Un infierno", había sido publicada en *La duración del infierno* y apareció en *Síntesis* (1929), y luego por tercera vez en *Discusión* (1932). Otra, "Las uñas", apareció en *Otras inquisiciones* (1952) y posteriormente en *El hacedor* (1960).

Benjamín Beltrán

Seudónimo. Usado en *Revista Multicolor* en seis textos, luego reeditados por la

editorial Atlántida en el libro *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas*, recopilación y análisis efectuado por Irma Zángara.

Con este seudónimo aparecen firmados: *Los breves días de Séller* (n.º 49, 14 de julio 1934); *El preste Juan de las Indias* (n.º 53, 11 de agosto de 1934); *Soledades del tirano Francia* (n.º 55, 25 agosto de 1934); *Surcouf, el valeroso rey de los corsarios* (n.º 55, 25 agosto de 1934); *Salud y tragedia de Nelson* (n.º 59, 2 de septiembre de 1934); y *El destino de Lincoln* (n.º 57, 8 de septiembre de 1934).

Manuel Pinedo

Seudónimo. En 1945 aparece en Buenos Aires una antología cuya confección estuvo a cargo, según reza la portada, de Borges y Silvina Bullrich (en aquel entonces firmaba Silvina Bullrich Palenque). Esta antología está referida a *El compadrito, su destino, sus barrios, su música* y fue publicada por la editorial Emecé.

Entre todos los autores seleccionados figura *Manuel Pinedo*, de quien se reproduce la poesía "El compadre", ubicada entre las páginas 22 y 23 de la primera edición. Horacio Jorge Becco, en 1973, en su bibliografía sobre la obra de Borges editada por Casa Pardo, dijo que de él se incluye solamente su cuento "Hombre de la esquina rosada", ubicado entre las páginas 25 y 34; en cambio suma a *Manuel Pinedo* junto a los otros autores antologados.

Borges le reconoce la autoría de este poema a Blas Alberti en su *Conversaciones con Alicia Moreau de Justo y Jorge Luis Borges*, diálogos publicados en 1985 por Ediciones del Mar Dulce, con el objeto de conocer la visión de estas dos figuras sobre "la sociedad, la cultura, las costumbres, el

idioma y las ideas en la Argentina de hace 80 años”.

B. A. [Blas Alberti]: –El primer contacto que tuve con Borges fue cuando era adolescente. Una vez la editorial Emecé hizo un pequeño read, una serie de trabajos cuyo título era El compadrito y ahí hay un cuento suyo, “El hombre de la esquina rosada”, por supuesto es muy conocido. A mí me parece un cuento extraordinario.

J. L. B. [Jorge Luis Borges]: –No, totalmente falso. Es el peor cuento mío.

B. A.: –Y hay otro verso con seudónimo...

J. L. B.: –Le voy a decir. Ese libro lo firmamos Silvina Bulrich y yo, pero lo hice yo. Silvina Bulrich no hizo absolutamente nada, salvo, trajo un trabajo de un amigo de ella, nacionalista, en que se decía que el compadrito era esencialmente un español y eso fue todo lo que hizo, y las ilustraciones y los textos los busqué yo. Porque a mí me interesaba el tema y a ella no.

B. A.: –Bueno, y ahí hay un verso de Alberto Pinedo.

J. L. B.: –Bueno, caramba, esa pobre... Lo escribí yo pero no quise firmarlo porque me parecía muy flojo. No lo he corregido después. Pinedo es apellido de mi familia además. Pero no era Alberto, era otro nombre, era Francisco (sic) Pinedo.

Nemo

Seudónimo. Cree Nicolás Helft que probablemente fue para publicar “El Rey de la Selva” en una revista escolar, cuando Borges tenía 13 años. (Cfr. en *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, 1997, Fondo de Cultura Económica.)

Entre nosotros, *Nemo* también fue usado por Rafael Balmaceda

Fernández, Manuel Láinez, José Méndelson, Germán Avé-Lallemant y Jorge A. Mitre.

Jorge Llinás Borges

Seudónimo. Lo trae el primer *Poema* publicado en *Baleares* (Palma), año IV n.º 121, el 15 septiembre de 1920. En *Jorge Luis Borges. Textos recobrados 1919-1929* aparece señalada una curiosidad: en el mismo número de *Baleares* se publicó un poema de Josep Llinás Simó.

Pascual Güida

Seudónimo, alónimo. Se trata del cuento “La última bala” que con esta firma fue publicado en el número 34 de la *Revista Multicolor de los Sábados*, el 14 de julio de 1934.

Aparece incluido entre los textos firmados con seudónimo por la autora de *Borges en Revista Multicolor*. Helft también lo incorporó como tal en su bibliografía. En cambio, Vaccaro rechaza admitir que le pertenezca a Borges; es la única discrepancia que manifiesta con el trabajo bibliográfico de Helft.

Helft ofrece una extensa explicación sobre el cuento, el ilustrador y el autor, en cuyo primer párrafo expresa:

Pascual Güida, ilustrador de este cuento (y de muchos otros en la Revista Multicolor), aparece con su firma como autor de este texto. Sin embargo, la discrepancia notable entre la trama del cuento y el dibujo de Güida (donde aparece un cuchillo inexistente en el texto) nos sugiere que el ilustrador no es el autor. Por otra parte, no se conoce la existencia de textos escritos por Güida, lo que refuerza nuestra duda sobre la autenticidad de la firma.

En el libro de Adolfo Bioy Casares, con sus registros de sustanciosas intimidades y deleznable cochinadas, publicado después de su fallecimiento por la editorial Destino en el año 2005 con el título *Borges*, se encuentra esta anotación referida al dibujante Pascual Güida y la paternidad del cuento “La última bala”:

Sábado, 17 de junio [1967]. Comen en casa Borges y Peyrou. Para un abogado o médico enamorado Almafuerte escribió un poema. Borges, a pedido de Peyrou, lo recita. Dice que él mismo escribió un cuento de malevos para un dibujante del diario Crítica. El hombre cambió detalles, que Borges había puesto para dar verosimilitud. Borges: “Dije que el malevo bebía cerveza: esas discrepancias con lo previsible comunican alguna verosimilitud. El dibujante corrigió y su malevo bebió una caña. (Pausa) Yo creo que el hombre se convenció de que el cuento era suyo.”

Dagesmar

Seudónimo compartido. Está conformado con las últimas sílabas de los apellidos de Jacobo Sureda, Borges y Juan Alomar. Mal clasificado en mi diccionario de *Autores y Seudónimos porteños* (2007) como seudónimo individual. Nicolás Helft en *Jorge Luis Borges: bibliografía completa* (1997) trae con exactitud cómo se lo conformó. Se encuentra en *Ultraísmo*, texto en respuesta a un artículo publicado por un señor que firmaba Pin en *Última Hora* el 28 de enero de 1921.

B. Suárez Lynch

Seudónimo compartido con Adolfo Bioy Casares. En 1946 aparece su

novela corta *Un modelo para la muerte*, editada por Oportet y Haereses; folleto de 83 páginas.

Además de utilizar este seudónimo para firmarlo, aparece un prólogo de ambos para lo cual usaron otro de los seudónimos que compartieron: H. Bustos Domecq.

De la entrevista que Edwin Williamson le realizó a Bioy el 31 de marzo de 1994, más lo contado por él en las *Memorias* (1994), de su infancia y adolescencia y sobre sus experiencias sobre cómo se hace un escritor, se encuentra en la biografía *Borges, una vida* (2006) esta noticia sobre dos de los seudónimos que compartieron, éste y H. Bustos Domecq:

Las actividades al aire libre [en la estancia de los Bioy] pronto fueron abandonadas, sin embargo y hasta la escritura del folleto [sobre los beneficios] de[l] yogur ocupó un segundo lugar con respecto a lo que disfrutaban realmente, que era hablar de libros. Como los dos eran muy aficionados a los relatos policiales, Borges sugirió que probaran escribir uno, y hasta ofreció el bosquejo de un argumento que tenía que ver con el director de una escuela de varones, un holandés enorme, el doctor Pretorius, adepto a matar a sus alumnos “por métodos hedónicos” como juegos obligatorios y música a toda hora. Dejaron de lado la historia del doctor Pretorius después de unas pocas páginas, pero Bioy declararía que este primer intento de escribir juntos fue el punto de partida de todas las parodias que él y Borges producirían a lo largo de los años con los seudónimos de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch.

H. Bustos Domecq

Seudónimo compartido con Adolfo Bioy Casares. Con este seudónimo se inició una relación autoral en el invierno de 1935 o del 36 que perduró durante décadas; pero no los unió el amor y tampoco el espanto, sino el estudio de los méritos dietéticos de las leches ácidas o leche cuajada. El resultado fue un folleto comercial de unas 20 páginas, redactadas en la estancia Rincón Viejo situada en el partido bonaerense de Tapalqué. Este folleto publicitario encargado por un tío de Bioy fue editado por la empresa láctea La Martona, propiedad de su familia.

La revista *Unicornio* (Mar del Plata), en su segunda entrega, publicó un artículo de Daniel Martino sobre esta sociedad literaria. En la bibliografía total de Jorge Luis Borges, que va de 1923 hasta 1973, explica Horacio Jorge Becco que el seudónimo proviene de un bisabuelo cordobés de Borges apellidado Bustos, y *Domecq*, de un bisabuelo de Bioy Casares. “Y por si alguien no lo sabe –informa Daniel Martino– la H es la inicial de Honorio”. Con este seudónimo firmaron *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicado en la editorial de Victoria Ocampo en 1942.

En su ardua caza de testimonios sobre la vida secreta de Borges, el escritor Edwin Williamson tuvo varias entrevistas con Bioy Casares para la voluminosa biografía que preparaba sobre él. Seguramente, en esas oportunidades Williamson no habrá desperdiciado tiempo en preguntarle a cerca de cómo se gestaron las historias que dieron vida al libro después firmado por ellos con el seudónimo *H. Bustos Domecq*, tema al cual le dedicó este párrafo:

En los últimos meses de 1941, él y Bioy aceptaron la idea de escribir cuentos policiales juntos, después de probarse en el género con la historia del doctor Pretorius durante la semana que pasaron en la estancia de Bioy en 1935. Dieron con Isidoro Parodi, un personaje convicto en la Penitenciaría de Buenos Aires bendecido con el don de resolver crímenes sin pisar fuera de su celda. Ninguno de los dos escritores consideraba los cuentos de Parodi como un trabajo serio, desde luego; se reunían en el estudio de Bioy después de cenar y pasaban horas inventando problemas absurdos para que Parodi los resolviera. Los cuentos eran parodias livianas de narración policial (el apellido Parodi es muy común en Buenos Aires), y su estructura sencilla permitía además la sátira social y política. Terminaron el primero el 27 de diciembre de 1941, y con el tiempo fue recopilado con cinco historias más en Seis problemas para don Isidro Parodi, publicado con el seudónimo H. Bustos Domecq, un nom de plume ideado a partir de nombres de familia de Borges y Bioy, respectivamente.

Con la firma de Alejandro Schang Viton –se dice que probablemente no sea este un seudónimo–, apareció el sábado 10 de abril de 2010, en la cuarta sección de *La Nación*, un artículo sobre “seudónimos que esconden nombres más comunes”. El autor finaliza su artículo con lo que él llama “una buena anécdota” diciendo:

H. Bustos Domecq fue el seudónimo compartido por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. A propósito, Gilbert Maurey, en su libro Mentir, ventajas y desventajas, menciona

una historia de Humberto Eco en la que Pablo Picasso dice haber pintado en 1921 el retrato de H. Bustos Domecq, y Fernando Pessoa asegura que se trata del mejor cuadro de Picasso. “Cuando los críticos se interesan en el asunto Picasso declara que se lo han robado. En 1945 Salvador Dalí anuncia que encontró el cuadro, y Picasso lo reconoce formalmente. Esa tela se vende al Museum of Modern Art. En 1950, Jorge Luis Borges afirma en un ensayo que nadie pudo pintar el retrato de Bustos Domecq en 1921, porque fue él quien inventó a ese personaje 20 años después. Más tarde, en 1986, Quenau afirma en una obra inédita que Domecq existió, pero que se llamaba Schmidt”.

Además de confundir nombre artístico, sea de actores, cantantes o bailarines, con seudónimo –cosa bastante común aún–, Schang Viton concluye su trabajo con una supuesta *anécdota* cuando en realidad se trata de una ficción, desafortunadamente ubicada en medio de un texto informativo.

Ortelli y Gasset

Seudónimo compartido. Lo usaron en el texto satírico “A un meridiano encontrado en una fiamblera”, publicado en *Martín Fierro*, n.º 42, junio-julio de 1927. Este lo compartió con Carlos Mastronardi, según aparece en *Jorge Luis Borges: bibliografía completa* de Nicolás Helft, prologada por Noé Jitrik. Confirma esta aseveración Carlos García en *El joven Borges, poeta (1919-1930)*.

En julio de 2001, José Luis Trenti Rocamora hace esta aclaración acerca del seudónimo *Ortelli y Gasset*:

En mi Índice general y estudio de la revista “Martín Fierro” (1924-1927) (Buenos Aires, 1996) registro el artículo titulado “A un meridiano encontrado en una fiamblera” (n.º 42 de la revista), firmado con el seudónimo Ortelli y Gasset, y se lo adjudiqué a Leopoldo Marechal porque en el n.º 44-45 de la misma publicación, el propio Leopoldo Marechal se refiere al artículo mencionado y dice textualmente inventamos ese personaje absurdo que se llama Ortelli Gasset. Para entender que no se trata de un artículo de su autoría habría que convenir que Marechal habló en plural y en nombre de todo el elenco de la revista Martín Fierro, que el seudónimo carece de individualidad y que corresponde a un grupo amplio de autores y a nadie en particular, caso en el cual no sería de Marechal particularmente ni de ninguno otro. Digo esto porque en la bibliografía [de Helft] que comentamos se lo adjudica a Borges, en binomio con Carlos Mastronardi, dado que Mastronardi, en sus Memorias publicadas 40 años después, recuerda su paso por Martín Fierro y dice que en sus encuentros con Borges redactaron el [citado] artículo.

No obstante, Trenti Rocamora, en la parte final de su comentario a la bibliografía de Helft, insiste en su parecer y propone profundizar el análisis de la cuestión, aunque él sigue creyendo en la autoría de Marechal.

El propio Mastronardi deja constancia de su autoría al publicar en 1967 sus *Memorias de un provinciano*. Roberto Talice, redactor de *Crítica* y testigo del binomio de autores ocultos, tras este seudónimo, en *100.000 ejemplares por hora* (1989), memorias sobre el diario

de Natalio Botana, manifiesta: “Y los poetas Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi, bajo el seudónimo de Ortelli y Gasset, se pronuncian en léxico lunfardo”.

Al poner sustanciosas notas en la correspondencia entre Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, durante los años 1922-1939, Carlos García aprovechó para referirse a los intentos erróneos de Trenti Rocamora al tratar de identificar algunos

autores que usaron seudónimo en la revista *Martín Fierro*, tal el caso de su atribución del seudónimo Ortelli y Gasset a Leopoldo Marechal (aunque perteneció, en realidad, a Borges y Mastronardi).

M. B. V. G.

Seudónimo, inicialónimo compartido. Usado con Leopoldo Marechal, Vicente Vallejo y Oliverio Girondo. Figura en el índice de Trenti Rocamora



y en los *Textos recobrados* de Borges. Con él firmaron el “Soneto híbrido con envión plural” y fue incluido originalmente en el *Parnaso satírico* de la revista *Martín Fierro* (año III, n.º 29-30, 8 de junio de 1926). Borges lo recuerda en su *Autobiografía* (Monegal, 1987).

L. B.

Seudónimo, inicialónimo. Habiendo firmado en 1926 como Luis Borges, estas iniciales, que aparecen en 1956, deben ser consideradas como un inicialónimo o alfónimo.

Mar-Bor-Vall-Men

Seudónimo compartido con Leopoldo Marechal, Vicente Vallejo y Evar Méndez (seudónimo de Evaristo González). Quien dedica varias páginas a recordar cómo se satirizaba desde la revista *Martín Fierro* empleando seudónimos es Manuel Gálvez, particularmente de éste cuenta:

En un poema satírico firmado Mar-Bor-Vall-Men, o sea Marechal, Borges, Vallejo y Méndez, se burlan del último libro de Lugones: “¡Qué malo es el “Roman-Cero” / De Don Leogoldo Lupones!”.

Este y otros epítafios más, tan ingeniosos como injuriantes se encuentran en “Jóvenes belicosos”, uno de los capítulos del libro *Recuerdos de la vida literaria* de Gálvez que apareció en 1944 y fue reeditado en varias oportunidades.

Ber-Bor-Guillj-Mar-Per-Vall

Seudónimo compartido con Francisco Luis Bernárdez, Guillermo Juan Borges, Leopoldo Marechal, Ildefonso Pereda Váldez y Vicente Vallejo; todos ellos coautores del texto satírico “Lo

cacharon en Cacheuta” en la revista *Martín Fierro*, año III n.º 33, 3 de septiembre de 1916.

B. M.

Seudónimo, inicialónimo compartido. No está determinado si, en este caso particular, M. corresponde a Leopoldo Marechal o a Evar Méndez. Al respecto comenta Nicolás Helft:

El único testimonio concreto sobre esta posible participación [en la sección satírica de Martín Fierro denominada Parnaso Satírico] es el de Rodríguez Monegal, quien afirma, sin indicar la fuente, que el texto “Saludo a Buenos Ayres”, publicado el 28 de marzo de 1922 con la firma B. M., está escrito en colaboración por Borges y Leopoldo Marechal o Evar Méndez (A literary biography, p. 94). El texto es la traducción de un inexistente poema de Kipling sobre Buenos Aires.

J. L. y G. J. B.

Seudónimo, inicialónimo compartido. Se trata de las iniciales de los nombres Jorge Luis y Guillermo Juan, a las cuales le sumaron al final la inicial del apellido de ambos: Borges.

Jorge Luis Borges y Guillermo Juan Borges son los autores de “Moderación en los proverbios”, dado a conocer en la segunda época de la revista *Martín Fierro* en el número 42 y firmado con este seudónimo que compartieron.

J. L. B., Guillermo Juan

Seudónimo conjunto con Guillermo Juan Borges. Se trata del inicialónimo de Jorge Luis Borges y el preónimo

—o nombres propios sin el apellido—, de Guillermo Juan Borges.

C. D. J. L. B. S. D.

Seudónimo, inicialónimo conjunto con Julio César Dabove y Santiago Dabove. Cada uno utilizó en su oportunidad el inicialónimo, que aparece entre las notas de Carlos García al libro *Macedonio Fernández Jorge Luis Borges. Correspondencia 1922-1939: crónica de una amistad* (2000).

El autor de las notas dice que este seudónimo figura al pie de un texto antepuesto a *Adriana Buenos Aires. Última novela mala*, cuya primera versión es de 1922, retocada y ampliada en 1938 (*Obras completas*, tomo 5, p. 7). De la misma época deben ser, pues, las “Dos palabras de amigos del autor” (*Obras completas*, tomo 5, p. 9-11) firmadas con las iniciales consignadas.

B.

Seudónimo, inicialónimo atribuido. En crítica al análisis de Emir Rodríguez Monegal dice Helft que no incluye la existencia de varios textos firmados con el inicialónimo B.

En la última página de cada entrega de la revista *Martín Fierro* se encuentra una sección denominada *Parnaso satírico*, en donde aparecen textos en verso firmados en su mayoría con inicialónimos o seudoinitialónimos. Probablemente Borges participó en ella con la inicial de su apellido.

Como inicialónimo también usaron la B Bartolomé Mitre y José Juan Biedma, en cambio Eduardo Olivera lo usó como pseudoalfónimo.

Suárez Miranda

Seudónimo atribuido. Ulyses Petit de Murat lo recupera en su libro *Borges*

Buenos Aires, publicado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires en 1980.

Carlos Moritán

Seudónimo atribuido. Lo aporta Fernando Sorrentino en *Travesuras borgeanas*, publicado en el diario *La Nación* el 23 de mayo de 1999. *Carlos Moritán* aparece como autor de “Un hijo de Moreira”, texto supuestamente extraído de *Memorias de un provinciano*, antologado por Borges para el libro *El matrero*.

Según Sorrentino, pudo no haberlo firmado con el autónimo por considerarlo un texto menor, pero reconoce que el estilo lo identifica y agrega, entre otras razones, no haber localizado al supuesto autor y su libro en un prolongado rastreo.

Herbert Ashe

Seudónimo atribuido por Helft. Aparece como firma en *La maldición de la lepra*, publicada en la *Revista Multicolor*, año II n.º 48 del 7 de julio de 1934.

Julio Platero Haedo

Seudónimo atribuido. Está entre los nuevos seudónimos que al parecer usó en *Crítica*, según lo afirma Ulyses Petit de Murat.

Andrés Corthis

Seudónimo atribuido. Se lo atribuye Irma Zángara en *Borges en Revista Multicolor*.

Vaccaro —según el diario *Clarín* del 26 de agosto de 1997— informó, sobre la atribución a Borges de textos firmados con este seudónimo lo siguiente: “La investigadora Annick Louis descubrió, por ejemplo, que André Corthis era el seudónimo de

la escritora francesa Andrée Husson”. Por su parte, María Kodama argumentó que reconocía la paternidad de esos textos porque Borges le contó a ella “que todo lo que salía en *Revista Multicolor* lo hacían entre él y Petit de Murat”.

Annick Louis escogió para su tesis de doctorado el tema Borges en la *Revista Multicolor*, y sobre el libro de Zángara opinó que hay “atribuciones erróneas” a Borges, destacando entre ellas la de los “Hermanos enemigos” firmada *Andrés Corthis*.

Gaspar Camerarius

Seudónimo atribuido. Para Ulyses Petit de Murat está entre los que suma Borges a los ya usados, en su desempeño en el diario *Crítica*.

Victoria Precana

Seudónimo atribuido, seudandría. El haber estudiado e indizado la revista *Martín Fierro* le permitió a Trenti Rocamora lanzar algunas descuidadas hipótesis, puestas a consideración de los especialistas, sobre textos cuya autoría supuso que le correspondían a Leopoldo Marechal y a Borges. Después de este análisis de la revista incorporó a la bibliografía de Borges el poema “A Fernán Silva Valdés”, donde lo trata de *tú* y lo firma con el seudónimo *Victoria Precana*, publicado en el n.º XXIV del 17 de octubre de 1925. Es la única vez que aparece este seudónimo en *Martín Fierro*. La hipótesis apareció en su *Boletín de la Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos* (Buenos Aires), n.º 1, abril de 1996.

En la edición de la correspondencia entre Macedonio Fernández y Borges, su pormenorizado glosador Carlos García da esta identificación de Trenti Rocamora como otra de las erróneas,

al entender que *Victoria Precana* es hasta el momento seudónimo de un autor desconocido. Argumenta en *El joven Borges, poeta (1919-1930)* que no puede pertenecer a Borges “ya que ostenta recursos estilísticos jamás utilizados por él”; además señala que si por esa época Borges “mostró cierto interés por la obra de Silva Valdés, a quien le dedicara realmente un poema en *Proa* y algunas reseñas poco entusiastas” siempre lo hizo “bajo su propio nombre, y siempre sin tutearlo”.

Tanto Manuel Selva, en *Tratado de Bibliotécnica* (Buenos Aires, Julio Suárez, 1944) como Cutolo en *Diccionario de alfonimos y seudónimos de la Argentina 1800-1930* (Buenos Aires, Elche, 1962) definen como seudandría a aquellos nombres usados por los autores si son propios del sexo opuesto.

Isidoro Trejo

Seudónimo atribuido. Aparece en la compilación *El matrero*, realizada y prologada por Borges en 1969. El índice registra los nombres de 18 autores; este no figura y aparece al pie de “Las leyes del juego” (texto tomado de un supuesto libro, *Rasgos y pinceladas*, presuntamente publicado en la localidad de Dolores en 1899).

Además de atribuírselo por la prosa cuidada y sintética de inconfundible factura borgeana, Fernando Sorrentino argumenta en su favor el resultado de una prolongada búsqueda en bibliotecas y catálogos, sin encontrar indicio alguno sobre la existencia de un autor que con este nombre y apellido haya publicado tal libro.

Sauli Lostal

Seudónimo atribuido. Se trata de la novela *El enigma de la calle Arcos* que

con esta firma fue apareciendo como folletín en *Crítica*, durante los meses de octubre y noviembre de 1932. Días antes de publicarla, ese diario la anunció como “la más apasionante novela policial”. Al año siguiente se publicó como libro, y el prosecretario de redacción de *Crítica*, Luis F. Diéguez, la apadrinó con una carta al autor.

“Es la base –afirma Nicolás Helft– intertextual del famoso pseudoensayo de Borges ‘El acercamiento a Almotásim’”. En este aspecto Helft sigue lo expuesto por Enrique Anderson Imbert, desde la Universidad de Michigan, en “Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges”, trabajo publicado en *Filología*, año VIII n.º 1-2, 1962, donde muestra “las múltiples conexiones entre este libro y el inexistente libro reseñado por Borges en su relato”.

La novela *El enigma de la calle Arcos* fue reeditada en 1996, con un prólogo de Sylvia Sáitta. Al poco tiempo se inició una polémica inconclusa sobre si Borges la había escrito o no, y la probable identidad de su verdadero autor. Con lo aportado hasta la publicación de su bibliografía, Helft destaca haberse encontrado “varios elementos [con los cuales se permite] sugerir la participación de Borges en su escritura”; otros llegaron a la conclusión de que es el autor de la novela en cuestión. En el mismo año de la reedición de la novela, se lanzó al ruedo Juan Jacobo Bajarlía desde *Radar* (suplemento del diario *Página/12*, 17 de noviembre de 1996). Sobre la autoría de esta, Bajarlía reveló en el extenso artículo “La enigmática novela de Borges” (*La Nación*, 13 de julio de 1997) que Ulyses Petit de Murat le dijo en un encuentro en la redacción del matutino *Clarín*: “La novela fue escrita por Borges, para

ensayarse en ese género”. Con algunos indicios Bajarlía ofrece una interesante explicación en favor de la paternidad autoral de Borges.

Respecto a quienes sostuvieron que el seudónimo *Saulí Lostal* era un anagrama de Luis A. Stallo Bajarlía contestó que también lo era de Luis Tolosa, Luis Tosal, Luis Losata “y otras reversibilidades por el estilo”.

Gonzalo Aguilar escribió una reseña sobre *El enigma de la calle Arcos* con conceptos similares a los de Bajarlía, para la entrega n.º 25 de la revista *Proa*, correspondiente a septiembre-octubre de 1996.

Bajarlía no quedó sin réplica. Por su “ridícula prosa”, entre otras razones, para Fernando Sorrentino esa es “la novela que Borges jamás escribió”. (Cfr. *La Nación*, 17 de agosto de 1997).

Fra Diavolo

Seudónimo atribuido.

Uno de los tres textos no indizados en la compilación *El Matrero* es “Vistazos críticos a los orígenes de nuestro teatro”, firmado por *Fra Diavolo* y supuestamente publicado en la revista *Caras y Caretas* de 1911.

Para Fernando Sorrentino se trata de una humorada: “el afán de juego y de impostura, tantas veces presentes en su obra”. Sorrentino afirma que la citada revista no registra ningún trabajo titulado “Vistazos críticos a los orígenes de nuestro teatro”; para él “no es más que un afectuoso saludo a Evar Méndez”. Más que un afectuoso saludo, comprensible si se trata de una licencia de literato, es un afectuoso recuerdo para *Evar Méndez*, teniendo en cuenta que había fallecido en 1955 y el texto fue publicado en 1969.

Cabe recordar que *Fra Diavolo* también fue uno de los tantos seudónimos

usados por *Evar Méndez* (Evaristo González) en la revista *Martín Fierro*.

Jorge Luis Biorges

Autónimo. Aunque sería materia opinable, la sola deformación del apellido paterno no amerita ser incluido como seudónimo. De esta manera firmó *Crítica del paisaje y Buenos Aires*, textos incluidos en la sección *Prosistas nuevos* de *Cosmópolis* (Madrid), n.º 34, octubre de 1921. (Cfr. Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires Emecé, 1997).

Jorge Borges, hijo

Autónimo. Difiere de como firmará posteriormente, pero no debe ser considerado un seudónimo; la aclaración era para que no se confunda su labor con la del padre, quien por entonces también publicaba trabajos literarios.

El autónimo aparece en *El País* para asumir la responsabilidad de la traducción del inglés de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, publicada el 25 de junio de 1910.

José Luis Borges

Autónimo. Aunque difiere en su primer nombre, no puede decirse que haya existido el propósito de ocultar la identidad del autor. Es probable que se trate de un error de imprenta. Apareció en *Paréntesis pasional* publicado en *Grecia* (Sevilla), año 3, n.º 38, el 20 de enero de 1920. (Cfr. Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires Emecé, 1997).

Jorge-Luis Borjes

Autónimo. *Las Parábolas*, publicadas en *Gran Guignol* (Sevilla), año 1, n.º 1, el 10 de febrero de 1920, llevan esta deformación de su apellido, que no puede considerarse un seudónimo. En

el mismo número, pero en la página opuesta, se incluyó un poema de su padre, Jorge Borges.

Jorje Luis Borges

Autónimo. En la primera edición de *Luna de enfrente*, publicada en Buenos Aires por *Proa* en 1925, el primer nombre aparece escrito con *j* en vez de *g*. Pero no ha sido un error de imprenta. Horacio Jorge Becco aclara en su bibliografía de Jorge Luis Borges (1973) que “en el texto desde el ‘Jorje’ inicial se ofrecen variantes lingüísticas como ‘rosao’ (por rosado); ‘i’ latina (por ‘y’ griega), etcétera”.

En su *Autobiografía* (Emir Rodríguez Monegal, 1987) Borges recordó esta modificación ortográfica:

[...] un despliegue de falso color local. Entre sus tonterías se incluye la ortografía de mi primer nombre, a la manera chilena del siglo XIX, como “Jorje” (era el intento a medias de utilizar una ortografía fonética); el uso del español “y” como “i” (nuestro mayor escritor, Sarmiento, había hecho lo mismo, tratando de ser tan no-español como pudiera)...

Luis Borges

Autónimo. En *Cuentos del Turquestán* omitió su primer nombre. Esto puede constatarse en la segunda sección del diario *La Prensa* (Buenos Aires, el 29 de agosto de 1926, p. 3, col. 5-6).

Georg Lüdwig Borges

Autónimo. Influenciado por el expresionismo alemán, cerca de 1920 firmó de esta manera. En *Borges, libros y lecturas*, de Germán Álvarez y Laura Rosato (editado por la Biblioteca Nacional en 2010), aparece en el

registro 210, descrito el libro de Ernst Theodor Amadeus *Die Abenteuer der Silvesternacht* (Insel Bucherei, 276, Leipzig, Insel Verlag, s.d, 57 p. il.), con la aclaración “en papel guarda posterior”, de puño y letra de Borges, firmado como Georg Ludwig Borges. Álvarez y Rosato agregan pormenores explicativos sobre esta curiosa forma de firmar:

En Borges, una vida (2006), el biógrafo Edwin Williamson da a conocer, a partir de una carta de Borges a Guillermo de Torre fechada 29 de septiembre de 1920, un dato que nos permite establecer una fecha probable de lectura de este libro. En realidad se sumergió en el expresionismo a tal punto que hacia fines de septiembre se refirió en broma a sí mismo en una carta a Torre como “Georg-Ludwig”, tan germanizado se había vuelto, según sostenía.

José Tuntar

Seudónimo, Autónimo. Este es un autónimo, pero al revés. En *Revista Multicolor de los Sábados* aparecieron firmados por José Tuntar algunos artículos: “El lento suicidio de Diocleciano” en el n.º 4, “Ovidio en el país de las flechas” en el n.º 9, “Espías en la Roma imperial” en el n.º 15, “Las grandes orgías romanas” en el n.º 30. Los primeros tres aparecieron en 1933 y el cuarto en 1934. Estos fueron incluidos en 1995 por Irma Zangara, con el visto bueno de María Kodama, como trabajos de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados* firmados con seudónimo.

Ni Helft (1997) ni Vaccaro aceptaron la inclusión de estos artículos firmados por José Tuntar como pertenecientes a

Borges. A principios de junio del 2006, Vaccaro en su *Borges: vida y literatura* se refirió a este tema:

Con liviandad y falta de rigor le fueron atribuidos a Borges innumerables textos firmados con seudónimos, o lo que es peor, de personas conocidas, tal el caso del prestigioso político italiano fundador del Partido Comunista Italiano José Tuntar. En ese aspecto me respaldo en el serio trabajo bibliográfico realizado por Nicolás Helft, con quien salvo una pequeña diferencia –el seudónimo de Pascual Guida, nombre real de un dibujante del diario–, tenemos total coincidencia.

Al reeditar *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas*, al pie de la página 184 Zangara contó que a fines de 1996 encontró en la revista *Cursos y conferencias*, del Colegio Libre de Estudios Superiores, un trabajo firmado por José Tuntar en el volumen XIV, número 12 (publicado en marzo de 1939) sobre “El antiguo imperialismo romano y el neo-imperialismo italiano. Cartago-Túnez”. Zangara supo así “que este autor había existido”, que había sido dirigente y legislador del Partido Socialista italiano, que había llegado a dirigir a *Il Lavoratore*, órgano periodístico de ese partido.

Exiliado en la Argentina, Tuntar desarrolló aquí una intensa actividad política como conferencista y periodista; fue también una de las importantes voces que se alzaron contra la dictadura del general José Félix Uriburu. Se desempeñaba laboralmente como traductor. Por la presentación que *Cursos y conferencias* hizo del autor, se enteró Zangara que en esta institución cultural Tuntar dictó

un curso sobre “Las luchas sociales en la Antigua Roma”.

Aunque al parecer convencida de la existencia de José Tuntar, no le reconoció a él autoría plena de los cuatro artículos que aparecieron en la *Revista Multicolor*, y deja como pendiente dilucidar si fue “el único autor de estos episodios romanos [o si] quizás, aportó la erudición histórica, en tanto que la imaginación de Borges los enriquecía”.

No obstante la existencia real de Tuntar, de su especialidad en historia de Roma y de su labor periodística, estos cuatro artículos aparecen en la misma reedición del *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas*, precedidos de algunas consideraciones con las que Zangara intenta dejar probada la autoría de Borges.

Esta insistencia de la compiladora nos pone ante un caso de los denominados por Domingo Buonocore *pseudepigrapha*, término empleado para designar “escritos o libros falsa o erróneamente atribuidos a una persona que no es el autor”.

Georgie

Apodo. Nombre hipocorístico familiar. Usado por su madre Leonor Acevedo, su hermana Leonor Fanny (apodada *Norah*), Manuel Mujica Láinez, Stela Canto, las hermanas Ocampo, Adolfo Bioy Casares, María Esther Vázquez y otros de sus íntimos. Después de 1955, también sus adversarios revisionistas y peronistas lo llamaban así, utilizando este apodo ya en tono despectivo (como mote o remoquete) para remarcar la acusación de escritor extranjero que le endilgaban.

Con este apodo aparece Borges mencionado en uno de los diálogos de *El túnel* de Ernesto Sabato, referido a

la colección de novelas policiales codirigida por Bioy Casares y Borges.

Ahora estaban hablando de novelas policiales: oí de pronto que la mujer preguntaba a Hunter si había leído la última novela del Séptimo círculo.

—¿Para qué? —respondió Hunter—. *Todas las novelas policiales son iguales. Una por año, está bien. Pero una por semana me parece demostrar poca imaginación en el lector.*

[...]

¿No es cierto? —preguntó dirigiéndose nuevamente a mí.

Me tomó tan inesperadamente que no supe que responder.

—Sí, es cierto —dije, por decir algo.

Hunter volvió a mirarme con ironía.

—Le diré a Georgie que las novelas policiales te revientan —agregó Mimí, mirando a Hunter con severidad.

—Yo no he dicho que me revienten: he dicho que me parecen todas semejantes.

—De cualquier manera se lo diré a Georgie. Menos mal que no todo el mundo tiene tu pedantería.

En 1996 el acaudalado coleccionista Alejandro Vaccaro publicó en la editorial Proa una primera parte de la vida de Borges, llega hasta 1930, a la que puso por título sólo su apodo: *Georgie*.



ARLT Z DOS

El Museo del libro y de la lengua de la Biblioteca Nacional propone una doble exposición sobre Roberto Arlt: **Locópolis**, que recorre las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y **Cross a la mandíbula** dedicada a la figura y trayectoria del escritor.

Abril - Noviembre 2013 | Museo del libro y de la lengua



Lentas galerías

La biblioteca es un personaje de Borges, de la misma manera en que lo es la televisión, un patio, una cancha de fútbol o una estación de ferrocarril apenas insinuada en el horizonte. En su literatura todos

estos objetos son nulos, irrisorios y absurdos. Pero tienen parte en un orden sagrado que se declara a medias, sin abandonar las letrinas ni los degollamientos. No podía ser nada de esto sino una ética de la existencia, ni podían dejar de filtrarse estas especies en su propia vida. Solo una convención que no debemos abandonar lo hace un escritor argentino, sin que pueda concebirse de ninguna otra manera, como un cuerpo de la lengua nacional que, si quisiéramos definirlo para siempre, chocaríamos con su execración aniñada, figurándose un guerrero inmortal que lamenta su ausencia de las batallas. Pero la sangre y el tiempo, afirmados y renegados, son la forma coagulada que adquieren las galerías bibliotecarias borgeanas. Solo así pueden ser lentas, con una hipálage que se extiende a toda la obra de Borges para no saberse en definitiva quién es el autor de una acción, si el propio escritor, si el tema del que trata o la "ejecución", según sus palabras, a la que lo somete. Decir hipálage es decir una figura retórica que desplaza adjetivos y acciones. En Borges es el estado real de caos enunciativo del idioma.

El primer artículo de esta sección pertenece a Nicolás Rosa. Se trata de un clásico ensayo que compara la figura de Borges con Osvaldo Lamborghini. Mientras la propensión crítica los separa, como si Lamborghini quisiera ajustar cuentas con el mito borgeano, su

poética los aproxima aun cuando sus escrituras difieran en sus procedimientos y realizaciones.

Si mencionamos los más notables trabajos consagrados al examen de la obra borgeana, no podemos soslayar el esfuerzo de Ana María Barrenechea, quien se ocupó de poner de relieve los efectos que el uso de la propia biografía como materia ficcional produjeron en la literatura de Borges.

Isabel Stratta indaga las repercusiones que tuvo la amistad entre Borges y Macedonio Fernández en la obra de cada uno de ellos y, más ampliamente, en la literatura argentina. Macedonio, con el correr del tiempo, pasará a constituirse en un personaje mítico de la narración de Borges, a un punto tal que ya no podríamos distinguirlo de las determinaciones que la lengua borgeana impuso como lectura e interpretación.

Diego Cousido nos recuerda las controversias emanadas de la discusión que las jóvenes generaciones protagonizaron a la hora de confrontarse con la obra de Borges. Así, rememorando climas y contextos, encontramos el ensayo de Adolfo Prieto como una de las marcas pioneras de la crítica literaria argentina.

Roberto Casazza se detiene en una analítica de las formas geométricas en la escritura borgeana, vinculando tal obsesión con los conceptos de la filosofía del eterno retorno y la circularidad de un tiempo infinito y Absoluto.

María Etchepareborda traza un itinerario de la suerte que corrió el valioso archivo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, expropiado de sus anaqueles por una absurda arbitrariedad política, y la iniciativa que Borges impulsó, en tanto director de la Biblioteca, para promover las donaciones de documentos y manuscritos que reparasen el daño infligido por la cerrazón burocrática.

Borges / O. Lamborghini: la discordia de los linajes^(*)

Por Nicolás Rosa

¿Cómo escribir después de Borges? ¿Cómo sustraerse al hecho de un escritor que parece haberlo escrito todo? Sobre este desafío los escritores argentinos tuvieron que enfrentarse a eso tan temido y seductor que la crítica literaria ha llamado “herencia Borges”. Será entonces a partir de una deliberada polémica con la poética borgeana que los escritores de las más jóvenes generaciones se enfrentarán al mito del escritor y al mito de la obra. Repasando esa discordia inicial, Nicolás Rosa plantea en este artículo —que volvemos publicar como gesto de reconocimiento con el propio Rosa y con la sensibilidad lectora contemporánea— ciertas recurrencias entre Jorge Luis Borges y Osvaldo Lamborghini que escenifican la pugna por un modo similar de pensar la propia tarea de escribir: los usos de las citas o la paráfrasis como estrategias narrativas que apuntan a evidenciar la precariedad del lenguaje y su maleable plasticidad capaz de poner en cuestión su estructuración formal. De modo que Rosa ilumina, como intuición y afirmación, que en Lamborghini hay más que rechazo; un lector de la poética de Borges que construye su literatura no como negación del linaje borgeano sino como la saturación extrema y desbocada de los principios organizadores de su ficción. Dos realizaciones posibles y diferenciadas para una misma obsesión recurrente: la escritura.

Diderot, en *Paradojas del Comediante*, se pregunta el por qué de buscar un autor detrás del personaje o de los personajes. ¿Qué hay de común entre Molière y Tartufo, o entre Racine y Británico, o entre Shakespeare y Ricardo III, o más ambiguamente entre Racine y Fedra, o entre Baudelaire y la Fanfarlo, o entre Roberto Arlt y la Bizca? Son siempre relaciones incestuosas y presagian nacimientos monstruosos como los de Borges y Osvaldo Lamborghini, o quizá prodigiosos como los de Martín Fierro y el destino prefigurado por los dioses. Las relaciones paradójicas en la comparación pueden ser más productivas que las analógicas. Intentar la comparación de lo mismo puede generar descubrimientos apetitosos pero también desazón por la futilidad de las relaciones. La comparación de polos distintos, reunidos bajo la égida tan consistente pero al mismo tiempo tan dúctil como lo es el concepto maleable históricamente llamado *obra literaria*, *discurso literario* o, mínimamente, *enunciados literarios* en las variantes que distinguen la escritura y la literatura como institución social, puede ser más productivo aunque más complejo, como lo es, en otros registros, el bellísimo trabajo de George Steiner que pone sobre la misma mesa de disección la literatura rusa y la norteamericana o comparando sombríamente los relatos de vida de Tolstoi y Churchill, vidas no ya parecidas sino antagónicas. Las relaciones comparativas de lo cercano tienen el riesgo de disimular las diferencias sutiles entre los gemelos y las diferencias evidentes y abismales entre lo muy distinto, intentando oscurecer el axioma de Baudouin de Courtenay: solo se puede comparar un paraguas y una máquina de coser en una mesa

de disección, digamos, entre las frías estepas rusas y las cálidas pampas del Uruguay. En nuestro caso, consideramos la comparación entre la altura de Jorge Luis Borges, digo su alta literatura, con la bajeza –la literatura baja– de Osvaldo Lamborghini, intentando mostrar las relaciones extremas dentro de una misma serie y una literatura entendida como un territorio de fronteras y de lenguas, dialectos y bables solo reconocibles por los habitantes de esos territorios. Esto nos lleva a sostener que la obra de Borges asentada en la gran literatura occidental tiene un fondo recóndito de vernacularidad (lenguas de familias, lenguas territoriales y lenguas de comarcas), que la vincula con el otro extremo babélico de esos lenguajes. He esbozado mis teorías de los linajes en textos anteriores, asentados en las herencias textuales a las que los textos responden, sobre todo frente a un texto fundador–padre arcóntico–, como el de Borges, de diversas maneras: para recrearlas, para desdoblarlas en los fenómenos de la copia o la citación, o para olvidarlas. Estos son los legados que auscultamos en la literatura argentina actual.

1. La locura de los lugares

Al escribir este poema, yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosas. El hecho no tiene nada de singular, si consideramos la escasez de la población y el carácter casi incestuoso de nuestra historia.

(Borges, en *Notas*, referida al poema “Rosas”)

Crear, imaginar mundos Accionales es crear, imaginar un espacio donde puedan transitar objetos –“le nouveau

roman”–, animales –el “bestiario” cortazariano–, seres humanos –entes psicológicos, sentimientos o emociones de la gran novela tradicional, desde Madame de Lafayette a Proust–, seres sociales y colectivos de la novela social o seres ficticios como la propia fictividad del relato (Borges, Lamborghini). Esas poblaciones narrativas caminan (Kerouac), transitan (*El Lazarillo de Ciegos Caminantes* de Concolorcorvo), circulan (desde *La Galatea* de Cervantes para no mencionar a *Don Quijote*), hasta el *Viaje a la Unión Soviética* de André Gide, pasando por Sterne, Chateaubriand o Bernardin de Saint Pierre, el viaje sentimental coincidiendo con los

En Borges, como en Lamborghini, se viaja poco en los niveles de lo real ficcional pero se viaja extremadamente en el nivel imaginario del espacio de la ficción.

viajes de descubrimientos de nuevas tierras, de nuevas lejanías a colonizar o imperializar. Viajar significa, en escritura, inscribir la grafía de la aventura pero al mismo tiempo el derrotero de la exploración y de la explotación que culmina, en la Modernidad, con la experiencia ficcional y metafísica de Julio Verne.

En Borges, como en Lamborghini, se viaja poco en los niveles de lo real ficcional pero se viaja extremadamente en el nivel imaginario del espacio de la ficción. La nueva ciencia ficción, es decir, el universo de la ficción, como lo señala Pavel (1988), ordena una ontología secundaria rica en objetos, propiedades, relaciones, pero que depende de la ontología primera que le dio origen, es la ficción de los “verdaderos humanos” que son la faz mentirosa de la realidad virtual, en tanto que la realidad virtual se escinde en la lógica laberíntica del

mentiroso: teólogos, magos, profetas y falsos profetas, mistagogos, personajes pseudo-históricos o literarios que la ficción victoriosa ha ficcionalizado (Homero, Alejandro Bicornio o Harun al Raschid), personajes simulados en el relato mismo (Beatriz Viterbo, Juan de Panonia o Carlos Argentino Daneri) o simulacros de seres imaginarios de la literatura trastocados por la potencia fictiva y por la lógica de los seres ficticios que entran y salen de la ficción pero siempre dentro de la ficción, infisionando al lector virtual: ése que en el texto lee a los otros personajes y es la prueba de veracidad interna de la mentira ficcional. Semióticamente, son las prácticas engañosas que con todo decoro y respeto –haciendo uso de la autoridad ficcional que confiere la literatura a sus practicantes–, usa Borges para practicar la destrucción de las categorías de la literatura moderna, reemplazar la verosimilitud por la Actividad absoluta, transgredir las modalidades del género haciendo uso de la cortesía retórica: toda épica no es más que una novela, toda novela no es más que un relato de la superchería y toda la literatura no es más que un chiste de la repetición. La literatura inventa a partir de despojos. Si distinguimos lógicamente entre una “mentira” sobre las reglas de convicción y una mentira mediante esas reglas, diríamos que Borges *miente con esas reglas* y Lamborghini, más precario, más bárbaro literalmente, *miente sobre las reglas*, intentando destruirlas, asignificarlas. Uno excede el sentido y multiplica todos los sentidos, el otro destituye intentando arrastrarlo a una agramaticalidad total (cfr. Eco 1984). Una vieja superstición dice que no se puede leer totalmente *Las mil y una noches* sin morir. La tradición señala

que existía una venerable manera de asesinar a los aventurados lectores, o por exceso de lectura aburrida –se dice morir de aburrimiento– o materialmente, por el método de envenenar las páginas del libro para que, al pasarlas, una a una con los dedos, mojados previamente en el ápice de la lengua, el lector muriese envenenado. No sé qué valor de verdad pueda tener esta tradición, pero parece, por su modalidad, inventada en el Renacimiento. Entiendo que son formas del destino y el libro *Las mil y una noches* está preparado para enfrentarlo y prevenir la muerte. Pero otra tradición afirma que su lectura es un remedio (*farmakon*) contra la desgracia y el desamor, como lo señala Borges. En la sexta centésima duodécima noche (612), el rey asiste a su propia historia antes de la finalización del libro, lo que nos lleva a pensar, como muchos lo hicieron antes, que el relato, siguiendo la vieja tradición de los textos índicos o persas, es una historia infinita dentro de relatos infinitos, o que el aburrimiento del Rey impediría o cortaría la cadena al mismo tiempo que la cabeza de la relatora. Las conclusiones parecen ser dos: los relatos tarde o temprano matan, o los libros no son para ser leídos. *Las mil y una noches* fue concebida, en todas las variantes e interpolaciones, como un libro para ser guardado y no para ser leído. Lamborghini lleva a otra variante como derivación de la primera: los libros no son para ser leídos sino para ser destruidos por la razón que, como en *Las mil y una noches*, el contar es venenoso. Borges señala la infinitud de los relatos que se cuentan como una serie o como un eslabonamiento histórico que indefinidamente contaría la humanidad en su *sed ficcional*. Lamborghini dictaminará

que los relatos deben ser destruidos y ambos, Borges y Lamborghini, en extremos de alteza y ruindad, señalan la “precariedad” de la escritura, su destino de conocimiento y de anonimización en Borges como un autor unánime y atemporal, como hado deleznable de la corrosión que ejerce la escritura con respecto de la realidad; y en Lamborghini, como signo vandálico de la aniquilación, es decir, literatura para no ser leída.

Devenir significa el espacio-tiempo entre el ser y el estar, entre ellos se origina el devenir humano entre el ser y el hacer y se compromete una retórica entrelazada: el entre-dos, el entrevisto, el *intermezzo*, el entremés, el intermedio, el entre-metido, eso que habíamos señalado como lógicas destempladas que prefiguran la tercería fundamental de las lógicas del viviente humano, no el tercero excluido sino el tercero en la tercería: ser tres antes que Uno, lógica divina si las hay, que afirman que el Unigénito es una Trinidad. Borges elabora toda una *misteriología* de la Trinidad

que desemboca en el Quaterno.¹ Esta numerología está despojada del valor simbólico de la tradición y conforma la generación de nuevos espacios textuales que postulan los espacios paradójicos donde el adentro y el afuera no se complementan sino que se oponen. El adentro borgeano –barrado, cercado, enrejado–: la verja de la casa de su infancia en Palermo Viejo, es el refugio que alcanzará el

Borges elabora toda una *misteriología* de la Trinidad que desemboca en el Quaterno. Esta numerología está despojada del valor simbólico de la tradición y conforma la generación de nuevos espacios textuales que postulan los espacios paradójicos donde el adentro y el afuera no se complementan sino que se oponen.

afuera cuando el marco de la externidad comience a prevalecer en el intento de asimilar el entorno del barrio hacia la exterioridad del mundo, despojándose de la endogamia hogareña, del círculo cerrado de la Biblioteca. La externidad es siempre un peligro real para el personaje borgeano como para el Borges que imaginó Borges de sí mismo, pero en el recuerdo literario se convierte en una figura triunfante en el espacio textual: los espacios domesticados por las inscripciones en los carros, en los sepulcros, en la Recoleta, en la Chacarita, en los “nombres de la Patria”, en los nombres semipatrióticos de los antepasados, a mitad de camino

La relación entre patología del lenguaje y creación literaria ha sido tema de interés de diversas orientaciones, sobre todo en el caso de la paranoia y los aspectos pseudo creativos del lenguaje poético: el Marqués de Sade, Lewis Carroll, Antonin Artaud, James Joyce; y en la literatura argentina, Osvaldo Lamborghini.

entre lo familiar y lo vernacular, la tierra de la patria: Suárez, Bustos, Laprida, los Borges, los Acevedo, la progenie familiar: “fueron soldados y estancieros”² o “Yo no ignoraba que un abuelo de mis abuelos era antepasado de Rosas”, o más agudamente, “el carácter casi incestuoso de nuestra historia”,³ son espacios que se fusionan indecisamente con los espacios Accionales (laberintos circulares, cuadrados, simétricos, extendidos en la temporalidad infinita del encierro) habitados por ancestros y coetáneos (Paul Groussac, Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares), por grupalidades que interceden entre la exterioridad y la intimidad, entre el grupo conocido de reconocimiento y la ajenidad mundana y entre los universos lingüísticos: el inglés, el francés y el antiguo germano presididos por el idioma de

los argentinos y que en su potenciación intensifican las oposiciones narrativas y las disyunciones extremas entre los lugares, los sitios, los parajes: son espacios donde se gesta el misterio de la *interinización*, de los entre-lugares y los no-lugares. Cortázar cubrió los mismos espacios con una fantasmática diferente: espacios paralelos, espacios concentracionarios, espacios maléficos, espacios contiguos, espacios ominosos, donde lo psicológico y lo mundano son predominantes, una sociodramática de los espacios condensada en una topografía. El espacio en Borges es topológico y la lógica que lo sustenta es una lógica bifronte entre lo cerrado y lo abierto. Entre uno y otro espacio está la reja de la separación y la configuración de los límites y de los confines. La verja (“Jardín, frente a la verja cumplieron sus caminos” o “Agravando la reja está la noche”)⁴ al proteger de una separación endogámica, la confirma y la convierte en un enigma semiótico y narrativo: protege, defiende o separa y encarcela. Es el enigma de toda sujeción.

Los espacios enfrentados, transgresivos, de Lamborghini, se convierten, por coagulación extrema, en el espacio de la locura lingüística que habitará la locura de los lugares, la melancolía borgeana de los lugares cerrados, jardines, atardeceres, crepúsculos que prefiguran, como en los estados prepsicóticos llamados precisamente crepusculares que anteceden a la desorganización lingüística, son de orientación romántico-modernista. Lamborghini elabora una patología del lenguaje que tiene su clara remitiencia a una patografía retórica: neologismos extremos y psicóticos, creación de lenguajes indóciles a la gramática, reposición aberrante del arcaísmo y

de neologías sin diccionario evidente, hecho verificable en escritores argentinos y latinoamericanos, como es el caso de Macedonio Fernández, protopadre borgeano, y la neoglosia poética de César Vallejo, discursos temáticos, paragrafías verbales, verdaderas glosomaquias, hasta la destrucción esquizoide que se verifica en el último texto de Lamborghini, *Tadeys* (1994).

La relación entre patología del lenguaje y creación literaria ha sido tema de interés de diversas orientaciones, sobre todo en el caso de la paranoia y los aspectos pseudo creativos del lenguaje poético: el Marqués de Sade, Lewis Carroll, Antonin Artaud, James Joyce; y en la literatura argentina, Osvaldo Lamborghini. En Borges, la protección abolenga de las lenguas de familia, en donde se mezclan las lenguas de parentesco y de herencias con las lenguas vernaculares (el criollismo) y las lenguas nacionales, forma un marco de protección contra la carcoma lingüística, su faz esquizoide. Pero tanto en Lamborghini como en Borges, la lengua se opone a la lengua de Estado, son lenguajes de familias, lenguas del *domus* y se convierten en idiomas autóctonos, que se rigen por la costumbre y no por la gramática. Si el lenguaje gauchesco, lugar donde se encuentran Borges y Lamborghini para luego distanciarse como lo predica *Martín Fierro*, el “poema nacional”, es porque el lenguaje coital y fascista de Lamborghini es el punto excesivo de las lenguas controversiales de Borges. Si en Borges se entrelazan la lengua paterna y la lengua materna y confluyen las tradiciones lingüísticas de la alta literatura, la lengua de Lamborghini es un remedo subversivo de los lenguajes de sumisión cumpliendo las leyes de la vernacularidad. Si la expulsión es

un dato cívico y forma parte de la civilidad ciudadana, el ostracismo, el desalojo de los extranjeros, el destierro de los gauchos hacia el confín también prefiguran la expulsión de los hijos del ámbito familiar: o el hijo es extraño a la legalidad familiar o se ha sujetado a la ley del hogar. Los hijos son reunidos o expulsados y responden a la dialéctica entre

la interioridad y la externidad, leyes antagonicas del *domus*. Lucha por los territorios y por los territorios textuales, la lucha entre lo endogámico y lo exogámico se superpone a la

disputa entre lo masculino y lo femenino. Borges es un espacio endogámico trastornado por los límites –la verja–, anhelo imaginario de transponerlos. En Lamborghini la endogamia se hace central, la familia está organizada desde adentro y el despliegue del hacer desorganiza las leyes que reglan la prohibición del incesto. En Borges, la familia, como traslado de las vidas imaginarias del mismo Borges y en su registro narrativo, son familias acéfalas: el padre funda la historia y la tradición pero no la ley, la madre propiciadora *da* las lenguas y las traducciones, un don preciado para Borges, herencia riquísima. La genealogía de la madre es inglesa, la biografía del padre es patriótica y nacional, pero el tesoro lingüístico lo posee la madre. El idioma de Borges es nacional y transnacional, es el idioma de la traducción de los enunciados sujetos como tales a la dispersión babélica y a la confiscación. El lenguaje de Lamborghini

El idioma de Borges es nacional y transnacional, es el idioma de la traducción de los enunciados sujetos como tales a la dispersión babélica y a la confiscación. El lenguaje de Lamborghini es una lengua caníbal que devora los enunciados de la literatura para destituirlos.

es una lengua caníbal que devora los enunciados de la literatura para destituirlos. En él, la herencia borgeana se deslumbra en la bastardía de la prole pero también se anarquiza: es local e intraducible.

La adopción de los linajes en ambos escritores se determina por “fuerzas extrañas”. Por ejemplo, ambos eligen a un padre textual originario, Leopoldo Lugones, en Borges esta adopción

La admiración de Borges por Dante, revelada en tantos textos y básicamente en sus estudios dantescos⁸, profundizando precisamente la alegoría, no coincide con el fenómeno de la redacción del mundo borgeano, producto de una fuerza atractiva, una fuerza molecular que gira a través de núcleos que ejercen una fuerza recíproca.

está regulada por una fuerte desconfianza. La misma adopción en Lamborghini está mediada por una ciega oposición a Borges y no sustentada en las propias características formales-ideológicas de la escritura lugoniana. Borges practica un *calembour* artificial para rendir homenaje a su predecesor y claramente aparece que el predecesor no constituye un “precursor”. Si los precursores pueden desplazarse temporalmente borrando la cronología como puro efecto de lectura, Lugones es aquel de ciertas imágenes, el de ciertas alegorías sucesivas en la historia de la literatura. Lamborghini lo ubica como protopadre fundador y esta radicalidad antagonista es desdeñada cuando se enfrenta a la herencia de la literatura gauchesca, es allí donde se producen los puntos extremos de una adopción y simultáneamente la producción de una “negociación necesaria” para permitir la progresión de la serie. Borges degrada la gesta a una novelaría desdramatizada, Lamborghini supera la “heroicidad” de la

gesta para convertirla en un producto nacional, pero ambos se miden con respecto al género. Las claras referencias a Lugones en *El Hacedor*⁵ o “la hipálage de Milton” oscilan siempre entre la admiración y la sorna, sin preámbulos ni reformulaciones. En el caso de Borges es un gesto literario, de tradición y de crítica literaria, y la administración de una ironía cuasi filial, en el caso Lamborghini, es una acción política.

Esto es posible, más allá del régimen de una política literaria manifiesta, porque ambos escritores superan las adhesiones explícitas para expresarlas en su propia acción confiscatoria, superando los mecanismos del género y apelando a estructuras de profundidad de la escritura. No ocurre lo mismo con el “género gauchesco” puesto que el género se convierte en una zona de litigio, en una zona fronteriza de expropiaciones y de legitimación: una zona de guerra.

Las lógicas paradójicas de Borges basadas en la contradicción y la antinomia proyectan en el plano doctrinario las formas de la argucia, y en el nivel ético, el régimen de la impostura, la fraudulencia del sujeto en su propia acción. La impostura se sostiene sobre el doble y la duplicidad. En el orden narratológico genera el régimen especular del doble y en el orden ético la duplicidad y la suplantación entre el enunciado falso y el verdadero, generando una duplicación entre lo real y lo falso, entre la verdad y la mentira. La indisoluble alianza entre la ficción y la realidad, de larga tradición en el sosias y actualmente en la clonación, fue aprovechada por Borges para exaltar los rasgos semánticos y pragmáticos del universo ficcional. La suplantación de lo real alcanza su mayor vigor en el

uw. 11985 -
E3A3 1 2 06
ES 3.A.30.2.2.16

Jorge Luis Borges, 1941, Buenos Aires.

... the text of art should be the political opinions of the
artist. 569.
There is always something peculiarly impotent about the
violence of a literary man. 400.
Kenningar. 424.
They prefer buffaloes to Beethoven. 197.
explain themselves away. 542.
Enclyle once... 373.

mundo contemporáneo en la cámara cinematográfica: el lugar sombrío donde se entretajan las visiones del autor, el texto y el espectador. La kinemascopía de los relatos de Borges, atravesando la frontera de los géneros, alcanza su mayor claridad en la cámara y en el reducto cerrado que es una sala cinematográfica. Es allí donde se tejen las mayores imposturas desde la “personalidad” de los personajes, seres que representan actores y acciones que rivalizan con las acciones reales y diluyen los límites de la realidad⁶.

Borges miope, semiciego, ciego, veía en la penumbra de los cines la fantasmagoría espectacular del mundo contemporáneo, en ese espacio donde se proyectaba una alucinación provocada, en donde los rostros angulares del expresionismo alemán o en las formas del metarrelato del *Ciudadano Kane* hacían la historia del fin de la modernidad. Borges desdeñó la profecía por su aire altanero pero cobijó en las alegorías contemporáneas, la de Kafka, la de Whitman, el mundo nuevo que nutriría el impulso de un nuevo nombre: el vaticinio. El doble es siempre un atentado contra la seriedad y contra el sistema matemático del andrógino: ¿cómo Uno puede ser Dos al mismo tiempo?, duplicidad y ubicuidad serán los enigmas sobre los que trabaje Borges, desde Platón hasta Proust, invadiendo la legitimidad del sujeto humano. Si Borges puede decir que el Otro es simultáneamente uno y otro –Borges y yo, Borges y el Otro–, Lamborghini dirá que el Otro es uno y siempre lo mismo. En este caso, la impostura deja de ser tal y se convierte en la esencia misma de la condición de la verdad. Lamborghini, en sus últimos textos, sobre todo en *Tadeys*, profana la literatura argentina y la convierte

en una herejía lingüística: todo lo que se dice debe ser entendido al revés, la inversión es su protocolo de lectura, pero también su religión.⁷ Borges desde siempre, pero mucho más acentuadamente en sus últimos textos, piensa como piensan los filósofos, desde el doble de la carnadura lingüística.

Creemos, como lo señala Gutiérrez Girardot (1991), que Pierre Menard es un doble paródico, o mejor una parodia bifronte de Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, pero no resulta creíble la afirmación de que la empresa argüida por Borges y atribuida a Carlos Argentino Daneri en “El Aleph” sea describir el universo, y por ende sería una “versión” de la *Divina Comedia*, una paráfrasis de la escritura total. La admiración de Borges por Dante, revelada en tantos textos y básicamente en sus estudios dantescos,⁸ profundizando precisamente la alegoría, no coincide con el fenómeno de la redacción del mundo borgeano, producto de una fuerza atractiva, una fuerza molecular que gira a través de núcleos que ejercen una fuerza recíproca. Lo que puede engañar es el despliegue de una trópica mediada entre la clasicidad y la excentricidad. Los temas son pocos, consistentes, y tienen el rigor de una obsesión; sus formulaciones son vastas y están delineadas retóricamente por infinidad de matices –sobre todo en su lógica retórica– y por una observación rigurosa en la figuración, y en esa figuración, la figura mayor es la diagramatización del mundo, lo que implica una organización metafórica pero también una reducción propiamente icónica. Definido peirceanamente el mundo borgeano es el *representamen* de las proporciones de los objetos del mundo, pero también, platónicamente, como “reflejo” de la

idea y del ideal representado, de los enunciados narrativos y de los mundos posibles de narrar, —ya sean duales o triales, como se configura en la obra de Herbert Quain⁹—, eliminando en esa abstracción molecular y de necesidad lo que implica escribir una novela, hecho que siempre produjo malestar en el régimen de la totalidad —cualquiera fuese, lingüística, argumentativa, temática o existencial— que nutrió las ilusiones de narrar el mundo —todo el mundo— como en Balzac, en Proust o en Joyce. El mundo borgeano es siempre una terceridad sin antecedentes, un tercio de la totalidad novelística y está condenado, como el de Kafka, a la perenne fragilidad de la parte que le faltaba a la literatura universal: el *orbis tertius*.

El espacio literario borgeano es el sitio de encuentro de referencias textuales consolidadas en el campo literario; las pruebas son notorias: Henry James, Oscar Wilde, el Dr. Johnson o Kafka; en la literatura española, Cervantes, Quevedo, Gracián, en la literatura argentina, Lugones, Banchs y los escritores contemporáneos: Bioy Casares, Silvina y Victoria Ocampo, pero también Carriego y Macedonio Fernández. La lista sería interminable, solo interesan los procedimientos que despliegan todas las estrategias posibles desde la ironía, muy pocas el sarcasmo, la aprobación, pocas veces la admiración y muchas la perplejidad. Borges presupone que todo escrito arma su propia historia de la literatura en sus lecturas. Esos espacios son escritos como sobreimpresión de los sitios que los sostienen: Buenos Aires, Salto, las estancias australes, Ginebra o los jardines de Babilonia y los espacios metaimaginario del laberinto de Creta, de Heliópolis o de la Biblioteca

de Babel. Lamborghini está atacado con una forma de locura emparentada con el espacio fóbico que circula en el Imperio imaginario de la Comarca que se desarrolla en *Tadeys*. En “Los teólogos”, como en “El informe de Brodie”¹⁰, se genera un imperio civilizado, obras de arte más sublimes y un imperio de la iniquidad producto de las acciones más atroces y deleznable, pero ambos legalizados por la Costumbre de la Ley. La descripción procaz de Lamborghini y el escarnio de la descripción borgeana se nutren de una comicidad sorprendentemente grotesca en Borges y prevista en Lamborghini. Si el Dr. Guillermo Occam es otro de los “venerables” sometidos a una sátira libresca y filosófica, los teólogos discuten sobre las esencias universales y las nominales transiciones del ser en sus cualidades. Los peligros de la herejía son más interesantes que las leves inquietudes de la aceptación y el conformismo de las reglas establecidas, aunque estos peligros corran el riesgo de la Inquisición, de la hoguera (Servet) o de la excomunicación: la secta de los “histriones” es la burla de la inversión paródica, los “fornicadores” tienen su “reflejo” en

los castos, en tanto afirman y desestiman al mismo tiempo la simetría especular de los espejos y el coito, como r e p r o d u c c i o n e s i n f i n i t a s

del mundo y del hombre. Juan de Panonia entabla una lucha a muerte con Aureliano remedando las disputas entre realistas (esencialistas) y nominalistas medievales. Occam, ahora enalte-

Escribir como escribe Lamborghini, en un remedo del español clásico mezclado con las voces argóticas del lunfardo —vocabulario que Borges criticó pero no desdeñó— con el solo referente de una nomenclatura obscena de *ghetto* homosexual, es la réplica vergonzante y lúbrica de *La secta del Fénix*.

cido a Guillermo de Occam, el último estadio medieval de estas disputas, en donde la “fabricación del silogismo y la invención de las injurias”¹¹ parecen estar colocados a su vez en una simetría sintáctica especular para disimular que semánticamente son categorías disimétricas, como la incrustación del círculo y la cruz, inconciliables en el universo semiótico pero compatibles en el espacio político del Imperio y el Papado.

Borges practica –pone en escena– el nominalismo conjetural formulado en la retórica de los contrarios no excluyentes, derogando un propio placer de la refutación.¹² *El nombre y la cosa* podría ser otro título del diálogo platónico *Cratilo*, anticipando al Borges de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1966). Los teólogos del Imperio de la novela de Lamborghini debaten también sobre los universales y las entidades causales, entre realismo y nominalismo, intentando separar la paja del grano. Los teólogos y filósofos de la Comarca, ese es uno de los nombres del Imperio, en lucha constante contra la Liga del Sur que reproduce las luchas civiles argentinas y las luchas continentales con el Paraguay y el Brasil, entablan un comercio filosófico con la secta de los existencialistas intentando probar dónde está el Ser, si se está haciendo (burla de Heidegger) o si ya está hecho, sátira de los esencialistas, forjando una fórmula del destino como predestinación para mofarse de Borges que, suponemos, pensaría que el destino, más que sello marcado desde el comienzo de los tiempos –verdadero relato del género fantástico– es el velo de Maia que nos impide ver el paso del tiempo como desarrollo de la “voluntad” y la “representación” de los sujetos (Schopenhauer). Escribir como

escribe Lamborghini, en un remedo del español clásico mezclado con las voces argóticas del *lunfardo* –vocabulario que Borges criticó pero no desdeñó– con el solo referente de una nomenclatura obscena de *ghetto* homosexual, es la réplica vergonzante y lúbrica de *La secta del Fénix*. El narrador del relato borgeano dice que intenta sugerir un hecho común, banal, que configura la Gente de la Costumbre con la Gente del Secreto, en donde el rito constituye la misma acción aboliendo la relación entre causalidad y efecto, el secreto es el mismo acto que se transmite, sin connotaciones, de generación en generación, a través de personajes sucedáneos y sin relieve –mendigos, sirvientes y niños– en donde se entremezclan el ascenso místico –y no es casual que el teólogo John of the Rood oculte a San Juan de la Cruz– y el ascenso respirativo de la excitación y el abrazo coital, costumbre de todos y como dice el texto, “ya casi instintivo”. Relato que incita a numerosas interpretaciones denegando la aspiración borgeana de que el texto dice lo que dice y nada más. ¿Es que hay otro Borges que *los* que conocemos? No lo pienso así. Ocurre que, la interpretación es responsabilidad del lector, sea este culto o ingenuo, y Borges se solaza en ello. La multiplicidad referencial oculta bajo una capa de modestia narrativa y en respuesta irónica y anticipada al plausible lector, incita a todas y ninguna. Lamborghini emplea una jerga monocorde acuñada en microrrelatos de sugerencias proliferantes pero que exhiben una interpretación, pues nos impone *un* sentido: un mundo narrativo veridictivo pero dominante. La población del Imperio de *Tadeys* exige más de un devenir narrativo, una cronología de reyes y emperadores. Si la ciencia ficción es la

organización del mundo que invierte el mundo real, la novela *Tadeys* es la “reversión real” del mundo imaginario de los *Mlch* —“que llamaré Yahoos, para que mis lectores no olviden su naturaleza bestial”— constatada en “El informe de Brodie”, y por lo tanto “duplica” la ficción como “invierte” la genealogía¹³ (Consultar aquí: “Política y literatura. Grandeza y decadencia del imperio”, p. 171).

¿Estamos en mundos tan distantes? La obra de Borges exaltada y revelada por la crítica pero también opacada por la multiplicidad de enfoques y de perspectivas con las que se la enfrenta, produce un efecto devastador. Si hemos constatado nuestro enfoque a partir del fenómeno de la proliferación, calculada y controlada en Borges, y destemplada y desmedida, en Lamborghini, haciendo un simulacro de lectura comparatista al que Borges nos autoriza, es porque Borges se ha convertido en un monstruo crítico de mil cabezas. Relevemos algunas: el Borges argentino, el Borges americano, el Borges alemán, el Borges francés, el Borges japonés. Desde otra perspectiva: el Borges de la estilística, el Borges del análisis sociológico, el Borges psicoanalítico, el Borges estructuralista o el Borges desconstruccionista. La densidad y la condensación del mundo narrativo borgeano permiten e incitan estas múltiples lecturas. El privilegio de la lectura de los argentinos, si es que tiene alguno, es que, por momentos, por retazos, conocemos un brevísimo comentario cotidiano, una insidiosa pregunta, una conmocionada respuesta, digamos, las palabras coloquiales de Borges. Los críticos argentinos no podemos, y quizá no queremos, dejar de colokuar con Borges, es nuestro derecho a la intimidad. Sé que esta intimidad puede ser nefasta, pero si recor-

remos las mismas calles, si habitamos los mismos recintos y si cubrimos esos espacios con la colaratura borgeana que se ha convertido en ley, no podemos menos que leer en Borges todo lo que Borges dijo de la literatura universal, en el sentido que la entendía Goethe, pero también la literatura nacional, como la entendía Borges. Vuelvo a preguntarme, ¿estamos en mundos tan distintos? y respondo, sí, el mundo de

Lamborghini es la punta extrema del mundo borgeano, una combustión que se genera entre el cénit y el nadir, o mejor, entre el cielo y el infierno como diría Blake, pero con esta diferencia que marcamos en nuestra perspec-

tiva, esas puntas extremas se solicitan y se recorren mutuamente en nuestra lectura pues creemos que Borges alimenta la voracidad de los escritores argentinos que le sucedieron y que le siguen sucediendo, aunque ese hambre los conduzca a conductas diversas: tener a Borges, retener a Borges, olvidar a Borges. Esos son los negocios de la escritura.

Si hemos constatado nuestro enfoque a partir del fenómeno de la proliferación, calculada y controlada en Borges, y destemplada y desmedida, en Lamborghini, haciendo un simulacro de lectura comparatista al que Borges nos autoriza, es porque Borges se ha convertido en un monstruo crítico de mil cabezas.

2. Citar, borrar, leer

—Dueño es el hombre de su vida, lo es también de su muerte...

—¿Se trata de una cita? —le pregunté.

—Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.

(Borges, “Utopía del hombre que está cansado”, en *El libro de arena*).

El negocio de la escritura está confinado a una relación continua con los efectos de la lectura y la citación. Leer y citar no son la misma cosa. La cita oblitera el recorrido de lectura y transforma al texto en un *patch-work* de citas. Borges es un clásico porque se ha convertido en una ejemplaridad y en una disposición y repertorio de citas, lo que implica un reconocimiento pero al mismo tiempo una confiscación

En suma, en una misma institución, Borges corre el riesgo de convertirse en un libro de libros, como el de *Las mil y una noches*, como la Biblia, como el Corán, libros citacionales

cumpliendo el destino profético que el mismo Borges eligió: suma anonimización en la gran literatura universal a través de la lectura. Leer es reponer un recorrido diacrónico-simbólico en el campo del texto, acompañando el desarrollo de la lectura con el movimiento del texto, soslayando todas las interrupciones y las detenciones propias de esa sucesión. Citar es interrumpir el camino trazado por el texto, fragmentando su unidad imaginaria, la cita hace autoridad en el propio y en el texto del otro lector, lo transforma en una autoridad que legisla la literatura. En suma, en una misma institución, Borges corre el riesgo de convertirse en un libro de libros, como el de *Las mil y una noches*, como la Biblia, como el Corán, libros citacionales (cfr. Rosa 1998).

El negocio puede transmutarse en un tráfico. Lamborghini es un traficante de enunciados, homologa el tráfico de los enunciados, de las citas, de las nomenclaturas, con el tráfico de los cuerpos en el espacio potencialmente ilimitado de la literatura. Borges limita sus espacios, confina sus enunciados y sus citas en sectores de la literatura, fronteriza los lugares que habita en el

corpus de la Gran Literatura y establece límites en su propia erudición. El espacio literario borgeano es transicional, pasa de un territorio a otro, de un límite a otro, de las literaturas clásicas a las literaturas contemporáneas, de Oriente a Occidente, de la gauchesca a la filosofía, de Homero a Berkeley, y de Cervantes a Mauthner, del empirismo a las ideas platónicas, fusionados todos en un corte vertical y estricto, casi estrechísimo y siempre lacónico. Dirá de su escritura y de su obra: “unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono”. Y está en lo cierto y debemos creerle, pero con la condición de entender la “monótona” como una secta –la secta de los monótonos que ironiza en “Los teólogos” llamados también *anulares*: casi una religión. Todo es literatura, todo deviene letra.

Lamborghini es el mayor traficante de las letras argentinas. Toma la experiencia borgeana, la confisca y la extrema, trafica con los enunciados para llevarlos a una nebulosa desconocida en donde la propiedad citacional es derogada, aniquilada, en un intento de resolver por la anarquía textual la propiedad de los enunciados: es una expropiación sobre el trabajo de una enfiteusis literaria que reúne la cesión perpetua de la propiedad escrituraria (la Biblioteca) y la negación absoluta de la autoridad literaria: el diccionario de los grandes autores. ¿Estamos a mucha distancia de Borges? La acracia textual es la consigna de Lamborghini. De Borges prodigaré una cita: “Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos”¹⁴ Traficar con las fuentes en Lamborghini significa que las maquilla, las enmascara, las modifica y las cambia de lugar. Borges

hace el simulacro de ubicación, las sitúa y despliega un poder de convicción por el cual todo deviene de su propia autoría. Toda cita en Borges como verdadera citación es, desde el comienzo, un pasado. La teoría del precursor puede ser pensada como un borramiento de la autoridad autoral pero también como un engeguamiento de la propiedad de sus propias citas. Lamborghini negocia con la literatura argentina y latinoamericana y con sectores de la literatura europea que confinan con el espacio borgeano, por momentos lo atraviesan intentando arrasarlo: quemar los campos borgeanos. Borges establece un límite y una aparcería. Lamborghini insiste en cavar un foso profundo en la literatura para consumirla: llevar al extremo la ilicitud de la reserva literaria.

Las herencias literarias siempre traen litigio y remedan las herencias de los bienes muebles e inmuebles: reparto, separación y feudalización de los enseres literarios. Esta herencia siempre fue pensada, históricamente, por lo menos en la literatura latinoamericana, como tradición y ruptura, fenómeno que sancionarán las vanguardias. Me permitiré pensar de otro modo: los legados testamentarios, —y la literatura, en términos sociales lo es en tanto genera bienes utilitarios y territoriales—, son siempre sometidos a una incrementación pero también a un despojo y a un despilfarro. Otros fenómenos coalescentes son la expropiación y el robo de la herencia textual. El legado borgeano es inmenso y por su propio vigor está sometido a destinos diversos operados o aceptados por los herederos. Podrá ser y ya lo es, aceptado, modificado, olvidado, o escarnekido. Siempre los hijos lucharán contra la figura paterna y los nietos

y choznos con la figura espectral del fantasma arcóntico.

Las citas y las atribuciones constituyen la filosofía de la narración borgeana, son su fondo específico, generando un mercado literario que responde simultáneamente a las leyes económicas y a las leyes simbólicas de la paternidad literaria. Este mercado tiene su registro legal y también el clandestino. Borges transita en catacumbas literarias buscando restos fósiles de enunciados, de programas narrativos, de procedimientos y técnicas y los emplea metanarrativamente con tal conocimiento que podemos decir, que está en su propia casa, es el propio bibliotecario de la Biblioteca Universal y por lo tanto no alude o si quiere puede aludir casi con insolencia solapada a sus préstamos y fuentes en un juego de legitimidad e ilegalidad preparando el terreno de una confabulación anónima entre lo generalmente admitido y lo radicalmente rechazado. Apela a diversos mecanismos, pero los más sobresalientes son: el “dictum”, la alusión, la cita cierta que puede aparecer como incierta en su propia explicitud generando una lucha entre la aceptación y el escepticismo en el lector, la elusion de las fuentes en el preciso momento en que el lector las esperaba generando el fenómeno capital de la lectura borgeana: la expectación y el asombro, y como ejercicio fundamental la sugerencia de un “tono” que apela a la reminiscencia como operación de lectura, hechos de notoria retórica que alcanzan su magnitud extrema en la confirmación



Osvaldo Lamborghini

Lamborghini aplica las citas como escarnio de la literatura. Borges las usa como cómplice de la belleza y de la irrisión de lo literario y de la vastedad de sus campos.

pero también en la desposesión de los ancestros textuales. Lamborghini roba las citas con descaro, pero nunca las propone como propias, solo las deco-misa y las enarbola como una rapiña en el campo de batalla. Su escritura ilícita no pudo, o quizá todavía no puede, constituirse en una regla o en un canon. Borges más que un escritor es una marca.

Lamborghini aplica las citas como escarnio de la literatura. Borges las usa como cómplice de la belleza y de la irrisión de lo literario y de la vastedad de sus campos. Borges “copia” reponiendo la larga y lujosa tradición clásica y medieval del copista anónimo. Lamborghini es un “copión”, actitud *servil* frente al original y *subversiva* frente a la estética romántica de la originalidad. Borges es un reformador de los hábitos literarios. Lamborghini es un apóstata, abjura de la literatura como escrito. Pero la actitud de Borges es siempre laica, profesa la laicidad de la letra mientras que la de Lamborghini es religiosa, una religión satánica de la perversión de los modelos. Borges practica la irreverencia frente a ellos y los articula platónicamente con la dimensión del arquetipo primordial, aunque este arquetipo sea inhallable o mítico. Lamborghini juega frenéticamente con los modelos para escarnecerlos y hacer befa de ellos y si el modelo es Borges intenta profanar la tumba y hacer estallar los restos: la política de la cremación de los cadáveres literarios. Fantasmáticamente, la sombra borgeana retorna y retorna subrepticamente para ejercer una ley oculta, frente al parricidio textual la única estrategia es aparecer como efigie,

como impresión, como sello o como estigma. Todas estas estrategias aparecen en los textos de Lamborghini para recordarnos que Borges siempre está presente. El grotesco filosófico de Lamborghini lleva el silogismo aristotélico a una nueva lógica, la lógica chistosa del *comic*. En la presunta novela *La causa justa*, en donde el predicado no solo tiene un sentido justiciero sino también batallador—batalla campal de los enunciados— el mundo relatado es un mundo chabacano, sórdido, de casa de masajes japonesa, en donde el Imperio Japonés solo se sostiene en la versión fascista de una atmósfera degradada e hilarante del llamado “parque japonés”.

El debate contra un enemigo impalpable pero poderoso como es la literatura no puede menos que generar nuevas formas de la refutación disciplinar, y también formas de antagonismos lógicos y de saberes encontrados. Tanto Lamborghini como Borges apelan a estas armas, pero sus empleos y sus mecanismos son diversos y tienen distintos niveles de complejidad escrituraria. Podemos precisarlos:

- a) Sobreentendidos de objetos culturales que en Borges alcanzan un alto grado de saturación pero siempre sujetos a clasificación y posición referencial. En Lamborghini estos sobreentendidos son tan altamente subjetivos que alteran los procedimientos de lectura.
- b) Enunciados que remiten a referencia simuladas, disimuladas, estableciendo un simulacro referencial que potencia su propia función. Este simulacro en Borges tiene un orden enciclopédico y por ende circular. Beatriz Viterbo

- vuelve en Viterbo (cfr. Rosa 1974), ciudad italiana, sin referencias explícitas a la circulación dentro de la Obra. Concentra la literatura. En Lamborghini, la proliferación de referentes sin designación posible produce saltos en la lógica narrativa y genera opacidad referencial. Desconciertan la lectura.
- c) Enunciados que concitan referencias psicológicas (disimulación) propias de la subjetividad del narrador autobiográfico. La autoría de Borges es la historia de sus citas y por ende la historia de sus lecturas. Los enunciados psicológicos de Lamborghini son autobiográficos pero no apelan a sentimientos ni emociones propias del entorno familiar sino que lo explicitan como núcleo sórdido de la lujuria y la befa. Permiten una lectura explícita y generan un libro de contraejemplos.
- d) Los enunciados extradiscursivos remiten a la Gran Enciclopedia Universal, mediada por la ironía borgeana. En Lamborghini, los referentes extradiscursivos exigen la falsificación o la desmentida por quiebre o extravagancia de los referentes.
- e) Las falsas atribuciones no descalifican el valor de verdad citacional y potencian tanto el misterio de la fuente como la estimación veritativa de la cita que contribuye a la legitimidad textual. El lector borgeano cree en lo que lee, aunque luego dude. La ficción es cierta y por ende indubitable para luego polemizar con las otras fuentes. El lector borgeano, encarnado en Frege, no puede no creer. *Dupla negatio affirmat*. En Lamborghini la falsedad o la disgregación esquizoide de la cita lo vuelve irreconocible o al menos sospechosa y choca con la “fe perceptiva” del lector.
- f) Borges controla sus referencias en un juego de legalidad e ilegalidad que sobresalta la lectura. En Lamborghini, la invasión de referentes ilegaliza la función de la cita y la vuelve intransferible en el plano de la lectura. La falsedad de las atribuciones provoca un desasosiego en la lectura, un atentado contra el lector, y, en última instancia, contra la literatura.
- En un orden más general, el lenguaje de Lamborghini es una “trampa” que atrapa al narrador en todas sus posibilidades y expectativas, en tanto nunca pueden completarse integralmente. A nivel narrativo, las secuencias argumentales proliferan de tal manera que no pueden llegar a cumplir las expectativas propuestas. En Borges, el lenguaje es un “misterio” en tanto la expectación produce un registro aleatorio en la narración y se revierte en el lector como una “ecuación de variadas incógnitas”: el lector podrá resolver una o varias de acuerdo con su competencia de lectura pero nunca podrá resolverlas a todas, puesto que la Incógnita Mayor es Una, reconocible pero sin posible resolución: la literatura como tal, misterio propuesto por Mallarmé, Valéry y Joyce.
- El texto de Lamborghini es la refutación del texto de Borges y el cumplimiento de sus postulados secretos. No hay idea más pavorosa que la idea de que el pensamiento da nacimiento a lo real. El logos del “pensar” ejecuta radicalmente al logos del narrar.

La cita es, como todos sabemos, un encuentro programado y necesita del citador y del citado. Cuando alguno de ellos falta a la cita solo podemos apelar a la angustia, a la excitación o al desencanto, pero también a la reflexión.

3. La penumbra y el equívoco

*Cuando los jugadores se han ido,
Cuando el tiempo los haya consumido
Ciertamente no habrá cesado el rito...
(Borges, "Ajedrez", en *El Hacedor*)*

El juego, el del ajedrez como el del truco o el del poker, son juegos semióticamente diversos en tanto construyen estructuras diferentes, pero existencialmente solidarios. Son juegos en el "espacio social" representado en el texto. En Borges, el espacio social es imaginario ya que allí se juega simultáneamente la evidencia de los afectos (odio, amor, celos), así como el modo de existencia (querer-poder), más sugerido en el truco que en el ajedrez. El juego del ajedrez en Borges marca la jugada del destino (nivel ficcional) y el truco, la apuesta de los sujetos (el azar) y por lo tanto el sujeto está sometido a dos órdenes generalmente complementarios pero a veces contradictorios. El primer orden, la sujeción del sujeto a leyes desconocidas por él mismo (sentimiento trágico pero desdramatizado en Borges); en el segundo, con conocidas, pero inalcanzables para el sujeto. Son inmutables. En Lamborghini, el "truco", la jugada de apuestas, es básicamente existencial: es la "ruleta social" en la combinatoria cerrada de la anatomía, como pura y estólida fijeza instintiva. El juego es diabólico, separador y sectario (problema que cautivó a ambos: las sectas hetero-

doxas en Borges y los sectarios del sexo en Lamborghini) y replica a Freud (la anatomía es el destino), y en el espacio social se juega el destino sexual de los protagonistas en una humorada lujuriosa y excéntrica. El poker propone la expresión *poker-face* (cara inmutable), el truco es cara de inmutabilidad, de "pareceres" (parecer, aparecer, desaparecer de la apariencia), dos semióticas distintas pero conjuradas en el mismo espacio: el rostro (cfr. Levinas 1972). El juego de probabilidades matemáticas ordena el juego de los actuantes y presupone un orden lógico de presuposiciones. La lotería de los dioses y demiurgos en Borges y la "ruleta social" en Lamborghini producen fenómenos distintos, en Borges desplazan el eje de las presuposiciones hacia el eje de las combinaciones generando el relato y produce las alternativas casi infinitas deteniendo los procesos combinatorios como una máquina de expectación pero sin entrar a funcionar, y en Lamborghini como sepultura de la actividad de narrar, gestando "borradores" de relatos. Realizar el "montaje" de una "figura" de los juegos para señalar las respuestas y la incidencia en el "pathos" del destino de la narración, del juego: la tirada de dados de Mallarmé presente en el arte de narrar de Borges, recordando que el truco, en *El idioma de los argentinos* es juego originalmente de compadritos y taberneros, degradado o ascendido, según se lo mire, a la "quiniela" barrial. Trucar –la maquiñería de la máquina– es básicamente engañar y sobre todo engañar al Otro. Ambos, ajedrez y truco, son juegos solidarios intencionalmente y diferentes en su planificación. Trucar es engañar con supercherías al Otro, retrucar es engañar con viveza y el despropósito de la amenaza velada: son juegos de los

dioses, convertidos en destino (Borges) y de los hombres convertidos en presa de la anatomía y de la confrontación, el duelo criollo. En el poema "Ajedrez" de *El Hacedor* (1960) se entrelazan los ritos de la astucia, entre ajedrez y truco, entre Borges y Lamborghini.

El *final del duelo* revela la transfiguración semiótica del "filo, contrafilo y punta" del duelo criollo. El cantado del truco, el idioma de las "trucadas"; flor, envido y quiebre, o la

filosa sentencia: falta envido y truco, y si hay flor, contraflor al resto. El diccionario florido del truco y su retórica entreveran dos semas: traición y amenaza, la primera opera sobre los rostros ("semblantear"), la obra sobre el puñal (arma defensiva pero siempre provocativa), el lenguaje es el de las superposiciones, el de las "caretas", el extremo bajo de las máscaras, que son, como dice la lengua popular, de "cartón pintado".

BORGES (Ajedrez-truco)	LAMBORGHINI (contraflor y... resto)
<p>FILOSOFEMA Libre albedrío/destino "dios detrás de Dios la trama empieza"</p>	<p>ESTRATAGEMA jugarreta (liquidación del juego) Treta de la citación cortada, de la ablación de los sintagmas, acción taimada, la palabra filosa, reiteración de sintagmas pornográficos</p>
<p>Alegoría maleva degradada: DIOS y el DIABLO hablan rabelesianamente por el culo</p>	
<p>Zona de intersección y pasaje "peón" "ladino" pieza del ajedrez y peón del campo, ladino: lengua gaucha: taimado "La aventura del envido y del quiero"</p>	
<p>Ajedrez: silencio de los contrincantes</p>	<p>Truco: juego indicial gestual y jergal</p>
<p>(el rostro inmutable) Lengua vernácula: Cara de piedra</p>	<p>(el rostro mudable) Rictus y gestos</p>
<p>"una lentitud camorrera"</p>	
<p>juego icónico una diagramática</p>	<p>juego de indicios y simulaciones una fisiognómica</p>
<p>"van dominando las palabras"</p>	

Cuadro comparativo
de Nicolás Rosa

No es casual que Svend Ostergaard, en su trabajo *Las pasiones del ajedrez* ejemplifique con los “juegos laberínticos” de Lönnrot y Scharlach en “La muerte y la brújula”¹⁵ para mostrar el juego predictivo con que se enfrentan, remedo de la “payada criolla”, enfrentamiento de sentencias y proverbios como en el “haig-tennis” de ciertos pueblos indígenas y los registros patémicos de los contraatacantes¹⁶.

En Borges, el espacio social es imaginario y allí se juegan tanto la evidencia del ajedrez, como juego de símbolos, el Rey, la Reina, el alfil, el caballo, el “peón”, etc., y el truco, como juego de artimañas correspondientes con la “vistiada” criolla y con el cuchillo del gaucho, defensivo en el gaucho honesto y criminoso en el gaucho “maula”.

En Borges, el espacio social es imaginario y allí se juegan tanto la evidencia del ajedrez, como juego de símbolos, el Rey, la Reina, el alfil, el caballo, el “peón”, etc., y el truco, como juego de artimañas correspondientes con la “vistiada” criolla y con el cuchillo del gaucho, defensivo en el gaucho honesto y criminoso en el gaucho “maula”. Los jugadores son reunidos por la contradicción –los contrincantes– y por ende es un juego dual, a diferencia de la lotería que es un juego combinado por los dioses o el Hado, es un juego de Uno en contra del Azar o la Suerte, dos formas del destino. El ascenso del juego plebeyo a juego metafísico, a cargo de un tribunal superior –la Compañía– de cuya existencia no hay ninguna prueba pero cuyos efectos se sienten, lo lleva al plano de la justicia y de la dádiva, al juego de la Fortuna.¹⁷

En Lamborghini el juego es terrestre y ciudadano: el “tute cabrero”, la lotería doméstica de los habitantes de la barriada y al mismo tiempo diabólico puesto que se juega en el espacio social

el destino sexual de los contrincantes. Si trucar es una forma del engaño y también una forma de la enemistad, es también el juego de la complicidad de la pareja. El truco es un juego solidario y dual, como el tango, como el amor. En uno de los relatos de Lamborghini, aparece un personaje capital de su acervo narrativo: el Marqués de Sebregondi. El personaje se caracteriza por dos fenómenos presuntamente contradictorios: tiene una mano ortopédica y escribe. Rostro y manos. Borges calculaba la tenaz y sombría carcoma del rostro leproso de Hákim, la prometeda cara del Apóstol, como efigie de la abominación¹⁸. La mano ortopédica de Sebregondi prefigura la ortopedia del relato. El relato de Lamborghini no avanza por secuencias narrativas en la relación tema-remata, por exposiciones temáticas y por reiteraciones que hacen a la lógica del relato, como sería el caso de Borges, vinculadas a la sucesión de la trama, sino por sacudidas sintagmáticas en enunciados unimembres que garantizan la unidad semántica pero contraria de los otros niveles de dislocación en el nivel sintáctico. Esas unidades presentan frases apodícticas, sentencias gauchescas, aforismos pseudo filosóficos, enunciados triviales, máximas políticas, refranes de la sabiduría popular, enunciados enigmáticos. Esta construcción desarma las organizaciones narrativas o las deja libradas al lector, de tal manera que la trama presente se teje y desteje frente a éste. El lector debe armar su propio texto circulando por los desniveles referenciales: el enunciado puede remitir a saberes nacionales, regionales, de literatura argentina, preferentemente, pero también a una zona de lectura europea: la extrañeza romántica, la animalidad coprofágica, el lenguaje de

los lupanares, en oposición al lenguaje de la monstruosidad en Borges. Borges muestra a nivel temático lo monstruoso y señala su estigma fundamental: la deformación. La monstruosidad literaria está controlada por Borges y extremada en Lamborghini, en donde entran en contrapunto la monstruosidad literaria del *Polifemo* de Góngora, la del *Finnegan's Wake* de Joyce y la *deformatio* como teratologías descarriadas en Lamborghini (cfr. Pline l'Ancien 1950).

Borges revela la constitución quimérica de sus argumentos —la perversa construcción laberíntica de sus laberintos que admiraba en Henry James— o en el virtuosismo ascético de sus “tratados”, pero en el nivel del estilo, la suntuosidad equilibrada de sus oraciones, el leve barroquismo inicial de sus organizaciones nominales, equilibran la disimetría de sus temas: teologías negativas, ficcionales e irreconocibles para el personaje, crímenes eruditos, sabia disposición de los argumentos y la lucha constante entre la disimetría odiada y la disimetría añorada, lo llevan a reformular sus saberes en enciclopedias precisas y en diccionarios vastísimos pero controlados. El horror de la proliferación conduce la combustión de sus temas y de su prosa. El arte de la prosa en Borges es producto de una lucha constante con su embrión inicial, la proliferación. La proliferación acelerada y la destrucción por inversión de los enunciados son los vectores silentes de la escritura de Lamborghini, la escritura se deshace, sus novelas son novelas descompuestas y por ende no son novelas sino tramas que ensayan novelas, son el penúltimo estadio de la no existente novela borgeana.

Un borrador genera una contradicción lógica y un descenso de la contra-

riedad semiótica como caída de uno de los términos de la contradicción: ¿el borrador es el pretexto (calidad pretextual) de un texto futuro o es el texto borrado —tachado— de un real textual preexistente? La teoría de la genética textual oblitera el registro imaginario de la textualidad y conforma un real existente del texto, inmune a los efectos del imaginario social que se revierte sobre la lectura: encara la producción textual fuera de las modificaciones operadas por la historia de las lecturas —que es la enseñanza del Quijote de Pierre Menard—, al mutilar la textualidad de sus efectos de lectura en provecho de los

materiales escriturales. *La causa justa*, novela o pseudonovela de Lamborghini, es el borrador de la novela *Tadeys* que a su vez es el borrador de novelas futuras y por ende inaccesibles, cumpliendo el sueño de Macedonio Fernández, como tesoro mostrenco donde abrevan Borges y Lamborghini.

Borges no escribe borradores sino *proyectos de novela* organizando “resúmenes” de argumentos siguiendo el recurso cuasi infinito de la *mise en abime*¹⁹ con implicancias filosóficas y sobre todo como elemento condensador de las ficciones. Uno de los novelistas más importantes de la novelística actual americana y europea, es, como todos sabemos, Adolfo Bioy Casares. Los enigmas de la colaboración no solo con Bioy sino también con los escritores a dúo, reinterpretación de la

El arte de la prosa en Borges es producto de una lucha constante con su embrión inicial, la proliferación. La proliferación acelerada y la destrucción por inversión de los enunciados son los vectores silentes de la escritura de Lamborghini, la escritura se deshace, sus novelas son novelas descompuestas y por ende no son novelas sino tramas que ensayan novelas, son el penúltimo estadio de la no existente novela borgeana.

folie á deux escrituraria, pone sobre el tapete el contrapunto de la colaboración con otro gran escritor y revela la pregunta subyacente: ¿por qué Borges no escribió nunca una novela? Las respuestas han sido varias y el mismo Borges se ha referido a ello. Entendemos que quizá la razón profunda está en un enfoque distinto de la acción de “producir ficciones”, más allá de la similitud de los géneros, de los “temas”, hecho que no puede ser alterado por comportamientos accionales o motivaciones psicológicas autorales. La ficción borgeana es una operación de solidaridad y de contracción potente de las secuencias narrativas y una multiplicación cuasi infinita de las series argumentales, proposición que anula la sucesividad y la extensividad propia de una narración *in extenso*. Los fenómenos de conversión narrativa que permite el paso del “eje lógico de las presuposiciones” hacia el “eje narratológico de las sucesiones” que caracterizan a la programación narrativa, son excluidos de la ficción borgeana y por ende solo opera con una formación latamente combinatoria y no secuencia. La duplicación matemática de la ficción borgeana, la lucha entre la *res extensa* y la *res punctiforme* producirá la determinación de un punto, una señal seráfica dentro de todas las señales del universo del discurso sin reacción ni extensión. Ese punto, todos lo sabemos, se llama *aleph* y encierra la totalidad y la particularidad, los infinitos posibles y el finito imaginario donde se anula el tiempo en tanto resume todos los tiempos y concentra el punto de azar que cuenta, matemática y narrativamente, todos los puntos sin encadenamiento posible. El logos del pensar ejecuta radicalmente el logos del narrar.²⁰

Los textos de Lamborghini son borradores que autentifican el proceso de escritura pero simultáneamente manifiestan la preexistencia de una intención devaluadora. El axioma lamborghiniiano, reiterado en casi todos sus textos, es el enunciado mayor de esta escritura como un “cogito” existencial: “Primero publicar, luego escribir”. La publicación y la publicidad no convierten a los textos en escritura, los garantizan socialmente pero al mismo tiempo son la borradora de la acción de escribir, un pasado textual solo reconocible por la “ausencia” de pasado. La publicación reformulada, y a veces contradice lo que el texto dice en su presente escritura, lo que “intenta” decir. La publicación corrobora el estatuto social de la escritura —la convierte en literatura— pero es la desmentida más eficaz de una escritura que pretende encontrar su soporte en las múltiples variantes (la proliferación) que la llevará a trascender la formación de un sentido hacia una multiplicación azarosa de los sentidos posibles, probables, presuntamente infinitos. Los infinitos de sentido borgeano son potenciales, no apelan necesariamente a sus posibles interpretaciones, solo están allí para suscitar y no provocar una hermeneusis. Lamborghini intenta trascender el sentido precisamente para evitar cualquier forma de trascendencia, ya sea hermenéutica o significativa, pero el despojo de la unidad al que está condenada el desarrollo de los posibles narrativos para que el relato sea, transforma la trascendencia en una anterioridad textual. El pasado textual ya no es la condición de posibilidad de toda ejecución del relato, sino su propia condición de existencia y por lo tanto en la nostalgia de lo que ya se ha dicho, convirtiendo la tempo-

ralidad –el transcurso de la lógica del relato y el transcurrir de las acciones narrativas–, en un acto definitivo. Es también una manera de *ejecutar* el relato. La “irresponsabilidad” de la escritura lamborghiniana rechaza reactivamente el imperativo mayor de un texto: responder a las exigencias de la historia que se cuenta y, en última instancia, a la historia de la narración, coagula el gesto de escritura en acción de autor datable en el tiempo histórico, le pone, digamos, su firma.

Trabajar los “tropezones” que impiden la lectura del texto –y todo narrador tiene los suyos– pero que tienden simultáneamente a detener el avance de la secuencia narrativa significa enfrentarse al texto como una producción de “contra-tiempos” que desajustan la honestidad del relato. Hay dos maneras de no escribir una novela: un no relato que solo ejecuta la problemática de la narración sin narrarla, como en Herbert Quain, en donde se oponen, sospecho, dos instancias lógicas: la *ramificación* y la *rizo matizado* ⁿ²¹, o despojar a la entidad narrativa de su propia esencia: desficcionalizarla retrotrayéndola a lo real narrativo y posteriormente a la enunciación de la pura realidad. Los procesos de construcción de alta complejidad en el plano de la constitución de las “psicologías” (Flaubert), de los comportamientos (los hermanos Goncourt), de las costumbres (Balzac), y en el plano de la ficción, la *demonstración de real*, su experimentación (la novela experimental en Zola) elaboran una simulación de la realidad. Borges trabaja esa “fabricación” de la realidad sobre la base de un constructo de lo “real imaginario” (aquel que produce efectos) y una ficcionalidad que retrabaja la ficción de los otros: en su lectura

asistimos, como espectadores maravillados, a una historia de la producción ficcional, al teatro de las sombras. En este sentido, los relatos de Borges son “realistas” en la producción de un real fantástico. Lamborghini, por su cuenta, intenta destruir la ficcionalidad llevando lo real lingüístico, la carnadura de las palabras, a su propiedad elemental, desde la denotación hasta la obsesión de lo “obsceno”: la obscenidad en el lenguaje es el sueño absoluto de borrar en el lenguaje toda forma de referimiento, derogando el despotismo de la referencia y de la legibilidad. Los procesos de naturalización en el lenguaje coprofágico son el intento de renunciar a la constitución de los procesos simbólicos de significación y al mismo tiempo retrotraer el lenguaje a su pura esencia deíctica. La sombra de la exhaustación de la acción referencial se enuncia como problema en este interrogante: ¿Qué hacer cuando uno no sabe qué decir y quiere escribir?

La Penumbra y el Equívoco se traban en dos formas canónicas del sentido, uno llamémoslo oscuro y el otro, claro. Algunos prefirieron literal o figurado y más modernamente, denotado o connotado. Pero estas clasificaciones dejaron en la sombra una forma de sentido que en la pintura tuvo su reflejo como *claroscuro*: el sentido de la penumbra. Es verdad que esta distinción dicotómica, digamos, no es simétrica. Lo oscuro tenderá siempre en una lucha sin cuartel, a teñir de sombra a la claridad. Esa lucha sin victoria encuentra su apogeo en Rembrandt. En la literatura alcanza su mayor énfasis en la adjetivación, en la construcción de la trama, en la elaboración de los argumentos, en la falsa ostentación de la monstruosidad

narrativa, y en la engañosa luminosidad de la oscuridad barroca de las imágenes: ¿Cómo interpretar lo oscuro, la causalidad de lo oscuro sobre lo claro y de lo claro sobre lo oscuro? ¿Cómo se ejerce en Borges y cuáles son sus resultados? Presuponemos que el ejercicio de las sombras y su valor de penumbra producen géneros contravertidos y retóricas aviesas. La controversia en Borges es un género teológico y la contradicción es una técnica lógica o de razonamiento pero que al nivel retórico se expresaría insuficientemente en el oxímoron como unión de contrarios opuestos. Las disyunciones borgeanas no se reducen a oposiciones

Borges inventó, es decir, recopiló, tradujo y reelaboró todas las fantasías cismáticas de la cultura. Lamborghini, negando el poder fabulador del lenguaje y los preciados favores del nominalismo, incinera la literatura argentina, quiere destruir a Borges y logra desmultiplicarlo en su obra.

contradictorias reunidas en un lazo sintáctico (y, ni, o) sino que superan la oposición por extensión de cada uno de los términos enfrentados.

Este juego se ve valorizado por las perífrasis enigmáticas, extraídas del vasto repertorio de las “antiguas literaturas germánicas” y de las *kenningard*. La retórica controvertible no solo genera las paradojas y las formas conjeturales como formas narrativas, sino otro tipo de lógicas destempladas. La función de la claridad no es más que poner en evidencia el valor de la sombra, de lo sombrío, de la apariencia, de la vaga semejanza que desconcierta la verosimilitud, de la penumbra y la efracción de las similitudes que son siempre oscuras, ¿por qué *sabemos* y *creemos* que un objeto, cosa, animal o humano, o fantasía del espíritu, hipogrifos y

alteridades, enunciados filosóficos o dogmáticos, se asemejan y despiertan al espíritu el “furor de la simetría”? Las similitudes se desvanecen en las fantasmagorías de la noche y si todos los gatos son pardos en la oscuridad, nunca sabremos a ciencia cierta invocada por la certeza científica, cuántas patas tiene el gato.²²

La claridad como “locus probatorio” de la existencia de la realidad es desmentida en la idealización comparativa de las metáforas, el ornato de las perífrasis (para aludir hay que eludir: alusión-elusión), la vestidura de las palabras no alude tanto a la realidad, ni siquiera a la verosimilitud, sino a la necesidad de fabular para existir. Borges inventó, es decir, recopiló, tradujo y reelaboró todas las fantasías cismáticas de la cultura. Lamborghini, negando el poder fabulador del lenguaje y los preciados favores del nominalismo, incinera la literatura argentina, quiere destruir a Borges y logra desmultiplicarlo en su obra. Se vale del ser más fantástico, más inverosímil, más fabuloso, la ficción de un hombre real, realismo en sus acciones y efectos: el hombre animal, el hombre sexual, el hombre de palabras salvajes y enunciados dislocados que destituyen la sinonimia y las metáforas, desvinculado de las categorías morales, el hombre del código genético. El nominalismo metodológico de Borges, la reivindicación de la *vía nominal*, reponiendo la disputa del *Cratilo* entre Cratilo y Hermógenes, hace que el nombre –infierno, rosa, cárcel o estaño– se anticipe a la cosa y la cree.²³

En Borges se produce el disloque de la simetría en el registro de una sintáctica racional; en Lamborghini una dislocación aviesa de las categorías existenciales

y sintácticas engendrando una retórica malintencionada o de doble faz: lo que dice el predicado es desmentido por la acción del sujeto, una imperialización de la acción lingüística vertiginosa que atenta contra el sentido. Borges quiere seducir y trastornar al lector, como los afectos profundos trastornan el alma. Lamborghini quiere enloquecer al lector, contaminarlo de la locura de los lugares: una dislocación y una destopicalización. Los entes –ya no los personajes– de Borges son fantásticos, irreales, quiméricos o prodigiosos, los de Lamborghini, que habitan la misma ciudad en distintas barriadas (de Palermo a Boedo, dos geografías y al mismo tiempo dos geopolíticas de la enunciación ciudadana), que circulan por las mismas calles tratando quizá de encontrarse para dar rienda suelta a la payada o al escarnio del cuchillo pendenciero, son “estropiados”, los puntos extremos de una población narrativa que, al atravesar la verja que circunda el jardín de las delicias hogareñas –la casa familiar, el domicilio de la domesticidad y el sostén de la lengua vernácula tanto en Borges como en Lamborghini– se encuentran con mundos distintos, uno regido por la ficción de la ficción de la realidad, la mentira fabulada, y el otro, por la realidad de la ficción, es decir, por la mentira de la verdad.

La expresión española de “hacer teatro” es quizá la culminación de la ficción ciudadana, desde el “teatro del mundo” calderoniano al teatro de la representación política, teatro de la mundaneidad cívica; todos tienen un sistema reflejo: es lugar donde se muestra y se demuestra, donde uno ve y se deja ver, como en la perspectiva barroca. El “lunfardo” argentino tiene una entonación dramática

vinculada con un género típicamente rioplatense de ascendencia española: el sainete; de allí viene que una de las significaciones de “hacer teatro” es “hacer el circo”, comediante de la farsa de la vida. Lamborghini en sus relatos y sobre todo en *La causa justa* releva este enunciado popular con una variante histriónica y desconcertada, misturada –y es fenómeno típico del sainete– mezcla de

géneros, de parlamentos, de personajes, de lenguas y de dialectos, es un género donde migran las lenguas de los emigrantes. En la novela se

componen el *hacer teatro* polaco (Jansky) y el arte teatral japonés (el nipón Tokuro) relatado todo en nuevas formas del lunfardo y de la imitación popular de los inmigrantes japoneses. Al nivel retórico, la influencia de las películas de la Segunda Guerra Mundial (la valentía suicida de los japoneses) y las nuevas películas hechas por los “héroes japoneses” de Hollywood, producen un relato misturado de retóricas y narraciones pseudopoliciales y de espionaje teñidos de una pornografía popular de los *Kamasutra* de bolsillo, gestando una retórica fascista del bio-mito (cfr. Buckley 1989).

Este punto es un diccionario de estupideces (la repetida “llanura de los chistes” de Lamborghini) y en el otro extremo está la enciclopedia retórica del imaginario borgeano. Ambos atravesaron la verja e intentaron sacarse de encima a un Protopadre o a una Madre Venerable, como ancestros textuales que pasado el tiempo se corporizan en el fantasma arcóntico, Borges preside

Borges quiere seducir y trastornar al lector, como los afectos profundos trastornan el alma. Lamborghini quiere enloquecer al lector, contaminarlo de la locura de los lugares: una dislocación y una destopicalización.

las jerarquías, Lamborghini intenta destituirlos. Ambos diseñaron rutas distintas, uno hacia el mercado de las flores (Cortázar, Borges) y la prostitución de la letra, el otro hacia el jardín vedado de los ídolos de la Gran Literatura, pero ambos dicen de manera distinta, *que lo bajo también forma parte de eso que se llama realidad*.

Dentro de la secuencia de degradación semiótica de los valores y jerarquías narrativas, pasamos al barrio bajo y a la barriada que se define por su marginalidad y sobre todo por su precariedad distributiva en las poblaciones narrativas y en su “deterioro” como excedente narratológico: inventariar, describir y contar lo intratable y lo innarrable: la pobreza, el hambre y el sexo clandestino como provocadores tanto de las leyes de la ciudad como de la ley sexual. Simultáneamente, la degradación reaparece en el régimen catastral de la ciudad literaria tanto en las ficciones del barrio de Palermo como en los ensayos borgeanos de crítica literaria.²⁴

4. El arte de la paráfrasis

“La trama secreta” de *El Sur* (1944) es también *Las mil y una noches borgeana*, su envoltorio, su peso, sus volúmenes, el hojear de sus páginas, la lectura distraída y quizá desengañada, la anotación de la versión de Weil, su conformación con el destino del personaje, “las simetrías y leves anacronismos”, la inverosímil cita del grabado que ilustra la edición de *Pablo y Virginia*, tan cotidiana que no menciona al innombrable autor, y quizá la réplica del destino de las “noches” y del personaje, Dahlman, un descendiente de alemán acriollado acogido al desamparo de la pampa. Se viaja con libros, a veces con un solo libro, resumen

de todas las aventuras que pueden contar los libros para enfrentar al propio destino, el libro que está entre la realidad y la fantasía, hacia el Sur, hacia la muerte y hacia el confín de lo imaginario que es solo uno. El exotismo grotesco y el *Libro de las Sucesiones* de la casa imperial de la Comarca, reino infinito y sin límite posible, está alejado de la ciencia de la cartografía. En Borges, el exotismo de larga tradición literaria, desde Montaigne hasta el exotismo espeleológico de Julio Verne, tienen un mapa de los sueños y una cartografía de la imaginación.

Las altas murallas del Imperio y el juego laborioso e inútil de los cartógrafos desvanecen las fronteras marcadas por el mapa del Imperio. La inclemencia de los hombres, la guerra, los disturbios intestinos, las luchas fratricidas, los ostracismos y la venganza y la inclemencia de la naturaleza, terremotos, maremotos, movimientos volcánicos, la furia terrestre y la gloria atroz de los huracanes, hacen del mapa y del Imperio una sucesión deshinchada de retazos y una sucesión de hordas desdentadas de descendientes y herederos que plagaron y plagaron las ruinas y desechos del reino hasta su destrucción y desvarío. Ahora, habitados por mendigos, escrofulosos y animales con costumbres humanas llamados Tadeys, objeto de ludibrio de los sobrevivientes, despedazaron el mapa, destruyeron la ciencia geográfica y vagabundean en las cuevas del desolado Imperio del Sur. Paráfrasis del autor de la paráfrasis de Jorge Luis Borges de la paráfrasis del “*Viaje de varones prudentes*, Libro Cuarto, Capítulo XLV, Lérida, 1658”, que a su vez parafraseó el otro Borges²⁵.

(*) Tomado de *La letra argentina: crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003. pp. 185-217.

NOTAS

1. Cfr. “La muerte y la brújula”, en *Artificios* (1944).
2. Cfr. “Dulcia Linquimus Arva”, en *Luna de enfrente* (1925).
3. Nota a *Fervor de Buenos Aires* (1923) y “Sábados” (ídem).
4. “Curso de los recuerdos”, en *Cuaderno San Martín* (1929).
5. *El Hacedor* (1960): “El árido camello del ‘lunario’ (sentimental)”.
6. Cfr. “El impostor inverosímil Tom Castro”, en *Historia Universal de la infamia* (1935), id. “Tema del traidor y del héroe”. En *Artificios* (1944) y “el delito de la usurpación de voces”, en “Sobre el doblaje”, en *Discusión* (1932). Cfr. Rosa, “Cine y literatura. La teoría del montaje”.
7. Cfr. Rosa, “Grandeza y decadencia del imperio”.
8. *Nueve ensayos dantescos* (1982).
9. “Examen de la obra de Herbert Quain”, en *Ficciones* (1944).
10. “Los teólogos”, en *El Aleph* (1949). “El informe de Brodie”, en *El informe de Brodie* (1970).
11. Cfr. “Arte de injuriar”, en *Notas. Historia de la eternidad* (1936).
12. Cfr. “Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones* (1952).
13. Cfr. también la “abominable ciudad de los inmortales”, en “Los inmortales”, en *El Aleph* (1949).
14. *El informe de Brodie*, prólogo (1970).
15. *Artificios* (1944).
16. Cfr. Ostergaard (1995) y Rosa (1974). Cfr. también el punto 2 del cuarto capítulo, “El truco”, en *Evaristo Carriego* (1930). También en *Fervor de Buenos Aires* (1923).
17. Cfr. “La lotería de Babilonia”, en *Ficciones* (1944).
18. Cfr. “El rostro”, en *Historia Universal de la infamia* (1935).
19. Cfr. “Las ruinas circulares”.
20. Cfr. “La lotería de Babilonia” en *Ficciones* (1944). “La muerte y la brújula” en *Artificios* (1944). Cfr. también Rosa (1992).
21. Cfr. “Examen de la obra de Herbert Quain”, en *Ficciones* (1944).
22. Cfr. “La muerte y la brújula” en *Artificios* (1944).
23. Cfr. “Una rosa y Milton”, en *El otro, el mismo* (1964); “La flor de Coleridge”, en *Otras inquisiciones* (1952) y “Una rosa amarilla”, en *El Hacedor* (1960).
24. Cfr. *Evaristo Carriego* (1930).
25. Cfr. “Museo. El rigor de la ciencia”, en *El Hacedor* (1960). *Crítica*.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé.
- (1975), *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- (1989), *Obras completas*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé.
- Buckley, Sandra (1989), “The Case of Disappearing Subject: A Japanese Pornographic Tale”, en *Discours Social/Social Discourse. Research Papers in Comparative Literature*, vol. II, n° 1 y 2, primavera-verano, Montreal, University Mc Gill.
- Dapia, Silvia (1993), *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*, Colonia, Böhlau.
- Eco, Umberto (1984), *Semiótica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses*, París, Gallimard.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1991), “Pierre Valéry o Paul Mallarmé”, en *Revista Quimera*, 105, Barcelona.
- Kilito, Abdelfattah (1992), *L’œil et l’aiguille. Essai sur ‘Les mille et une nuit’*, París, La Découverte.
- Lamborghini, Osvaldo (1988), *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (1994), *Tadeys*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (1980), *Die Verneinung*, Buenos Aires, Ed. Tierra Baldía.
- Laubsberg, Heinrich (1960), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos.
- Levinas, Emmanuel (1972), “La Trace”, en *Humanisme de l’autre homme*, París, Fata Morgana.
- Ostergaard, Svend (1995), “Pasiones del ajedrez”, en *Pasiones del siglo XX*, Rosario, Homo Sapiens.
- Pavel, Thomas (1988) [1986], *Univers de la fiction*, París, Du Seuil.
- Pline l’Ancien (1950), *Historia Naturalis*, libros V y VII, “Enfantements monstrueux”, París, Société d’Editions “Les Belles Lettres”.
- Rosa, Nicolás (1972), “Borges y la crítica”, en *Revista Los Libros*, 26, Buenos Aires.
- (1974), “Borges y la ficción laberíntica”, en Jorge Raúl Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Paidós.
- (1991), *El arte del olvido: sobre la autobiografía*, Buenos Aires, Puntosur.
- (1992), “Texto-palimpsesto: memoria y olvida textual”, en Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 169-176.
- (1998), “Liturgias y profanaciones”, en *Dominios de la literatura*, Buenos Aires, Losada.
- (2003), “Cine y literatura. La teoría del montaje”, en *Usos de la literatura*, 2ª ed., Rosario, Ed. Laborde.

Borges y la dictadura

Dijo las frases más terribles contra la democracia, aceptó fusilamientos, fue activista de los grupos remanentes de la “Revolución Libertadora”, elogió con desmesura al Chile de Pinochet y se dejó llevar por la pobre metáfora lugoniana de poder ver este país “con larga forma de espada”. Abundó en otras declaraciones sobre sus convicciones políticas, ya alejado del yrigoyenismo de su primer adultez –de donde proviene el prólogo a Jauretche, y muchas décadas después la magnífica película *Invasión*–, proclamando su conservadorismo anarquista, o su anarquismo conservador. Más lejos aún habían quedado sus escuetos poemas bolcheviques y salmos rojos de 1921. Con el peronismo habló de simulacros, ilusión y comicidad; a Sábato y a Martínez Estrada los condenó porque le parecían demasiado complacientes con ese movimiento de masas –masas que solo le parecieron “nobles” en la liberación de París–, y la pieza tremenda, monológica, *La fiesta del monstruo*, repleta de excesivos juegos de lenguaje, alegorías provocativas y humor corrosivo, pudo ser presentada como un programa moral para los golpistas del 55. Era

fácil su antiperonismo y pensó que le sería fácil convivir con los militares a los que llamó “caballeros”. Poco a poco, la guerra de Malvinas y el Juicio a la Junta de Comandantes, le hicieron cambiar de actitud, pero sus palabras siempre estaban filtradas por su idea inconsciente de una culpa humana genérica. En 1985 escribió un artículo condenatorio a los militares golpistas y ya le había dicho a las Madres de Plaza de Mayo que, no importando la cantidad, así fuera uno, “un hombre eran todos los hombres”, e iba allí su repudio a las desapariciones. En 1985, en tanto, se aproximaba a la idea de dos culpabilidades gigantescas y entrelazadas, lo que de alguna manera era una cita de toda su literatura. Se trataba de visualizar al verdugo y a las víctimas encerradas en el mismo oficio secreto de intercambiarse continuamente entre ellas. ¿Dos demonios? No es completamente así; Borges en un artículo publicado en *Clarín* titulado “5 de julio de 1985” –la fecha como contrapunto dramático de la eternidad–, estaba decidido a condenar especialmente a aquellos comandantes. ¿Pero de qué forma? Luego de afirmar que no tienen sentido los premios

ni los castigos —lo que representaba bien su idea de que siempre coincidían determinismo y libre albedrío—, concluye que “sin embargo hay que condenar”. Al haber eliminado toda determinación histórica, su literatura entera tuvo que inventar un mundo ético que no se justificaba en ningún credo social o político, sino en una voluntad última, individualista, de redención de lo humano. Así, Borges, como Yeats, Eliot o Pound, renovador y reaccionario, condenó a los victimarios, a los señores de la muerte y la vida en los campos de concentración, como los verdaderos culpables. Con estas conclusiones se sobreponía a su propia tesis sobre el “destino circular”, que sin embargo era el basamento agnóstico de su artículo.

De distintas maneras, sin mitigar homenajes ni disimular desacuerdos obvios en tono, estilo y existencia, adoptó en la historia de la conciencia intelectual y literaria argentinas, estaciones ideológicas que no dejaban de parecerse a las de Lugones, aunque no con la misma secuencia, intensidad o dramatismo de este.



Borges y la narración que se autoanaliza^(*)

Por Ana María Barrenechea

Uno de los intereses superlativos de la obra borgeana acaso sean los confusos y escarpados empleos de la biografía como sustrato literario y estrategia velada dentro de la ficción. Ficciones biográficas propias o la enorme capacidad de construir vidas ajenas, de echar luz sobre las sombras de una vida célebre para narrar un episodio opaco, testimonian esa llamativa capacidad que tiene Borges para poder imaginar las situaciones latentes, las escenas borradas dentro de las grandes inflexiones de la historia literaria. Puede tratarse de la narración de un Homero ciego o la ficción encriptada dentro de la ficción cuya finalidad radica en trocar en héroe a un traidor, o viceversa, o quizá la ficción que se propone como la reseña de un libro jamás escrito. Todos estos son recursos y modos en los que la literatura se presenta como tal, se define y se descubre como procedimiento, como referencia última respecto del propio magma que la compone. Estas estrategias de la narración como autoanálisis serán la senda a través de la cual Ana María Barrenechea, una de las críticas pioneras y más agudas en la lectura de la obra de Borges, descifra los sentidos ocultos, el secreto del escondrijo de las palabras y de la escritura misma.

La mayoría de los críticos de Borges coinciden en señalar la importancia de lo literario en su obra.¹ Sus relatos están llenos de comentarios explícitos acerca de cómo se cuenta (lenguaje, estilo, estructura narrativa), de burlas a la retórica (a la de otros y a la suya propia) o de acotaciones en las que desmonta los engranajes de esa retórica. También suele indagar en ellos qué sentido tiene lo que se cuenta, qué relación hay entre el contar y lo contado, entre literatura y vida. Por último, no faltan los momentos de extrema tensión en los que trata de penetrar en la esencia del arte, cuando se pregunta si la literatura solo nos propone símbolos conjeturales del sentido del universo, o nos coloca en el umbral de una revelación cuya magia reside en la alusión y el estremecimiento de la espera de lo que nunca se cumplirá.

Que la literatura impregnase sus relatos y además fuese asunto central de muchos de ellos, llamó pronto la atención de los lectores. En la época de *Ficciones* (1944) sorprendía, especialmente, un tipo de relato peculiar de esa primera etapa: el relato-ensayo. Baste recordar “El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Tres versiones de Judas”. En época más tardía, la reflejada en el libro *El hacedor* (1960), tomó la forma de meditaciones sobre destinos de escritores y el carácter simbólico de su vida y de su obra. Borges destacó entonces el extraño diseño que configuran –vistos *sub specie aeternitatis*– los sufrimientos de su vida, sus anhelos de hombres o de escritores, y la obra realizada. Pensemos en el Homero ciego de “El hacedor”, en la “Parábola de Cervantes y de Quijote”,

en las revelaciones finales concedidas a Giambattista Marino en “Una rosa amarilla” o a Dante en “*Inferno*, I, 32” o a Shakespeare en “Everything and nothing”.²

Propia de todas las épocas, y más netamente borgeana todavía, es otra forma de la constante presencia de lo literario en su obra. Nos referimos al hecho de que el narrador interrumpa su relato para hacer comentarios sobre la naturaleza de la escritura. Y más aún, que ese comentario adquiera tanta importancia que se ficcionalice y acabe por convertirse en un cuento de segundo grado con respecto a la historia relatada en primer nivel.

Repasemos brevemente qué se pregunta acerca de la tarea de escribir y sus conexiones con la realidad, cuando se asoma al relato bajo las máscaras del narrador o del personaje.³ A veces aparece el comentario en forma lateral, como cuando en “La espera” se nos muestra al personaje leyendo la *Divina Commedia*, o viendo en el cine escenas de bandidos semejantes a las que él protagonizó en Uruguay:

Vio trágicas historias del hampa; estas, sin duda, incluían errores, estas, sin duda, incluían imágenes que también lo eran de su vida anterior; Villari no las advirtió porque la idea de una coincidencia entre el arte y la realidad era ajena a él. [...] A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte (A: 138-139).⁴

La función de su comentario es muy compleja. Por una parte apunta burlescamente a los lectores que se identifican con la ficción; por otra a la fatalidad de los destinos humanos, puesto que destaca la ceguera del personaje ante

los anuncios premonitorios de la muerte;⁵ por otra a la intercambiabilidad simbólica de vida y literatura, y aun a la neutralización de la oposición simbólico/no-simbólico. En efecto un cuento que es símbolo de destinos humanos lleva en sí la negación de su capacidad de ser símbolo.

Otro ejemplo quizás más sorprendente y más borgeano aún lo constituyen las breves líneas que el narrador intercala como comentario informativo en el cuento “El hacedor”, refiriéndose al momento en que Homero se queda ciego: “Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó; el pudor estoico no había sido aún inventado y Héctor podía huir sin desmedro” (H: 10).⁶

Por boca del narrador se destaca que ciertos rasgos de verosimilitud psicológica (atribuir a un personaje excepcional el estallido instintivo de su dolor o a un héroe la fuga) son tradiciones literarias cronológicamente identificables, es decir que son hechos convencionales y no rasgos debidos a la copia fiel de la vida. Pero al insinuar irónicamente que el pudor estoico es un tipo de conducta creado por la literatura, se sugiere que una construcción del arte puede revertir sobre la realidad y crear un modelo de comportamiento para los hombres. A esto se agrega el que el ejemplo elegido (Héctor) está tomado de una obra escrita por el protagonista (Homero) cuyo destino se comenta, pero se lo menciona aludiendo a un momento de su vida en que todavía no la había redactado.⁷ Además siempre se juega con la doble naturaleza de Héctor y de Homero, seres con posible existencia histórica (vida) o simples configuraciones imaginarias, puesto que fueron moldeados como arquetipo del Héroe por la tradición épica y como arquetipo del Vate por la tradición de los comentaristas.

En los pasajes antes citados, las observaciones constituyen inserciones momentáneas en el decurso narrativo. En otras circunstancias, Borges destaca posicionalmente sus preocupaciones por la relación texto/extratexto; pueden ir como introducción, o al final, o en ambas posiciones, enmarcando la ficción.

En “La busca de Averroes” cuenta primero el fracaso del protagonista, que intenta en vano explicarse la *Poética* de Aristóteles, y acaba con este comentario puesto explícitamente en boca del “autor”.

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que, encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarves de Renán, de Lañe y de Asín Palacios. 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. (En el instante en que yo dejo de creer en él, "Averroes" desaparece.) (A: 101).

Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1937-

una sucesión se llama infinita o indefinida si consta de un número infinito de términos.
 una suma de infinitos términos que tiende a un número finito a medida que se toma mayor número n de sumandos, se llama serie convergente.
 una suma de infinito número de términos, tal que su valor absoluto crece indefinidamente con el número n de sumandos que se toman, se llama serie divergente. (La progresión aritmética indefinida es siempre divergente.)
 el número de la arena: su voidad, la octada o sea el número mayor que puede designar el lenguaje corriente, 10^8 - página 71 - octada de octadas (10^{88} , 10^8) = período.
 haminum vestigia vident - s. 40 -
 axioma de las paralelas - s. 316-57-94 -
 las superficies como conjuntos de líneas - s. 209 -
 cf. E. Br., XIV, p. 538.

Borges –autor del relato– se elige a sí mismo como máscara del “escritor”, se ficcionaliza y se presenta en el proceso de invención de un relato: pensando primero en su forma genérica (fracaso) y en las posibles sustancias narrativas para esa forma (prueba de la existencia de Dios, etcétera) y eligiendo luego la más adecuada, nótese que por ser la más poética.

Llama la atención que este proceso presenta bajo el aspecto de engendramiento diacrónico de un cuento (serie de etapas cronológicas en su concretización como texto), un diseño similar a los finales de otros relatos. Es muy usual en Borges (en el Borges de *Ficciones*, de *El Aleph* o de los ensayos de *Otras inquisiciones*) el presentar primero una historia extraña y “verdadera” (por ejemplo “La otra muerte”) y desplegar al final un abanico de hipótesis explicativas, entre las cuales, a veces, se privilegia una. En “La busca de Averroes”, aunque la fórmula no se presenta como hipótesis explicativas sino como descripción de su engendramiento diacrónico y aunque no parte de un relato concreto sino de un núcleo semántico en su mayor grado de generalidad (fracaso), también se proponen varias alternativas y se elige una.⁸

En el nivel de la producción literaria, cada una de esas propuestas es un embrión de otros tantos relatos posibles. Para el caso de “La busca de Averroes” son relatos potenciales como escritura que existen paralelamente al relato realizado; para el de “La otra muerte”, son potenciales lecturas de un texto que existe como escritura única. En ambas situaciones, la proyección de unos fantasmas sobre los otros invita a practicar una lectura múltiple y compleja.

Hecho este paréntesis, volvamos al fragmento antes citado por extenso. Al llegar a ese punto se ilumina con un primer plano de brillo inusitado su carácter simbólico y se refuerza el patetismo y la ironía al revertir las consecuencias en forma cíclica infinita sobre la obra, sobre el autor del relato (sobre cualquier autor) y sobre el propio lector.⁹ “Álgebra y fuego”, formas eternas y humanidad concreta. El abanico de los otros posibles relatos no ha sido en vano, porque ha llevado al extremo la tensión del destino del protagonista al realzar la inevitabilidad del fracaso (que no depende de él ni de su voluntad sino del azar de las circunstancias), y además su vacuidad (dada la intercambiabilidad de los sujetos). Es decir que en el mismo momento en que lo borra como persona (“en el instante en que yo dejo de creer en él, ‘Averroes’ desaparece”), en el mismo momento en que lo erige en símbolo, nos lo acerca por las debilidades de su condición humana compartidas (“el hombre que yo fui”).

En realidad no parece demasiado arbitrario decir que Borges, en la mayoría de sus cuentos, construye un objeto simbólico a través de una historia personalizada. La naturaleza trópica de sus relatos ha sido destacada por los críticos y por el mismo autor.

En “La busca de Averroes” se transmite una historia concreta y se la eleva luego a símbolo. En “Tema del traidor y del héroe” se comienza procediendo a la inversa, como lo sugiere la alusión a Chesterton y Leibniz. Se parte del topos de “el gran teatro del mundo”, forma simbólica acuñada por la tradición literaria, y se ficcionaliza su conversión en una supuesta “realidad” dentro del orbe cerrado de la obra, para reconvertirlo al final en el topos

que lo generó. En efecto, los hechos narrados postulan que para castigar al héroe-traidor y no escandalizar a sus seguidores, se ha escrito un drama que el protagonista, la ciudad entera y aun el historiador posterior repetirán de acuerdo con los papeles propuestos.

El cuento no es únicamente una tabulación moderna –no teológica– del gran teatro del mundo; no es solo un símbolo del hombre que se piensa libre y es un autómatas con destino prefijado. Es además –entre otras muchas cosas– la cristalización de una forma “eterna y secreta”: la unidad última de los opuestos, la conciliación de los contrarios. Así lo destaca el título elegido “*Tema del traidor y del héroe*”, que subraya su naturaleza arquetípica.¹⁰

La atención de Borges va dirigida cada vez más a buscar bajo las aparentes particularidades y diferencias las relaciones generales y abarcadoras. Quizás porque de ese modo impone un simulacro de orden en la caótica realidad y oblitera la historia. Teoría y práctica resultan así esencialmente fieles una a la otra. No olvidemos que para Borges el arte existe como acuñación de formas elementales que sean capaces de conmover a todos los hombres, que sean “todo para todos, como el Apóstol” (OI, 259).¹¹

Por eso a veces el narrador destaca que el interés de la anécdota reside en su carácter simbólico. A propósito de “La intrusa” dice: “La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” (B, 15). Ya volveremos más adelante sobre este rasgo tan borgeano, para integrarlo en la totalidad de su conducta narrativa, que trataremos a continuación.

Cuando se postula que los acontecimientos son “reales”, no llama la aten-

ción que el relator asegure su veracidad y declare los hechos que la avalan. Tampoco que afirme su intento de no tergiversarlos y de transcribirlos con la mayor fidelidad. Este proceder ha sido tradicional en los relatos llamados

realistas pero

aún más en los fantásticos, que apuntalan la inverosimilitud de los hechos con una profesión de fe de objetividad. Más extraños a la tradición literaria son otros comportamientos muy típicos de Borges.

Uno es el que denuncia el seguro falseamiento de los hechos por arrastre retórico. En “La intrusa” el narrador aclara acerca de su modo de relatar: “Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (B, 15). Después de haber postulado la historicidad de los hechos, recuerda inmediatamente que la elaboración retórica acompaña todo ejercicio literario y no puede ocurrir de otro modo por su misma naturaleza.

En “El indigno” bajo la voz del personaje-narrador se burla de sí mismo al burlarse de su oyente ficticio al que ha hecho asumir la máscara de Borges-escritor: “Voy a revelarles una cosa que no he contado a nadie [...]. A lo mejor le sirve para un cuento, que usted, sin duda, surtirá de puñales” (B, 26). La ironía de estas líneas abarca a cualquier escritor afecto al color local y revierte sobre Borges, al que el lector conoce como aficionado a los relatos de malevos y como

El cuento no es únicamente una tabulación moderna –no teológica– del gran teatro del mundo; no es solo un símbolo del hombre que se piensa libre y es un autómatas con destino prefijado. Es además –entre otras muchas cosas– la cristalización de una forma “eterna y secreta”: la unidad última de los opuestos, la conciliación de los contrarios.



crítico de su propia literatura juvenil cargada de pintoresquismos.¹² Más fina alusión a la elaboración especial a que está sometida la materia literaria, cualquiera que sea su origen, es el párrafo inicial de “El duelo”:

Henry James –cuya labor me fue revelada por una de mis dos protagonistas, la señora de Figueroa– quizás no hubiera desdeñado la historia. Le hubiera consagrado más de cien páginas de ironía y ternura, exornadas de diálogos complejos y escrupulosamente ambiguos. No es improbable su adición de algún rasgo melodramático. Lo esencial no habría sido modificado por el escenario distinto: Londres o Boston. Los hechos ocurrieron en Buenos Aires y ahí los dejaré. Me limitaré a un resumen del caso, ya que su lenta evolución y su ámbito mundano son ajenos a mis hábitos literarios (B, 89).

En esta introducción se nos anuncia el relato de unos acontecimientos y simultáneamente la posibilidad de que haya varias maneras de contarlos, enfrentando la de Henry James a la del narrador-autor. En la descripción y preferencias de rasgos de estilo, el lector reconoce para este último, el perfil de Borges, y admira la síntesis descriptiva del arte de Henry James, el comprensivo humor de quien se siente ligado a él por “simpatías y diferencias”. En un texto tan concentrado –pero que compite en ambigüedad con Henry James– se multiplican los reflejos especulares de literatura y vida. Primero postula como real una historia inventada, para luego pasarla al plano de lo literario por el hipotético atractivo que ejercería sobre un autor conocido,

dada su naturaleza. Esto nos obliga a atribuir al “hecho real” la configuración jamesiana de su “lenta evolución y su ámbito mundano”, y la lectura del breve relato (“un resumen”) se carga de alusión a lo supuestamente omitido y sus complejos laberintos.¹³ En vez de ser la mimesis de la vida, será un simulacro de un simulacro (como le gustaría decir a Borges, recordando a Platón) lo que irónicamente se nos conceda.

Otro de los rasgos más constantes de la retórica borgeana es el desarrollo narrativo de tipo lacunar. La historia suele figurar como una cadena de hechos de los que solo se han podido o se han querido salvar unos eslabones. No incluye, pues, toda la rica, compleja (quizás tediosa), sin duda inabarcable e infinita sucesión de momentos que la compusieron. No solo procede el escritor por saltos y por informaciones fragmentarias (eso es al fin lo que hacen todos, aun los más detallistas). Lo peculiar de Borges es que se toma el trabajo de llamar la atención sobre ese fragmentarismo. De la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” acota: “En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos” (A, 55).

Los hiatos de las ficciones pueden aparecer justificados porque la memoria olvida, simplifica, falsea, empobrece o embellece, pero de todos modos tiene una forma azarosa, a veces significativa, de reducir la riqueza de la vida. También porque escribir es inventar o reelaborar esos datos, y la selección diseña una construcción de sentido, un orden impuesto por la obra de arte, mientras la caótica realidad sigue su curso. También porque, planteado el problema en forma absoluta, es imposible la transcripción de un universo infinito (para no hablar de los problemas que propone el código de

signos usado en esa transcripción, y su relación con el referente).¹⁴ También porque hay misterios en la vida de los hombres que nunca les fueron revelados, que quedan más allá del conocimiento de la gente que los vivió, del cronista de la historia, o de cualquier conocimiento humano.

Si nos fijamos bien en esta conducta narrativa, nos damos cuenta de que Borges es el creador de una retórica nueva, de una retórica personal de la

Borges construye narraciones simbólicas que quieren mantener cierta ilusión de “realidad” sin dejar de apuntar a su esencia arquetípica, recordándonos siempre que literatura y vida son dos orbes cerrados y ajenos, aunque a veces se goce con interpolar uno en el otro. Lo único que los conecta es, por una parte, que la vida adquiera el funcionamiento del lenguaje (acontecimientos-símbolos, naturaleza-libro, vida-teatro) y, por otra, que la literatura y el lenguaje impliquen la existencia del universo, a pesar de su heterogeneidad.

verosimilitud que le es necesaria por la especial naturaleza de su arte.

Su retórica da ciertos detalles mínimos de “realidad” para sostener una obra que se caracteriza muchas veces por moverse en el ámbito de lo fantástico y casi siempre con una carga simbólica.

Por una parte practica la personalización parcial de sus héroes¹⁵ y la concreti-

zación también parcial de algunas aventuras. Pero por otra desnuda a los personajes y a las acciones de su particularidad hasta marcar su condición de elementos que dibujan formas secretas y eternas. El comentario constante de las voces narrativas en juego oscilante entre mimesis e invención acompaña este proceso, que muchas veces se aventura al peligroso extremo de explicitar dónde reside su capacidad simbólica y qué forma universal y abstracta propone. Es decir que el

esquematismo, los hiatos, el realce de ese nudo central serían los instrumentos retóricos que fingen transformar una “realidad” en símbolo, porque hacen suponer que ese proceso se ha producido por despojamiento de la rica experiencia vital en su esencia arquetípica, postulando la existencia de ese mundo concreto y múltiple que es su soporte. (No olvidemos que también nos acostumbran a la peligrosa reversibilidad de esos ámbitos, que se separa para poder unirlos y se une para poder separarlos).

Los textos suelen figurar como fórmulas provisionales de las cuales aún no se conocen ciertos detalles o que tienen ciertas lagunas (“ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora este resumen puede ser útil”, dice en “El muerto”; A, 27). También ofrece indicaciones de que no se transcribe más que una parte de esa rica existencia (“Aquí la historia se complica y se ahonda. [...] Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas”; A, 32). O propone versiones contradictorias de un mismo hecho (“...esa tarde Otálora regresa al *Suspiro* en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día”; A, 32). La cronología de los acontecimientos no interesa, dado que no afecta su papel simbólico. Además, la segunda versión alude, por contraste con la primera, a la naturaleza del arte como artificio, y al desnudar el procedimiento de concentrar en un día la adquisición de los atributos del poder, vuelve a subrayar su condición alegórica.

Paralelamente a esto, los narradores insisten en advertirnos que hay un núcleo de los acontecimientos que encierra todo el sentido del texto. Unas veces, después de callar unos hechos y de pasar rápidamente por otros, cargan la tensión en uno para realzar su función de clave de los destinos humanos.

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. 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 (A, 55).

Postulada la “realidad” de lo narrado (la existencia del referente externo), la vida adquiere la naturaleza del lenguaje y de la literatura: unos objetos son “adjetivos” o “atributos” de otros, unos hechos pueden funcionar como significantes de otros¹⁶ (es decir, sugerir un significado central y a la vez irradiante).

En otras ficciones, expone circunstancias variadas pero declara que el relato tiene un núcleo semántico que puede quedar oscurecido por incidentes sólo importantes en apariencia: “Lo esencial de la historia que le refiero es mi relación con Ferrari, no los sórdidos hechos de los que ahora no me arrepiento”, dice el narrador de “El indigno” (B, 31). Así obliga a la relectura de una historia concreta de delación y de malevos, realizada en otra clave, para descubrir una forma

secreta: la eterna lucha del hijo que mata al padre.¹⁷

Más destacada aún resulta esta conducta narrativa que consideramos como una nueva retórica de la verosimilitud, en los cuentos en que el narrador confiesa manejar una materia imaginada por él. Por ejemplo, recordemos cómo se inicia “Tema del traidor y del héroe”:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles (F, 137).

Después de un planteo tan desembozado de la autonomía del texto con respecto a su referente externo, unido a la alusión indirecta de su carácter simbólico, ficcionaliza las etapas sucesivas de su creación. El cuento ofrece un esbozo de desarrollo diacrónico generador, algo similar al que ya analizamos en “La busca de Averroes”. La primera etapa lo muestra configurado sólo en líneas provisionales, aún no determinado el lugar ni la época: “Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, lo vislumbro así: La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...”. Enseguida se precisa el tiempo de la narración (el narrar), aunque no todavía el hiato exacto que lo separa de lo narrado: “Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX”.

Inmediatamente se acelera el proceso de configuración fijando el tiempo, el lugar, y los caracteres del narrador y del héroe: “Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick...”. Notemos, de paso, que si el proceso de la creación aparece en algunas líneas como misterioso e incontrolable (“hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún”¹⁸), en otras figura como elección consciente aunque parcialmente arbitraria (“digamos por comodidad narrativa”), quizás aludiendo a que por tratarse de una forma, las sustancias (Hjelmslev) pueden ser intercambiadas sin afectar el diseño (“un dibujo de líneas que se repiten”).

En su sistema de relato explícitamente lacunar, el responsable de la historia puede destacar un *no-saber* imposible de superar. De la breve biografía de Homero rescatada en “El hacedor”, conoce hechos que recomponen una vida dedicada a la fruición directa, algunos tan peculiares como “el sabor de la carne de jabalí, que le gustaba desgarrar con dentelladas blancas y bruscas”, para aludir a un ámbito de vida primitiva. Destaca dos recuerdos capitales cuando se queda ciego, su iniciación en “el amor y el riesgo”, que se proyectan en la futura creación de la *Iliada* y la *Odisea*. Después concluye así: “Sabemos estas cosas pero no las que sintió al descender a la última sombra” (H, 11). Y lo que *no* se sabe es el enigma más allá de la muerte: vacío simbólico o plenitud simbólica, sentido secreto sugerido pero no explicitado, o explicitación de que nunca se conocerá el secreto o remisión de la clave a la Divinidad, lo que es otra forma de negársela al

hombre. Detención del narrador en el umbral intraspasable o en el momento en que la revelación está por configurarse. No en vano Borges definió así el hecho estético:

Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un “contenido” conjetura. [...] 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 decir algo: esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético (OI, 12).

A través de nuestro comentario hemos visto una narratividad que no deja de analizarse a sí misma, una retórica que no deja de hablar de su naturaleza retórica: en síntesis, un texto que no deja de aludir a su condición de texto. Eso implica la existencia de un extra-texto con el cual el texto mantiene relaciones ambiguas, paradójicamente polares e intercambiables. Tales relaciones se entienden mejor si pensamos que Borges construye narraciones simbólicas que quieren mantener cierta ilusión de “realidad” sin dejar de apuntar a su esencia arquetípica, recordándonos siempre que literatura y vida son dos orbes cerrados y ajenos, aunque a veces se goce con interpolar uno en el otro. Lo único que los conecta es, por una parte, que la vida adquiera el funcionamiento del lenguaje (acontecimientos-símbolos, naturaleza-libro, vida-teatro) y, por otra, que la literatura y el lenguaje impliquen la existencia del universo, a pesar de su heterogeneidad. En el

prólogo a *El informe de Brodie* dice de sus cuentos: “No me atrevo a afirmar que son sencillos: no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad” (B, 7).

Si su tarea de escritor reside, según Borges, en la construcción de símbolos, estos no necesitan ser –insistamos– develadores de lo real, basta con que sean todo para todos, que creen un lugar donde los hombres puedan reconocerse.

Por fascinantes que nos parezcan (lectores saturados de literatura), todos sabemos qué quieren decir ese platonismo, ese panteísmo, ese universalismo en el siglo XX, ese texto que vuelve incesantemente sobre sí, ese

refugio del hombre en el mundo de los sueños como hacedor de mitos, junto a la absoluta obliteración de la historia y del hombre como hacedor de su propia historia. No hay *un* lugar para *todos* los hombres. La increíble lucidez de Borges en la deconstrucción de preconceptos, de ideas recibidas, y de estilos (solo comparable a su increíble miopía socio-histórica) se detiene ante deconstrucciones de otro tipo que socavarían sus arquetipos. Sin embargo la ambigüedad, las paradojas y las tensiones que subyacen en su orbe literario apuntan, aun a su pesar, a esa deconstrucción.

(*) Tomado de *Nuevo revista de filología hispánica*, XXIV (1975), pp. 515-527.

NOTAS

1. Raimundo Lida, en su artículo “Notas a Borges” (incluido en *Letras hispánicas*, México, FCE, 1958, pp. 280-283), sugiere los múltiples caminos de la literatura (y del discurso metafísico y teológico) que se abren en sus textos. Pero aclara bien que su obra rebasa constantemente todas las fórmulas, pues “lo que vale es en definitiva ese inexplicable desbordamiento”. Me perdonará que en homenaje suyo siga alguno de esos caminos sugeridos por él.

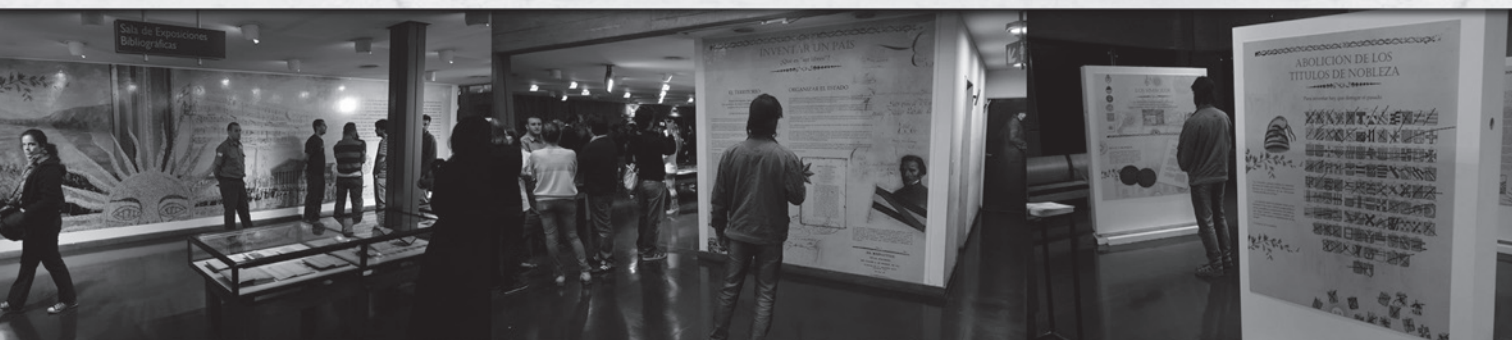
2. También abundan en *El hacedor* los poemas dedicados a los destinos paradójales de otros escritores: “A un viejo poeta” [Quevedo], “A Luis de Camoens”, a “Ariosto y los árabes”, y aun a sí mismo (“Poema de los dones”). Hasta podría citarse el párrafo final del “Epílogo” (H, 109). Es significativo que uno de sus últimos libros, escrito en colaboración con A. Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, 1967) esté dedicado íntegramente a las relaciones arte/vida bajo la más desafortunada caricatura llevada de modo consistente hasta el extremo en la fábula y con enloquecida volubilidad en el lenguaje. Pero esa obra, por su naturaleza extrema, requiere comentario aparte.

3. Claro está que las relaciones entre literatura y universo (o entre sueño y vida, imagen y objeto, etcétera) pueden interpretarse como incluidas en la más abarcadora –de realidad e irrealidad– que he desarrollado en mi libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, 1957 (2º edición, Buenos Aires, 1967). En este trabajo me limito a su manifestación en el comentario del narrador.
4. Cito por las siguientes ediciones de las *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, con la sigla indicada entre paréntesis: *Ficciones* (F), 1956; *El Aleph* (A), 1957; *El hacedor* (H), 1960; *Otras inquisiciones* (OI), 1960; *El informe de Brodie* (B), 1970.
5. Hay en esta actitud algo de la tradicional “ironía trágica”; lo característico de Borges es que las señales que el personaje rechaza son de tipo literario y su negación incluye recursivamente la negación del relato y de su misma naturaleza.
6. Los datos con que construye su vida de Homero están conscientemente tomados de la tradición más común del aedo ciego: existencia de un solo autor creador de la *Iliada* y la *Odisea*, patetismo del contraste entre su ceguera física y su videncia poética.
7. Estas inclusiones suelen atraer a Borges, pero nunca en forma mecánica sino con sutiles variantes. Recuérdese el caso del narrador en “La Biblioteca de Babel”, que conjetura que su relato debe figurar también en la Biblioteca (puesto que ella es total), lo cual desata una infinita recursión (F: 94); y la nota 1 (F: 95) del mismo cuento, que propone otra sustancia narrativa para la forma encarnada en dicha ficción, pero es además una nueva versión de las aporías de Zenón de Elea, que tanta fascinación ejercen sobre Borges.
8. Véase algo similar en el comienzo de “Tema del traidor y del héroe” que analizamos más adelante.
9. Ironía no solo en que la obra denuncie el vano empeño de su creador, sino en que el mismo autor descubra la trampa que hay en la recreación del Islam (Lañe, Renán, Asín Palacios) y en toda recreación. Decimos que alcanza al lector porque le muestra que prestó su adhesión a un simulacro construido con tan pobres materiales. Sin embargo, la burla oculta quizás una soberbia o por lo menos una velada apología del arte bajo su detracción.
10. Uno de los rasgos salientes del cuento es la presentación de todo ese proceso (forma eterna-topos-“realidad”-forma eterna) a través de un relato de primer nivel que consiste en ficcionalizar la tarea del futuro narrador (el historiador de los hechos) en su apasionada búsqueda, casi policial, de la verdad histórica.
11. Véanse por ejemplo los ensayos de *Otras inquisiciones* que dedica a las formas eternas y a las imágenes, o aquellos en que teoriza sobre las alegorías. En su “Epílogo” descubre su tendencia “a presuponer (y verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación es limitado” (OI, 259), pero que su valor es esencial.
12. Recuérdese que al reeditar sus poemas juveniles los ha sometido a constantes correcciones para eliminarlos; también es significativo que en *El informe de Brodie* incluya, bajo el título de “Historia de Rosendo Juárez”, una nueva versión de la fábula contada en “Hombre de la esquina rosada”, que responde a la misma actitud ante el lenguaje y también ante la imagen del hombre del suburbio, moderadora del exceso pintoresquista.
13. Notemos que en este relato vuelve a jugar con la relación literatura-vida bajo la idea de que sea la protagonista de un cuento que le hubiera gustado contar a H. James, la que introduzca a su “autor” en el conocimiento del escritor H. James.
14. La dimensión metafísica de este tópico aflora en cuentos, ensayos y poemas. Baste recordar para la enumeración de un conjunto infinito “El Aleph” (A, 164), para la transmisión por el lenguaje de experiencias no compartidas, dicho cuento y “La busca de Averroes” (A, 163 y 95-96), para código y referente infinitos “Funes el memorioso” (F). Véase también el párrafo del “Prólogo” a *El informe de Brodie* que citamos más adelante (B, 1).
15. Sylvia Molloy, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia en 1973 (aún no publicada), desarrolló penetrantemente esta característica de Borges en la presentación de los personajes.
16. Para la función simbólica de los acontecimientos y para el léxico que alude a dicha función, véase mi libro antes citado, 2º ed., pp. 82-101.
17. La misma forma del duelo eterno aparece como el héroe vendido por el amigo (“La forma de la espada”, F, 129), el protector asesinado por el protegido (“La trama”, H, 28); y otras asume la imagen de una lucha en la que víctima y victimario tienden a unificarse (“Los teólogos”, A, 35; “El duelo” y “Guayaquil”, B, 87 y 109, y “El fin”, F, 177), para citar solo unos ejemplos.
18. La frase funciona para dar patetismo al destino del hombre, pero corresponde también a una imagen del autor como mero amanuense de la Divinidad, que es recurrente en Borges y que a su vez se conecta con su concepto de la literatura como obra de un autor universal (encontrado en Valéry) y con la visión panteísta y la tendencia a resolver la pluralidad en la unidad.



Exposición bibliohemerográfica y documental con motivo de cumplirse doscientos años de la reunión de la Asamblea General Constituyente más conocida como "Asamblea del Año XIII".

Verano - Otoño 2013 | Sala Leopoldo Marechal



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

“La voz de Macedonio Fernández” como mito borgeano

Por Isabel Stratta

Las amistades literarias son agrupaciones un tanto misteriosas e inasibles para las indagaciones postreras. Sus registros suelen estar diseminados en un laberinto de cartas, dedicatorias, diarios íntimos, cuando no dependen de algo tan frágil y arbitrario como la memoria de sus integrantes. En los años veinte, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández iniciaron una amistad que tuvo larga proyección en la obra de cada uno de ellos y en la literatura argentina toda. Mucho de lo que nos ha sido transmitido sobre esa amistad proviene de las definiciones de Borges, un persuasivo constructor de mitos que en los escritos de su madurez iba a convertir a Macedonio en un personaje de su propia literatura. De forma sugerente y cuidadosa, Isabel Stratta contrasta los testimonios de diversos escritores y va delineando la enigmática figura que los jóvenes escritores de la vanguardia porteña hicieron de Macedonio Fernández, y el modo tan peculiar en el que Borges, siguiendo su imperativo de encontrar un tono, una voz, una oralidad, se fue apropiando de esa “vida”, tan sutil y paulatinamente que terminó por “construir” a ese escritor, indescifrable como su gran obra inédita.

La teoría literaria y la sociología de la literatura han producido cierto caudal de teorías, poéticas, modelos y etnografías para abordar objetos como los cenáculos, los salones, las sociedades literarias, las escuelas, su formación, efectos, y también sus tensiones y disolución. Más difícil es encontrar una teoría sobre las amistades literarias, agrupaciones aún más lábiles cuyos registros están diseminados en un laberinto de cartas, dedicatorias, diarios íntimos, cuando no dependen de algo tan frágil y fácilmente sesgado como la memoria de sus integrantes. Un libro de Adam Sisman sobre Wordsworth y Coleridge intenta un posible camino, una suerte de biografía doble. Los dos escritores se conocieron en 1797 y se distanciaron en 1810, y su colaboración en proyectos poéticos es tan estrecha que en algunos casos no hay certezas sobre qué fue de quién. (Hay poemas que aparecen casi idénticos en las obras completas de los dos.) En *The Friendship*,¹ una pregunta del poeta Edmund Blunde (“¿por que la gente tiene que amar a Wordsworth y odiar a Coleridge y viceversa?”) de alguna manera hace las veces de sugerencia metodológica. La amistad entre los dos escritores marcó el nacimiento del romanticismo inglés y Wordsworth, aun después del distanciamiento, afirmó que Coleridge era “el hombre mas maravilloso que había conocido”. Borges y Macedonio Fernández tuvieron una amistad de larga proyección en la literatura argentina: es virtualmente imposible imaginar las obras de estos dos grandes escritores tal como las conocemos sin los efectos de un encuentro que tuvo lugar en 1921. Macedonio, de 47 años, era un escritor escasamente editado y de escritura muy espaciada a lo largo

de 30 años. Había pensado y escrito planes presidenciales (antecedente de otros proyectos utópicos muy imaginativos que se le ocurrirían en los años 20) y escribía apuntes para una “ciencia de la vida” dirigidos básicamente a sí mismo. Como ejercicio contrafáctico, cabe preguntarse si hubiéramos conocido siquiera la existencia de la obra macedoniana de no haber sido por el contacto con las vanguardias literarias de los años 20, sus escritores, revistas y editores que le demandaron textos, y sin el entusiasmo de Borges, que lo acercó a esos grupos. Macedonio, que había sido alumno atento de las clases de filosofía de Malagarriga en la facultad de Derecho y que había dialogado sobre cuestiones filosóficas con amigos calificados como Ingenieros y Jorge Borges padre, saltea una generación y encuentra en los martinferriistas un incentivo y un marco para desplegar su originalidad como metafísico porteño e iniciar el planteo de una estética y una novelística. Jorge Luis Borges, que alguna vez se calificó a sí mismo de “buen auditor” (y nunca fue en cambio buen lector de Macedonio), le proporcionó una escucha y un discípulo para sus pensamientos sobre la inexistencia del yo, sobre el idealismo, sobre un Belarte no basado en la sensorialidad, sobre la “conmoción concienical” y el Quijote. Macedonio entra a la escena literaria tarde—como ha verbalizado en sus infinitos chistes sobre la reciénvenida—y con discípulo. Nació y ya empecé a ser imitado por Jorge Luis Borges, iba a escribir más tarde. “Yo lo he admirado hasta el apasionado y devoto plagio”, iba a escribir Borges.

Borges, en 1921, era un poeta de veinte años que venía de publicar en España poemas que hablaban de

hélices y tranvías, que había traducido e imitado a los expresionistas alemanes y que traía el propósito de introducir el ultraísmo poético en Buenos Aires. Con los españoles del Ultra adquirió el hábito de las polémicas contra el pasatismo artístico –particularmente con Cansinos Assens–, y de la conversación

Es difícil pensar la literatura de Borges sin la conmoción que le produjo la frecuentación de Macedonio Fernández, un hombre “consagrado a resolver los problemas fundamentales” y al que llamó “la persona más extraordinaria que haya conocido”.

entre escritores. Aunque era lector (en alemán) del diccionario de la filosofía de Mauthner –con el que seguramente empezó a pensar los problemas del lenguaje que luego alimentaron ensayos y cuentos– y aun teniendo en cuenta que ya su padre lo había asombrado y quizás aterrado en la infancia con las paradojas más vistosas de la filosofía, es difícil pensar la literatura de Borges sin la conmoción que le produjo la frecuentación de Macedonio Fernández, un hombre “consagrado a resolver los problemas fundamentales” y al que llamó “la persona más extraordinaria que haya conocido”. Las huellas más manifiestas que Macedonio dejó en el modo borgeano de pensar y de hacer literatura están exhibidas en los ensayos tempranos como “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” (1922 y 1923)²; proyecciones más largas y menos obvias afloran por toda la literatura de Borges.

El “descubrimiento” de Macedonio ocurrió en 1921 y Borges le da en su *Autobiografía* la forma de un desembarco en el puerto de Buenos Aires, al regreso de la larga estadia de la familia Borges en Europa. “Cuando desembarcamos en la Dársena Norte estaba esperándonos con su figura

diminuta y su bombín negro”.³ Pese a que esa escena fundadora de una amistad probablemente deba mucho o todo a la técnica de la “invención de circunstancias” que Borges estimaba como narrador, ha sido lo suficientemente persuasiva como para rodar –convertida en biografema,⁴ autónomo y desprendido, como lo postulaba Barthes– por las biografías de Borges y de Macedonio. Un dato lateral pero no menor en esa fábula de origen es la presencia del padre como dador: en Borges, es común que la familia y la historia familiar proporcionen una suerte de recomendación o señal (Macedonio era amigo de Borges padre, Carriego su comprovinciano y vecino. Estanislao del Campo fue “amigo de mis abuelos”, Ascasubi un favorito de su madre y Eduardo Gutiérrez fue cronista de las campañas militares del abuelo).

“Probablemente, el acontecimiento mayor de mi regreso fue Macedonio Fernández” escribirá Borges en la *Autobiografía*, donde le dedica un capítulo. En 1923, cuando publica su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, la dedicatoria impresa de uno de los poemas está dirigida “A Macedonio Fernández, espectador apasionado de Buenos Aires”, enunciado que relaciona muy directamente a Macedonio con una aspiración clave de la poética borgeana: pensar al mundo desde Buenos Aires, practicar un criollismo que se codee con lo universal.

En la década de 1920, la amistad entre Borges y Macedonio produjo efectos sobre ellos mismos y sus escrituras –o al menos sobre las condiciones de su escritura– y también sobre todo el entorno martinfierrista. Las menciones que cada uno de los amigos hace del otro, y algunas de terceros, proveen

una memoria lacunar de la relación, un documento astillado y discontinuo en el que, además de las legendarias afinidades, se hacen visibles diferencias y asimetrías. En ese tapiz de alusiones, citas y referencias mutuas, los testimonios de Borges son abundantes (y algunos de ellos iban a volverse tópicos de amplia circulación, como la caracterización de Macedonio como “semi-dios acriollado” o la evocación de los diálogos de los sábados en el bar La Perla). En contraste con el fervor macedoniano de Borges, que tiende a expresarse en la forma de la hipérbole, del lado de Macedonio las referencias al amigo más joven en sus textos son escasas y enigmáticas y su forma típica es la paradoja.

Un estudio de la relación entre los amigos que buscara la exhaustividad debería seguir el hilo no solo de los discursos sino también de los silencios. Entre las omisiones, hay dos que tienen valor de síntomas: en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) —cuento que explota las posibilidades ficcionales del idealismo extremo y que, además, guarda reminiscencias de un proyecto de novela ideado con Macedonio en los 20—, Macedonio no figura entre los personajes que discuten con el narrador los enigmas tlönianos; en cambio, sí aparecen personajes llamados “Alfonso Reyes”, “Bioy Casares”, “Mastro-nardi”, “Néstor Ibarra”, “Martínez Estrada”. Y en el *Museo de la novela de la Eterna*, escrito en sucesivas capas entre las décadas del 20 y del 40, Borges no es aludido nunca, aunque sí hay una carta del Presidente a “Ricardo Nardal” (Leopoldo Marechal).⁵

En 1952, al despedir los restos del amigo, Borges dijo en el cementerio de la Recoleta que la posteridad recordaría a Macedonio “por su obra y por una

carriñosa mitología”. El propio Borges contribuyó a que, para muchos, predominara la mitología, no solo del ascetismo, las pensiones y las extravagancias higiénicas sino la del carácter extraordinario de la conversación de Macedonio, del cual él mismo fue testigo privilegiado. Hay dos momentos en los que Borges tiene la llave para el acceso al conocimiento de Macedonio: en los años 20, cuando —deslumbrado por el pensamiento de ese hombre que desde rincones de Buenos Aires piensa las grandes cuestiones del universo, desentendido de las autoridades o el canon—, lo cita, lo presenta, lo invita a sus revistas y abre el camino para su transformación en figura de culto y orador favorito de los matinferristas; y otro más tardío, a partir de 1952, cuando, muerto el maestro, Borges sella en las exequias el perfil de un Macedonio cuyo genio brillaba más en el diálogo que “en la página escrita” (y cuyo legado, por consecuencia, se restringe a quienes lo oyeron y desaparece con ellos). A la oración fúnebre luego reproducida en *Sur* (1952)⁶ siguió el prólogo a una antología de sus obras (1961)⁷ en el que Borges aseguró que, para Macedonio, “escribir no era una cuestión” y que “publicar le importaba menos que pensar”. La misma visión que recarga las tintas sobre el lado “socrático” de Macedonio y descalifica o ignora su escritura se encuentra en la *Autobiografía* de 1970, a la que se sumarían las profusas entrevistas en las que un Borges ya maduro y consagrado va a responder acerca de su maestro. El mito borgeano de un Macedonio oral encuentra su forma más condensada y poética en la pregunta de *El hacedor*: “¿qué morirá conmigo cuando yo muera?”, de la cual una de las respuestas es “la voz de Macedonio Fernández”.⁸



Carlos Mastronardi,
Silvina Ocampo y
Jorge Luis Borges

Los conjurados

Cuando arribó a Buenos Aires en 1921, una de las primeras tareas de Borges fue enviar a la revista madrileña *Cosmópolis* una antología de “Lírica argentina contemporánea”. En el breve comentario que acompaña cada poema, Enrique Banchs es nombrado como “el primer lírico”; pero el escritor que abre la selección, recibe la presentación más entusiasta y es llamado “genial” es Macedonio Fernández: “Metafísico negador de la existencia del yo, astillero de enhiestos planes políticos, crisol de paradojas, varón justo y sutil, inderrotable ajedrecista polémico”, lo llama Borges, además de “ejercitado en el silencio”.⁹ “En esta época de los literaturizados, Macedonio es tal vez el único hombre que vive plenamente su vida, sin creer que sus instantes son menos reales por el hecho de que no intervienen en los instantes ajenos en salpicadura de citas, libros o fama”: la vida de Macedonio es obra. Agrega que vive

en una pieza con pocos muebles, un espejo y una guitarra que rasguea a veces. El juicio anticipa en casi todos sus ingredientes la imagen que Borges reiterará por décadas de un Macedonio productor de deslumbrantes juicios, paradojas y silencios, desentendido de las cuestiones de la escritura y la publicación y aun de los libros y las bibliotecas, un eremita de la Metafísica. Es el comienzo anticipado de la construcción de una leyenda.

Como se puede ver en las páginas de *Inquisiciones* (1925), el primer libro de ensayos borgeanos, Macedonio Fernández no es solo su introductor en la filosofía (“La encrucijada...” y “La nadería...” fueron escritos “a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández”); Borges lo inviste con la categoría de emblema colectivo al equiparar al *Recienvenido* con el tango en tanto los dos únicos proveedores de símbolos, tan necesarios, para Buenos Aires:

Buenos Aires no ha recabado aún su inmortalización poética [...] no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula. [...] Quiero memorar dos intentos de fabulización: uno, el poema que entrelazan los tangos [...], otro el genial y soslayado Recienvenido de Macedonio Fernández". ("Después de las imágenes", 1923).¹⁰

En 1926, en *El tamaño de mi esperanza*, Borges postula un audaz y recortado canon de la literatura argentina de su siglo. De los últimos veinticinco años, solo da cabida a tres nombres que representan una posible genealogía nacional, entre ellos el de Macedonio Fernández, todavía para entonces un autor sin libros:

Aún me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández y de Ricardo Güiraldes. Otros nombres dice la fama, pero yo no le creo. Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs son gente de una época, no de una stirpe. Hacen bien lo que otros hicieron ya y ese criterio escolar de bien o mal hecho es una pura techniquería que no debe atarearnos aquí donde rastreamos lo elemental, lo genésico.¹¹

Esas efusiones que colocan a Macedonio en la zona de los emblemas y de los mitos patrios no serán, a lo largo de la década, una exclusividad borgeana. En *El hombre que está solo y espera* (1930), otro amigo de Macedonio, Raúl Scalabrini Ortiz, dirá que "Su filosofía es la filosofía de un porteño: es la quintaesencia, lo más puro, lo

más acendrado del espíritu de Buenos Aires [...] él es también, en gran parte, un eslabón en que el espíritu de la tierra se encarna. Amén".

A lo largo de los años 20, en los que Borges tiene una intensa producción para revistas y libros, el nombre Macedonio Fernández es citado decenas de veces, sembrado en los contextos más variados y a propósito de distintos temas sin aparente relación, en ensayos, notas, dedicatorias, réplicas a encuestas. "No hay casi escrito en que no lo mencione [...] repite sus ocurrencias geniales por todas partes", remorará Ulyses Petit de Murat en una evocación de los años martinfierristas.¹²

Mirado desde algunos ya famosos ejercicios macedonianos de imaginación conspirativa, ese martilleo de menciones y citas del maestro en los textos de Borges podría verse como una campaña de diseminación del nombre, de "acción pública discreta para influir sobre la opinión" a la manera de las que Macedonio imaginó en planes de agitación y propaganda concebidos para postulaciones presidenciales. Y aun sin la hipótesis de la conjura, lo que es evidente es que Macedonio —cuya aguda percepción de los problemas de la autoría, la legitimación, el reconocimiento y el mercado se plasmaba en sus textos en un elaborado sistema de chistes y paradojas¹³—, no estaba distraído de estas acciones promocionales. El autor de "novelas impedidas" y "comienzos frustrados de carrera de autor", el "*Recienvenido* inédito aún", escribe en una carta a Borges: "creo que me harás conocer y triunfar quizá".

Nadie cree en mí excepto vos. Trata de creerme también cuando te digo que tu estilo es el más ardiente que he

*conocido y que serás escritor universal en literatura. Desde que me sorprendiste con tu fe en mí, que nadie la ha tenido ni los que me conocen desde hace veinte años, acaricio una esperanza nueva y muy querida para mí, muy necesitada en mi situación general. Creo que me harás conocer y triunfar quizá. Cree lo que te digo: no seas así amargo y negador contigo mismo y con mi fe en vos.*¹⁴

Las menciones de Macedonio en los artículos borgeanos van a ralearse en los años 30 —en un contexto de relación distanciada entre los dos escritores— aunque no desaparecen. El nombre de Macedonio es traído a colación a propósito de temas diversos, no siempre relacionados. En la revista *El Hogar* (1939), Borges inicia la reseña “Una antología de cuentos breves” mencionando cierto chiste de *Cuadernos de Recienvenido* sobre la brevedad. En *Sur* (noviembre de 1938), en una nota sobre H. G. Wells, se alude lateralmente a Macedonio y a Sterne, a propósito de los usos de la digresión. Y, una vez más, Macedonio está atento a la difusión. “He sabido cuánto te preocupaste para favorecerme en la publicidad”, anota en una carta de 1939 dedicada, en todo el resto de su extensión, a una exposición sobre metafísica.¹⁵ Y en una carta de 1938 se lee “hoy me dicen que me recuerdas en *El Hogar* y yo supe que lo hiciste en *Sur* en noviembre”.¹⁶

Un catálogo de las menciones que Borges hace de Macedonio sería frondoso. En la dirección inversa, en cambio —menciones de Borges en textos macedonianos—, el muestrario sería corto y cauteloso hasta lo enigmático. Una sola vez Macedonio nombra a Borges en escritos publicados en la década del 20,

y se trata de un elogio por la mitad. En un artículo en *Proa*, en 1925, escribe que si bien Borges es “el mejor dotado prosista de habla castellana, a juicio de mi incompetencia [...] sólo se le conoce la inteligencia”.

*Tenemos artistas de dramática riquísima como Banchs y, en otra vocación que la de Banchs, a Jorge Luis Borges, el mejor dotado prosista de habla española hasta hoy a juicio de mi incompetencia. Pero tanto Banchs, y más aún a Borges, solo se les conoce la inteligencia. [...] La inteligencia es una dotación práctica, una dotación del alma sin interés en el Arte, no más ni menos que las potencias del atletismo.*¹⁷

Escribe al respecto Ana Camblong: “No hace falta ser muy agudo para imaginar la herida poética que habrá sufrido el joven Borges ante tales aseveraciones venidas nada menos que de Macedonio. La comparación lo convierte en un atleta de la poesía, ya que no así de la prosa”.¹⁸

En el manuscrito, fechado en 1927, de un prólogo para el *Museo de la novela de la Eterna* (excluido de las versiones editadas y que se conservó con un folio intermedio faltante) hay una inusual referencia de Macedonio al contexto de la juventud martinfierrista con la que dialogaba. Macedonio traza el plan —los planes son una especialidad constitutiva de su escritura— de escribir la crónica de las conversaciones en la confitería La Perla y de las inquietudes de los contertulios. El nombre de Borges brilla por su ausencia en la lista. El texto conservado, por otra parte, parece incluir una alusión críptica a Borges, en la frase “el que ha de ser lo que creyeron que sería yo”.

En mi breve figuración literaria he sido con bondad atendido y fácilmente comprendido. De la juventud, de los ejercitantes de la lírica desde 1925; al punto que en los dos últimos años mi noción de Conducta y de Beldad me fue desmenuzada por ellos y mi interior fue parcialmente reemplazado por las... [aquí falta un folio].

Solo nombro a los que me inauguraron escritor, no a amigos anteriores, ni a tantos que luego conocí y tanta modestia ejercitaron en mostrar aprecio por mis dichos y opiniones: prosistas, poetas, músicos, pintores, metafísicos, entre los cuales ya está el que ha de ser lo que creyeron que sería yo. Lo que vais a leer es simplemente un desantojo de carrera literaria [...]

Quizás me haga lugar para una crónica aquí de las tertulias de La Perla. Alguna vez debo hacerlo si no aquí. Cada artista joven

era un pensar de arte; ese nudo de inquietud y busca que traían todos, santidades y modificaciones de la Estética, quisiera estudiar uno por uno. Había los seguros como Xul Solar, E. Gonzalez Tuñon, R. Scalabrini Ortiz, González Lanuza, y los realistas y cientificistas o socio-lógicos en el arte; pero me prefiere atención estudiar a los torturados: C. Mastronardi, R. Molinari, F. L. Bernárdez, Rega Molina.¹⁹

“Inconfeso Platón”

A fines de la década del 20, sobreviene un enfriamiento de las relaciones entre Borges y Macedonio. Carlos García, en sus esclarecedores estudios de la correspondencia de ambos escritores, detecta en 1928 un incidente de malentendidos y resentimientos que introduce una grieta en la relación. A raíz de un artículo de Guillermo de Torre,



Tertulia literaria

en la *Gaceta literaria* de Madrid, que habla de un Macedonio “semigenial” y “frustrado” que ha ejercido una “difusa influencia” en las juventudes artísticas argentinas, Marechal, desde su revista *Pulso*, asume la defensa y simultáneamente ataca a Borges, acusándolo, sin identificarlo por su nombre, de plagiarlo de Macedonio.

Ahora, sin entrar a considerar si Macedonio es genio, no genio, o semigenio –que tal trabajo corresponde a la posteridad, porque Macedonio ha dicho la palabra que aman las posteridades– demostraré la injusticia que De Torre ha cometido al llamarle “fracasado”, “de difusa influencia”... y

En sucesivas intervenciones –responder sobre Macedonio se volverá casi una costumbre retórica en las entrevistas periodísticas y de otro tipo que le harán a Borges en la etapa de su consagración– se reiterará hasta el estereotipo la descripción socrática de Macedonio y la omisión o renegación de su valor como escritor: “Su excelencia estaba en el diálogo, y tal vez por eso pueda asociárselo a genios que no escribieron nunca, como Sócrates o Pitágoras, o aun como Buda o Cristo. Lo primordial era su compañía”.

“proyecto”. ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que, despreciando la vanagloria del mundo, enfrentó con serenidad, mas no sin fuego, los problemas que hicieron tambalear a Kant, que convirtieron a Schopenhauer en un tristísimo filósofo de cabaret? ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que en su edad “proyecta” vive y trabaja con

el optimismo de la primera juventud? En lo que atañe a la “influencia difusa” que ejerce Macedonio sobre los escritores nuevos, yo pediría a De Torre que investigara a su alrededor: observaría entonces que esa influencia es, a veces, algo más que influencia, y que alguno de nosotros se llamaría

*hijo espiritual de Macedonio, si estuviéramos en la edad en que los hijos honraban a sus padres.*²⁰

Se abre así una querrela contra Borges cuyo eje es la deuda con Macedonio. En años sucesivos, frases como “inconfeso Platón de Macedonio” les serán dirigidas al escritor por otros excamaradas de los 20. “Hay los que amontonan mariposas. Y no hablemos de los ingenuos filatélicos. *Borges colecciona* en sus libros las *frases de Macedonio* Fernández como Leónidas Barletta los cuentos de *La Prensa*”, se lee en un comentario sin firma de la revista *Crisol*, en 1932.²¹ Ese estilo jurídico de enfocar las relaciones entre escrituras contrasta con los enfoques irreverentes de las relaciones intertextuales que Macedonio y Borges desplegaron en famosas fórmulas paradójicas en las que el “plagio” se ostenta como mérito del plagiarlo y del plagiado (desafiando la lógica de matriz económica de las “deudas” y “hurtos” textuales y los arraigados mitos románticos de la originalidad).²² El “indiscutiblemente genial” Macedonio Fernández “no ha sufrido otros imitadores que yo”, se pavonea Borges al hacer un balance del ultraísmo en 1937 para la revista *El Hogar*: Borges afirma así su adopción de Macedonio como signo de su propia singularidad;²³ la ostentación del “apasionado y devoto plagio” del homenaje fúnebre de 1952 ya está prefigurada en este texto de 1937:

*Es muy sabido que no hay generación literaria que no elija dos o tres precursores: varones venerados y anacrónicos que por motivos singulares se salvan de la demolición general. La nuestra eligió a dos: uno fue el indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió de otros imitadores que yo.*²⁴

Años más tarde, en la revista *Sur*, será Macedonio el que aborde la cuestión de las imitaciones y las influencias. Al publicar en 1943 una de sus autobiografías, en este caso a modo de introducción a su cuento “Cirugía psíquica de extirpación”, Macedonio liga su nombre con el de Borges, en una formulación tal que el vínculo entre plagiador y plagiado, maestro y discípulo, es un *continuum* indiscernible y cuyos efectos circulan de modos no lineales:

*Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomio que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido.*²⁵

También en *Sur*, en 1941, Macedonio publica un texto que entabla un diálogo con *Luna de enfrente*. El texto, “Poema de la poesía del pensar” está dedicado “a Jorge Luis Borges, con dedicación de la luna este deterioro de astronomía y astronomía de enfrente”, y en una nota al pie se ofrece una “astronomía de balcón” a tono con la luna borgeana. Con frases como “Se le envidia a Borges desde el título”, y “péguesele la gloria al escudero”, Macedonio hace una reverencia cómica a su discípulo. “El juego humorístico descalabra la solemnidad con que se encara la atribución de las ideas y se burla de la propiedad intelectual que el mercado exige, pero al mismo tiempo expone con firme consistencia la relación entablada y la perseverancia del pacto estético y filosófico tramado” señala Ana Camblong en un significativo estudio de esa publicación de Macedonio.²⁶

Con relación al plagio y a los bandos que parecieron deslindarse alrededor del binomio Borges-Macedonio a fines de la década de 1920, sería tentador –y serviría a la causa de la mitificación del Gran Viejo– ver en la pulseada en torno a Macedonio el origen del desbande en el grupo martinfierrista. Otros signos indican, sin embargo, que la fractura de lo que había sido el frente único de los años 20 estaba en el aire desde antes del cierre de *Martín Fierro*. Revistas que siguieron, como *Libra* (Bernárdez, Marechal) o *Pulso* (Hidalgo) representan a algunos de los martinfierristas y excluyen a otros. A fines de la década, Alfonso Reyes, que había tenido un papel como interlocutor y editor de varios de los escritores de la vanguardia y colaboraba con la revista *Libra*, registra en su *Diario*:

Peores cada vez mis impresiones del ambiente literario argentino, donde a nadie le importa la literatura, sino la politiquilla literaria de los grupos o patatas, y donde los individuos o los grupos se traicionan entre sí constantemente. A la realidad sustituyen un fantasma de murmuraciones. Muy raro todo. Quédense solos y arréglense solos. Yo, para mi coleteo, he decidido alejarme prácticamente y vivir con la mente en otra parte. Y no es queja contra “personas”: sería ingrato. (8 de enero de 1930).

La voz y la escritura

La intervención suelta y salteada, en una red de citas salpicadas en textos diversos, es el modo que ha encontrado el Borges de los años 20 para diseminar en su propia escritura el nombre de

Macedonio Fernández. Treinta años más tarde, y después de la muerte del amigo, volverá a Macedonio, esta vez desde los géneros de la oración fúnebre (1952), el prólogo (a la antología macedoniana de 1961) y la autobiografía (1970). Lo que surge de ese trío de textos es una *narrativa* que perfecciona la mitificación macedoniana ya iniciada en los 20 y contribuye a la divulgación más amplia de la leyenda dentro de la cultura argentina.

Esa narrativa tiende a lo tópico y se ordena en torno a dos o tres escenas recurrentes. Una de ellas es la tertulia semanal en la confitería La Perla y los modos de intervenir de Macedonio:

La certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar que ausencia o que ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar la semana. En el decurso de una vida ya larga, no hubo conversación que me impresionara como la de Macedonio Fernández. Yo hubiera podido ir a visitarlo en cualquier momento [...] pero para dar al sábado de Macedonio todo su valor tenía que abstenerme de verlo durante la semana.

La tertulia de La Perla en torno a Macedonio es presentada así como una ceremonia con una paradoja en su centro: la intervención escasa o distraída del conversador, que mantiene un “aire un poco lejano”:

Macedonio habla quizás tres o cuatro veces, arriesgando solo unos pocos comentarios que, en apariencia, iban dirigidos al que tenía al lado. Esos comentarios nunca eran afirmativos.

Macedonio era muy cortés y hablaba con voz muy suave, diciendo, por ejemplo: “Bueno, supongo que habrás notado”. Y entonces soltaba una idea muy sorprendente y original. Pero invariablemente atribuía esa idea a quien lo escuchaba. (1952)

De la mano con esta valoración del estilo oral macedoniano, aparece en los textos borgeanos el tópico de que “escribir no era una tarea para Macedonio”. A Macedonio “la literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada”.²⁷ “Al mudarse de alojamiento no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban cajones y armarios [decía que] suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder o redescubrir siempre las mismas cosas”.

En sucesivas intervenciones—responder sobre Macedonio se volverá casi una costumbre retórica en las entrevistas periodísticas y de otro tipo que le harán a Borges en la etapa de su consagración— se reiterará hasta el estereotipo la descripción socrática de Macedonio y la omisión o renegación de su valor como escritor: “Su excelencia estaba en el diálogo, y tal vez por eso pueda asociárselo a genios que no escribieron nunca, como Sócrates o Pitágoras, o aun como Buda o Cristo. Lo primordial era su compañía”²⁸, dice, por ejemplo, una hiperbólica comparación de 1974. El tópico del vacío de escritura contrasta ciertamente con la incesante producción textual de Macedonio a lo largo de su vida en cuadernos, papeles sueltos y hasta en los márgenes de impresos. “Solo en términos cuantita-

tivos, Macedonio escribió a lo largo de su vida casi el doble, en aproximadamente la mitad de tiempo, de lo que llegó a escribir Borges. [...] Macedonio dejó unas “obras completas” que abarcan nueve volúmenes, sin incluir una treintena de cuadernos inéditos y multitud de ‘papeles volados’”, destaca Julio Prieto.²⁹ Ana Camblong subraya que el descubrimiento tardío de diversos manuscritos macedonianos correspondientes al período 1907-1922 (una etapa en la que estuvo alejado de la publicación) desbarata la afirmación de que Macedonio no le daba importancia a la escritura y ratifica, en cambio, la existencia de una “conciencia autoral”.³⁰

A la figura oracular de un Macedonio oral que planteaba las grandes cuestiones de la metafísica con entonación casual y que vivía como un asceta (“poseía en grado eminente las artes de la inacción y la soledad”), Borges la construye, la repite, la perfecciona con detalles que no alterarán el núcleo básico, todo lo cual posibilitará también la repetición por terceros y la conversión de la anécdota en clisé de la cultura argentina.

Es curioso que Borges no sea el autor originario de esa visión socrática, pero sí quien fue capaz de componer con ella un personaje y ponerlo a circular. En 1928, ya Raúl Scalabrini Ortiz había presentado a Macedonio como un Sócrates, y un mejor conversador que escritor, paradójicamente en la reseña de su primer libro, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Scalabrini observa, como luego hará Borges —quizás tomándolo como fuente no declarada—, las peculiaridades estilísticas de la conversación macedoniana. “Es suave y cauto para hablar. No prodiga

sus palabras. Escucha en silencio, pero si su interlocutor se desvía del recto camino, Macedonio le orienta con interrogaciones socráticas, articuladas negligentemente. Destruye las vehemencias sin atacarlas, oponiéndoles un concesivo ‘¿le parece?’”, escribe en *Nosotros*, en 1928. Contrasta esa cortesía mayéutica con la escritura “enmarañada” del mismo reseñado:

*El primer metafísico de Buenos Aires y el único filósofo auténtico es Macedonio Fernández. Su libro No toda es vigilia la de los ojos abiertos es ya un símbolo esotérico del espíritu porteño. [...] Lástima que solo unos pocos pueden salvar el escollo de su idioma enmarañado.*³¹

Pero en los años 60 y 70, cuando Borges insiste en el ensalzamiento de la conversación macedoniana, el contexto ya es otro. A medida

que Borges repite su narrativa del Macedonio oral y socrático, en los hechos, esa construcción quedará desfasada del Macedonio verificable para lectores, editores y otros escritores (sin perjuicio de que, como cuadro a los mitos, siga recorriendo su camino). Tras la publicación

póstuma del *Museo de la novela de la Eterna*, en 1967, novela que durante mucho tiempo se había sospechado perdida o inexistente, el perfil de Macedonio empieza a emerger en el

La reducción retórica del maestro a un solo rasgo, su voz, termina por hacer de Macedonio un personaje de la literatura de Borges. Hay que recordar que para Borges la entonación, el fraseo, la respiración de un habla es decisivo para definir a un personaje literario. “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”.



Macedonio Fernández

discurso de la crítica y de los pares escritores no ya como el “precursor del ultraísmo” o el amigo de los martinferriistas sino como como el anticipador de Cortázar y de la experimentación narrativa de los años 60. En *Nueva Novela Latinoamericana*, Carlos Fuentes lo llama “uno de los cuatro fundadores de la modernidad literaria latinoamericana”³²; otro contexto se abre para su lectura y –en una insuperable demostración del efecto retroactivo señalado en “Kafka y sus precursores”– el nombre de Macedonio empieza a aparecer junto a los de Lezama Lima o Cabrera Infante.

Macedonio como personaje de Borges

En 1960, un texto de *El hacedor* que se inicia con la evocación del último

sajón asegura que “hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa o un número infinito de cosas muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo como han conjeturado los teósofos”. Y continúa:

*En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?*³³

No es la primera ni la única vez que Borges usa la sinécdoque de “la voz de Macedonio Fernández” para referirse a su maestro (ver también “Diálogo sobre un diálogo”, de 1936, en la revista *Destiempo* y el cuento fantástico “*Veinticinco agosto 1983*”). Pero en la argumentación de “El testigo”, la implicación es que no hay Macedonio sin la memoria de Borges; ese texto puede verse como una extrema declaración de propiedad sobre Macedonio y una descalificación, por omisión, de la posibilidad de que Macedonio esté –y sobreviva– en su escritura.

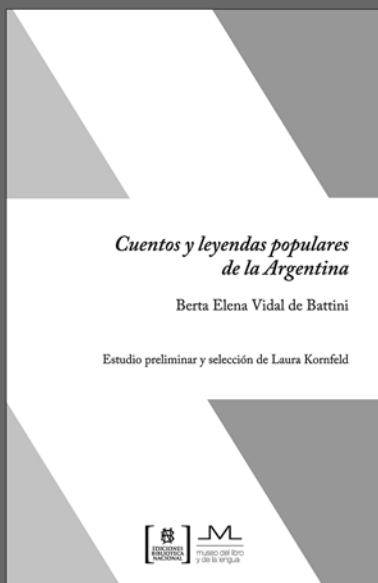
La reducción retórica del maestro a un solo rasgo, su voz, termina por hacer de Macedonio un personaje de la literatura de Borges. Hay que recordar

que para Borges la entonación, el fraseo, la respiración de un habla es decisivo para definir a un personaje literario. “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”, ha escrito en “La poesía gauchesca”. La ligazón entre modo de hablar y modo de ser regresa de manera fantasmal en una conferencia de 1968: “Cuando pienso en mi padre, cuando pienso en [...] Rafael Cansinos Assens, cuando pienso en Macedonio Fernández, también me gustaría oír sus voces. Y alguna vez intento imitar con mi voz sus voces para intentar pensar lo que ellos hubieran pensado”.³⁴

NOTAS

1. SISMAN, Adam. *The Friendship: Wordsworth and Coleridge*, Londres, Penguin Books, 2008.
2. Recogidos en *Inquisiciones*, 1925.
3. BORGES, Jorge Luis y Di Giovanni, Norman Thomas, *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 70.
4. Los biografemas que Barthes caracterizó en *Sade, Fourier Loyola* y más tarde en *La cámara clara* tienen la eficacia de la que carecen a veces otros registros más formales y son desprendibles y combinables en nuevas narraciones.
5. La carta es reescritura parcial de un brindis en el que Macedonio decía al autor de *Días como flechas*: “en vos se decide, aunque no se colme todavía, la inquietud profunda y el operar continuo de las almas artistas de Buenos Aires”. Fernández, Macedonio, *Obras. Tomo IV: Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
6. BORGES, Jorge Luis, “Macedonio Fernández”, en *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 305-307.
7. BORGES, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.
8. BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 796.
9. BORGES, Jorge Luis, “La lírica argentina contemporánea”, en *Cosmópolis*, nro. 36, diciembre 1921. Reproducido en BORGES, Jorge Luis, *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
10. BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 26.

11. BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926, p. 7.
12. “Tan inconfeso Platón de Macedonio Fernández es Borges en esa hora que no hay casi escrito en que no lo mencione, que repite sus ocurrencias geniales por todas partes, que nos lleva a buscarlo, a sacarlo de su ensimismamiento idealista que lo tiene sumido, con las ventanas perpetuamente cerradas, una guitarra para tocar a Bach y papeles escritos en todos los sentidos en un pequeño cuartito, en una pensión cualquiera de Buenos Aires”. Petit de Murat, Ulyses, “Jorge Luis Borges y la generación literaria de Martín Fierro”, en *Correo Literario*, año II, nro. 15, 1944, p. 13.
13. Como sus lectores bien saben, el texto macedoniano siempre habla de los lugares por donde puede desplegarse: la posibilidad de que no empiece, que se termine demasiado pronto, que el lector se vaya, que el escritor se vaya antes, que la carta no se envíe, que la colaboración no colabore. Son textos que tematizan la fragilidad de su propia existencia. Es posible relacionar esta gesticulación con el clásico conflicto de la *página en blanco* y de la inspiración ausente, del cual el humor macedoniano proporcionaría diversas versiones no románticas. A un nivel más general, no ya el de la página sino el de la obra y de la “autoría”, todo el dispositivo de publicación de Macedonio camina en un delgado borde entre existir y no existir. En cada uno de sus libros es inseparable la historia de quien demandó, pidió los manuscritos, exhortó, ayudó a ordenar (el acompañamiento de Scalabrini Ortiz y Bernárdez en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*; las intervenciones de Alfonso Reyes, Evar Méndez y posiblemente Borges en la génesis de *Papeles de Recienvenido*).
14. HELFT, Nicolás, *Postales de Borges*, Buenos Aires, Emecé, 2013.
15. GARCÍA, Carlos (edición y notas), *Correspondencia Macedonio Borges*, Buenos Aires, Corregidor, p. 21.
16. GARCÍA, Carlos, op. cit., p. 16.
17. FERNÁNDEZ, Macedonio, Evar Méndez, en *Proa*, enero de 1925.
18. CAMBLONG, Ana, “De macedonio a Borges, un testamento lunático”, en *Variaciones Borges*, 11, 2001, p. 40.
19. FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, edición crítica, Ana Camblong, y Adolfo de Obieta coord., España, Archivos CSIC, 1993, p. 312.
20. *Pulso* 2, agosto de 1928, pp. 4-5. Reproducido en García, Carlos, “Borges y Macedonio: un incidente de 1928”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585, 1999, 59-66.
21. Citado en GARCÍA, Carlos, op. cit.
22. Macedonio escribió, probablemente en 1910, sobre la “Necesidad de una teoría que establezca como no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio”. Reproducido en *Crisis*, julio de 1974, p. 27.
23. Borges llamo genios solo a dos personas, hasta donde tengo noticia –Macedonio y Xul Solar– y adopta ideas de ambos como materia de su propia escritura; esa particular preferencia por los dos escritores-pensadores menos convencionales de su entorno, los más “adánicos” y radicales en sus planteos, puede funcionar como un signo que señala hacia la propia obra de Borges, a la que algunos desprevenidamente llaman “clásica”.
24. BORGES, Jorge Luis, *Textos cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986.
25. *Sur*, nro. 84, septiembre de 1941.
26. CAMBLONG, Ana, op. cit.
27. BORGES, Jorge Luis, *Prólogos*, op. cit., p. 56.
28. MARTÍNEZ, Tomás Eloy, op. cit., p. 11.
29. PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 155. Prieto lee en la escasez de publicaciones y de libros una “resistencia a osificarse como autor de libros” y un gesto político: “Lo que le admiran los vanguardistas es su falta de adaptación e insumisión a sistema, su resistencia a insertarse en los canales ordinarios de la actividad intelectual como ‘autor’ o productor de ideas en una economía de remuneración y consumo”.
30. CAMBLONG, Ana, “Estudio preliminar”, en Fernández, Macedonio, *Museo*, op. cit.
31. SCALABRINI ORTIZ, Raúl, “Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico”, en *Nosotros*, n° 228, mayo de 1928.
32. FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 24.
33. BORGES, Jorge Luis, “El testigo”, en *Obras completas*, op. cit., p. 796
34. BORGES, Jorge Luis, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001.



El Museo del libro y de la lengua, nueva institución al interior de otra tan antigua como la historia del país independiente –la Biblioteca Nacional–, difunde a través de estos libros un conjunto de saberes, debates e investigaciones sobre las lenguas que se hablan en el territorio nacional, y sobre los distintos aspectos de su producción libresca. No se trata de situar discursos ya transcurridos para dejarlos sumidos en sus condiciones de época y en los datos circunstanciales que los explicaron. Más bien se trata de buscar en ellos hilos de una voluntariosa trama, la del idioma siempre futuro y de la cultura felizmente inconclusa de una nación.

COLECCIÓN LIBROS DEL MUSEO
EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL



León Fogwill Casullo

Tres direcciones fundamentales y muy diferentes del gesto nacional de escritura. León, Fogwill, Casullo. Fogwill escribiendo una teoría del capitalismo. ¿Cuál? Capitalismo empirista, manejado por muertos como si fueran hombres y lenguajes perdidos que son plomo líquido hirviendo, esperando aún los milenios que faltan para tornarse palabras. Era una lengua que equivalía a la producción de plusvalía, entendida como materia que absorbía la conciencia como si fuera un líquido viscoso y sombrío. No había ideologías sino maquinarias. Teoría equivalía a dealer o a bombas aéreas, y las sensaciones físicas que provocaban. Lo teórico, más que de Nietzsche, provenía de una ondulación oprobiosa de la materia física y moral. No había lenguaje sino signos primitivos sorprendidos en su primer acto de significar y aun así capturados por el gran espectáculo de la tecnología, que Fogwill criticó llevando al paroxismo su vocación de sátiro. Pero como inquisidor interrogaba, es decir, se interrogaba él mismo en el dolor de su pensar.

Nicolás Casullo tenía un pensamiento atrevido y contundente, fraseaba con una respiración sarcástica, pero no era el mismo dolor de Fogwill. Pensamos en “La revolución como pasado”, el formidable escrito que abre su último libro, *Las cuestiones*. Persigue allí la

idea marxista en su mito de una plástica singular, condescendiendo a una vulgata producida por su descenso a las luchas reales y a la vez resistiendo los resultados de una vulgarización que al desmontar su finura teórica, la ponía a prueba como ningún otro pensar de lo real lo había hecho en el mundo contemporáneo. Esa prueba —la prueba de la vida ofrecida al pensamiento— era lo propio de toda modernidad. Y lo que hacía que una gran teoría revolucionaria actuara en definitiva *siempre como pasado*. El pasado de Nicolás es el mito revolucionario, que él va a buscar al siglo XIX, al romanticismo.

Fogwill lo va a buscar en el empirismo lógico lingüístico que podría deducirse de las relaciones de fuerza en los lenguajes más primitivos, en los oleajes de sensibilidad que producen las armas tecnológicas, el marketing, la psiquiatría, la condensación policial de los saberes, la mecanicidad del sexo. El modo vital de las cavernas. Pero no es superior una cosa a la otra. Contemporáneos, es posible que no hayan sido amigos, pero los unió un tiempo que, de manera desigual y complementaria, ambos entendieron como de catástrofe, con mayor o menor sorna cada uno.

León Rozitchner pensó su propio psicoanálisis como una crítica a la religión consagrada en sus figuras

maternales. Inventó, con las articulaciones de la fenomenología y la historia de las ideas religiosas pascalianas que recibió de Lucien Goldmann y el susurro de la escritura de infinitos recovecos de Merleau-Ponty. Fue un pensador de la opresión que nos aquejaba por el hecho de ser seres vivos, imposibilitados de despojarnos de un credo de autoridad en nuestra conciencia, aun cuando más nos dijéramos libres. Se asomó al sueño político libertario de una materialidad y una maternalidad salvadora, y vio en el rezo un límite para la idea del yo, pues aun proclamando el ser libre, era otro el que en nuestro interior lo proclamaba por nosotros. Se acercó finalmente a la figura de Macedonio Fernández. De todos ellos, fue el que menos dijo interesarse por Borges y el que más lejos llevó la torsión borgeana en lo social al estudiar a los jefes cumpliendo la función de dirigir como héroes a sus propias huestes a las que siempre, por destino, traicionaba. De todas maneras, los tres estaban lo más alejados que se podría estar de Borges —como Lamborghini—, sin que ello impidiera que fueran los extremos romboidales o aristas de un prisma en los que a la lejanía estaba “la estrategia de la araña” de Borges —que si se quiere era el más latinoamericano de todos— de atenernos a las voces antepasadas que convoca, con la consiguiente épica que ni León, ni Casullo ni Fogwill tuvieron interés en mostrar. El horror en ellos no era sagrado, salvo la oscura perplejidad por las religiones que los ocupaba por igual y que Casullo plasma en su gran artículo final, rapsódico, de “Las cuestiones”.



La lección inaugural. Adolfo Prieto lector de Borges

Por Diego Cousido

En 1954, Adolfo Prieto publicaba un ensayo pionero: *Borges y la nueva generación*. En sus páginas se advertía el tejido ideológico con el que los jóvenes críticos de la izquierda universitaria examinaban la obra borgeana. Atravesado por las tensiones entre ideología y estética, la obra de Prieto exhibe su andamiaje argumentativo en el seno de las polémicas libradas en el marco de la revista *Centro*, que expresaría su continuidad posteriormente en *Contorno*, y que tenía por objeto denunciar la obra de Borges como una forma expresiva de la ideología liberal. Como señala Diego Cousido, se trata de una de las manifestaciones más acabadas del programa de la perspectiva de la joven crítica, pero, en el caso de Prieto, con una inclinación hacia una lectura política de las elecciones estéticas de Borges. Vislumbra en la predilección por las formas breves, o en la elección de géneros menores, el gesto desde donde la poética borgeana (que abjuraba de la novela y del realismo) se veía imposibilitada para vincular la serie literaria con los fenómenos sociales y políticos. Este texto supone la emergencia de un nuevo frente: una “nueva generación” con pretensiones fundacionales y aspiraciones políticas renuentes a inscribirse en la tradición.

En el año 1954 la editorial Letras Universitarias publica en Buenos Aires el libro de Adolfo Prieto *Borges y la nueva generación*. El texto resulta inaugural en más de un sentido. Es el primer libro de su autor y el que da inicio de una importante trayectoria intelectual, como crítico, profesor e investigador. Es al mismo tiempo, el primer libro dedicado íntegramente a la obra de Borges. Junto a estas dos evidencias, el libro también asume la voz colectiva de una generación para precisar sus principios y especificar sus alcances e inaugura buena parte de los tópicos referidos a Borges que luego serán retomados –con variantes– durante los años venideros por la crítica literaria ligada a la cultura de izquierda.

El título inmediatamente remite, por supuesto, a Borges y a su obra, pero también a la autodenominada “nueva generación” de la que Prieto es parte. Curiosamente, el texto incurre en una operación clásicamente borgeana. Si en *Evaristo Carriego*, entre otras cosas, Borges comenta la obra del poeta entrerriano y subrepticamente se sirve de su figura para inventarse un origen al margen de las líneas principales de nuestra literatura, justificando su poética de los años veinte, Prieto, en este caso, y contrariando la valoración, pone a Borges en el centro de la escena para “ajustar cuentas”¹ con la generación “martinfierista”. El procedimiento, podríamos decir, es análogo: el uso de un nombre propio (un autor, una obra) para perseguir otro fin.

Las coordenadas necesarias para leer con justeza *Borges y la nueva generación* –en las que el libro explícitamente pide ser leído– son aquellas que remiten a su “contorno”. Hay mucho escrito sobre el tema² y se ha repetido hasta el cansancio: durante

la década del cincuenta se hace visible un grupo de jóvenes intelectuales que ponen a circular sus trabajos en una serie de publicaciones y que tiene a la revista *Contorno* (1953-1958) como base de operaciones. Suele ser reconocida habitualmente como la publicación que inaugura el discurso crítico contemporáneo. La organicidad del grupo se sustenta, más que por sus procedimientos o metodología, por lo circunscripto de los asuntos sobre los que trabaja. La crítica de *Contorno* opera en el plano de las ideas sobre la literatura y los efectos que ésta tiene sobre la historia. Esta acción ideológica pretende ubicarse en un plano más amplio, en un radio que abarque la totalidad de la historia cultural argentina, de la que la literatura es una pieza central, pero no excluyente. Los aúna en este esfuerzo el influjo de la “teoría del compromiso” sartreano. Puente que favorece el vínculo político cultural argumentando a favor de un tipo de relación específica del intelectual con la sociedad. La doctrina del compromiso asegura a los intelectuales –portavoces de una conciencia humanista y universal– una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea del intelectual como un trabajo siempre político. Buscando distanciarse igualmente de los patrones culturales de la ortodoxia marxista (del PCA) como de la tradición liberal encarnada en *Sur*, emprenden la tarea de producir una verdadera reorganización de la literatura argentina fundada en una suerte de repertorio constante: “la novela como género predominante de interés, seguida por el ensayo; el rechazo de los ensayistas más representativos de *Sur*, como Mallea o Murena, y la opción, no sin reservas, por Martínez Estrada;

la impugnación de Borges; la centralidad otorgada a Roberto Arlt en el linaje de aquellas obras capaces de captar la realidad por lo general escamoteada. El propósito manifiesto de esa intensa revisión es encontrar las líneas maestras a partir de las cuales edificar una lengua literaria y una literatura auténticamente nacionales”.³

La afinidad del libro de Prieto con el programa de *Contorno* es evidente; y es probablemente, una de las razones que mejor explica su frecuente inclusión en el círculo más íntimo de la revista (junto a los Viñas, León Rozitchner, Ramón Alcalde, Noé Jitrik y Adelaida Gigli), dada la relativamente escasa participación de su firma.⁴

El breve prólogo que acompaña el ensayo justifica la decisión de acometer la obra (en ese momento inconclusa, por cierto) de “acaso el más importante de los escritores actuales”. Se trata de la constatación de “un desajuste entre

El legado de la generación a la que Borges pertenece ya había comenzado a ser evaluada en el primer número de *Contorno* por Juan José Sebrelli (“Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro”) y por su director, Ismael Viñas (“La traición de los hombres honestos”).

el valor auténtico de la obra y el volumen que desplaza su prestigio de autor. Borges, como Lugones, es más un fenómeno de presencia que el autor de una obra intrínsecamente valiosa”. Indagar las causas del desajuste denunciado es el fundamento de la tarea. Pero Prieto se encarga de dejar en claro que la percepción del desajuste, el sustrato mismo de la valoración, corresponde a una exigencia de perspectiva. “Para un lector de cincuenta años, por ejemplo, tal desajuste no existe; o existe y carece de importancia. Para los lectores de veinte a treinta años,

la desproporción es evidente y remite a las diferencias de clima que separan una generación de la otra”. Una diferencia de clima que resulta definitoria en la respectiva caracterización de ambas generaciones. Caracterización diferencial que se convierte en eje de la argumentación a lo largo del libro. Es Borges, promediando los años cincuenta, el escritor ya consagrado, el más digno exponente de la “última generación liberal”. Su escritura y su especial actitud frente al quehacer literario están signadas por la limitación que le ha impuesto su “origen históricamente circunstanciado”. Un balance de aquella situación histórica, que diera origen a la obra, un examen de los alcances y consecuencias de esa misma obra, reclaman para el presente un compromiso con la situación y la realidad circundante.

El legado de la generación a la que Borges pertenece ya había comenzado a ser evaluada en el primer número de *Contorno* por Juan José Sebrelli (“Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro”) y por su director, Ismael Viñas (“La traición de los hombres honestos”). En líneas generales, estos dos artículos, que funcionan como especie de manifiestos, coinciden con el trabajo de Prieto en lo central de sus argumentos. Sebrelli, después de hacer una fuerte crítica del juvenilismo, opone “ese sentido festival y deportivo de la vida” que predomina “en los hermosos años de la prosperidad de 1924 –años en que nace *Martín Fierro*– bajo el gobierno liberal y aburguesado de Alvear, amigo de la vida social y la manifestaciones artísticas” al “espíritu de seriedad” de los tiempos actuales. Ismael Viñas indica para los tiempos que corren un cambio de actitud: “Parece que solo nos queda la reiteración en la crítica y en la

denuncia. Trabajar. Volver a empezar. Cuidarnos de la petulancia”. Como se ve, del diagnóstico y la condena se deriva un programa de acción. Es lo que arriesga Prieto en su lectura de Borges. La evaluación y análisis de un conjunto de texto, de una poética, de las condiciones históricas que la determinan y limitan, de sus alcances. Con todo, para dejar entrever, mientras tanto, una propuesta a cerca de la dirección que debe tomar la literatura argentina.

El libro se organiza en capítulos que se ocupan en cada caso, de cada una de las zonas de la producción borgeana —el ensayo,⁵ la poesía, la narrativa. El primero aborda una “Aproximación al hombre”. Prieto hace aquí un recorrido somero por los puntos sobresalientes de la producción intelectual del autor y resume buena parte de los argumentos —que luego retomará en los capítulos siguientes— para derribar su obra. El generacional es el argumento que rápidamente aparece puesto de relieve. Prieto marca una distancia que separa a la “nueva generación” de las rupturas “gratuitas” de la vanguardia martinfierrista: “Los jóvenes de hoy no actúan contra el pasado inmediatamente anterior”. El cambio de postura concuerda con la responsabilidad de sopesar el pasado. Se trata de superar el programa de la vanguardia, básicamente, mediante un cambio de tono y actitud: el pasaje de la “frivolidad” a la “sensatez”. En estos términos, fue generalmente apreciado el fenómeno por la crítica y la historiografía posterior,⁶ que supo reconocer este peculiar modo de intervención en la irrupción de la generación de los *denuncialistas*.⁷ Prieto somete a examen ideológico el conjunto de la producción borgeana, deteniéndose particularmente en cada género. La impugnación del Borges

ensayista vuelve, en este sentido, sobre el problema de la generación y el tipo de escritor (crítico, para este caso) que la misma engendra. La distinción operativa que establece Prieto en el análisis es la que distingue entre el “verdadero crítico” y el “crítico impre-



Adolfo Prieto

sionista” (también llamado aquí “lector hedonista”). “El verdadero crítico se coloca ante la obra literaria como ante algo total: no importa que luego deduzca de ella aspectos parciales: el punto de partida es la totalidad, y esa totalidad de la obra está a lo largo y a lo ancho de su labor de sondeo; lo que de ésta resulte en particular adquiere sentido remitiéndose a la imagen de aquella”. Consecuentemente, cuando Prieto emprende la tarea de evaluar a Borges pretende abordar todos los aspectos de su obra. (Cosa que logra parcialmente, ya que incurre en —deliberados— olvidos significativos). En contraposición, el crítico borgeano

“elige un elemento y se apoya en él, para hablarnos, a propósito de él, de sus gustos, sus estados de ánimo, sus asociaciones eruditas. En resumen: el texto elegido por el impresionista es un pretexto. La obra literaria, que es un fin para la crítica objetiva, se convierte para el impresionista en un medio”. Frente a los “comentarios circunstanciales de un lector hedonista” que “abunda en observaciones marginales”, Prieto opone la ética de una crítica responsable que no evita el compromiso de leer de acuerdo a una tenaz serie de valores que aseguran la utilidad y los efectos políticos de su intervención. Al modelo crítico del Borges de *Inquisiciones*, *El “Martín Fierro”* y *Evaristo Carriego*, Prieto propone como contrapartida la vindicación del “fundamental” *Muerte y trasfiguración de Martín Fierro*, donde Martínez Estrada “se juega entero en el intento de asir el sentido de la obra”.

Al momento del análisis de la poesía, Prieto es más condescendiente y

Frente a los “comentarios circunstanciales de un lector hedonista” que “abunda en observaciones marginales”, Prieto opone la ética de una crítica responsable que no evita el compromiso de leer de acuerdo a una tenaz serie de valores que aseguran la utilidad y los efectos políticos de su intervención.

se esmera en señalar algunos logros parciales. Sin embargo, el juicio es severo en el reclamo por haber aportado, por un lado, meramente una imagen “visual” del arrabal, y por otro, no haber logrado una expresión auténticamente poética. En este sentido, es notable la coincidencia con Murena, quien publica en 1948, y en la revista *Sur*, el texto “Condenación de una poesía”. Allí, Murena distingue “arte nacional” de “arte nacionalista”: el primero, una

expresión genuina, el segundo, una mera impostura. Dice Murena: “el poeta describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no *experimenta* el sentimiento nacional”. Para luego pensar “en el último movimiento literario de carácter nacionalista que se ha producido en el país, el movimiento que se denominó *Martín Fierro*”. Prieto contempla, con Murena, la idea “trasnochada” de color local, en la que el poeta “se sitúa ante el país como turista de buena voluntad”. También compartirá con aquel la idea de Borges como un poeta que se sustrae a la experiencia. Pero cuando Prieto lee convenientemente –y aquí habría que decir, para su conveniencia– los “olvidables y olvidados libros” de los años 20, omite el hecho de que Borges, haciéndose cargo de las críticas de Murena, responde magistralmente en 1951 con “El escritor argentino y la tradición”. Prieto no desconoce esta circunstancia y la registra, sin embargo no parece valorar el peso cultural que esta respuesta tiene.

Para atacar el otro flanco débil de la producción poética de Borges, Prieto recurre al Sartre de *¿Qué es la literatura?* Si la singularidad de la poesía radica en que *representa* el significado más que *expresarlo*, en el estar fuera de la lógica del discurso, en que las palabras se agrupan “en asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia”, los poemas de Borges no logran *poeticidad*, no dan con una auténtica expresión, porque “(sus palabras) no se agrupan en (esas) asociaciones mágicas, sino en la lógica del discurso; no son microcosmos, sino utensilios del pensamiento; las frases presiden la construcción de un significado. No pocos de los poemas de Borges están contenidos en un esquema mental: el

autor los despliega diciéndolos, usando las palabras y las frases que muestran su significado”. Este carácter, para Prieto, evidentemente prosaico del verso borgeano, se verificaría en un poema como “El truco”, que Borges vuelve a redactar, esta vez en prosa, con idéntico título, en las “Paginas complementa-

rias” de *Evaristo Carriego*. Más allá de unos aciertos parciales, ocurre según Prieto, lo mismo con los poemas que lo que sucede con sus ensayos críticos: la observación aislada vale más que el contexto, la parte más que el todo.

Otro tanto sucede con la prosa: el reconocimiento de Borges como

CONTORNO

Noviembre de 1953

Nº 1

LOS MARTINFIERRISTAS: su tiempo y el nuestro; Juan José Schreli.

LA TRAYICION DE LOS HOMBRES HONESTOS; Ismael Viñas.

EL DESPIADADO; Héctor Miguel Angeli.

MILONGA; David Viñas.

A propósito de LOS IDOLOS; Adolfo Prieto.

“LADRONES de BICICLETAS” o la decepción frente al cine; V. Sanromán.

Dirección: Ismael Viñas – Av. Roque Sáenz Peña 651 – T. E. 30-2409 – Dos pesos

Los “martinfierristas”: su tiempo y el nuestro

Todo el movimiento “martinfierrista” exhala una estética arrogancia, una almeza presunción de compartir valores intransferibles, de pertenecer a una especie de orden de exclusividad: la francmasonería de la juventud. Son jóvenes que se creen con derecho a la vida, porque son jóvenes, como la “élite” se cree con derecho a mandar por ser la más apta. El culto de la juventud o sea la juventud considerada como sociedad secreta para hacer volar el mundo de los viejos, es a la vez una determinación subjetiva y un hecho social; está ligado como todo acontecimiento humano a una situación histórica concreta. Los principales papeles de las generaciones anteriores a 1916 estaban a cargo de hombres cuya única y suficiente virtud –además de la posesión de tierras– era una honorable vejez, cronológica y espiritual, lo cual equivale en el terreno político al conservadurismo y en el terreno cultural al academicismo. La reforma de Irigoyen consiste en hacer tabla rasa con esa generación –la más auténtica que ha tenido nuestro país– y llevar las masas y la gente joven a los primeros puestos. Existe una secreta relación entre la aristocracia y la vejez por una parte y las masas y la juventud por otra. Posee a la tácita oposición que la dirección –inecablemente oligárquica– de la revista hizo a Irigoyen, los “martinfierristas” tienen un denominador común con el radicalismo que gobernara al país desde 1916 a 1930, período del apogeo “marxista”. Unos y otros son hombres de una misma generación y por mucho que se diferencien se asemejan demasiado. La contemporaneidad nivela a todos por igual. Cada hora histórica es una síntesis vital, cada generación tiene un repertorio o tema personal, un ritmo propio al cual habría de responder todos sus elementos aun los más antitéticos. El “irigoyenismo” en política y el “martinfierrismo” en literatura, representan una profunda voluntad de ruptura con toda tutoría, de discontinuidad, de paricidio cultural, una misma negación de la historia, de la tradición, del pasado, de los orígenes, un mismo deseo de encerrarse en sí mismo, de cortar los puentes y quemar las naves, un mismo orgullo de ser hijos de sí mismos y no deberle nada a nadie. Ambos presentan por lo tanto todas las características de una revolución. Sin embargo ni “Martín Fierro” ni el “Partido Radical” constituyeron una auténtica revolución. Todo se redujo en unos y otros a metáforas y exclamaciones: los discursos de Irigoyen son tan “creacionistas” como la poesía de “Martín Fierro”.

Es que la juventud es ante todo la edad del resentimiento. Lo que se proponen los jóvenes que abrazan una revolución ya sea social o estética, más que cambiar la vida como quería Rimbaud o modificar el mundo como decía Marx, es sobre todo molestar a sus padres burgueses o a sus madres católicas, a quienes ven con una mezcla de piedad y de rabia como ven todos los hijos a sus padres, luego del hundimiento del mundo de “seriedad” que protegió su infancia, y ponen toda su voluntad en no imitarlos. El joven se define por relación a su familia, de la cual es una expresión sino un producto; su situación económica de mantenido y su visión de mundo son exclusivamente familiares. La juventud es al final una edad artificial, un espejismo de la conciencia de clase burguesa. El proletario no es nunca joven, pasa sin transición de la adolescencia a la edad del compromiso y la responsabilidad, a la edad del hombre. Si los partidarios de Irigoyen o el grupo de Bardo –la otra cara que adoptó el martinfierrismo– no tienen antepasados ilustres a quienes desheredar, su lucha se reduce a liquidar envidias, rencores, odios y mirlos, o sea con su mundo del siglo XIX –intrínsecamente burguesa, no nos dejemos engañar. Irigoyen pone excesivo ardor en combatir al “Régimen” como “Martín Fierro” a Leopoldo Lugones, a los académicos de la generación anterior, o a los españoles. Parecería que hubieran renunciado a sus propias actividades para dedicar todo su tiempo al atecho del otro hasta depender totalmente de sus movimientos, en una especie de simpatía antipática, de atracción repelente. Sin esos objetos íntimos de odio sus luchas no tendrían sentido. Los necesitan porque el rencor implica aun el respeto, solo el desprecio libera. En el fondo de todas esas bravuconadas no se esconde, sino un profundo complejo de inferioridad.

Siendo la juventud, como bien lo ha mostrado Comte, la edad metafísica, elige una expresión metafísica y abstracta de la revolución o sea la rebeldía que no se proyecta hacia nada y que deja todo rigurosamente intacto, porque su violencia se reduce al escándalo y la provocación. La revolución es un acto de dos fases: la negatividad que es aventura y la construcción que es orden y disciplina. Los “jóvenes” adoptan la primera de las dos fases y ponen todas sus esperanzas en el aumento del desorden y la anarquía porque el único porvenir que desean es precisamente no tener ninguno, el horizonte de la juventud es la juventud

“un excelente prosista” resulta del mismo modo insuficiente, porque el problema principal de su narrativa apuntaría a una elección de género. Conforme a las preferencias del grupo *Contorno*, Prieto suscribe a la idea –también sartreana por cierto– de la superioridad estética y cognitiva de la novela frente al cuento.⁸ “El cuento, pese a sus visibles diferencias cronológicas, es el hermano menor de la novela; si se quiere, el bosquejo de una posible novela. En última instancia, un mero ejercicio retórico”.

Se sigue de esta superioridad de la novela sobre el cuento, una supuesta capacidad de la primera, para conjugar las series literaria, histórica y social, y para producir relaciones entre ellas; cosa que se corresponde con la elección excluyente del realismo⁹ (un concepto de realismo ampliado) que

El reconocimiento de Borges como “un excelente prosista” resulta del mismo modo insuficiente, porque el problema principal de su narrativa apuntaría a una elección de género. Conforme a las preferencias del grupo *Contorno*, Prieto suscribe a la idea –también sartreana por cierto– de la superioridad estética y cognitiva de la novela frente al cuento.⁸

opera, tanto en Prieto como en el resto de los contornistas, por sobre los géneros fantástico y policial. De ahí, que se reiteren en el libro los ya clásicos argumentos–“omisión del hombre”, “ejercicios del intelecto”– a la

hora de caracterizar estos llamados géneros menores, y que estarían entre los predilectos de Borges. “Los defectos nacen de la entera gratuidad de esos géneros, del olvido absoluto del hombre, de la esquematización de la realidad, del vacío vital; [...] las causas explicativa de la epifanía de esos géneros, parecen ser sus posibilidades de escape de la pegajosa realidad”. La

“inutilidad” de sus ejercicios literarios, sumada a una suerte de “diletantismo filosófico”, el escapismo y su consecuente falta de compromiso con la realidad circundante, que estaría–según este esquema– en la base de la poética borgeana, sirven como argumentos centrales para impugnar su obra. “La desproporción entre el prestigio de Borges y su obra” es el “caprichoso” punto de partida elegido para anotar las reflexiones que en 1954 se convierten en *Borges y la nueva generación*. A pesar de que no son pocos sus hallazgos, a pesar de la justeza de muchas de sus apreciaciones y del rigor de su ejercicio crítico, el libro de Prieto parece tener resueltas las cosas de antemano. En este sentido, repite y anticipa lo que se convierte luego en un gesto recurrente de la crítica sobre Borges de buena parte de la izquierda cultural. Partir de un *a priori* (que es el juicio ideológico de su autor) para luego encontrar en el examen de los textos aquello que se fue a buscar. Cosa que ocurre –sin las sutilezas críticas de un Prieto– por ejemplo, en un trabajo contemporáneo como *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954), de Abelardo Ramos, o en uno levemente posterior, como *Imperialismo y cultura* (1957), de Hernández Arregui. En sus respectivos libros –y salvando cierta distancia–, tanto Hernández Arregui como Ramos encuentran en Borges el paradigma del intelectual cosmopolita, europeísta y ajeno a los problemas nacionales. Unos años más tarde Blas Matamoro publica *Borges o el juego trascendente* (1971), el segundo libro completo dedicado a cuestionar la obra de Borges. Esta vez, con un renovado arsenal teórico –la impronta de H. Marcuse y del psicoanálisis es notoria– se vuelve sobre buena parte de las intuiciones de Prieto: la obra de Borges

como una obra divorcia de su contexto, su diletantismo filosófico, etcétera.

En el año 1972, desde la revista *Los libros*, Nicolás Rosa publica un artículo¹⁰ en el que intenta hacer un balance de la crítica sobre Borges y, más afinadamente, un balance de la crítica de tradición de cultura izquierda —en la que el mismo Rosa y la revista se ubican—. Rosa cuestiona la eficacia metodológica, producto de la falta de competencia crítica, con que la crítica de izquierda bien intencionada ha venido leyendo a Borges. Con fuerte impronta althusseriana,¹¹ el trabajo de Rosa reclama rigor metodológico y una lectura de la textualidad atenta a las significaciones. Lo que

importa de estas precauciones es que abre el camino a la crítica de izquierda para la reevaluación y relectura del conjunto de la obra de Borges. Algo que sucederá intensamente con el correr de los años desde, por ejemplo, *Punto de vista* y otras empresas intelectuales.

Borges y la nueva generación inaugura entonces, no solamente un discurso sobre Borges, que con una evidente entonación contornista, tendrá sus continuadores. También inaugura una destacada trayectoria intelectual que, si bien en permanente evolución, mantendrá como preocupación indagar la relación entre literatura, cultura, historia y sociedad.

NOTAS

1. Así es caracterizada la actitud revisionista de los jóvenes *contornistas*, en uno de los primeros artículos en abordar el problema de la nueva generación. Juan Carlos Portantiero, en “La joven generación literaria” (*Cuadernos de cultura*, nro. 29, 1957), se encarga de señalar el carácter grupal y el sentido de pertenencia que se desprenden de sus intervenciones, así como también, el creciente interés reflexivo en el ejercicio de la crítica, por cuestiones centrales de la historia y la identidad nacional, con el objeto de definir un nuevo programa político intelectual.
2. Uno de los mejores trabajos publicados en esta última década es el realizado por Nora Avado y Analía Capdevila en la antología crítica *Denuncialistas. Literatura y polémica en los cincuenta* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004), en donde se analizan rigurosamente las principales intervenciones de los animadores de la generación.
3. María Teresa Gramuglio, prólogo a Juan Carlos Portantiero, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.
4. Adolfo Prieto publica solamente dos artículos en la revista: “A propósito de los ídolos”, en el n° 1, y “Peronismo y neutralidad” en el nro. 2. Sí forma parte del comité de dirección en los números 7/8 y 9/10 y en los dos volúmenes de los *Cuadernos de Contorno*.
5. Una versión del capítulo titulado “Borges y el ensayo crítico” se publica como adelanto en la revista *Centro* (nro. 7, diciembre de 1053).
6. “*Contorno* se propone no como rebelde, sino como crítico. Si la vanguardia niega la historia, el pasado, los orígenes, el proyecto de la revista se coloca explícitamente en la historia. La ruptura existe, lo que está en debate es su forma: frente a la provocación y el escándalo, típicas de la vanguardia, *Contorno* elige otra modalidad: se la llamó ‘parricidio’. Parricidio, pero también discusión de la herencia”. Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de *Contorno*” en *Punto de vista*, nro. 13, noviembre de 1981.
7. De esta manera, también tradicionalmente fue llamada la generación contornista. Ver Portantiero, op. cit., y Avaro y Capdevila, op. cit.
8. Opción por la novela y el realismo que puede leerse, por ejemplo, en el número 5-6 de la revista.
9. Tal vez no venga mal recordar las posiciones fuertemente antirrealistas y contra la novela psicológica de algunos ensayos de Borges de principio de los años 30, como “El arte narrativo y la magia” o “La postulación de la realidad”.
10. Nicolás Rosa, “Borges y la crítica” en *Los libros*, nro. 26, mayo de 1972.
11. “Sin embargo, la falta de competencia de esta crítica frente a la obra de Borges plantea el problema de su eficacia metódica. Es posible poner en evidencia los equívocos del método que apunta a sus efectos ideológicos. Esta postura ha pretendido hacer corresponder en el nivel epistemológico de la crítica un área que ha sido estudiada científicamente por Marx, el área económica y sus relaciones sociales, con un área superestructural que todavía no ha sido estudiada científicamente: la literatura, haciendo corresponder de esta manera un conocimiento intuicionista, es decir, propiamente ideológico. Subsecuentemente, la praxis de esta crítica combina una ética de izquierda a nivel de lo político y una epistemología de derecha, es decir una concepción ontológica y representativa de la literatura”, Nicolás Rosa, op. cit.

OCK AND ROLL. UN
AMANTE SECRETA DE UNA DE ELLAS,
UN DEPARTAMENTO TOMADO QUE NO
INAL, TRABAJA HACIENDO CHANGAS. COI.
Y POBRES, A LOS VILLEROS, A LOS DROGONE.
DISPEPSIA Y TIENE DIARREAS Y DOLORES EST
CON SU HOMBRE MORTAL QUE YA NO ES EL JOVEI.
OS, SE MUDAN FRECUENTEMENTE PORQUE TENER SI
IGADO A DECIR QUE ES SU HERMANA MAYOR (EN POL
R PADRE DE AMBOS, SE CONVERTIRÁ EN SU ABUELO). POL
DEBIDO EMIGRAR DE LAS CIUDADES CENTRALES DE EUROPA,
S PARA ELLOS. UN GRUPO DE CHICOS DUERMEN, UN PAR DE ELL
O DE LA ESTACIÓN RETIRO. UN GRUPO DE CHICOS DUERMEN, U
ENA, UN PIBE Y UNA...
FRONTÉ. LUC...
POS LO...
"MIRANA-"
"CADU"

Trillo

de puño y tecla

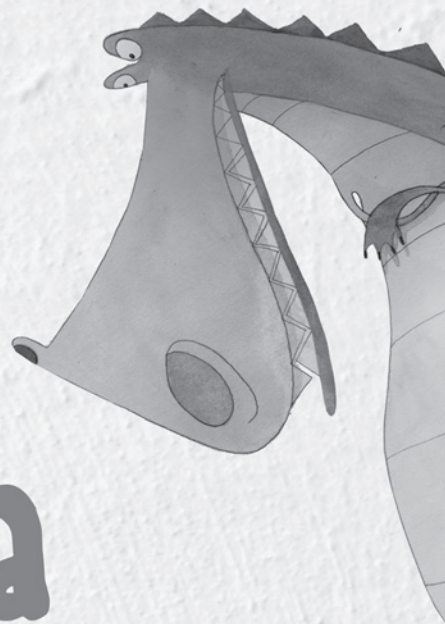
CUATRO DÉCADAS DE HISTORIETA ARGENTINA

Exposición retrospectiva dedicada a la obra del guionista Carlos Trillo. Considerado por muchos el continuador de Héctor Germán Oesterheld, Trillo es el autor de trabajos memorables. La muestra presenta las publicaciones nacionales e internacionales en las que participó, los libros y folletos, las novelas y cuentos que editó y varios de los trabajos que realizó para publicidad, borradores de guiones; versiones modificadas, inconclusas o inéditas.

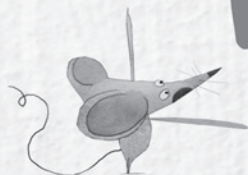
Marzo - Mayo 2013 | Sala Juan L. Ortiz



QUELONIOS



Antología de cuentos infantiles



1

HORACIO QUIROGA
JUAN JOSÉ MANAUTA
ELSA BORNEMANN
LUIS MARÍA PESCKETTI
PATRICIA SUÁREZ
SANDRA COMINO
MARÍA BRANDÁN ARÁOZ
ANA MARÍA SHUA
CRISTINA MARTÍN



2

ÁLVARO YUNQUE
JAVIER VILLAFAÑE
MARGARITA BELGRANO
GRISELDA GAMBARO
RICARDO MARIÑO
PAULA BOMBARA
ADELA BASCH
GUSTAVO ROLDÁN
LAURA ESCUDERO

3

ENRIQUE WERNICKE
GRACIELA MONTES
EMA WOLF
OCHE CALIFA
LAURA DEVETACH
PABLO DE SANTIS
ANA ALVARADO
MARCELO BIRMAJER
GABRIELA DIEGO



El círculo y la esfera

Por Roberto Casazza

Los usos frecuentes de las nociones matemáticas y la complejidad de los conceptos filosóficos referenciados por Borges pueden verificarse como una recurrencia en toda la extensión de su producción literaria. Esa fascinación por las formas y por sus implicancias conceptuales se efectúa en la letra que describe y alucina el mundo.

El movimiento de lo viviente se cristaliza en cuerpos con formas de círculo, esferas u objetos curvos (cúpulas, brújulas, esferas de cristal, astrolabios). Esas formas, en sus apariciones fulgurantes, invitan, como afirma Roberto Casazza, a un sistema de asociaciones con un repertorio vasto de conceptos filosóficos comprendidos en la doctrina del eterno retorno o en la percepción de la virtualidad de objetos aún inexistentes. Todo un andamiaje conceptual resuena en la narración borgeana y obrará como un complemento capaz de nombrar aquello para lo que el lenguaje, en su vacuidad desencarnada, no puede expresar como sintaxis reglada. A través de ese *more* geométrico, Borges precisa su lengua, nutre su imaginación y la puebla con alusiones sobre el Absoluto, el Ser o el Retorno al Origen en la circularidad de un tiempo infinito.

Así comienza el pasaje más memorable de uno de los más memorables cuentos de Borges (“El Aleph”, *El Aleph*, pp. 192-194)¹:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encestaba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde... vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin... vi... émbolos... vi un astrolabio persa... vi la circulación de mi propia sangre... vi el Aleph.

La visión de una pequeña esfera es, pues, ocasión de la disolución del orden conocido de la espacio-temporalidad, y el pasaporte al núcleo del mundo borgeano: la reunión (literariamente tramposa y efectiva) de lo finito y lo infinito, la instalación del lector en paradojas insolubles y la clausura del intérprete en el callejón de la perplejidad y el asombro.²

Un examen apenas superficial del pasaje revela –como una célula puesta al microscopio– la presencia silenciosa y firme de una imagen que se multiplica, como los hexágonos de la famosa Biblioteca, en la totalidad del organismo borgeano: se trata de lo esférico como representación de lo *completo, acabado, pleno* o *total*. Mostrar esa persistente

presencia de lo esférico, y de sus variaciones asociables, en especial la de lo circular como lo *recurrente*, en sectores significativos de la obra de Borges es sin más el propósito de este ensayo.³

De modo manifiesto la obra de Borges abunda en explícita fascinación por los círculos, las esferas, los conos, los objetos curvos (cúpulas, brújulas, astrolabios, esferas de cristal, globos terráqueos,⁴ ruedas, monedas, óbolos, tinajas, samovares, etc.), y a menudo dichas representaciones y/o objetos revisten un significado filosófico (Imagen 1). Esa fascinación se manifiesta asimismo en varios de sus temas recurrentes: la asociación de la circularidad con la infinitud, la valoración de la doctrina del eterno retorno, la figuración de ciertos puntos esféricos como receptáculos de todas las cosas, la elección de figuras esféricas, circulares o cónicas para presentar paradójicos objetos imposibles o significativos instantes. Tal presencia se suma a los casos de construcciones literarias circulares que también abundan en su obra. Brevemente y *prima facie*, tratándose de símbolos tan universales, es natural que las imágenes esféricas y circulares pululen en ésta como en cualquier otra obra literaria profusa, pero las peculiaridades que revela el tratamiento del círculo y la esfera en la obra de Borges merecen especial atención. Tanto el ensayo (“Pascal”, “La esfera de Pascal”, “La doctrina de los ciclos”, “El tiempo circular”) como la poesía (“Final de año”, “La noche cíclica”, “Poema escrito y olvidado en un ejemplar de la gesta de Beowulf”, “Las causas”, “La moneda de hierro”, “In memoriam A. R.”) y el cuento (“El espejo de tinta”, “La escritura del dios”, “La cámara de las estatuas”, “Los teólogos”, “El Aleph”, “Tlön, Uqbar,



Borges frente a un
globo terráqueo
(fotografía de
Delia Ingenieros)

Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La Biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “El Zahir”, “El disco”) han dejado huella de la fascinación borgeana por estas figuras. Mediante un circuito en espiral, navegando de lo particular a lo universal, avanzando y retornando, comenzaremos aquí entonces la indagación acerca del significado de la presencia de lo redondo y lo curvo en el orbe borgeano. Suponemos, sólo a modo de bastón interpretativo y a los efectos de una cierta organización discursiva, que la poesía ejerce un discurso sobre lo *particular*, que el ensayo opera en el plano *universal*, y que los cuentos —sabido es que en los de Borges hay un deliberado intento de presentar ciertas tesis filosóficas que le son caras— constituyen una instancia intermedia entre la acción individual y el marco universal que vuelve significativa dicha acción, siendo por tanto voceros de un discurso *particular* y *universal* a la vez. Tomando entonces como primer escalón la instancia de lo particular

cabe atender a unas pocas pinturas poéticas. El juvenil poema “Final de año” (*Fervor de Buenos Aires*) se detiene en la perplejidad que provoca la ficticia ciclicidad del año, la que remite al enigma mayor, que hilvana con su permanencia la totalidad de lo real: el Tiempo. Sus imágenes anuncian el sistemático ensayo “La doctrina de los ciclos” (*Otras inquisiciones*), presentando simplemente la angustia del joven que empieza a comprender que está envejeciendo:

*Ni el pormenor simbólico
de reemplazar un tres por un dos
ni esa metáfora baldía
que convoca un lapso que muere y
otro que surge
ni el cumplimiento de un proceso
astronómico
aturden y socavan
la altiplanicie de esta noche
y nos obligan a esperar
las doce irreparables campanadas.
La causa verdadera
es la sospecha general y borrosa*

*del enigma del Tiempo;
es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito,
perdure algo en nosotros:
inmóvil.*

Ya en la madurez, la perplejidad que adopta el enigma del Tiempo vuelve a irrumpir en un denso poema como “La moneda de hierro” para presentar la esencial combinación que nutre lo humano: lo Mismo y lo Otro, representados como cara y ceca de una moneda, son señalados como los dos aspectos primarios de lo real, lo estable y lo fugaz, de cuya cópula surgen las formas mixtas, compuestas de identidad y alteridad, y cuya sutil permanencia amenazada por el cambio sólo puede ser captada desde la unidad última de la vida psíquica:⁵

*Aquí está la moneda de hierro.
Interroguemos
las dos contrarias caras que serán la
respuesta
de la terca demanda que nadie no se
ha hecho:
¿Por qué precisa un hombre que una
mujer lo quiera?
Miremos. En el orbe superior se
entretejen
el firmamento cuádruple que sostiene
el diluvio
y las inalterables estrellas planetarias.
Adán, el joven padre, y el joven
Paraíso.
La tarde y la mañana. Dios en cada
criatura.
Arrojemos de nuevo la moneda de
hierro
que es también un espejo magnífico.
Su reverso
es nadie y nada y sombra y ceguera.*

*Eso eres.
De hierro las dos caras labran un solo eco.
Tus manos y tu lengua son testigos
infieles.
Dios es el inasible centro de la sortija.
No exalta ni condena. Obra mejor:
olvida.
Maculado de infamia ¿por qué no
han de quererte?
En la sombra del otro buscamos
nuestra sombra;
en el cristal del otro, nuestro cristal
recíproco.*

El soneto “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf” también dedica un cuarteto a exponer, *mutatis mutandis*, esa misma idea: el alma es lo único existente, el polo noético de lo real —una suerte de Aleph idealista— apenas representable como un círculo adamantino y sin afuera que necesariamente transforma toda experiencia posible en punto interior a su circunferencia:

*(...) Será (me digo entonces) que de
un modo
Secreto y suficiente el alma sabe
Que es inmortal y que su vasto y grave
Círculo abarca todo y puede todo.
(...)*

Finalmente, cabe mencionar la ingeniosa celebración borgeana de lo recurrente presente en el poema “La noche cíclica” (*El otro, el mismo*),⁶ que comienza con el mismo verso con que termina, indicando así que el poema es circular e infinito:

*Lo supieron los arduos alumnos de
Pitágoras:
los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.*

*En edades futuras oprimirá el
centauro
con el casco solípedo el pecho del lapita;
cuando Roma sea polvo, gemirá en
la infinita
noche de su palacio fétido el minotauro.*

*Volverá toda noche de insomnio:
minuciosa.
La mano que esto escribe renacerá
del mismo
vientre. Féreos ejércitos construirán
el abismo.
(David Hume de Edimburgo dijo la
misma cosa).*

*No sé si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una frac-
ción periódica;
pero sé que una oscura rotación
pitagórica
noche a noche me deja en un lugar
del mundo*

*que es de los arrabales. Una esquina
remota
que puede ser del Norte, del Sur o del
Oeste,
pero que tiene siempre una tapia
celeste,
una higuera sombría y una
vereda rota.*

*Ahí está Buenos Aires. El tiempo que
a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas
me deja
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos
nombres*

*de mi sangre: Laprida, Cabrera,
Soler, Suárez...
Nombres en que retumban (ya
secretas) las dianas,
las repúblicas, los caballos y las
mañanas,
las felices victorias, las muertes
militares.*

*Las plazas agravadas por la noche
sin dueño
son los patios profundos de un árido
palacio
y las calles unánimes que engendran
el espacio
son corredores de vago miedo y de
sueño.*

*Vuelve la noche cóncava que descifró
Anaxágoras;
vuelve a mi carne humana la eter-
nidad constante
y el recuerdo ¿el proyecto? de un
poema incesante:
«Lo supieron los arduos alumnos de
Pitágoras...»*

Por último, cabe cerrar esta breve sección dedicada a la presencia de lo circular en la poesía recordando la amable celebración borgeana de Alfonso Reyes, amigo y también maestro admirado por la vastedad de su espíritu y por el carácter polifacético de su obra. La breve metáfora, que remite al sutil uso que Nicolás de Cusa hizo en *De docta ignorantia* (I, xiii) de la identificación entre lo curvo y lo recto en el infinito, describe en sencillos versos, la ambición intelectual de Borges, y al mismo tiempo, su hiperconciencia respecto de la limitación de su propio conocimiento personal. La

bella estrofa incluida en el poema de homenaje a su compañero de senderos literarios dice así:⁷

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

El imaginario esférico-circular abunda también en el cuento borgeano con múltiples significados. En “Las ruinas circulares” la presencia de lo circular ya está anunciada desde el título mismo. La escena presenta a un hombre que desembarca en una fangosa orilla y se arrastra, lastimándose entre cortaderas y juncos, hasta “un recinto circular”, aludido también como el “redondel” (p. 56), que resulta ser un templo devorado otrora por incendios y por el fragor de la selva. El hombre forastero se tiende bajo el pedestal con un único propósito: soñar un hombre, soñarlo en forma completa, dándole vida. Después de varios esfuerzos y fallidos intentos, debió esperar a que “el disco de la luna fuera perfecto”,⁸ y en noche de luna llena consiguió comenzar a plasmar su obra soñando con un corazón que latía (p. 60). En el mismo sueño el propio hombre se soñó en un “un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado”. Sobre las gradas del anfiteatro aparecían caras de alumnos y de entre ellos escogió uno al que se propuso soñar tan intensamente hasta darle vida (p. 58). Sobre el final del relato, su gestación onírica sufre la degradación de un “incendio concéntrico”, en cuya debacle advierte con humillación y terror “que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (p. 65).⁹ Dos breves relatos tienen también como protagonista a una figura circular

extendida sobre la palma de la mano, en ambos casos con propiedades mágicas. Se trata, en primer lugar, del breve relato “El espejo de tinta” (*Etcétera*), en el que un mago salva su vida logrando que sobre un “círculo de tinta” en la mano derecha de Yacub el Doliente, un cruel gobernante del Sudán, aquél pudiese ver —a modo de un protoaleph— cuanto quisiera.¹⁰ El cuento culmina cuando, tras una noche de luna llena (“al amanecer del día catorceno de la luna de barmajat”), nuevamente sobre el círculo de tinta aquel poderoso, llamando el Doliente, aspirando a ver la sangre de un condenado a muerte alcanza a ver su propia muerte en el espejo de tinta (pp. 127-128).

El otro relato que tiene a un disco en la mano de un hombre como objeto protagonista remite a otro objeto que acució la perplejidad de Jorge Luis Borges: la cinta de Moebius, la banda de una sola cara cuyas propiedades fueron descritas por August Moebius (1790-1868), gran matemático y astrónomo alemán del siglo XIX. Sin mencionarla, sin embargo, en “El disco” (*El libro de arena*) la acción se desencadena a partir de la codicia que provoca un disco de metal que posee un solo lado. La escena central es de una parquedad conmovedora (p. 153):

*Abrió la palma de la mano que
era huesuda. No había nada en
la mano. Estaba vacía. Fue sólo
entonces que advertí que siempre la
había tenido cerrada.*

Dijo, mirándome con fijeza:

—Puedes tocarlo.

*Ya con algún recelo puse la punta de
los dedos sobre la palma. Sentí una
cosa fría y vi un brillo. La mano se
cerró bruscamente. No dije nada. El*

otro continuó con paciencia como si hablara con un niño:

—Es el disco de Odín. Tiene un solo lado. En la tierra no hay otra cosa que tenga un solo lado. Mientras esté en mi mano seré el rey.

—¿Es de oro? —le dije.

—No sé. Es el disco de Odín y tiene un solo lado.

Entonces yo sentí la codicia de poseer el disco. Si fuera mío, lo podría vender por una barra de oro y sería un rey.

El final del relato describe sucintamente los sucesos generados por el disco de una sola cara: el leñador —presa de la ambición— mata al rey de un hachazo por la espalda, y al buscar en el suelo de su casa el disco no logra dar con él, aumentando con los años su odio para con el disco y el rey.

Otro cuento significativo para la comprensión de la valoración y uso de lo esférico-circular en la narrativa borgeana es “La escritura del dios” (*El Aleph*). El personaje principal y narrador es el mago maya Tzinacán, encerrado por el conquistador Pedro de Alvarado en una cárcel de planta circular, cubierta por una bóveda semiesférica. Aquí, la noción de encierro remite a uno de los aspectos tradicionales de lo esférico, como aquello que contiene perfectamente y que es límite simétrico respecto de un centro. Desde su encierro Tzinacán apenas alcanza a ver un jaguar, en el que se dibujan manchas anulares, y sueña que su cárcel circular se llena infinitamente de arena hasta cubrir su propio cuerpo. En medio de su agobiante delirio onírico recuerda una y otra vez un conjuro de catorce palabras que lo libraría de su condena, pero prefiere

no revelarlo y soportar agónicamente la opresión enemiga, dispuesto a morir sepultando el secreto con tal de que el mismo no sea profanado. Su angustia alcanza sin embargo el triunfo en una reparadora visión mística, la que, rica en formas circulares, le depara la intuición de la verdad en el paroxismo del trance (p. 139):

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos: hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos, y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin.

La imagen de la Rueda también será central en otro conocido relato de Borges: “Los teólogos” (*El Aleph*). La historia reúne elementos aquí ya señalados en varias piezas literarias, entre ellos, la cuestión de la identidad (circular) de los rivales —también presente en “Hombre de la esquina rosada” (*Hombre de la esquina rosada*) e “Historia de Rosendo Juárez” (*El informe de Brodie*)—, y la cuestión de la ciclicidad del tiempo, aunque aquí bajo el ropaje de una imaginaria

herejía cristiana. Dos teólogos, uno sagaz, Juan de Panonia, otro menos agudo, Aureliano, enfrentan a una misma herejía en el siglo VI d.C. La herejía de los *anulares* sostiene la doctrina pseudoplatónica de la reiteración de los acontecimientos por la influencia determinante de los astros y adora a una Rueda y a una serpiente, símbolo esta última, presumiblemente identificable con el *uróboros* (serpiente que se come la cola y que indicaba, ya desde la Antigüedad, en lenguaje iconográfico, la ciclicidad). Ambos teólogos escriben al mismo tiempo, compitiendo acaso en el silencio de sus pensamientos, sus respectivas fundamentaciones del carácter herético de las doctrinas anulares; mientras Juan construye una breve y argumentada refutación, Aureliano, antes incluso de conocer el texto de Juan (pp. 43-44)...

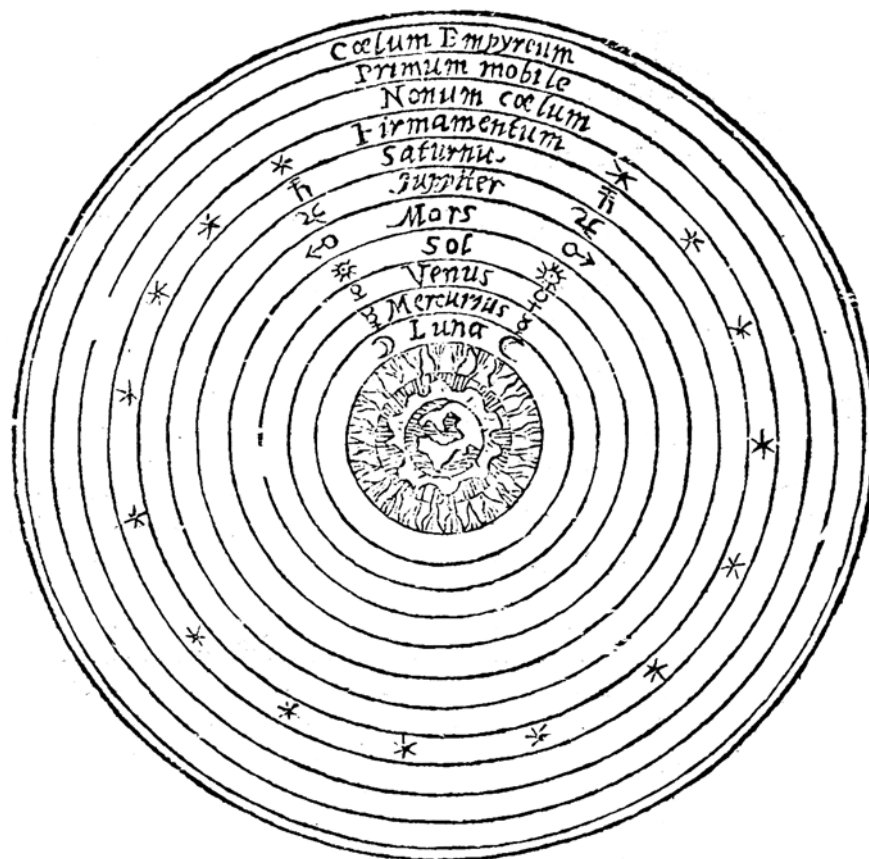
... optó, para no coincidir con él [Juan de Panonia], por el escarnio. Agustín había escrito que Jesús es la vía recta que nos salva del laberinto circular en que andan los impíos; Aureliano, laboriosamente trivial, los equiparó con Ixión, con el hígado de Prometeo; con Sísifo, con aquel rey de Tebas que vio dos soles; con la tartamudez, con loros, con espejos, con ecos, con mulas de noria y con silogismos bicornutos.

La refutación de Juan era breve y contundente, y abundaba –más que en razones teológicas– en la persuasiva valoración de los acontecimientos como *únicos e irrepetibles*, considerando que “el acto de un solo hombre pesa más que los nueve cielos concéntricos” (p. 45) (Imagen 2). Meses después el hereje Euforbo, a consecuencia prin-

cialmente de la magistral argumentación de Juan contra los anulares, sería condenado a muerte y mientras era rodeado por el fuego repetía vanamente (p. 45-46):

Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir, dijo Euforbo. No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego. Si aquí se unieran todas las hogueras que he sido, no cabrían en la Tierra y quedarían ciegos los ángeles. Esto lo dije muchas veces. Después gritó, porque lo alcanzaron las llamas.

“Cayó la Rueda ante la Cruz” (p. 46),¹¹ señala inmediatamente Borges, para cerrar la narración –en típica juego de cajas chinas– con la descripción de otra situación que tiene en la recurrencia y la repetición su concepto central. Aureliano, humillado en la disputa sobre los anulares, sigue odiando a Juan y resuelve, en ocasión de otra controversia teológica, citar una frase suya en los límites de lo herético en un nuevo contexto en que dicha aserción no le sería favorable. La nueva herejía en la mira sostiene la doble vida de cada individuo, una esencial, pura, y otra degradada, sensible (una suerte de vulgar platonismo donde las Ideas coinciden con Individuos ideales). Un herrero miembro de esta nueva secta, llamada de los *histriones*, “cargó sobre los hombros de su hijito una gran esfera de hierro, para que su doble volara” (p. 52), provocando así la muerte del niño y la posterior ira de los jueces, que se vieron forzados a actuar con severidad contra la secta. En el curso del proceso, aquella sentencia, ahora incómoda, de Juan es puesta en tela de juicio, y, al no retractarse, culmina en la hoguera. Aureliano, consciente de haber provocado una



Las esferas celestes en el cosmos medieval. Phorus Clavius, *In sphaeram Ioannis de Sacro Bosco commentarius*, Roma, 1585. Sala del Tesoro, Biblioteca Nacional. Fotografía de Viviana Azar

muerte injusta por celos, deambula por toda Europa hasta encontrar, en un incendio forestal ocasional, la posibilidad de cerrar el círculo de su rivalidad con Juan muriendo como aquel bajo las llamas.

En “La muerte y la brújula” (*Artificios*), en medio de la serie de asesinatos lógicamente trabados entre sí, Borges recurre a la tesis cabalística según la cual “Dios tiene un nombre secreto, en el cual [el propio Dios] está compendiado (como en la esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonia)” (p. 157). Y a la hora de comentar la inspección de la casona, previa al desenlace que implicará la cuarta muerte seriada, Lönnrot explora la casa, descubriendo “patios

iguales y repetidas veces al mismo patio”, para luego “subir por escaleras polvorientas a antecámaras circulares”, infinitamente multiplicadas en espejos opuestos, hasta generarle la confusión que, se adivina, concluirá con la catástrofe del protagonista y la solución lógica del cuento (p. 166).

Asimismo, resulta significativa la presencia de objetos de formas esférico-circulares (o derivadas de ellas) en el denso relato de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*), cuyo título remite ya a un Tercer Orbe, comprendiendo aquí a la esfera que encierra todo (el orbe) en el sentido de universo o mundo paralelo. Bien es sabido que en dicho relato el Tercer Orbe es el nombre que recibe una comunidad

(si es que es posible que haya tal) de idealistas que niegan la existencia real de objetos independientes del pensamiento. Sin embargo, ciertos objetos originariamente *mentales*, denominados *hrön* (en singular) o *hrönir* (en plural), irrumpen en la realidad efectiva, generando la paradoja de que lo surgido *in mente* devenga *res*, hecho ilustrado literariamente por Borges con gran maestría a partir de acontecimientos pedestres. El objeto que Borges elige para mostrar tal irrupción de lo ideal en lo real, tiene también forma esférica (p. 36):

Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.

Unos meses más tarde, el relator (el propio Borges) asiste a una segunda instancia de irrupción de un *hrön* en la realidad. En una pulpería de Cuchilla Negra, Uruguay, regentada por un

brasileño, en la que junto a su amigo Amorim se vio obligado a dormir una noche por una crecida del río Tacuarembó, descubren por la mañana un borracho muerto que había molestado toda la noche con una guitarra en la que repetía con voz quebrada el estribillo de una milonga. Junto al cadáver aparecieron algunos objetos, entre ellos “unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado” (p. 37):

En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo.

Otra alusión a lo circular, aunque de diferente cariz, aparece en el excursus filosófico ofrecido por el sinólogo Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan” (*El jardín de senderos que se bifurcan*) al relatar su descubrimiento de la estructura de la novela escrita por Ts’ui Pên, antepasado del protagonista y narrador del fragmento dominante del cuento (pp. 111-112):

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar

indefnidamente.¹² Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shabrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.

Otro relato que escoge a un objeto de borde circular para atribuirle propiedades sobrenaturales es “El Zahir” (*El Aleph*), cuento en el que se describen algunos objetos *notorios* que varían de un contexto cultural a otro y que raptan obsesivamente la atención de quienes se topan con ellos. “En Buenos Aires” —comienza el relato— “el Zahir es una moneda común de veinte centavos...”

Arribamos finalmente a la sección más aporética de nuestra enumeración, en tanto tiene como centro una idea imposible de conceptualizar: la noción de una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Esta noción es especialmente cara a Borges, pues su inconceptuabilidad lo transporta a los límites de la racionalidad, arrabales en los que construye muchas de sus ficciones.

(p. 118). La obsesión que la posesión de esa moneda provoca en el protagonista (el propio Borges, joven literato, en los años 20) alcanza el paroxismo en cierta visión esférica del Zahir provocada por la deseo de poseerlo (p. 130):

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro.

En el curso del cuento Borges, el escritor, pone en boca de Borges, el personaje central y narrador, la exaltación de la potencia atractiva del Zahir, al que compara con diversas monedas célebres de la historia universal, entre ellas el florín irreversible de Leopold Bloom, protagonista del *Ulises* de Joyce. Luego de deambular divagando y pensando en esa larga lista de monedas notables, el protagonista da con el pórtico de la Iglesia de la Concepción, a apenas una cuadra de dónde había partido, para advertir que “había errado en círculo...” (p. 123).

Arribamos finalmente a la sección más aporética de nuestra enumeración, en tanto tiene como centro una idea imposible de conceptualizar: la noción de una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Esta noción es especialmente cara a Borges, pues su inconceptuabilidad lo transporta a los límites de la racionalidad, arrabales en los que Georgie construye muchas de sus ficciones. Emblemáticamente, en “El Aleph” (*El Aleph*), casi al pasar, compara precisamente al Aleph con una esfera pluricéntrica y carente de límite:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.)

Al tratamiento de la imagen de la esfera cuyo centro está en todas partes

y su circunferencia en ninguna dedica Borges dos ensayos incluidos en *Otras inquisiciones* (1952), titulados “Pascal” y “La esfera de Pascal”, en los que criticando el escepticismo del siglo XVII, y de Pascal especialmente, Borges presenta sucintamente la suerte que corrió en la cultura europea el concepto de esfera en general y éste de una esfera paradójica en particular.

En el segundo de estos ensayos de Borges comienza sintetizando las principales ideas de algunos pensadores presocráticos, proponiendo la tesis de que la matriz esférica resulta la imagen natural de lo total o lo absoluto (pp. 13-14):

Seis siglos antes de la era cristiana, el rapsoda Jenófanes de Colofón, harto de los versos homéricos que recitaba de ciudad en ciudad, fustigó a los poetas que atribuyeron rasgos antropomórficos a los dioses y propuso a los griegos un solo Dios, que era una esfera eterna. En el Timeo, de Platón, se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro; Olaf Gigon (Ursprung der griechischen Philosophie, 183) entiende que Jenófanes habló analógicamente; el Dios era esferoide, porque esa forma es la mejor, o la menos mala, para representar la divinidad. Parménides, cuarenta años después, repitió la imagen (“el Ser es semejante a la masa de una esfera bien redondeada, cuya fuerza es constante desde el centro en cualquier dirección”); Calogero y Mondolfo razonan que intuyó una esfera infinita, o infinitamente creciente, y que las palabras que acabo de transcribir tienen un sentido dinámico (Albertelli: Gli

Eleati, 148). Parménides enseñó en Italia; a pocos años de su muerte, el siciliano Empédocles de Agrigento urdió una laboriosa cosmogonía; hay una etapa en que las partículas de tierra, de agua, de aire y de fuego, integran una esfera sin fin, “el Sphairos redondo, que exulta en su soledad circular”.

La inspección de las ideas de dichos autores (no realizada exhaustivamente por Borges pero repuesta aquí a continuación en forma ampliada) revela el acierto borgeano en entender a la invariante de la esfera como una metáfora ineludible en la comprensión de aquellas ideas últimas que, en los límites de lo racional, pretender asir lo total o completo.

Las doctrinas filosóficas de Jenófanes de Colofón (ca. 580-570 a.C. - ca. 475-466 a.C.) se enmarcan, como es sabido, en un discurso teológico que tiene como enemigo principal el antropomorfismo de los dioses homéricos, a los que ridiculiza sistemáticamente. El dios único (εἷς θεός) de Jenófanes (DK 21 B 23; KR 173; LFP I 504) es acaso el primer dios filosófico de la tradición griega, en tanto —abrazando al cosmos entero— coincide en su extensión con el Todo mismo, siendo así lo único legítimamente divino e imperecedero. Sin embargo, la esfericidad del dios jenofáneo es sólo ofrecida en testimonios tardíos (aspecto no señalado por Borges). La base histórica de esta idea pareciera residir en la asociación del Ser a la forma esférica realizada, como enseguida describiremos, por Parménides, y a la idea, nunca debidamente probada ni refutada, de que el Colofonio fue maestro del Eléata: todo indica que, a partir de la interpretación doxográfica que

asimila características del Ser parmenídeo al Todo jenofáneo, el dios que anima al Todo habría adoptado con el correr de los siglos, siguiendo a Kirk, la forma esférica,¹³ al punto que en la Antigüedad Tardía ya resultaba difícil y violento despegarle tal predicado. En suma, se trata de una contaminación de cuño parmenídeo perpetrada tardíamente, en un contexto cosmológico de aceptada esfericidad del Todo (así es, en efecto, con claridad al menos desde Aristóteles): en ese marco doctrinal al dios jenofáneo se le adscribió la forma esférica, la mejor y más simple de las formas geométricas, por ser la más apropiada a un ser estable, homogéneo, divino y perfecto.

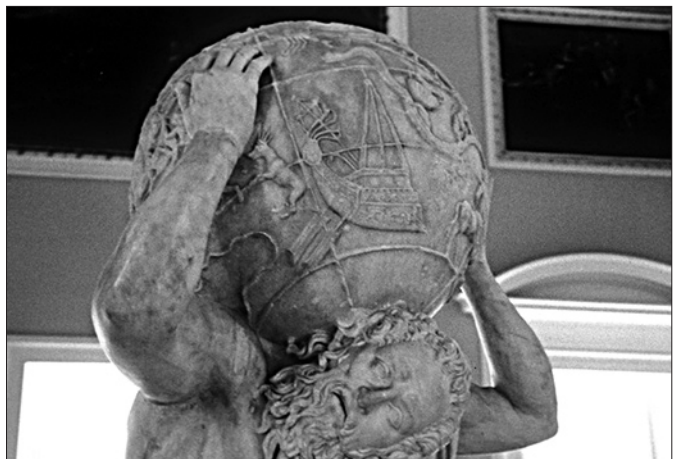
Con total claridad y potencia, la doctrina de Parménides de Elea (510-450 a.C.) justifica el surgimiento de la ecuación pseudojenofánea entre esfera y todo. Lo hace en el marco de su célebre meditación ontológica, en cuyo proemio (DK 28 B 1; KR 342; LFP I 938) se anuncia que “la verdad es bien redonda” (ἀληθείης εὐκυκλέος).¹⁴ Esta afirmación, lejos de ser una mera caracterización ocasional, vincula, como reunidas por un sólido eje adamantino, a la teoría del conocimiento parmenídea con su ontología, “pues lo mismo”, después de todo, “es pensar y ser” (τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἔστιν τε καὶ εἶναι, DK 28 B 3; LFP I 935);¹⁵ coherentemente, si la única representación sensible posible de lo Absoluto del Ser es la figura perfectamente esférica, igualmente la captación de lo único verdadero, a saber, la unidad del invariante Todo, también ha de ser cerrada, completa, acabada, i.e. εὐκυκλέος.

Aquí, la imagen de la esfera, creemos, viene simplemente a prestar una representación sensible, claramente a modo

de metáfora, a la cualidad principal del Ser parmenídeo: su homogeneidad, la cual resulta solidaria con su indestructibilidad e isotropía óptica.¹⁶ La profunda intuición parmenídea sobre la unidad y homogeneidad del Ser, en medio de un creciente proceso general de dominio del concepto, manifestado en el desarrollo de las categorías fundacionales de la ontología y en la acelerada ampliación del universo geométrico que hoy conocemos como “euclideo”, lleva a este gran Padre del filosofar a representar visualmente al “Todo Siendo”, o, más simplemente, al “Siendo”, tal como preferimos entender al Ser parmenídeo, *como si* fuese esférico. Ahora bien, si se examina en perspectiva dicho análisis se advierte, a favor de Parménides, que, en efecto, ningún otro sólido puede ofrecer tan completa amalgama de condiciones para encerrar al Ser: es la esfera el sólido más económico en tanto que, dado un mismo volumen de materia, representa el continente de menor superficie posible; es por otra parte la figura simétrica por excelencia, pues cualquier punto de su superficie equidista del centro. Su faz es isotrópica, pues avanzando desde un punto cualquiera en cualquier dirección en forma rectilínea, se regresa al mismo punto, fabricando círculos.¹⁷ Más aún, la simplicidad, belleza y pureza de la esfera permite asociarla con la divinidad, tal como señala el testimonio de Aecio (DK 28 A 31; LFP I 914), para quien según Parménides “[el dios es] inmóvil, limitado y esférico (τὸ [θεὸν εἶναι] ἀκίνητον καὶ πεπερασμένον σφαιροειδές)”.¹⁸ Con este paso, postulamos, se inaugura el carácter sagrado del Ser asociado a la forma esférica del Todo, ideas que perdurarán unidas largamente en el imaginario filosófico occidental (Imagen 3).¹⁹

Con Empédocles arribamos a una comprensión de la esfera que se distingue, aunque tomando como base la ontología de Parménides, por su *dinamismo*. Podríamos decir, para simplificar, que Empédocles somete al estático Ser parmenídeo a la fuerza aún mayor del Tiempo. En efecto, el Esfero (σφαῖρος) de Empédocles conserva casi todas las características del Ser de Parménides, pues es Uno, perfecto, inmóvil, homogéneo y divino. En él no hay distinción alguna y abraza todo, aunque su duración no es eterna, tratándose por tanto sólo de una fase supracósmica dentro del eterno devenir del Todo.²⁰

Para comprender el carácter peculiar del Esfero es menester presentar, a modo de boceto esquemático, la cíclica cosmogonía del Agrigentino. Empédocles considera que existen dos principios universales del movimiento, a los que denomina Amistad (Φιλία) –también llamada Afrodita o Armonía– y Odio (Νεῖκος). Estos dos principios metafísicos operan sobre cuatro raíces (ρίζωματα), o bien sobre cuatro tipos de seres (ὄντα) según Isócrates (DK 24 A 3; LFP II 323),²¹ cuyos nombres se corresponden con los cuatro elementos tradicionales (tierra –ἡ γῆ–, agua –τὸ ὕδωρ–, aire –ἡ ἀήρ–, fuego –τὸ πῦρ–), aunque es conveniente evitar su conceptualización al modo de los elementos aristotélicos. A partir, entonces, de la acción separadora introducida por el Odio, se van produciendo las configuraciones intermedias en las que agua, aire, tierra y fuego se interpenetran equilibrándose en los entes concretos del «mundo de la vida», para usar la simple expresión husserliana, cumpliéndose a su vez el fin del movimiento en una instancia en la que el Odio, venciendo



toda resistencia de la Amistad, alcanza a separar las cosas máximamente unas de otras. Es entonces, cuando, a modo de reflujo, comienza su obra la Amistad, empezando a reunir adecuadamente las partes disgregadas hasta devolver el universo al estado cósmico (i.e. de orden y equilibrio fugaz) que se verifica “actualmente” (permítansenos decirlo así). Sin embargo, ese impulso no cesa allí, pues la Amistad sigue su curso hasta alcanzar un estado de paz absoluta en el que, bajo la forma de una enorme y homogénea esfera denominada por Empédocles «Esfero», el universo todo descansa largamente bajo el apacible dominio de la Amistad.

Atlas Farnese, escultura del s. II. d.C. actualmente en el Palacio Farnese, Vaticano, Roma. Sobre la superficie de la esfera celeste pueden advertirse el ecuador celeste, la eclíptica, el Punto Aries y el cinturón zodiacal. Entre las constelaciones esculpidas se encuentran: Nave de Argos, Can Mayor, Río de Eridano (arriba); Piscis, Aries, Tauro, Orión, Andrómeda, Hidra y Perseo (abajo).

A estos antecedentes en Jenófanes y Parménides, Borges suma en su breve ensayo (recordando a Aristóteles y a Dante) la larga concepción del universo como limitado y esférico que domina la tradición cosmológica europea. Ya Aristóteles, intentando superar las investigaciones astronómicas de Eudoxo y Calipo, propone un cosmos compuesto por 55 esferas concéntricas (Imagen 4),²² tradición continuada en la astronomía helenística y árabe, y que llega intacta hasta Copérnico, quien a pesar de poner en movimiento a la tierra al desplazarla del centro y de abrir las puertas que conducen a la infinitización del cosmos, no abandona la ficción de la esfera celeste. Es recién Giordano

[Borges] advierte que Pascal había escrito originalmente en cierto pasaje que “la naturaleza es una esfera espantosa (*effroyable*) cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”, y que, luego, tras borrar la palabra *effroyable*, repone en su lugar *infinie*, asemejando la formulación a la de la tradición. En ese pequeño gesto ve Borges condensado todo el escepticismo del siglo XVII, dominado por la nostalgia del paraíso perdido y por la angustia ante el infinito en que ha dejado al hombre la cosmología protomoderna.

Bruno quien, repara Borges en “La esfera de Pascal”, produce el retorno a la abierta cosmología lucreciana, libre de toda ficción esférica, aunque los sucesores de Bruno, anclados todavía emotivamente en la seguridad del hombre geocéntrico,²³ verán con escepticismo y malestar esta nueva infinitud de lo físico que pone al hombre en medio de la nada y sin destino. Dice Borges (p. 16):

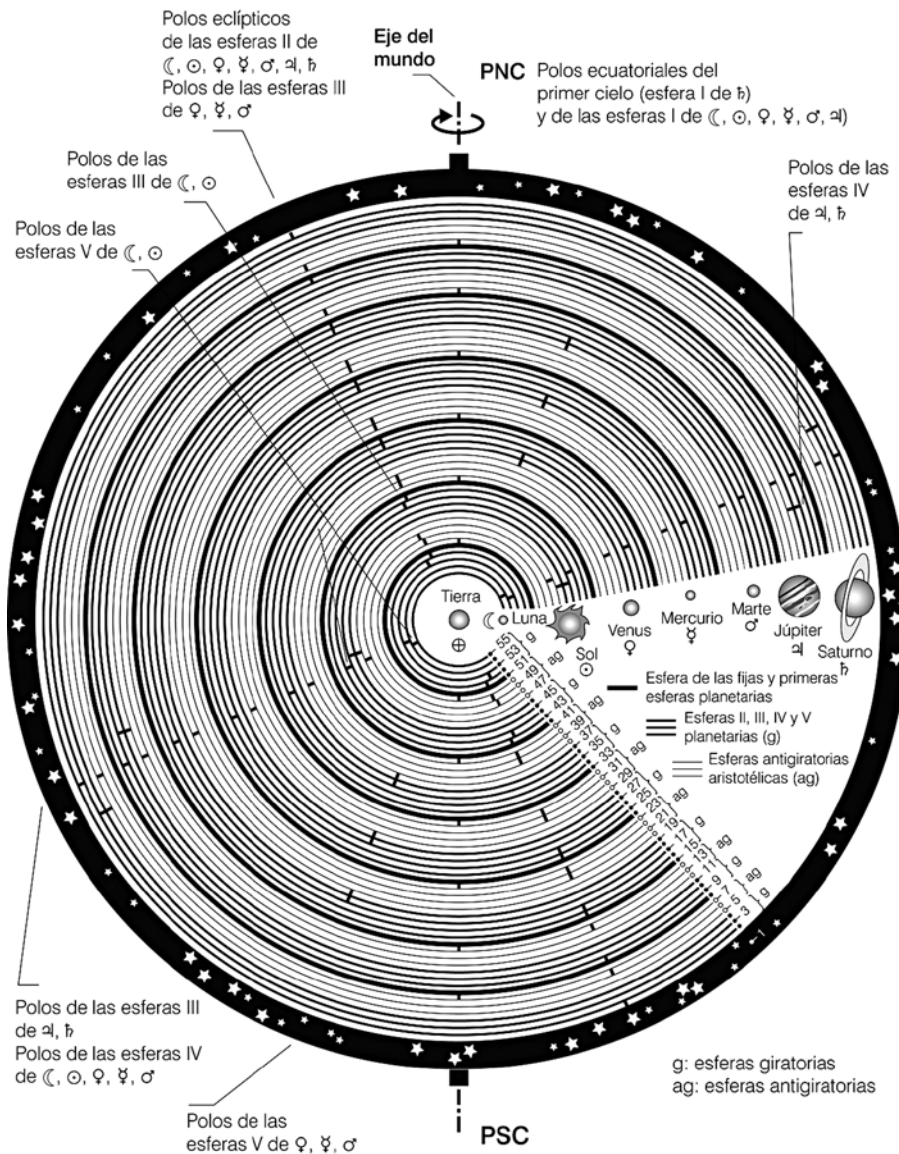
Esto [alude aquí Borges a la nueva infinitud del cosmos propuesta por Giordano Bruno] se escribió con exultación, en 1584, todavía en la luz del Renacimiento; setenta años

después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara. En el Renacimiento, la humanidad creyó haber alcanzado la edad viril, y así lo declaró por boca de Bruno, de Campanella y de Bacon. En el siglo XVII la acobardó una sensación de vejez; para justificarse, exhumó la creencia de una lenta y fatal degeneración de todas las criaturas, por obra del pecado de Adán.

A continuación, recogiendo los testimonios de John Donne, Milton, Johnson, Glanvill y Robert South, Borges prepara el remate conceptual mostrando su agudeza como lector. En el aparato crítico de la edición de las obras de Pascal (París, Tourneur, 1941) que comenta para *Sur* advierte que Pascal había escrito originalmente en cierto pasaje que “la naturaleza es una esfera espantosa (*effroyable*) cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”, y que, luego, tras borrar la palabra *effroyable*, repone en su lugar *infinie*, asemejando la formulación a la de la tradición. En ese pequeño gesto ve Borges condensado todo el escepticismo del siglo XVII, dominado por la nostalgia del paraíso perdido y por la angustia ante el infinito en que ha dejado al hombre la cosmología protomoderna.²⁴ Sobre la noción de una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna cabe precisar

su génesis y su fortuna, así como los aspectos esenciales de su caza intelectual por parte de Borges. La expresión tiene claramente su origen en la tradición neoplatónica, particularmente en el *Corpus hermeticum*, compilación de textos neoplatónicos escritos en griego hacia los siglos II-III d.C. que recurre a menudo a metáforas geométricas para indicar la plenitud de Dios. Sin embargo, su uso no fue

divulgado sino tardíamente merced cierta obra de teología simbólica, *El libro de los veinticuatro filósofos*, un tratado especulativo del s. XII en el que “veinticuatro filósofos” proponen veinticuatro definiciones enigmáticas (*deffinitiones aenigmaticae*) de Dios. La segunda de ellas reza *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam* (Dios es una esfera infinita cuyo centro está



Sistema astronómico aristotélico de 55 esferas, que reproduce adecuadamente los movimientos aparentes del cielo.

en todas partes y su circunferencia en ninguna) mientras que la decimoc-tava dice *Deus est sphaera cuius tot sunt circumferentiae quot puncta* (Dios es la esfera de la cual tantas son las circunferencias como los puntos). Pocas décadas más tarde que este texto de mediados del siglo XII, Alain de Lille, citado por Borges en ambos ensayos y en “El Aleph”, recoge la definición de Dios como una “esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (p. 191). El significado de esta imagen merece dos aclaraciones relevantes. La primera es que, surgida en la tradición neoplatónica y en un contexto especulativo, carece de sentido concebir a esta esfera de un modo físico. La esfera es, pues, como señala Alain de Lille, *inteligible*, i.e. tiene valor de metáfora para ser aplicada a la plenitud-infinitud de la vida de Dios. De hecho, el comentario a la segunda proposición del libro de los veinticuatro filósofos indica que “esta definición es dada por un modo de imaginar como un continuo la misma primera causa en su vida”, e intenta señalar, fundamentalmente, el carácter pletórico e inagotable de la vida de la divinidad.²⁵ La segunda aclaración pertinente es que la inasibilidad conceptual de la expresión habilitó la polivalencia de su uso. Desprendida del contexto místico, la imagen de una tal esfera fue aplicada, por ejemplo, por Nicolás de Cusa al *universo*, en tanto “Máximo Contrato”, como poseyendo límites indefinidos: como corolario inevitable de esa idea resulta la imposibilidad de que la tierra, o el sol o cualquier otro cuerpo ocupen el centro.²⁶ También Blaise Pascal la interpretó diversamente: tal como señala Borges, Pascal la utilizó para referirse a la *naturaleza* en tanto inmensa y para

indicar, por ello mismo, que la nueva posición descentrada del hombre implica que cualquier punto deba, ahora, ser concebido como centro; en ello va el énfasis no tanto en la valoración de lo subjetivo como *centro descentrado* (en sentido freudiano, diríamos hoy) de toda experiencia humana particular, sino más bien en el carácter angustiante que la falta de coordenadas espaciales universales y estables impone al sujeto.

En suma, Borges juzga que la metáfora que asocia históricamente a la forma esférica con la divinidad, con el universo y con la naturaleza fue *entonada* con diversos matices y significados, y que esa suma de entonaciones agota cierto tópico de la relación hombre-cosmos constituyendo por ello mismo una variación eidética fundamental de la historia universal.²⁷ La presencia de esta imagen de una esfera paradójica no se agota, por lo demás, en los ensayos. Anteriormente, Borges había utilizado esa misma imagen en “El Aleph”, como ya se ha señalado, y también en otro de sus más famosos cuentos, “La Biblioteca de Babel” (*El jardín de senderos que se bifurcan*). La fascinación que ejerce la imagen es comprensible. En primer lugar una tal esfera es inconceptualizable, por lo que su irrepresentabilidad la asemeja a conocidos objetos del universo borgeano: el Aleph, el Zahir, el espejo de tinta, etc. En segundo lugar, al igual que dichos metaobjetos, la esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna resulta lo suficientemente evocativa como para ser aplicada al universo (“que otros llaman la biblioteca”) (p. 86). En “La Biblioteca de Babel”, Borges recurre a la metáfora de la esfera lilleana para ofrecer las representaciones primarias perseguidas

literariamente en el cuento: mostrar a la Biblioteca como infinita y completa a una, y manifestar que el mundo del espíritu es policéntrico, autosuficiente y total (pp. 87-88):

Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: la Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.

Lo circular en la obra de Borges adquiere otra dimensión en la problematización del tiempo, especialmente en dos ensayos que –vistos a modo de conjunto– comparten, en metáfora geométrica, gran parte de sus respectivas áreas. Se trata de “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular” (ambos en *Historia de la eternidad*). El objetivo central de ambos es tratar la idea –*prima facie* descabellada– de que lo que lo que está aconteciendo en este instante volverá a acaecer en el futuro. En el segundo de estos ensayos Borges presenta muy gráfica y sintéticamente las tres modalidades en que ello sería posible: a) la recurrencia por causas *astrales*, b) la repetición por causas *algebraicas* y c) la cuasi reiteración de los acontecimientos por causas *esenciales*, a la que finalmente adscribe Borges.

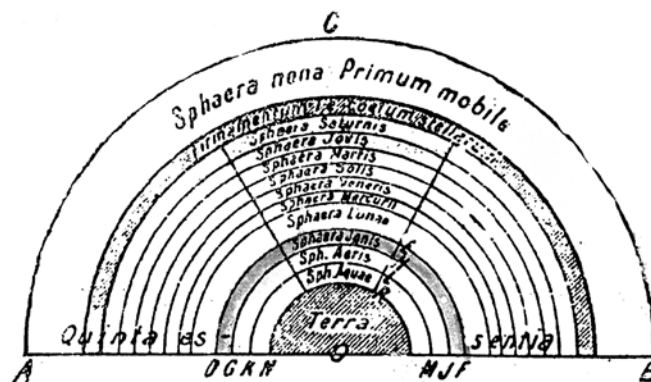
La primera tesis, fundamentada en el necesarismo greco-árabe, tiene en su sustrato la idea, fuertemente desarrollada en la astronomía árabe medieval, de que las posiciones de los astros determinan las conductas humanas. Teniendo presente que según Platón, en *Timeo* 39d, al comienzo del «gran año» los siete astros errantes habrían estado alineados (esto es, habrían coincidido –para decirlo de un modo comprensible actualmente–, por ejemplo, en el primer grado del signo de Aries), la tesis de la recurrencia por causas astrales propone que en algún momento al regresar a esas mismas posiciones se repetirán las conductas de los hombres, siendo además dicho proceso cíclico y eterno.

La segunda tesis, basada en doctrinas por Borges atribuidas a Nietzsche, es bien conocida: siendo finito el número de átomos que componen el universo y siendo el tiempo futuro infinito, sólo cabe esperar a que tarde o temprano la totalidad finita de átomos vuelva a combinarse para reproducir lo real. Con su típico desdén, teñido de escepticismo, Borges descarta esta hipótesis por parecerle inconmensurable, y, por tanto, inverificable.

La última hipótesis, más cauta, propone (nuevamente) la idea –originariamente borgeana, según creemos– de que cada hombre es todos los hombres y sólo en ese sentido admite la repetición del acontecer. Lo que se repite es la situación, el marco, la respuesta, el amor, el miedo, etc. Todos los hombres, a lo largo de las generaciones, viven *la misma vida* (en el sentido de que sus experiencias son similares), idea que matiza fuertemente las dos posiciones anteriores. El ensayo propone esta idea como solución al problema sin ulteriores observaciones.

Finalmente, querría cerrar este recorrido por la poesía, el ensayo y el cuento borgeanos reseñando unas pocas conclusiones: en primer lugar, tal como lo manifiesta no sólo la obra de Borges, sino infinidad de otros casos, lo circular y lo esférico, en tanto modalidades simétricas y simples de lo geométrico, son especialmente aptas para el tratamiento de conceptos filosóficos difícilmente representables, tales como las nociones de Absoluto, Ser, Totalidad, Plenitud, Infinitud, Alma, Retorno al Origen, etc.²⁸ En segundo lugar, el reconocido entusiasmo de Borges por lo filosófico, lejos de tomar el camino académico o del ensayo estrictamente conceptual, siguió un creativo camino *sui generis* en el que —apropiándose de imágenes familiares— construyó metaobjetos paradójicos, varios de los cuales tomaron, a falta de mejores candidatos, la forma esférica. En tercer lugar, si hubiese que sintetizar en una única impronta la experiencia de lectura de la obra de Borges es muy probable que la comunidad de lectores acuerde en que su rasgo

dominante es precisamente la *perplejidad* que provocan, una y otra vez, las fantasías borgeanas. Y puesto que la perplejidad, que consiste en el retorno infructuoso al mismo punto luego de un cierto recorrido, bien puede ser considerada un submodo de lo circular, no ha de sorprendernos, entonces, que lo circular-esférico resulte en la obra de Borges la matriz representacional de lo paradójico, esto es, la imagen tridimensional y sensible que se impone cada vez que el sujeto intenta intuir los objetos inasibles del ámbito nouménico (por ejemplo, el universo, el alma, el principio divino, etc.), de los que no existe intuición intelectual, pero que, merced a un vago aroma que de ellos emana, conducen nuestra acción y estructuran nuestra vida. En la recurrente persecución de esos objetos consiste la vida filosófica, a la que Borges cultivó con seriedad e ironía: seriedad que lo impulsó a acometer exigentes empresas de estudio por amor a lo Absoluto e ironía que le permitió reconocer el límite de sus fuerzas aceptando, con humor, su fallada humanidad.



Representación del cosmos esférico propuesto por Roberto Grosseteste en la edición del *De Sphaera* de L. Baur (Münster, 1912).

NOTAS

1. A lo largo de este trabajo las páginas entre paréntesis intercaladas en el texto remiten, para el caso de los cuentos y ensayos, a la versión utilizada –aclarada en la bibliografía final– de la obra de Borges aludida. En el caso de los poemas sólo se indica el título de los mismos, al tiempo que sus versiones fueron tomadas de Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1986. Por otra parte, aun cuando muchos de los poemas, cuentos y ensayos de Borges fueron publicados originalmente en la revista *Sur*, o en los diarios *Crítica* y *La Nación*, aludimos a ellos remitiéndolos simplemente a la compilación más conocida a la que pertenecen (por ejemplo, *Ficciones* o *El Aleph*), devenidas canónicas con el correr del tiempo, dejando para el lector interesado en aspectos genéticos la pesquisa sobre las versiones originales.
2. Leonardo Moledo denomina acertadamente a estos objetos *metaobjetos* (“Borges y sus metaobjetos”, Contratapa del diario *Página12*, miércoles 27 de mayo de 2009): “Y así, empecé a desgranar la imposibilidad existencial de algunos de ellos: la Biblioteca de Babel, por ejemplo –dicho sea de paso, el objeto más grande nunca imaginado por la literatura–; no sólo no cabe en el universo (que sería incapaz de contener ni el 0,000000000000000001 por ciento de los libros), sino que, si existiera, el universo tendría una densidad tan alta, que se precipitaría en la inexistencia de un agujero negro; el libro de arena, con sus infinitas páginas infinitamente delgadas, exige átomos infinitamente delgados también, y el universo sería una lámina o un plano platónico sin volumen alguno; el aleph pone en entredicho la teoría de conjuntos, la existencia de los números, la imposibilidad del conjunto universal y la íntima inconsistencia del contundente infinito matemático con la empiria; el supermapa de ‘El arte de la cartografía’ muestra que el conocimiento, cuando es perfectamente verdadero, es absolutamente inútil. ¿Se justificaba que los llamara ‘metaobjetos’? Yo creo que sí.”
3. La esfera ha sido utilizada para simbolizar la eternidad, en tanto el movimiento circular no tiene, según Aristóteles, principio ni fin. También ha sido utilizada como símbolo de la inestabilidad, tal como denota su presencia al pie de la diosa Fortuna en buena parte de la tradición iconográfica clásica. Pero en su significado primario, está asociada a la *rotalidad* y a la *homogeneidad*. En otro sentido, en la tradición neoplatónica, la forma esférica ha sido aplicada al alma en tanto receptáculo total de la experiencia y como medio para la reunión con lo Uno.
4. Vale la pena tener presente que uno de los textos reseñados por Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez en *Literaturas germánicas medievales* es el titulado “Heimskringla”, cuya traducción latina es *Orbis terrarum* (Orbe terrestre). El texto reunía originalmente dieciséis relatos escritos en islandés antiguo (sólo dos se conservan) sobre sagas de reyes noruegos a lo largo de cuatro siglos y fue redactado en Islandia hacia 1225 por el poeta e historiador Snorri Sturluson. La compilación recibe ese nombre de un hecho fortuito: el segundo folio (falta el primero) del primer códice de la obra comienza con la expresión “Kringla Heimsins” que significa “la redonda bola del mundo”, de donde deriva “Heimskringla”, el nombre de la saga. “Dos palabras casuales quedaron como título de la obra, dos palabras que, sin embargo, sugieren la vastedad de su ámbito” (p. 171), agregan Vázquez y Borges.
5. En “El jardín de senderos que se bifurcan” el protagonista esboza una profunda reflexión antes de emprender su acción última (en ella advierte la singularidad de la conciencia y de la experiencia psíquica, y su carácter focal, en tanto reunión total e instantánea del pasado social y personal con el presente: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí”).
6. El filosófico poema “Las causas” (*Historia de la noche*), que enumera la pletórica serie de acontecimientos ocurridos antes de (y para) que “nuestras manos se encontraran”, también recoge dos representaciones de lo circular (vv. 15-16): “El tiempo circular de los estoicos. / La moneda en la boca del que ha muerto.”
7. “In memoriam A. R.”, *El hacedor*.
8. Llama asimismo la atención la frecuencia con que Borges recurre en sus ficciones a la luna llena para enmarcar hechos cruciales: el ‘disco de la luna’ aparece como ‘perfecto’ en “Las ruinas circulares”, mientras que la luna es presentada como ‘circular y amarilla’ en “El jardín de senderos que se bifurcan” y como ‘circular por la tarde’ en “La muerte y la brújula”, desafiando incluso en este último caso las leyes de la astronomía, puesto que la luna circular sólo puede verse por la noche, en la fase de luna llena, resultando imposible dar con una luna circular perfecta por la tarde, aun cuando es posible que uno o dos días antes de la luna llena nuestro satélite alcance a ser visto como cuasicircular poco antes del atardecer.
9. Téngase presente que la recurrente ficción borgeana de que la realidad es un sueño soñado por alguien que está siendo soñado por otro indica también una cadena circular (tal situación se verifica, por ejemplo, en los relatos “La escritura del dios”, “Las ruinas circulares” y “Historia de los dos que soñaron”).
10. Este objeto remite, como eco, a un espejo de forma circular descrito en “La cámara de las estatuas” (*Etcétera*), en el cual “el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oírán la Trompeta” (p. 116).

11. Interesante acotación ofrece Borges en nota al pie al cuento indicando que en las cruces rúnicas la cruz y la rueda conforman un único símbolo, en el que la aparente oposición queda dialectizada.
12. Borges lleva a cabo ese procedimiento en el poema “La noche cíclica” (*El otro, el mismo*), anteriormente citado.
13. Sobre este punto afirma Kirk (KR 175, nota 1, pp. 243-244): “La identificación del dios de Jenófanes con el Ser de Parménides se debió probablemente a su unidad inmóvil y a que más tarde incorporó alguna de sus propiedades. En una época tan temprana como la de Timón de Fliunte, se le denomina “igual por todas partes (ἴσον ἀπάντη, cf. μεσσόθεν ἴσopaλὲς πάντη de Parménides) y, por esta razón, se le atribuyó la forma esférica. Es posible que Jenófanes lo describiera como «completamente igual» (ὁμοίῳν en Timón, fr. 59, DK 21 A 35), idea implícita en todo su especial modo de actuar de 175 [DK 21 B 24; KR 175; LFP I 511]; la atribución de su esfericidad trasciende la información de los fragmentos y es muy dudosa.”
14. Simplicio, *In Aristotelis de Caelo commentaria*, 557, 25-29.
15. Plotino, *Enéadas*, V, 1, 8.
16. Borges lee precisamente el texto de Calogero, *Sudi sull'eleatismo*, dedicado a este asunto, y destaca entre sus notas manuscritas (Laura Rosato y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010, Asiento N° 70) el pasaje del libro dedicado a la forma esférica del ente. Calogero, en esencia, señala, siguiendo la interpretación tradicional, que Parménides busca no tanto dar una respuesta física al problema de cómo es el cosmos, i.e., cuál es su forma, sino indicar ya en clave filosófica que el ente siempre es *pleno* y *carente de fisuras*. Borges anotó en la guarda interior las siguientes palabras: «*questa famosa forma sferica dell'ente parmenideo...25.*»
17. Esta condición de identidad que guardan todos los puntos de una esfera perfecta es la razón por la cual Aristóteles afirma que, en su infinita simetría, movimiento y reposo coinciden en su figura: “...en cierto sentido la esfera está siempre en movimiento y en cierto sentido está siempre en reposo, pues ocupa el mismo lugar” (“ὁτὸ κινεῖται τε καὶ ἡρεμεῖ πῶς ἢ σφαῖρα: τὸν αὐτὸν γὰρ κατέχει τόπον”, *Física*, VIII, 9, 265b1-2).
18. DK 28 A 31; LFP I 914: Aecio, *Aetii placita*, I, 7, 26 (la autenticidad de este testimonio ha sido cuestionada). Otros pasajes parmenídeos vinculados son los siguientes; DK 28 A 23; LFP I 891 (Hipólito, *Refutatio omnium Heresium*, I, 11, 1): “También Parménides concibe al universo uno, eterno, inengendrado y esférico...”; DK 28 B 8, 22-25; LFP I 903 (Simplicio, *In Aristotelis Physica commentaria*, 145, 23-26): “Tampoco es divisible, ya que es un todo homogéneo, ni mayor en algún lado, lo que impediría su cohesión, ni algo menor, sino que todo está lleno de ente; por ello es un todo continuo, pues el ente se reúne con el ente”.
19. Creemos que este texto constituye el punto inaugural de la esferización del dios jenófano.
20. La leyenda sobre la muerte de Empédocles arrojándose al volcán Etna sintoniza con un rasgo, ciertamente, de su filosofía (31 A 1; LFP II 268: Diógenes Laercio, *Vitae*, VIII, 67-69; 31 A 16; LFP II 269: Estrabón, *Geografía*, VI, 274): el de la voluntad anticósmica de lo real (entendido el κόσμος como una instancia no absoluta de equilibrio y orden entre alteridades) tendiente a la reunión disolutiva en el Todo, tal como se da en la fase del Esfero.
21. Isócrates, *Antidosis*, 268.
22. Para una descripción del sistema astronómico aristotélico puede consultarse Gerardo Botteri & Roberto Casazza, “El sistema astronómico de Aristóteles: *Metafísica*, A, 8, 1073a14-1074a34”, *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010 (libro digital). La Imagen 4 está tomada de ese trabajo.
23. Como representación cosmológica típicamente medieval del universo como limitado y esférico puede tomarse el comienzo del tratado *De sphaera* de Roberto Grosseteste (1175-1253): “En este tratado intentamos describir la figura de la estructura del mundo y el centro, situación y figuras de los cuerpos que lo constituyen, así como el movimiento de los cuerpos superiores y las figuras de sus círculos. Como la estructura del mundo es esférica, debe explicarse en primer lugar qué es una esfera. Esfera es la traslación del semicírculo determinado por su diámetro, desde donde comienza hasta regresar a su lugar inicial. ... A este cuerpo resultante lo llamamos esfera y representa la estructura del mundo” (Imagen 5). Roberto Grosseteste, *La esfera*, trad. Celina A. Lértora Mendoza, en *Astronomía*, Buenos Aires, Ediciones del Rey, 1988, pp. 49-50.
24. Cabe aclarar que la limitación del universo también fue defendida por insignes defensores del copernicanismo. El más brillante de ellos, Johannes Kepler, por ejemplo, adhiere a comienzos del s. XVII a la idea de que el universo debe ser *limitado*, y desarrolla argumentos semejantes a los de Aristóteles respecto de la imposibilidad del movimiento en caso de la *infinitud* del universo. Kepler afirma en su *De stella nova*, obra de 1606, que “...el pensamiento [del infinito] trae en sí un cierto horror secreto, escondido; uno se halla errando en dicha inmensidad a la cual se niegan los límites y el centro, y por ende todo lugar determinado.” Véase Alejandro Gangui, *El Big Bang - Los orígenes de nuestra cosmología actual*, Buenos Aires, 2005, p. 159.
25. *Todo y nada de todo - Selección de textos del neoplatonismo medieval*, Claudia D'Amico (editora), Buenos Aires, Winograd, 2007, pp. 202-203.
26. Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, libro II, capítulo XII: “La máquina del mundo es concebida como si tuviese su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna, porque su circunferencia y centro es Dios,

quien está en todo lugar y en ninguno.” (trad. Jorge Machetta, Claudia D’Amico y Silvia Manzo, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 94-95).

27. Cabe aquí un excursus sobre el Borges lector, siendo tal el concepto que convoca este encuentro. El admirable trabajo de Rosato y Álvarez ha develado que Borges anotó en al menos siete de sus libros breves notas que pudieran recordarle la página donde sus autores trataban sobre esta peculiar esfera. Se trata de los asientos 53, 70, 237, 364, 394, 397 y 417 de la colección de obras de Borges en la Biblioteca Nacional, al tiempo que otras obras allí mencionadas en las que también aparece la imagen, por ejemplo la *Religio Medici* de Thomas Browne, también fueron estudiadas por Borges sobre este punto aun cuando no forman parte de su colección entonces privada, ahora pública. El trabajo de Rosato y Álvarez permite reconstruir con mucha claridad cómo preparó Borges los ensayos “Pascal” y “La esfera de Pascal”, en los que esta metáfora es tratada. Y el recorrido revela también cómo la intuición de Borges fue capaz de unir, abrevando en fuentes heterogéneas, ciertos materiales bajo una simple consigna hasta consolidarla en textos que por su potencia hermenéutica y su capacidad de retratar esencias ingresaron en el panteón de la literatura universal.

28. La práctica de preparación de *mandalas* (círculo en sánscrito) es utilizada en diversas culturas, en especial en los contextos budista e hinduista, como camino de elevación espiritual. Las profundas simetrías surgidas dentro de un *mandala*, así como su capacidad de crear infinitas nuevas formas, permite al mandalista experimentar sutiles vivencias metafísicas: a modo espejo de sí mismo y del cosmos, el *mandala* favorece la reunión del microcosmos con el macrocosmos. Igualmente, la imagen taoísta de la Rueda Cósmica: la relación centro-periferia expresa la tensión entre aquello que no cambia (el centro; la norma), y lo fugaz y contingente, arrastrado por el movimiento de la rueda (la periferia; las acciones de la vida). El sabio debe permanecer en su centro, sin dejarse abrumar por el flujo, comprendiendo a su vez el significado del movimiento cíclico de lo real. Las *rotae* medievales (gráficos circulares que eran utilizados con funciones educativas y sintéticas) igualmente constituyen ejemplos de cómo lo circular y lo esférico son particularmente aptos para aludir a totalidades y o para transitar estratos más profundos de la realidad. Recientemente, de un modo más liviano, diversas literaturas de autoayuda han recurrido a reformulaciones de la *traditio* de la Rueda de la Vida, como metáforas del equilibrio necesario para el logro del éxito.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias (obras de Jorge Luis Borges)

ENSAYOS

- “Pascal”, en *Otras inquisiciones* [Buenos Aires, Sur, 1952], Buenos Aires, Emecé, 1983, pp. 127-130.
 “La esfera de Pascal”, en *Otras inquisiciones* [Buenos Aires, Sur, 1952], Buenos Aires, Emecé, 1983, pp. 13-17.
 “La doctrina de los ciclos”, en *Historia de la eternidad* [Buenos Aires, Emecé, 1953], Madrid, Alianza, 1978, pp. 81-94.
 “El tiempo circular”, en *Historia de la eternidad* [Buenos Aires, Emecé, 1953], Madrid, Alianza, 1978, pp. 91-97.
 “Heimskringla”, en *Literaturas germánicas medievales* (en colaboración con María Esther Vázquez) [Buenos Aires, Falbo, 1965], Buenos Aires, Emecé, 1978, pp. 167-175.

CUENTOS

- “El espejo de tinta”, en *Historia universal de la infamia* [Buenos Aires, Tor, 1935], Buenos Aires, Emecé, 1986, pp. 123-128.
 “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *El jardín de senderos que se bifurcan* [Buenos Aires, Sur, 1941], Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 100-118.
 “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones* [Buenos Aires, Sur, 1944], Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 13-40.
 “Las ruinas circulares”, en *Ficciones* [Buenos Aires, Sur, 1944], Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 56-65.
 “La Biblioteca de Babel”, en *Ficciones* [Buenos Aires, Sur, 1944], Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 86-99.
 “La cámara de las estatuas”, en *Etcétera* [Buenos Aires, Sur, 1944], Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 113-116.
 “Los teólogos”, en *El Aleph* [Buenos Aires, Losada, 1949], Barcelona, Alianza, 1998, pp. 41-54.
 “El Zahir”, en *El Aleph* [Buenos Aires, Losada, 1949], Barcelona, Alianza, 1998, pp. 118-132.
 “El Aleph”, en *El Aleph* [Buenos Aires, Losada, 1949], Barcelona, Alianza, 1998, pp. 175-198.

- “La escritura del dios”, en *El Aleph* [Buenos Aires, Losada, 1949], Barcelona, Alianza, 1998, pp. 133-141.
“El disco”, en *El libro de arena* [Buenos Aires, Emecé, 1975], Buenos Aires, La Nación, 2005, pp. 149-154.

Poesías

- “Final de año” [*Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Serrantes, 1923].
“In memoriam A.R.” [*El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960].
“La noche cíclica” [*El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964].
“Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf” [*El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964].
“Las causas” [*Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1977].

Fuentes secundarias

Obras que pertenecieron a (y fueron anotadas por) Jorge Luis Borges identificadas por Rosato & Álvarez, actualmente pertenecientes a la Biblioteca Nacional

- Bruno, Giordano, *Giordano Bruno*, Milano, Garzanti, 1944.
Bruno, Giordano, *Opere Italiane*, a cura di Giovanni Gentile, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1925.
Calogero, Guido, *Studi sull'eleatismo*, Roma, Tipografia del Senato, 1932.
Rabelais, François, *The Lives, Heroic Deeds and Sayings of Gargantua and his Son Pantagruel*, London, Oxford University Press, 1940.
Ruggiero, Guido de, *Storia della filosofia*, Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1946.

OBRAS CONSULTADAS PARA LA PREPARACIÓN DE ESTE ENSAYO

- Agrawal, Abhishek, “Borges: una exploración del infinito” (2006), <http://www.themodernword.com/borges/papers/agrawal_infinite.pdf>.
Bravo, Víctor, “Borges, La repetición, y el infinito” (2000), <http://www.kalathos.com/may2000/borges_completo.htm>.
Camurati, Mireya, “Edgard Kasner y James Newman: Matemáticas-Imaginación-Ficción”, en *Los “raros” de Borges*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 129-175.
Diels, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (versión original de 1903), revisada por Walther Kranz (1910), Berlín, Weidmann, 1952 (citado como DK).
García Bacca, Juan David, *Los presocráticos, I - Jenófanes, Parménides, Empédocles*, Pánuco, El colegio de México, 1934.
Kirk, G. S.-Raven, J. E., *Los filósofos presocráticos*, trad. Jesús García Fernández, Madrid, Gredos, 1981 (citado como KR).
Los filósofos presocráticos, Tomo I, Madrid, Gredos, 2000; Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá; Tomo II, Madrid, Gredos, 2003; Néstor Luis Cordero, Francisco J. Olivieri, Ernesto La Croce y Conrado Eggers Lan; Tomo III, Madrid, Gredos, 1997; Armando Poratti, Conrado Eggers Lan, María Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero (citado como LFP).
Magnavacca, Silvia, *Filósofos medievales en la obra de Borges*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.
Martínez, Guillermo, *Borges y la matemática*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Rosato, Laura & Álvarez, Germán, *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010.
Palma, Alejandro, “Borges, Bohm, Bruno”, *Revista Letras Libres*, N° 101, Mayo de 2007, <<http://letraslibres.com/pdf/11436.pdf>>.
Sloterdijk, Peter, *Esferas*, vol II: “Globos”, Madrid, Siruela, 2004.



EVA PERÓN

en los libros

La exposición *Eva Perón en los libros* presenta tres ejes en diálogo que sugieren visitar a la Eva Perón impresa, a través de la construcción del ícono, del surgimiento del mito y de la tradición de su culto. Curada por Daniel Santoro, el carácter estético de esta intervención apela a reconstruir las diversas imágenes impresas que evocan a Eva Perón.

Julio - Diciembre 2013 | Sala Leopoldo Marechal



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



Presidencia de la Nación
Secretaría de Cultura
INSTITUTO NACIONAL DE
INVESTIGACIONES HISTÓRICAS EVA PERÓN

Manuscritos: su trayectoria

Por María Etchepareborda

Las bibliotecas se asientan sobre la base de capas bibliográficas que, atravesadas por coyunturas históricas, de forma continua tuercen el destino de muchos de sus tesoros. Una arqueología de esos itinerarios es la que plantea con documental eficacia María Etchepareborda, quien reseña el proceso de conformación de la valiosa colección de manuscritos que desde los orígenes de la Biblioteca Pública de Buenos Aires fueron constituyendo un fondo valioso y profuso en piezas inhallables. Pero a la vez que en esta reconstrucción se advierte la cuidadosa edificación del patrimonio manuscrito, Etchepareborda da cuenta también de las torsiones políticas que despojaron a la Biblioteca de una de sus colecciones más celosamente resguardadas. El punto de inflexión que supone el traslado realizado por decreto en 1955 habla de una de las pérdidas más sobresalientes de la historia de la institución. Es por eso que durante su gestión, Jorge Luis Borges, que conocía lo injustificado del decreto, inició grandes campañas públicas para que escritores y potentados tuvieran el gesto de donar manuscritos de toda laya. Como testimonio vivo de ese impulso, la Biblioteca Nacional conserva la donación de manuscritos de Mujica Lainez, que significó un nuevo comienzo para el derrotero constante de la memoria manuscrita de la Biblioteca.

La sección Manuscritos estuvo presente desde las primeras décadas del nacimiento de la Biblioteca Pública de Buenos Aires. Silenciosa y paulatinamente, se fue conformando una importante colección de documentos que integraron un sector especial hasta que irrumpió un decreto en el año 1954 que provocó la despedida de ellos por su traslado al Archivo General de la Nación.

Antes de llegar a este hecho histórico, trataré de relatar el nacimiento y desarrollo dentro de la historia de la Biblioteca.

En 1833, tal como aparece en el primer libro de Donaciones, el Gobierno de la provincia de Buenos Aires envió por resolución del gobernador Juan Ramón Balcarce una colección de obras manuscritas que tenía bajo su custodia. Entre ellas, figuran el "*Officium parvum gothicum*", que se encuentra en la actualidad en la Sala del Tesoro.

Antes de esa fecha, en 1821, durante la administración de Martín Rodríguez, su ministro de Gobierno, Bernardino Rivadavia, por decreto del Superior Gobierno, resolvió formar en el establecimiento, una colección autógrafa o de escritos originales de las manos de los mismos autores que se inició con un escrito de su director, Luis José de Chorroarín.

En *El argos* de ese año, dando cuenta de la noticia, se aclaró que fueron invitadas las familias de Manuel Moreno, Manuel Alberti, Juan José Castelli, Hipólito Vieytes, fray Julián Perdiel, Francisco Pasos, fray Isidro Guerra, general Antonio González Balcarce y Manuel Belgrano.

Durante la dirección de Carlos Tejedor, los herederos del canónigo Saturnino Segurola, primer bibliotecario de la institución, donaron un importante

archivo y gran parte de su biblioteca que contenían manuscritos de obras como la de Félix de Azara, el obispo Azamor y Ramírez, Tadeo Haenke, Diego de Alvear, Thomas Falkner, Juan Díaz de Zalazar y José Cardiel.

Al llegar a la dirección Vicente G. Quesada, en 1871, volvió a aparecer el tema de los manuscritos. Al tomar como referencia el registro estadístico de 1854, encontró que, de los 32 volúmenes de manuscritos catalogados, ocho aparecían sustraídos o faltantes. Al no tener respuesta del juez ordinario, él mismo realizó el sumario.

En la memoria de 1871 se refirió a la colección de autógrafos mandada a formar por decreto del 6 de octubre de 1821. Al no encontrar vestigios de ella, propuso al ministro de Gobierno Antonio Malaver volver a tomar interés por ese tema tan importante y aprovechar la existencia de los parientes para el envío de documentos manuscritos de personalidades con actuación en el país y/o relevancia intelectual.

Para poder organizar la colección requirió que se adjuntaran al documento los siguientes datos del autor del manuscrito: fecha de nacimiento, relación sucinta de los servicios prestados al país y fecha de fallecimiento. Encontró un solo autógrafo de la época de Tejedor.

Por otro lado, la colección de manuscritos del canónigo don Saturnino Segurola estaba catalogada y clasificada, pero fueron omitidas las fechas. Al año siguiente, en 1872, en la memoria dirigida al ministro de Gobierno, detalló los manuscritos, copias y facsimilares de autógrafos que ya conformaban una colección numerosa y que se iría incrementando mediante la donación patriótica de otros personajes. Aclaró que ningún

documento, bajo ningún pretexto, podría salir de la institución. Consideró lícito hacer copias de ellos cuando se solicitara.

Detalló la incorporación de todas las donaciones, entre ellas: cartas del general José María Paz y Bernardino Rivadavia a Vélez Sarsfield, oficio del general San Martín a Tomás Guido, carta autógrafa del presidente del Paraguay, Carlos Antonio López; carta de Tomás Guido a José de Arenales.

Dos años más tarde, el director Quesada aprovechó su viaje a Europa para enriquecer la colección de manuscritos con copias que mandó a hacer en el Depósito Hidrográfico de Madrid, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y en el Archivo de Indias.

El espacio destinado para los manuscritos estaba lleno y no había lugar para esas copias; esto demuestra el incremento de la colección por aquel entonces.

Para 1875 se organizó la colección de manuscritos de Seguro, se incrementó el sector con seis tomos de Reales Cédulas, además de tres tomos de manuscritos para encuadernar. La colección traída el año anterior ya estaba encuadernada por el taller de la Biblioteca.

Había que agregar la donación de manuscritos de José Tomás Guido, entre ellos un mapa que perteneció a San Martín y una carta del poeta José Mármol.

A partir de la dirección del doctor Quesada —que luego fue nombrado ministro de Gobierno, quedando en su representación el funcionario Nicolás Massa y su hijo Ernesto Quesada— se consolidó y enriqueció el fondo documental de manuscritos y recobró nuevos impulsos por parte de la siguiente dirección a cargo de Manuel Ricardo Trelles.

Trelles, bibliógrafo, supo de la importancia de los documentos en la Biblioteca y fundó, siendo director de la institución, la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires* para divulgar documentos notables que se habían ido acumulando en sus archivos. En sus números puede conocerse dicho fondo y las memorias de su gestión, durante la que pudo publicar centenares de manuscritos hasta entonces inéditos que agrupó por temas en series monográficas.

Entre 1879 y 1882 se editaron cuatro volúmenes de la revista; este fue el primer hito para que las colecciones llegaran más allá de las salas de consulta.

La dirección de Trelles finalizó en 1884 y asumió entonces el doctor José Antonio Wilde. Durante su gestión, la ciudad de Buenos Aires fue declarada Capital Federal de la República Argentina; la Biblioteca Pública pasó a depender del Gobierno nacional el 9 de septiembre de 1884 bajo la nueva denominación de Biblioteca Nacional. El año siguiente falleció Wilde y fue nombrado un nuevo director, Paul Groussac, francés nacido en Toulouse, quien desempeñó el cargo durante 44 años. La permanencia en el puesto, su labor incansable, su destacada personalidad e inteligencia profunda e implacable, produjeron un avance digno de destacar. Sobresale el traslado a la —por entonces— nueva sede de la calle México en 1901, que favoreció una nueva organización bibliotecológica con perspectivas más modernas y avanzadas.

En diciembre de 1905 publicó el primer catálogo de documentos manuscritos de la Biblioteca Nacional; su objetivo era facilitar su a los investigadores pero al mismo tiempo demostrar la envergadura e importancia que habían adquirido.

En la introducción destaca las principales procedencias:

- 1) Piezas o legajos provenientes de los jesuitas y mandados a entregar al establecimiento por el Gobierno de la provincia.
- 2) 34 tomos de documentos originales y extractos de lectura legados por el canónigo Segurola.
- 3) Donaciones y adquisiciones de fuente particular, entre ellas: Olaguer, Funes, Varela y otros.
- 4) Conjunto de copias de la colección de Angelis existentes en la Biblioteca de Río de Janeiro que se consiguieron en 1901 merced a la eficaz intervención del ministro Magnasco.
- 5) La donación de documentos históricos enviados por el Sr. Eduardo Madero, de una riqueza incomparable.

Este catálogo se puede consultar en el Tesoro y demuestra la importancia y dedicación de Groussac a los manuscritos durante su gestión.

Hay que sumar a este conjunto documental las copias realizadas en el Archivo de Indias en Sevilla a cargo del señor Gaspar García Viñas. Conforman un total de 230 tomos sobre el pasado colonial de la Argentina, disponibles en microfilmes en la Sala del Tesoro, donde están alojadas las copias originales.

Para proseguir con el trayecto a lo largo de la historia de la institución, llegamos a la dirección de Martínez Zuviría, quien asumió en 1932 para permanecer en el cargo hasta 1955.

Los manuscritos ocuparon un lugar relevante en la dirección de este funcionario. Como ejemplo, he tomado la Memoria de 1935, donde notifica

que se dispuso fichar algunos centenares de piezas incorporadas después de la impresión del catálogo y dispuso la confección de un álbum con hojas transparentes para firmas autógrafas.

Quiero transcribir sus palabras:

“Hubo un empleado anterior a los tiempos de Trelles, según se nos dice, que pensó que lo único interesante de los documentos manuscritos era la firma y eligió los 700 mejores, en su opinión, y los recortó cuidadosamente. Una vez que había extraído de ellos aquel detalle que le complacía, tal vez por historiadas y minuciosas que son las firmas de nuestros antepasados, gente de buen pulso y holgada de tiempo, destruyó los mutilados papeles. Ha llegado hasta nosotros aquel fajo de setecientas firmas sueltas donde están los nombres más ilustres de nuestra historia, reyes, virreyes, obispos, generales, desde Carlos III hasta San Martín: ¿Qué hacer con ello? Después de dedicar unas expresiones justas aunque insuficientes y tardías al bárbaro empleado que cometió el ignominioso delito, hemos dispuesto que se confeccionara un álbum para salvar al menos ese resto de naufragio”.

Después de continuar deplorando el hecho, hizo mención de otras donaciones: las 150 cartas inéditas de Sarmiento a la viuda de Horacio Mann, escritas algunas de ellas durante los años 1865 a 1867. También la esposa del doctor Eduardo Wilde donó las cartas de expresidentes a su esposo.

El taller de encuadernación confeccionó 15 álbumes, por precaución, con los manuscritos de valor que estaban sueltos. Para evitar un posible incendio, se consiguió una guardia permanente, de bomberos que cuidaran la casa.

Al comienzo de la gestión se hablaba de 8839, pero debían ser cerca de 16.000 manuscritos originales y 6000 copias del Archivo de Indias. En la Memoria de 1937, se hizo un recuento y dio la cantidad de 32 925 manuscritos de valiosos archivos: Frías, Gorostiaga, Gelly y Obes, Obligado, Piñero, etcétera.

En la Memoria de 1939 aparece la existencia de un fichero para manuscritos. En ella se mencionaba que la *Revista de la Biblioteca Nacional*, había llegado a ser un auxilio eficaz para los que investigan y estudian las fuentes documentales de la historia. Ella publica los valiosos documentos inéditos o poco conocidos que poseía la Biblioteca.

En 1944 se publicó el segundo catálogo de manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional, con el notable incremento respecto del primer catálogo de 1905. Después de 40 años, la Biblioteca Nacional ofreció un nuevo catálogo donde se podía encontrar las colecciones de Ángel Justiniano Carranza, Martín García Merou, el archivo de Félix Frías –donado por Rómulo Ayerza–, Norberto Piñero, Juan Andrés Gelly y Obes, Ezequiel Leguina, cartas de Miguel Juárez Celman, papeles de Mariano Lozano, cartas de Ambrosio Funes a su hermano Gregorio, papeles de Juan Moreno (jefe de policía de la época de Rosas), un manuscrito de Pemán, y muchos otros. Este catálogo ha resumido la gran labor y preocupación de Martínez Zuviría por el sector de manuscritos durante su gestión. En las memorias últimas de Martínez Zuviría se habla de un tercer catálogo de manuscritos donde ya había miles fichados; habrá que ver si aun existen esos papeles.

El traslado de los documentos ocurrió durante el año 1955, cuando se dio cumplimiento al decreto de traslado.

Para investigar cómo había sucedido, me trasladé al Archivo Institucional de la Biblioteca y allí encontré estos datos relevantes del año 1955:

El 1° de abril, el subdirector Raúl Quintana se hizo cargo de la Biblioteca Nacional al cesar los servicios del director Martínez Zuviría.

El 24 de abril, Raúl Quintana pide la creación de un nuevo edificio para la Biblioteca.

El 28 de abril, el ministro de Educación, Armando Méndez de San Martín, invita a todo el personal a la fiesta del 1° de Mayo para oír el mensaje del presidente Perón y alienta a la concentración de la Fiesta del Trabajo.

El 2 de mayo, el director Quintana agradece al personal la asistencia al acto.

El 13 de mayo, por decreto 7144, el presidente de la Nación, debido a la vacancia del director de la Biblioteca Nacional, decretó el nombramiento de interventor de dicha institución al señor José Luis Trenti Rocamora, quien desempeñó el cargo con retención de su cargo de director del Museo Histórico Nacional con la misión de reorganizar y establecer un servicio integral de la Biblioteca.

El documento estaba firmado por Perón y Méndez de San Martín. Fue publicado en el Boletín Oficial año LXIII, Decreto 7144 del martes 24 de mayo.

El 3 de junio se aceptó la renuncia de Quintana.

El 8 de julio, Méndez de San Martín pidió el traslado de la Academia de Letras, que funcionaba en la calle México, a la calle Sánchez de Bustamante.

El 28 de julio, Exp. 67257/1955, presentó la renuncia Trenti Rocamora a los cargos de director del Museo Histórico Nacional y de interventor de la Biblioteca Nacional.

Por decreto 11918 se aceptó la renuncia con la firma de Perón y Anglada.

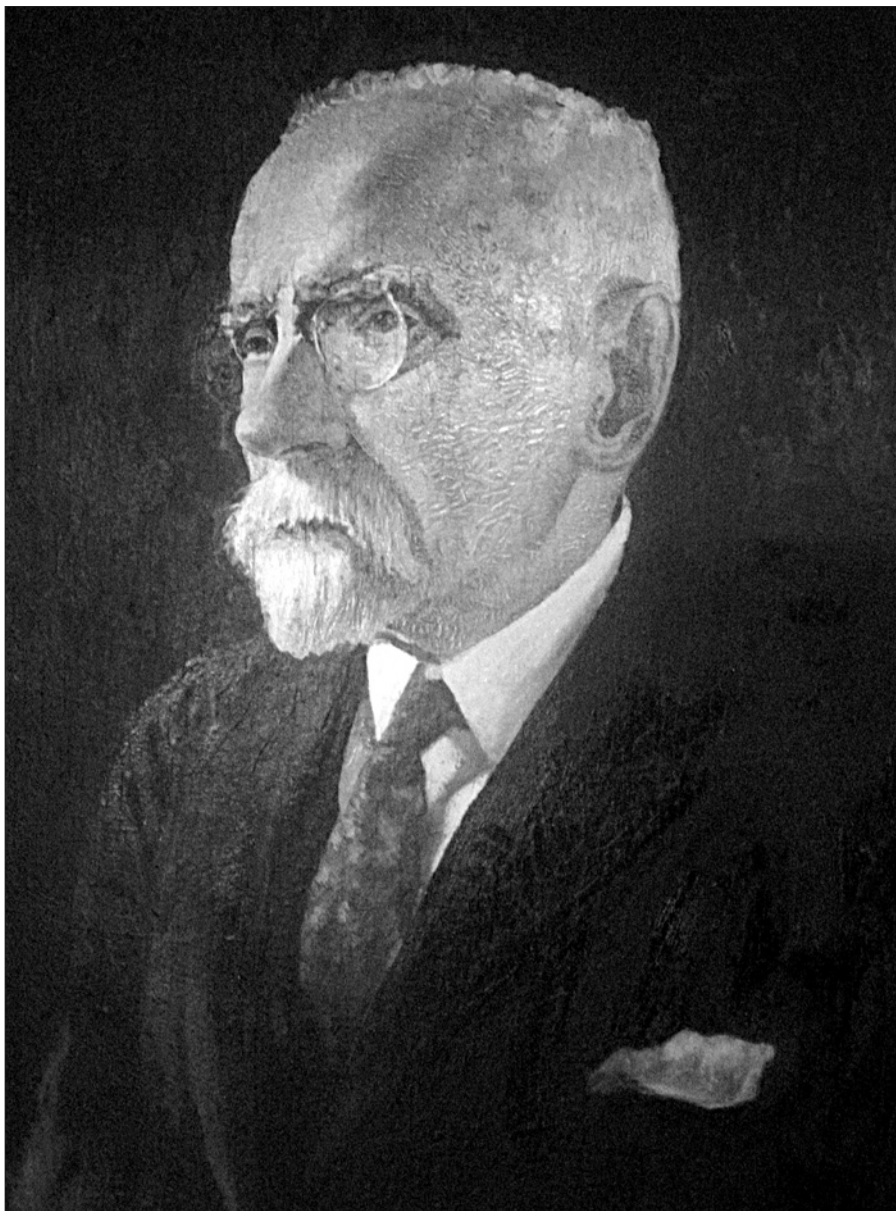
El 28 de julio, por decreto 11.920, se nombró a Raúl Touceda como director de la Biblioteca Nacional.

A los 15 días de asumir eleva memorial de la Biblioteca Nacional para mostrar el escaso personal, la discoteca sin clasificar con el faltante de 10.000 discos, fichas manuscritas, la mapoteca

arrumbada en un depósito, sueldos magros, etcétera, etcétera.

Hasta ese momento, ningún dato sobre los manuscritos. El 20 de agosto, el director Touceda se dirigió al ministro de Educación, Prof. Enrique Catani, para informar un hecho de suma gravedad para la vida del organismo.

Quiero transcribir sus palabras:



Paul Groussac

Se trata nada menos que de la entrega del patrimonio documental manuscrito de la institución, realizada por el interventor, señor don José Luis Trenti Rocamora, aplicando, a mi modo de ver, equivocadamente el Decreto N° 19.021/54, dado por el Ministerio del Interior y Justicia, y por el que se dispone la concentración en el Archivo General de la Nación de toda la documentación de carácter histórico existente en oficinas públicas (Art. 1° del decreto aludido) y para subsanar la deficiencia observada de que “muchas reparticiones públicas poseen documentación que no hace a su esencia y que pertenece por su naturaleza a las fuentes de la historia del país”. Pasaré a analizar los propósitos de la disposición de referencia según la interpretación que creo corresponde y a concretar lo injustificado que considero la entrega del material manuscrito de la Biblioteca Nacional al Archivo General de la Nación.

Y sigue:

Con el muy loable propósito de fomentar la cultura histórica en el país, y en conocimiento de que no pocas oficinas públicas eran poseedoras de valiosos documentos sujetos a deterioros y pérdidas, cuya preservación y custodia excedían las posibilidades y funciones propias de simples entidades administrativas, por el Ministerio de Interior y Justicia fue que se expidió el Decreto N° 19.021/54, que dispone el depósito en el Archivo General de la Nación de los documentos de carácter histórico que existan en dichas oficinas.

El primer aspecto a considerar sería si la Biblioteca Nacional puede hallarse comprendida dentro del concepto de oficina pública. Es decir, cumpliendo funciones específicas administrativas que perturben la investigación y, sobre todo, la conservación de documentos. Presumo que tal cosa no es del espíritu del decreto, pues no solo los manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional estaban protegidos de su pérdida y deterioro y eran fuente importantísima de investigación, sino que también habían dado sus frutos, tal lo prueban los veinticuatro volúmenes publicados y la existencia de una sala, “Pablo Groussac”, especialmente dedicada a los investigadores y estudiosos.

A continuación muestra a las bibliotecas nacionales como laboratorios activos de cultura que permiten el acceso a las diversas fuentes documentales donde los manuscritos cumplen una función primordial. Lo ejemplifica así: “En los archivos de manuscritos se encuentra lo que Unamuno llamaba la *intrahistoria*, o sea, el tejido subjetivo invisible, íntimo, que determinó la conducta de los personajes y explica los hechos y sucesos de una época, descubriendo los nexos ocultos...”. En otro punto muestra que los manuscritos de la Biblioteca Nacional no habían quedado en cajas cerradas sino que fueron dispuestos con fácil acceso al interés del público mediante las publicaciones y volúmenes producidos por la institución. Por todo ello insistió: “incrementar y no tronchar, construir sobre lo ya construido y no destruir o simplemente paralizar”. En estos términos fue la nota dura y precisa del director Touceda.

La mayoría de los manuscritos llegaron por intermedio de valiosas donaciones; así añadió:

Todas estas donaciones fueron específicamente realizadas a la Biblioteca Nacional, quien tiene capacidad jurídica para aceptarlas y, como es lógico suponer, esto crea una relación entre donante y donatario que se rige por las disposiciones del Código Civil, creando un derecho de reversibilidad por parte del donante si no se cumplen las cláusulas de la donación. (De más está decir que hay varios procedimientos modernos para que la documentación verdaderamente histórica figure en el Archivo General de la Nación, sin que se despoje de ello a la Biblioteca Nacional: fotografías o microfilmación.) Por lo que es indudable que un procedimiento unilateral como el ocurrido puede significar inconvenientes con los donantes, los que no han sido consultados.

En cuanto al procedimiento, también tiene objeciones por haber sido un acto irregular, sin el inventario correspondiente, el traslado de 160 paquetes sin hacer las excepciones que correspondía a la Comisión Nacional de Museos, por no haber recurrido a ella para conservar algunos documentos que “sólo por ligereza pudieron ser enviados al Archivo General de la Nación”, por cuanto no constituían en manera alguna documentos históricos.

En conclusión, finaliza la nota:

Por lo tanto, en mi carácter de director de la Biblioteca Nacional, solicito del señor director general y por su intermedio a S. E. el señor ministro de Educación, lo que sigue:

1. Sean devueltos a la Biblioteca Nacional los manuscritos entregados al Archivo General de la Nación por el señor Interventor de la misma, don José Luis Trenti Rocamora.

2. Se solicita a la Comisión Nacional de Museos se pronuncie, atento los términos de mi informe, en relación con los manuscritos que por su carácter especial o especial situación jurídica deben permanecer en la Biblioteca Nacional.

3. A los efectos de dar cumplimiento al Decreto N° 19.021/54 en su artículo 2°, se autorice a esta Dirección a determinar conforme al dictamen procedente el material manuscritos que debe ser transferido al Archivo General de la Nación.

Saludo al señor Director General con mi consideración más distinguida.

A esta nota del 20 de agosto le siguieron otras de diversos temas, tales como la designación de Antonio Herrero como subdirector el 7 de septiembre y, dos días más tarde, se pidió el traslado de la Biblioteca a otro edificio.

La “Revolución Libertadora” del 16 de septiembre irrumpió en la historia del país y sus instituciones.

El 29 de septiembre, el ministro de Educación Dell’Oro Maini, resolvió dejar sin efecto los nombres relacionados con la política reciente.

El 21 de octubre se aceptó la renuncia del Dr. Raúl Touceda y se nombró director y subdirector al Prof. Jorge Luis Borges y al Sr. José Edmundo Clemente respectivamente. El decreto llevaba la firma de Lonardi y Dell’Oro Maini.

¿Qué pasaba con los manuscritos? No se volvió a hablar de ellos en ese momento.

Como testimonio de esta afirmación, apareció hace poco una boleta de lectura con los siguientes datos: Fondo de la Biblioteca, fechada el 30 de noviembre de 1955.

Libros, revistas, diarios y folletos: 479.785

Folletos: 106.376

Manuscritos: 40.177

Estos datos de manuscritos no coinciden con la historia de ellos, ya que no estaban en la Biblioteca.

Para finalizar, solo quiero recordar el extraño *mea culpa* de Trenti Rocamora, quien se refirió de esta manera en su boletín bibliográfico de 1997:

Este caudal documental se encuentra hoy en el Archivo General de la Nación, en cumplimiento de una disposición general del Poder Ejecutivo de 1955, que centralizó la conservación de los documentos.

Con respecto a la Biblioteca Nacional, me tocó a mí proceder a lo expuesto. La medida fue criticada, y hasta me parece acertadamente, pero aclaro, al largo plazo resultó beneficiosa porque, y por lo que se ve hoy, seguramente ese fondo documental no hubiese resistido el traslado de México al nuevo edificio.



Al cumplirse medio siglo de su partida de Buenos Aires, esta exposición recrea momentos singulares de la vida de Witold Gombrowicz en nuestro país: la llegada, los primeros años, la traducción de *Ferdydurke*, el trabajo en el Banco Polaco, los amigos y finalmente la despedida.

Del 10 de septiembre al 13 de octubre de 2013 | Sala Juan L. Ortiz





Encuentro Nacional de Catalogadores

Tendencias en la Organización
y Tratamiento de la Información

23, 24 y 25 de octubre de 2013
Auditorio Jorge Luis Borges

Estas reuniones, organizadas por la Biblioteca Nacional, han permitido intercambiar experiencias y difundir novedades con respecto a los estándares utilizados para la catalogación de las colecciones que conforman los acervos bibliográficos de las bibliotecas argentinas.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

Ediciones Biblioteca Nacional busca recuperar la hebra de la experiencia editorial pública del país. Con esta iniciativa pretendemos que el lector argentino se sienta interpelado no sólo en lo que ya atesora, sino en lo que puede redescubrir. Lo que leemos ya fue leído por otro, y si bien podemos ser lectores inaugurales, en esencia pertenecemos a una larga, silenciosa y milenaria república de lectores.



**LIBRERÍA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**
EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL

Agüero 2502 | Planta Baja
libreria.bn@gmail.com

[B] EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL



OBRAS
León
Rozitchner

colección
alemanes



COLECCIÓN LOS RAROS



(Q) QUELONIOS