

¿Por qué Borges es Borges?

Why Borges is Borges

Elisa Calabrese

CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas)

UNMdP (Universidad Nacional de Mar del Plata)¹

Resumen

La pregunta que titula este trabajo procura leer en la obra de Jorge Luis Borges algunas de las características que lo sitúan como uno de los más importantes escritores no solamente en su país, sino para la moderna literatura de la cultura occidental. Con este propósito, este ensayo explora los principales procedimientos de algunos de sus textos – en especial los que pertenecen a la tradición literaria argentina- que pueden mostrar esta cuestión. Asimismo, este trabajo lee el pensamiento político del escritor, pese a sus bien conocidas opiniones acerca de la autonomía del arte.

Palabras-clave: literatura gauchesca; reescritura; modernidad; pensamiento político.

Abstract

The question of this paper's title aims at reading in Jorge Luis Borges's work some features of his writing that place him as one of the most important writers not only in his own country, but in the modern literature of western culture. This essay explores the main procedures of some of his texts –especially those typical of the Argentinian literary tradition— offering evidence of this significant issue. Borges's political thought is also examined, in spite of his well-known opinions on the autonomy of art.

Key-words: *gauchesca* literature; rewriting; modernity; political thought.

¹ Elisa Calabrese. (argentina) Profesora y Doctora en Letras (UBA). Profesora Titular en el área de Literatura Argentina de la carrera de Letras de la UNMdP (Universidad Nacional de Mar del Plata). Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la misma Universidad, desde el 2009. Directora del CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la UNMdP desde 1990 hasta 1996 y nuevamente desde 2004 hasta 2013. Fundadora de la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió hasta el 2000. Obtuvo proyecto FOMECA en 1996 para dicho posgrado. Es miembro fundador de la AELHIS (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), a la cual representó en Argentina desde 1995 hasta 1998 y nuevamente en el 2006 hasta 2010; Categoría de Investigación: 1. **Formación de recursos humanos:** Ha dirigido más de 11 tesis de maestría, 5 de doctorado y un total de 24 entre becarios y adscriptos. Desde su primer libro, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. (en colaboración con Liliana Befumo Boschi). Bs.As.: Editorial García Cambeyro, 1975, cuenta con numerosas publicaciones en revistas especializadas. Entre sus últimos libros, pueden mencionarse: *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (Elisa Calabrese y Aymará de Llano, eds.). Mar del Plata: Editorial Martín, 2006 y sus dos últimos libros *Lugar común. Estudios críticos de literatura argentina*. Mar del Plata: EUDEM, 2009 y *Sábado. Historia y apocalipsis*. Córdoba: Alción editora, 2013.

¿Por qué Borges es Borges?

“30 años sin Borges”, rezaba en 2016, la portada del suplemento dominical de un importante matutino porteño, en recordación del aniversario de la muerte de nuestro máximo escritor, ocurrida el 14 de junio de 1986. Invirtiendo el sentido de la preposición “sin”, quiero destacar que, aunque sea obvio el hecho de su desaparición física, nos queda su literatura. Releo lo escrito y parece el lugar común sobre la supervivencia de alguien por la fama, si no fuera porque, a contrapelo de la proliferación mediática que nos acosa con su nombre, me interesa insistir en las causas que motivaron el singular valor de su escritura. Esto implica dejar de lado esa catarata de anécdotas –reales e inventadas ¿quién podría ya distinguirlas?- y evitar el regreso a las *boutades* donde destellaba el humor de su ingenio irónico, aunque las atesoremos en la memoria, porque nos fascina imaginar cuán bello sería haberlas pensado nosotros. Todo ese magma que nos rodea remite precisamente, a una de sus frases emblemáticas: “el equívoco de la fama” de la cual él mismo resulta el mejor ejemplo. No trataré, desde luego, de definir qué significa escribir “bien”, aunque -como él mismo explicó- algunos versos pueden hacernos sentir una perceptible emoción física, y de esa clase él logró muchos, como el perfecto endecasílabo blanco –metro clásico si los hay, procedente de la más rancia tradición del Siglo de Oro español- que cierra su poema dedicado a Laprida: “el íntimo cuchillo en la garganta”, donde se aúnan, en paradójica armonía, la fluyente melodía debida al ritmo de los acentos con la sintética pero impactante figuración del frío beso de la muerte.

El título de estas líneas procura condensar algunas reflexiones motivadas por la frecuentación de sus textos dando una vuelta de tuerca a lo pensado en torno de ellos en otras ocasiones, pues, como se sabe, insistir en la lectura de nuestro escritor genera adicción. El deseo sería promover alguna lectura lo más libre posible de esa textualidad

Año 2 n° 3 | 2020

que permite pensar en lo teorizado por Barthes: la diferencia entre la Obra, fragmento de la Biblioteca infinita (imposible no acordarse de los cuentos fantásticos de Borges), generadora de filiaciones, emblema heráldico de la paternidad autoral y la escritura sin dueño, el Texto que está para ser leído, para producir otro texto. Esta lectura sería socialmente herética, dado el enorme material paratextual (entrevistas, reportajes, anécdotas genuinas y apócrifas) producido en torno del escritor Borges, que en vez de acercarnos a su escritura, nos aleja de ella. Es decir: el mito Borges genera entre otras cosas, un imaginario de inaccesibilidad, de escritura incomprensible para los no iniciados, de literatura sólo para literatos, de academias, de erudición. Uno de los componentes más fuertes del mito público es el de su infinita erudición; no pretendo negar la evidencia de una vida consagrada a la lectura y la escritura, actividad de doble faz que, como lo tematiza él mismo tan incansablemente, son dos caras de la misma moneda. En todo caso, apunto a señalar que esta permanente y doble actividad está regida por los principios de la arbitrariedad, el humor irónico y la redundancia (leer para releer, escribir para reescribirse; de allí su consabida *boutade*: “soy, decididamente, monótono”). Si hay algo que el ejercicio del escribir /leer muestra en Borges es lo antierudito, lo antifilológico, lo lúdico y lo anárquico. La erudición, la seriedad académica, presuponen lo sistemático, el respeto a lo canónico y lo consagrado. Nada más distante de la actitud de quien dijo “soy un lector hedónico” y si bien sabemos que una cosa son las declaraciones ingeniosas y otra lo que la escritura nos dice, en esta cuestión hay coincidencia. Un simple ejemplo basta: considérese la lectura que hace del *Martín Fierro* -no me estoy refiriendo ahora a sus insoslayables ensayos críticos, sino a una de las varias reescrituras de Borges sobre nuestro texto canónico por excelencia: su cuento “El fin”. El fin exige la muerte, por duelo a cuchillo en manos del moreno vengador, del protagonista; de ese modo, el personaje de Hernández cumple el destino

que le correspondería: morir “con las botas puestas”, como se diría en el *western*, porque así le hubiera gustado a Borges que terminara el texto fundacional. En su estudio crítico, Borges destaca la –para él- indiscutible superioridad estética de la “*Ida*”... frente a la “*Vuelta...*” entre otras cosas porque no está gravada con los consejos moralizantes de Fierro a sus hijos, que para él son una carga didáctica y circunstancial que apuntan a domesticar al gaucho. De allí que este relato puede leerse como una ficción que “corrige” a Hernández; el gaucho muere en su ley, como debiera morir uno de aquellos “cuyo austero oficio era el coraje”. Por lo tanto, nada de respeto al texto intocable, nada de estudio filológico; brillantez crítica, audacia escrituraria, criterio fundado en lo inabarcable, infinito y variable de la literatura; podemos leer el *Quijote* como si lo hubiera escrito el ficticio Pierre Menard.

Si esto es así, entonces reitero la pregunta que oficia de título a estas líneas: ¿por qué Borges es Borges? Trataré de seguir un camino que señale algunos mojones para responderla, explicando los motivos de trascendencia inevitable para el campo cultural argentino, así como su relieve internacional que lo jerarquiza al situarlo como uno de los máximos escritores del siglo XX. Dado que Borges no solamente practicó todos los registros posibles de escritura sino que los utilizó sin respetar sus fronteras, no es pertinente la pretensión por determinar los límites entre algunos de ellos; es el caso de la mezcla entre los géneros –la prosa y la poesía como lindes extremos- el cuento y el ensayo o entre la crítica y la ficción, pues es sabido que el escritor frecuentemente construye sus relatos con el estatuto de reflexiones sobre literatura, haciendo que el saber teórico se efectúe en la trama misma, puesta en escena ficcional. Pero antes del apogeo del Borges narrador de los años cuarenta, cabe observar la precocidad de sus intervenciones críticas en las seminales décadas de los años veinte y los treinta, pues si algo caracterizó desde sus comienzos a nuestro escritor, fue la extrema lucidez de su

conciencia sobre la lengua y la literatura. Conciencia manifiesta ya en sus primeros ensayos como *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928) de los cuales abominó más tarde, como es muy sabido. Pero, más que interesarme en la estética del criollismo y su posterior abandono, camino hartamente explorado por la crítica, creo atisbar que esa actitud también se explica por haberse ya consumado las vastas operaciones culturales de las cuales formaban parte esos textos, operaciones éstas que, a mi juicio, resumen la trascendencia de su obra y sintetizan muchos de sus procedimientos. En efecto, si admitimos que la obra de Borges puede caracterizarse, globalmente, como un vasto resumen de la tradición occidental, sus efectos en la cultura latinoamericana y nacional fueron igualmente vastos. Las dos operaciones que son los pilares de esa bisagra de cambio cultural consisten en la relectura –verdadera reinvención- de los constituyentes de la tradición nacional y la fagocitación indiscriminada –indiscriminada no en cuanto a su calidad, sino en lo que hace a su procedencia- de la cultura universal.

En la primera etapa de esta inmensa tarea se inscriben los citados ensayos, centrados en una intervención combatiente a favor del registro del habla local como el adecuado uso literario de la lengua española en la inflexión que escande este arrabal rioplatense del idioma². La defensa del nivel de lengua propio que practicaron con éxito singular los fundadores de la generación del '37 y sus seguidores, los escritores del '80, se lleva a cabo con la elección de una vía intermedia que eluda dos peligros: –Borges los llama, en su ensayo, “dos influencias antagónicas”- el prejuicio del casticismo tanto como la barbarie lunfarda, que señala la corrupción idiomática introducida por los “argentinos

² Para un detenido estudio de las posiciones lingüísticas de Borges, es muy útil la consulta de *El idioma de los argentinos. Cultura y discriminación*, (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06bordelois.html>), donde Ivonne Bordelois y Angela Di Tulio recorren los vericuetos de una trayectoria comprendida en el arco temporal que va del primer texto hasta la polémica con Américo Castro, en 1941, publicada con el título de “Las alarmas del doctor Américo Castro”.

nuevos”, los descendientes de los iletrados inmigrantes, en general, de origen italiano. Una política de la lengua; una política del género y del gusto forman parte de las operaciones culturales de Borges cuyos argumentos ensayísticos regresan en el registro paródico, donde puede observarse de modo sutil la burlesca alusión al habla del inmigrante. Han pasado muchos años desde esos primeros escritos sobre el idioma de los argentinos; ya han sido asimiladas las primeras generaciones nacidas en el país, sin embargo, ¿por qué no recordar, en los *divertimentos* de Bustos Domecq o Suárez Lynch, (la llamada “escritura en colaboración”) la diferencia entre los argentinos viejos y los nuevos? En un prólogo dedicado al poemario *Mester de Judería*, de Carlos M. Grünberg, Borges escribió que si Grünberg, poeta, era “inconfundiblemente argentino”, lo era por “un vocabulario determinado, ciertas costumbres sintácticas y prosódicas...” (Borges 1998:116). Pues bien, estas costumbres de la sintaxis aparecen demarcando claramente la pertenencia del personaje, así ocurre con su protagónico detective Parodi, cuya neta raigambre criolla se manifiesta en su temple concentrado, irónico y lacónico, en fuerte contraste con el verborrágico Gervasio Montenegro, su interlocutor y , algunas veces, relator de los crímenes que aquel resuelve por puro proceso intelectual de abducción, pues como se encuentra en la cárcel por un delito que no cometió, ni siquiera puede desplazarse al lugar de los hechos. Todo en Montenegro es mostrenco: desde sus ingresos, que provienen de un prostíbulo en el populoso suburbio fabril de Avellaneda, al sur de la capital, hasta su barniz de *snob* y su habla, en la que mezcla frases en francés, nombres de lugares y de personajes rimbombantes. Caricatura que excede el marco de la producción del binomio Borges/Bioy, pues está también presente en uno de los más famosos cuentos fantásticos de Borges, “El aleph”. Allí se exhibe en el ridículo Carlos Argentino Daneri, primo y amante de Beatriz Viterbo, amada sin esperanza por el narrador-personaje Borges y también dueño, podría decirse, del fabuloso *aleph*, el

mágico punto que concentra la simultánea totalidad, pues el prodigio se halla en el sótano de su casa. Cabe señalar la complejidad de una escritura que, en lo formal, exhibe una superficie tersa y sin suturas visibles, complejidad dada por el cruce de sentidos y alusiones puestas en juego pues, si con Daneri, por un lado se escenifica la burla al lenguaje del argentino nuevo, por otra, en su imposible proyecto literario – intenta escribir un poema que “reproduzca” la visión total del universo que le ha deparado el *aleph*- se tematiza el rechazo a la estética del realismo, dado el hiato constitutivo entre lenguaje y realidad.

No pensemos que estos conceptos lingüísticos obedecen al nacionalismo, ideología con la que Borges sostuvo siempre una batalla pertinaz, se trata de una conciencia moderna de la lengua que permite la cómoda asunción sin complejos, de una cultura del margen de occidente; actitud que autoriza el uso del nivel de lengua propio, mientras sea culto ³ aquel fraguado en la escritura de esas dos generaciones a las que llama “nuestros mayores”; así lo han reconocido escritores latinoamericanos de singular relevancia, como Octavio Paz, por ejemplo, cuando afirma que gracias a Borges, los latinoamericanos “somos contemporáneos de todos los hombres”, por lo que podemos expresarnos, legítimamente, en nuestro registro propio. Pero hay, además, un saber más profundo referido al magisterio de la generación de los fundadores, que Borges advierte y procura practicar: es la índole de construcción imaginaria que tiene cualquier tradición cultural, más aún, cuando se trata, como es el caso de los países americanos, de naciones que se constituyeron mediante la ruptura con su pasado colonial. Así, si la preocupación de los intelectuales en el Salón Literario de 1837 por la independencia cultural se tradujo en la invención de una literatura que, bajo el tutelaje francés, se

³ Creo que Borges se refiere a “culto” remitiéndose a la propia tradición decimonónica de nuestra literatura, sin atenerse a ningún purismo como sería, por ejemplo, pensar en algunas construcciones prosísticas en Sarmiento o en los galicismos de la generación de 1880.

desprendiera de España, esta actitud *mutatis mutandis* es la que Borges adoptará modulándola con flexión moderna y cosmopolita: ¿dónde puede buscar nuestra literatura? La respuesta sería: en todas partes, lo universal es nuestra propiedad; allí está su relectura de la gauchesca como muestra del desplazamiento que, dejando de lado pensarla en clave épica, como lo hizo el nacionalismo de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones en su celebración del Centenario de 1910, erigiéndola así en la gesta nacional, como el *ethos* inscripto ya en nuestros comienzos, la ve como una novela; es así que Borges genera una invención moderna, producto del cruce entre su experiencia vanguardista y sus lecturas de los clásicos occidentales en sus lenguas de origen. Lo dicho no obsta a que, como hace siempre Borges, argumente lo opuesto cuando el contexto ha cambiado; así, muchos años más tarde y ya superada la necesidad de rebatir a Lugones y a Rojas, reconocerá que si pensamos lo épico como un sabor a destino, el poema hernandiano sin duda, lo posee y merece tal nombre. De allí que varias de sus reescrituras –no sólo “El fin” sino también “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”– profundicen ese sabor a destino. Por eso Cruz, que había “corregido el pasado” y se creía feliz encuadrado en el marco de la legalidad, descubre su “destino de lobo, no de perro gregario” al reconocerse en el espejo del rostro de Fierro; por eso, arrancándose las jinetas de sargento se pone a luchar contra sus propios soldados, defendiendo al gaucho matrero que supuestamente debería apresar. (Borges: 1994 I, 561-563)

Sigamos por el camino de la serie gauchesca pues Borges lo hará hasta el final de su vida. En efecto, a partir de lo dicho más arriba respecto de las hibridaciones genéricas, no es sorprendente que, desde mi perspectiva, tanto el famosísimo “Poema conjetural” cuanto el no menos célebre “El general Quiroga va en coche al muere” se inscriban en su singular reescritura de la serie que nos caracteriza, donde Borges pone en juego su peculiar visión sobre el antinómico campo que Sarmiento llamó “civilización o

barbarie” y que literariamente se denomina con los nombres de los dos escritores fundadores, emblemáticos de lo nacional: Sarmiento y Hernández. En el poema dedicado a Laprida se produce un original juego genérico: mientras el acápito simula un posible fragmento del texto de una crónica –rápidamente desmentido por el imposible registro de lo que el personaje histórico Laprida “piensa antes de morir”- las estrofas del poema exhiben un “yo” que en lugar del habitual simulacro propio de la lírica, es decir el ficticio yo del poeta, lo inscribe en el propio personaje. Aquí, todo el texto está del lado de los unitarios: si en el acápito mencionado más arriba, la muerte de Laprida es calificada de asesinato, nombre inaceptable para una muerte en guerra; la batalla es “deforme” pues “vencen los bárbaros/ los gauchos vencen”. Además, si hay una conciliación entre las facciones que perduran a lo largo de nuestra historia, sólo se la hallará en el virtual y trascendente mundo de los arquetipos platónicos que jalonan el destino sudamericano, destino vuelto patente para Laprida en el horizonte de la noche por la revelación epifánica: “la letra que faltaba, la perfecta/ forma que supo Dios desde el principio” (Borges 1981: *Obra poética*, 180-181).

En su ensayo de 1946, llamado “Nuestro pobre individualismo”, Borges define que, para el argentino, un héroe es el hombre solo que pelea contra la partida. “El general Quiroga va en coche al muere”, es el poema donde se rinde homenaje a este hombre solo y valiente que emprende una lucha hasta el fin, aunque esté perdida de antemano. En la reseña que Borges escribe en *Sur* para elogiar la novela *El sueño de los héroes*, de su amigo Adolfo Bioy Casares, destaca como mérito sobresaliente del libro la condensada captación de esos símbolos donde el argentino puede reconocer los rasgos del mito de su identidad; así se expone que la literatura es el ámbito privilegiado para que se produzca esa emergencia. El pasaje al que aludo dice lo siguiente:

Aquí el hombre del secreto es el gaucho. Cargas de caballería y vastas empresas nos propone la historia, pero la figura en la que el argentino encuentra su símbolo es la del hombre solo y valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo. Sarmiento, Hernández, Ascasubi, del Campo, Gutiérrez y Carriego han forjado ese mito del peleador. (Borges: 1999, *Borges en Sur*, 284)

El poema aparece por primera vez en *Luna de enfrente* (1925) pero el escritor siempre lo rescató, aunque con importantes modificaciones, en las sucesivas ediciones de sus primeros poemarios, pese a que con su ironía característica, en el prólogo de 1969 a una de las reediciones del libro, lo define como poseedor de “la vistosa belleza de una calcomanía” (Borges: *Obra poética* 1981, 65). Uno de los objetivos de su reescritura es atemperar hasta su mínima expresión, el ostensible oropel de esa calcomanía. Dice la primera versión: “Pero en llegando al sitio nombrao Barranca Yaco/Sables a filo y punta menudearon sobre él/Muerte de mala muerte se lo llevó al riojano/Y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel” que se transforma en: “Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco/ hierros que no perdonan arreciaron sobre él, / la muerte, que es de todos, arreó con el riojano/ y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.”(Borges: 1981, *Obra poética* 72-73). Una primera observación es obvia: Borges deslía el criollismo lingüístico, trabajo que se manifiesta desde el cambio de la grafía sin “d” final en el primer verso de la estrofa inicial (“sed” y no “sé”), hasta obviar frases hechas con marcado sesgo gauchesco como “sables a filo y punta” o “muerte de mala muerte”. Por otra parte, el sintagma “la muerte, que es de todos”, expone la operación escrituraria de universalizar lo local característica de nuestro escritor, elevando la aleatoria circunstancia al plano del destino esencial, dado que todos los hombres somos mortales. Sin embargo, conserva palabras como “tapaos”, (por otra parte, término poco sustituible para significar el caballo de pelaje muy oscuro y sin manchas de ningún otro color) y mantiene la imagen de la muerte gaucha que “arrea” al caudillo. Creo sin embargo, que estas modificaciones responden también a motivos más sutiles: trataré de explicarme.

Como se sabe, el Borges crítico de sus años maduros abomina del color local; esto es el motivo para reconocer como uno de los más importantes méritos del poema de Hernández la ausencia de descripciones de las tareas rurales, del pelaje de los caballos u otras precisiones descriptivas que serían propias de una mirada ajena a la cotidiana existencia del gaucho. ¿Cómo hacer, entonces, para que la escritura permita, al lector, situar una comprensión reconocible del contexto? Puedo responderme recurriendo al propio escritor en un pasaje de “El escritor argentino y la tradición”. Luego de recordar que en sus primeros poemarios intentó captar “el color y el sabor” de Buenos Aires, Borges se refiere al cuento “La muerte y la brújula” atribuyéndole ser producto de una pesadilla, que, como todo sueño, desfigura los contornos de lo real; sin embargo, según confiesa, los amigos a quienes se lo leyó, opinaron que por fin había encontrado las cualidades que permitían reconocer la ciudad. “Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano” (Borges 1994: I, 270-271).

Sin tomar en cuenta la exagerada crítica que dirige contra sus tres jóvenes libros, ese relato, entonces, nos puede guiar para explorar el procedimiento mediante el cual se logra el efecto de lo real reconocible, aunque esté distorsionado por la pesadilla. Borges es maestro de la estilización; así, se condensa en pocos elementos el foco de lo que imantará la mirada poética, promoviendo un mecanismo propio de la sinécdoque del referente. Si en el mentado cuento con la frase “el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto” se indica el muy evidente Río de la Plata, a la vez que con el sintagma “el olor de los eucaliptos” caracteriza el suburbio donde será ejecutado Lönrot, permitiendo reponer el topónimo obliterado: Adrogué, también en la versión reescrita del poema a Quiroga, este procedimiento revela su eficacia. En efecto, los relatos del unitario folclore familiar (motivo por el cual se atribuye, en el poema, el asesinato de Quiroga a

una orden de Rosas) tal como señalé más arriba, han alimentado la versión que se ofrece de la muerte del caudillo tramada con la concentrada síntesis con que reescribe el *Facundo* de Sarmiento. Así, se destaca, tal como lo hiciera el sanjuanino, el temerario valor de Quiroga de manera también metonímica: “tironeaban seis miedos y un valor desvelado” y las imágenes del caudillo reponen la antigua oposición naturaleza/cultura, que Sarmiento atribuía a las ásperas determinaciones del medio físico, pues el Tigre Quiroga es la encarnación misma de lo natural: “Aquí estoy, afianzado y metido en la vida/como la estaca pampa bien metida en la pampa./Yo, que he sobrevivido a millares de tardes/y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas/no he de soltar la vida por estos pedregales./ ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?” (Borges: 1981,70). Pero las relaciones entre la escritura de nuestro autor y la del sanjuanino darían lugar, de por sí, a una indagación más profunda, que no emprendo ahora, debido al espacio del que dispongo aquí.

Restan algunas reflexiones sobre el Borges político, frase que ya de por sí puede parecer una contradicción dado las innumerables ocasiones en que tanto por escrito (ensayos, relatos, reseñas, comentarios críticos, etc.) cuanto en lo que puede llamarse el Borges oral, el escritor manifestó su absoluto convencimiento –herencia vanguardista- sobre la autonomía del arte, cuya contracara es, por supuesto, el rechazo a toda forma de literatura comprometida. Hay consenso en que la notoria excepción a esta regla es su pertinaz antiperonismo, cuestión que permitiría de por sí, posicionar a la crítica argentina, sobre todo en ciertas épocas, pues es una bisagra que separa las aguas. Así, para la llamada “nueva izquierda” surgida en la década del ‘60, que hibrida ideológicamente marxismo con nacionalismo, uno de los ejes conceptuales del análisis político es la revisión del peronismo, rechazado por las izquierdas actuantes al momento de su emergencia. Para la crítica de esta tendencia, la posición de Borges revelaría su

extracción de clase, su elitismo, y subsecuentemente, el cosmopolitismo extranjerizante de su literatura. La posición respecto del peronismo, compartida asimismo, en los comienzos del movimiento político, por sectores intelectuales destacados –en este sentido, el grupo de la revista *Sur* es el más evidente- se debe a una lectura que considera a Perón un filofascista, como lo pondría de manifiesto su simpatía por Francisco Franco e inscribe, así, su rechazo en el contexto de un más amplio repudio a los totalitarismos en general. Desde esta perspectiva es que me referiré a dos textos genéricamente diferentes: el ensayo “Nuestro pobre individualismo” y el relato “*Deutches requiem*”, para leerlos como concentración ideológica del pensamiento borgeano. La primera aparición de ambos textos –mucho antes de su incorporación en los libros que los incluyen, es decir *El Aleph* (1949, I, 576-581) y *Otras inquisiciones* (1952, II, 36/37) es en la revista *Sur* con fecha 1946. Tal coincidencia temporal en un año que marca por un lado, el ocaso del Tercer Reich con el fin del gran conflicto bélico y, por otro, el inicio del gobierno de Perón luego de octubre del ’45, no sería de por sí, suficiente para relacionarlos, si no fueran, además y sobre todo, muestras de una reflexión política sobre las relaciones individuo/estado. En 1977, un periodista italiano entrevistó a Borges en Roma y esa entrevista no había sido traducida, de allí que aparezca reproducida bajo el título de “Borges inédito”. Vale la pena citar un pasaje porque creo que sintetiza lo que el escritor pensaba de sí mismo en sentido político:

– Pero usted es verdaderamente un viejo anarquista, ¿o es otras cosas? – Sí, un viejo anarquista. Mejor dicho: un viejo spenceriano individualista. Es decir no soy fascista, no soy comunista y no soy nacionalista, detesto el nacionalismo. Nunca fui peronista o nazi, detesto todo eso. Soy un viejo anarquista, un viejo anarquista pacífico.
<https://www.perfil.com/noticias/cultura/borges-inedito.phtml>

Todos recordamos que, luego de un inicio donde se habla de “las ilusiones del patriotismo”, el ensayo parte de una cita de Hegel, donde se expone la idea que el gran filósofo alemán tenía sobre el Estado, al que veía como la realidad concreta que encarna

la idea moral. Borges se apresura a explicar que, para el argentino que es “un individuo, no un ciudadano”, esta noción moral del poder situado en el Estado es “una broma siniestra”, entre otras cosas, por su experiencia en un lugar del mundo donde los gobiernos suelen ser pésimos. A continuación, el texto ejemplifica con el posible personaje de una película policial norteamericana donde el héroe es un periodista infiltrado en la organización delictiva, el *gang*, que se gana la confianza del jefe hasta llegar a ser su mano derecha, con el fin de enterarse de todos sus secretos y poder entregarlo a la policía, acabando de ese modo con el grupo y restaurando así el orden instituido, es decir, el orden moral: el orden de un Estado que, por definición, se piensa como opuesto al delito.

¿Qué siente el virtual espectador argentino respecto de tal héroe? Leámoslo en la escritura de Borges: “[...] el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese ‘héroe’ es un incomprensible canalla” (Borges: 1994, II 36). A partir de esta acotación, Borges despliega dos morales en contraste: en cierto universo cultural, el orden social general, regulado por el estado, es un cosmos que hay que preservar, aún a costa de un sacrificio afectivo personal; en nuestro imaginario cultural, por el contrario, es un caos donde la única garantía de supervivencia es la lealtad del amigo, la íntima solidaridad. Tal cosmovisión se hace patente en una escena clásica, favorita del escritor, de nuestro poema nacional, el *Martín Fierro*, donde Cruz, sargento de la policía rural, arrancándose las insignias de su rango, se pone a luchar junto al desertor, Martín Fierro; ha decidido ser un individuo, no un ciudadano.

Al recorrer la trayectoria de nuestro autor, vemos que han sido minuciosamente explorados por la crítica los hitos de su sinuosa relación con el nacionalismo. Como siempre, el pensamiento borgeano se despliega en clave literaria: allí donde la literatura habla de sí misma. Recorro, entonces, a un relato posterior en muchos años a los textos

Año 2 n° 3 | 2020

que menciono; se trata de “El otro”, que abre *El libro de arena*, de 1975, donde el Borges personaje-narrador se sueña e inventa –se escribe- a sí mismo, en un juego de identidad desdoblada, pues mientras está sentado a orillas del río Charles, en Boston, tiene un encuentro consigo mismo, el joven escritor vanguardista de los años ‘20. Bastará con decir que se escenifican, con la retórica de la polémica literaria, las diferencias entre el hombre joven y el escritor consagrado de setenta años: se establecen contrastes entre las respectivas preferencias literarias; se ironiza sobre las poéticas y también se oponen las opiniones políticas. Cito un breve pasaje, de lo narrado en primera persona por el Borges “actual”, es decir, el que corresponde al tiempo de la escritura:

Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantarí la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época. [...] --Tu masa de oprimidos y de parias -le contesté--no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. (*Obras Completas III*: 14)

Si proyectamos este párrafo sobre el título del ensayo que me ocupa, podremos advertir el sesgo irónico del adjetivo “pobre”, pues nuestro pobre individualismo remite a una vindicación: esa pobreza elogia, en rigor, la condición que constituye la quintaesencia de lo político para Borges: en la dupla de términos individuo/ estado, se optará siempre por el primero de ellos. A lo largo del tiempo y en múltiples declaraciones referidas al devenir de la historia, el escritor se sitúa en pugna contra esa disolución del individuo que representan los regímenes totalitarios, en los que el cuerpo social absorbe y anula, elidiendo las diferencias y homogeneizando a fuerza de *slogans* con el fuerte aglutinante del nacionalismo que mitifica una supuesta excelstitud de las singularidades locales, otorgándoles índole metafísica que las inviste de esencias incuestionables. Los párrafos conclusivos del breve pero sustancioso ensayo son contundentes. Una vez terminada la gran guerra, Borges observa –recordando a Spencer- que

[...] el más urgente de los problemas de nuestra época es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil y perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes (Borges: 1994 II, 37).

Lo anterior permite ver que su rechazo al peronismo no obedece exclusivamente a una suerte de horror elitista ante la invasión de las masas que, habiendo adquirido identidad como sujeto político cuya presencia y peso se han vuelto hegemónicos, invaden –literal y metafóricamente- los espacios ciudadanos antes habitados y transitados sólo por la burguesía o la clase media; este rechazo responde especialmente a una identificación entre el movimiento imbuido de nacionalismo y esos “nombres” condenados en el párrafo que he citado más arriba; es decir, Borges ve al peronismo como una versión local del fascismo. Es interesante destacar que muy pocos críticos o escritores se han acercado a Borges dejando de lado su mito público para observar con atención su pensamiento político; fue tan fuerte el peso de lo que Nicolás Rosa llamó “el objeto Borges” –en gran medida construido por él mismo como destino literario, como predestinado a la literatura- que una de las marcas más definidas de ese diseño, la prescindencia política que proclamó y su tenaz negación de la literatura comprometida, obscurecieron la captación de sus intervenciones, no solamente en el sentido crítico como operatorias de escritor en el campo intelectual, sino también de sus opiniones como hombre. Una de las más notables excepciones es la de Juan José Saer, quien, a pesar de situarse, ideológicamente, en las antípodas de Borges, escribe uno de los más lúcidos ensayos sobre esta cuestión. Afirma que “a pesar de sus declaraciones tardías sobre el escaso interés que despertaba en él la política, Borges fue un verdadero militante”, (Saer, Juan José: 1999, “Borges como problema” en: *La narración objeto*. Buenos Aires, Planeta, 119-120) pues hubiera considerado indigno rehuir la preocupación sobre el nazismo o el comunismo a medida que el horizonte político de Europa se oscurecía, y tomó partido explícito no solamente contra el nazismo, sino

proyectando las consecuencias en la realidad nacional de toda posible influencia de los autoritarismos. Así, rastrea en los textos de Borges las inequívocas condenas al nazismo, enfatizando su persecución a los judíos, y como notable excepción a lo que sostuve antes en cuanto a su rechazo de toda forma de colectivización, Saer recuerda el texto con que Borges celebra la liberación de París., titulado “Anotación al 23 de agosto de 1944”, aparecido en el N° 120 de *Sur*, octubre de 1944, donde el escritor descubre que “una emoción colectiva puede no ser innoble”. El párrafo final adelanta la posición inicial del ensayo que comento:

... para los europeos y americanos, hay un orden –un solo orden- posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura de Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un vikingo, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos del Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo 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 una conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*. Hitler, de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres y el dragón (que no debieron ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules. (Borges: 1999, 129)

Por mi parte, quiero recordar también ese texto, pues en él hay un operador fundamental de sentido que permite leerlo como matriz genotextual del cuento “*Deutches requiem*”, una de las ficciones más estremecedoras como despliegue explicativo del nazismo en clave mítica, desde uno de sus protagonistas, personaje de ficción que puede, sin embargo, ser un adecuado paradigma de multitud de reales fanáticos. Borges no sólo celebra, maravillado, el júbilo con que los parisinos festejan su libertad, también observa, extrañado, “el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler”. Ante tan flagrante contradicción, Borges siente la necesidad de explicar, de algún modo, tal ambivalencia de sentimientos y, recurriendo a una hipótesis aparentemente freudiana, sintetiza: “los hombres gozan de poca información sobre los móviles de su conducta”. ¿Por qué escribir el adverbio que relativiza lo que aparece como evidente postulación de lo inconsciente? Dejo de lado por un momento la pregunta que espero se responda con la ficción de Borges.

El cuento asume el carácter de confesión en su doble sentido –literario y jurídico- pues, si por una parte se inscribe en el género iniciado por San Agustín, constituyéndose

como una biografía del narrador-personaje, por otra, se trata del reconocimiento, ante el tribunal, de lo que Otto Dietrich Zur Linde no considera una culpa, sino una necesidad espiritual: su responsabilidad, en tanto jefe de un campo de exterminio, de los abominables crímenes allí cometidos. Digo, de paso, que debemos entender biografía siguiendo los modos en que opera la escritura borgeana; de la misma manera en que ocurre por ejemplo, con la biografía de Tadeo Isidoro Cruz, donde lo narrado delinea los constituyentes esenciales de una vida, no sus avatares, es decir: lo importante son las marcas que contribuyeron a la formación del personaje, determinando los rasgos fundamentales de su personalidad, de sus creencias, de su temple espiritual. En lo que a Otto se refiere, tales huellas se inscriben en el dominio de su propia cultura: la tradición de nobleza militar de su familia y el legado de heroísmo como la única conducta posible; la música, la poesía y la filosofía alemanas (Brahms y Schopenhauer); también la literatura donde se destaca, como “otro vasto nombre germánico”, el de William Shakespeare. De tal modo, estas determinaciones lo condicionaban a ser un hombre culto, refinado, para quien el destino de pertenecer a una *elite* militar era algo natural. Sin embargo, dos poderosas fuerzas lo transformarán; una de ellas, de naturaleza intelectual y la otra, directamente vinculada con la acción: se trata del descubrimiento pesimista de Nietzsche y Spengler, así como de su ingreso al Partido (cuya grafía en mayúscula hace innecesario nombrarlo).

Lo significativo de estas condiciones de posibilidad tan magistralmente imaginadas por la ficción, es que hacen más impresionante la con-versión del personaje; porque se trata de eso: el proceso de un darse vuelta sobre sí, despojándose de todo aquello que lo definía para ser otra cosa, en síntesis: una auténtica transformación mística, con un camino previo de ascesis hacia el mal, que en su caso está dado por su aprendizaje dentro del partido. Este sendero espiritual, como grotesca inversión de la ruta a la santidad, también tiene sus pruebas; una de ellas es la de abandonar todo su refinamiento para confraternizar con sus camaradas de ruta, cuya extracción social y nivel cultural son inferiores al suyo; otra, la de aprender el credo de la violencia. Leamos en el texto cómo resume Zur Linde su camino ascético:

Poco diré de mis años de aprendizaje. Fueron 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 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. (Borges: 1994, I 376)

Es curioso que, entre la inmensa masa de bibliografía crítica sobre la obra borgeana, haya poca dedicada específicamente a este texto. Tal vez sea porque su construcción presenta procedimientos transitados habitualmente por las características operatorias de escritura que infunden un sello inmediatamente reconocible como marca que declara su pertenencia a la pluma canónica del escritor. Puedo mencionar el juego actancial entre los roles de perseguidor/perseguido de los personajes principales que presentan una identidad superpuesta; así, en este caso, el poeta judío David Jerusalem es, para su torturador “símbolo de una detestada zona de mi alma”, si Otto se encarna con él es para destruir la piedad que aún lo habita, consumando de tal modo, su definitiva incorporación a una espiritualidad de la violencia, si se me admite el oxímoron. Lo extraordinario de esta relación es que Zur Linde admira especialmente la poesía de Jerusalem; la conoce en profundidad y puede recitar de memoria algunos de sus versos. Procede al respecto, como un auténtico crítico y la comenta con sutil lucidez. Es que por fin ha comprendido su propio destino, señalado por la figura de su víctima, puede así, responderse internamente la pregunta que lo obsesionaba en los días pasados en el hospital, donde una herida casual lo mutiló hasta el punto de impedirle participar como soldado activo en la guerra. Ahora entiende que, si buscó esas balas y esa mutilación, no fue por cobardía, al contrario, pues si en él el valor era una condición natural, no lo era el oficio de verdugo y torturador en el campo “donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad”. Y ahora sí Borges responde a la pregunta que dejé pendiente. No es Freud, sino Schopenhauer quien enseña a Otto 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. (Borges: 1994, I 578).

No importa aquí si Freud tenía una deuda no reconocida con su filosófico predecesor; sí en cambio interesa destacar esta red que une el cuento con el ensayo sobre la liberación de París, donde esa pregunta recurre convertida en afirmación; Borges exhibe un saber sin necesidad de argumentarlo.

También el uso de las citas y las acotaciones a pie de página del apócrifo editor son recursos típicos de la ficción borgeana, en ese juego especular entre las referencias “reales” y las fictivas. Pero si por un lado, estos juegos radicalizan la ficcionalidad de la historia, por otro, la desplazan irónicamente hacia el campo de lo histórico real, reforzando una verosimilitud que oblicuamente remite a lo verídico. Así, por ejemplo,

nunca existió un campo de concentración en Tarnowitz, pero en ese pueblo polaco, cercano a Galitzia, existió una importante comunidad judía cuya historia registra hechos destacados como el florecimiento de la Haskalah, el movimiento de Ilustración Judío, que hacen perfectamente posible la existencia de un poeta como Jerusalem, aunque el “editor” sostenga que su nombre no ha quedado en los registros del campo; ficción de una ficción, en su pliegue puede encontrarse la verdad.

Todos los hilos confluyen, en el discurso del personaje, a configurar una Verdad trascendente, con mayúscula, que incluya a la vez la metafísica y la historia universal. Si el nazismo es para él ante todo un hecho moral, un despojarse del viejo hombre que está viciado, para investirse con el nuevo, es asimismo, un nuevo orden mundial, no sólo político, sino religioso. La fe cristiana ha sido sustituida por la fe en la espada, por la religión de la violencia. Esta revelación no solamente lo justifica, justifica la derrota y la conducta del mismo Hitler al buscar la derrota, pues, aunque conscientemente no lo supiera, “lo sabían su sangre, su voluntad”. Alemania es una de las cosas que, así como sus propias vidas, debía sacrificarse para lograr ese cambio.

El lenguaje de tono bíblico, anunciado ya por el epígrafe de Job que enmarca el texto, condice con este anuncio, que culmina en la aterradora profecía del condenado, al anunciar que se cierne sobre el mundo una época implacable.

He recorrido estos textos procurando mostrar a un Borges político cuya irónica utopía se expone en “Utopía de un hombre que está cansado”, inscripto en *El libro de arena* de 1975. En el epílogo donde, como es habitual, el escritor comenta sus propios textos, lo define como “la pieza más honesta y melancólica de la serie”. En esa ficción, Borges imagina un mundo futuro sin gobierno, sin políticos, pues ellos debieron buscarse “otros oficios honestos”. Si la ironía es el registro dominante de su estilo, se trata de la suprema ironía moderna; la modernidad inventó las utopías, pero también el modo irónico y éste es el predominante en Borges: una melancólica exposición de la paradójica utopía anarquista de un conservador.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1971) [1953]. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires: Columba.
- Borges, Jorge Luis (1981) [1977]. *Obra poética. 1923-1977*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1994). *Obras Completas I, II, III y IV*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1998) [1975]. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Alianza editorial.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé
- Borges, Jorge Luis (2008) [1926/1928]. *El tamaño de mi esperanza/ El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Alianza.
- Bordelois, Ivonne y Angela Di Tulio *El idioma de los argentinos. Cultura y discriminación*, (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06bordelois.html>),
- Entrevista del periodista Alberto Arbasino a Borges en 1977. *Borges inédito*. <https://www.perfil.com/noticias/cultura/borges-inedito.phtml> Consultado 16-11-2020
- Lafforgue, Martín (1999) (comp.) *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara editor.
- Hernández, José (2000). *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Planeta/La Nación.
- Saer, Juan José (1999). "Borges como problema". En: *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta.