

**Beatriz Sarlo**

# Borges, un escritor en las orillas

Juan Pablo Rienzi, in memoriam

## INDICE

### [I.](#) Cosmopolita y nacional

### [II.](#) Un paisaje para Borges

Literatura y ciudad  
Buenos Aires, cosmópolis  
Conflicto y mezcla

### [III.](#) La libertad de los orilleros

Las orillas  
Evaristo Carriego  
¿Gauchos, criollos?  
Cómo se narra: el problema de  
Funes y la solución de Menard

### [IV.](#) Tradición y conflictos

El final de Martín Fierro  
El pliegue

### [V.](#) La fantasía del orden

Desvíos formales del criollismo  
Cruces y versiones  
Tramas de la razón  
Paradojas y otros escándalos

### [VI.](#) Construcciones imaginarias

Lengua y sociedad  
La terrible simplicidad

### [VII.](#) La cuestión política

Honor y virtud  
La pregunta sobre el orden  
A falta de dioses

Edición autorizada por la autora.  
Publicado anteriormente como  
Beatriz Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995

## Capítulo I

[índice](#)

### Cosmopolita y nacional

Este libro resulta de cuatro conferencias que di en la Universidad de Cambridge, en 1992.<sup>(1)</sup> De ese género, el de la conferencia, conserva la marcha de la argumentación y el eco de la oralidad. Al hablar precisamente allí, y en inglés, sobre Borges, tuve una impresión curiosa. En el marco de esa universidad inglesa, una argentina hablaba de un escritor argentino a quien hoy se considera 'universal'. En efecto, Borges, desde aquellos lejanos años cincuenta cuando traducciones de algunos textos suyos aparecieron en *Les Temps Modernes*, pasó a formar parte de un reducido grupo de escritores, conocido (más conocido que leído, como corresponde al trabajo actual de la fama) en el mundo entero. Fuera de las condiciones que rodean a sus textos en la Argentina, Borges casi ha perdido su nacionalidad: él es más fuerte que la literatura argentina, y más sugestivo que la tradición cultural a la que pertenece. Si Balzac o Baudelaire, si Dickens o Jane Austen parecen inseparables de algo que se denomina 'literatura francesa' o 'literatura inglesa', Borges en cambio navega en la corriente universalista de la 'literatura occidental'.

Las razones son muchas, pero me gustaría exponer la que considero principal: como están las cosas, la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina, por lo menos desde una perspectiva europea. En efecto, desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra. Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de un Borges que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad. A ello contribuye, sin duda, la rara perfección con que la escritura de Borges resuena en una lengua como el inglés: podría pensarse que esta lengua lo restituye a su origen cultural, o, si no a su origen, por lo menos a una de sus raíces.

Como sea, las conferencias en la Universidad de Cambridge me enseñaron esto (que debería haber sabido antes) y pude volver a comprobarlo cada vez que encontraba las ediciones de bolsillo de Borges junto a los clásicos antiguos y modernos, sin excepción, en los anaqueles de todas las librerías que recorrí en Inglaterra. Lo que digo no es novedoso y puede ponerse en la cuenta de una provinciana ingenua. Sin embargo, experimenté al mismo tiempo la sensación de que algo de Borges (por lo menos del Borges que leemos en la ciudad que él amó, Buenos Aires) se diluía en este proceso de triunfal universalización. Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, un grande entre los grandes, es, por un lado, un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales. Pero este acto de justicia implica al mismo tiempo un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideró suyo, la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones, y ha perdido, aunque sólo sea parcialmente, lo que también consideró como un dato inescindible de su mundo, el lazo que lo unía a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino.

No se trata de restituir a Borges a un escenario pintoresquista y folklórico que siempre repudió, sino más bien de permitirle hablar con los textos y los autores a partir de los

que produjo sus rupturas estéticas y sus polémicas literarias. Esos autores no pertenecen todos al gran canon de una tradición universal. Son también escritores menos conocidos y nombres más oscuros que, sin embargo, ocupaban el escenario cultural donde Borges intervino desde los años veinte.

Borges nació en 1899, en Buenos Aires, hijo de una familia patricia que tenía, como la anciana dama de uno de los cuentos de *El informe de Brodie*, algunos próceres menores entre sus antepasados. La biografía de Borges, despoblada de actos espectaculares, es discreta en la exhibición de pasiones privadas. Casi no importa una 'vida' de Borges por fuera de las historias de encuentros con los libros, las leales amistades literarias y algunos viajes que, sobre todo el primero a Europa entre 1914 y 1921, fueron capítulos de una educación estética. Como también sucede con Sarmiento, el mito biográfico se funda en la apropiación de la literatura: el *Quijote* leído por primera vez en traducción inglesa cuando era un niño; su versión, a los nueve años, de un cuento de Oscar Wilde; su fascinación por Chesterton, Kipling y Stevenson; sus traducciones de Kafka, Faulkner y Virginia Woolf; su amistad juvenil, en España, con el ultraísmo; la familiaridad con la poesía gauchesca y la aversión por las letras de tango; su caprichosa y productiva relación con Evaristo Carriego, poeta modesto que su padre había frecuentado; su devoción por Macedonio Fernández y el gusto por escritores 'raros', marginales y menores; las antologías que preparó con sus amigos Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo; la desconfianza asordinada ante el criollismo de *Don Segundo Sombra*; el ensueño de las literaturas escandinavas, las *Mil y una noches* y la *Odisea*; la traducción aporteñada de las últimas páginas del *Ulises*; su veneración por la Cábala y por la *Divina Comedia*.

Los primeros capítulos de este libro exploran lo que Borges hizo de un hecho ineluctable: haber nacido y escribir en la Argentina. Quizás por este camino también sea posible ver, con alguna claridad, cómo estableció su diálogo con la cultura occidental. En el curso de unas pocas décadas Borges imaginó una relación nueva y diferente con la literatura en la Argentina. Reorganizó completamente su sistema colocando, en un extremo, la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto antes de que se diseminara por los manuales de crítica literaria. Por eso, Borges fue un *lugar común* de los lectores y escritores argentinos, y sus huellas se evidencian en una suerte de *lingua franca* literaria donde las peripecias de sus cuentos se mezclan con las anécdotas que inventó maliciosamente para los mass-media y expuso en los centenares de entrevistas que respondió desde los años sesenta. Hoy, cuando las olas de nacionalismo cultural estrecho, que denunciaron a Borges en 1940 y 1950, se han debilitado probablemente para siempre, nadie discutiría que en su obra es central la cuestión de la literatura argentina.

No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta: ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? La obra de Borges nunca deja de rodear este problema que pertenece al núcleo de las grandes cuestiones abiertas en una nación joven, sin fuertes tradiciones culturales propias, colocada en el extremo sur de lo que fueron los dominios de España en América, tierras finales que fueron la sede del virreinato menos rico, que tampoco pudo exhibir, como otras naciones latinoamericanas, grandes formaciones indígenas precolombinas.

Sin embargo, la consideración de Borges sólo en clave de escritor universal cosmopolita tiene suficientes motivos: Borges *también* es eso y su obra sustenta decididamente esa lectura. Se puede leer a Borges sin remitirlo al *Martín Fierro* o a Sarmiento y Lugones: allí están los temas filosóficos, allí está su relación tensa pero permanente con la literatura inglesa, su sistema de citas, su erudición extraída de las minucias de las enciclopedias, su trabajo de escritor sobre el cuerpo de la literatura europea y sobre las versiones que esta literatura construyó como 'Oriente'; allí están sus símbolos, los espejos, los laberintos, los dobles; allí está su afición a las mitologías nórdicas y a la Cábala. Pero se perdería, si la lectura se fija dentro de estos límites, la tensión que recorre la obra de Borges, cuando la dimensión rioplatense aparece inesperadamente para desalojar a la literatura occidental de una centralidad segura. La literatura de Borges es una literatura de conflicto.

Borges escribió en un encuentro de caminos. Su obra no es tersa ni se instala del todo en ninguna parte: ni en el criollismo vanguardista de sus primeros libros, ni en la erudición heteróclita<sup>(2)</sup> de sus cuentos, falsos cuentos, ensayos y falsos ensayos, a partir de los años cuarenta. Por el contrario, está perturbada por la tensión de la mezcla y la nostalgia por una literatura europea que un latinoamericano nunca vive del todo como naturaleza original.<sup>(3)</sup> A pesar de la perfecta felicidad del estilo, la obra de Borges tiene en el centro una grieta: se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes. Borges desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoció de Oriente, cruzándolas (en el sentido en que se cruzan los caminos, pero también en el sentido en que se mezclan las razas) en el espacio rioplatense. Su obra muestra el conflicto y este libro intentará leerla en esa dimensión desgarrada. He querido mantener esta tensión que, según creo, atraviesa a Borges y constituye su particularidad: un juego en el filo de dos orillas. Busco la figura bifronte de un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional.

Borges cosmopolita, educado en Suiza durante la primera guerra mundial y antes de eso formado en los libros ingleses de la biblioteca paterna, ya a comienzos de la década de 1920, cuando regresa a la Argentina para vivir aquí casi hasta su fin, abre esa pregunta (que nunca cierra) sobre cómo es posible escribir literatura en este país periférico, con una población de origen inmigratorio establecida en una ciudad litoral, Buenos Aires, que ha comenzado a convertirse en metrópoli todavía rodeada por el campo, esa inmensidad de naturaleza de donde llegan los ecos de una cultura rural criolla, que el proceso de modernización está liquidando pero que subsiste como elemento residual y, sobre todo, como mito de intelectuales. De cara al pasado criollo, Borges se pregunta cómo evitar las trampas del color local, que sólo produce una literatura regionalista y estrechamente particularista, sin renunciar a la densidad cultural que viene del pasado y forma parte de su propia historia. Allí, todavía muy cerca de Borges, estaba el siglo XIX rioplatense, la literatura gauchesca, los escritos de Sarmiento, la saga familiar de las guerras civiles que precedieron a la organización del estado nacional, las peleas de indios y blancos en décadas implacables, sangrientas e injustas. Estas huellas del pasado argentino no desaparecen jamás de la obra de Borges; por el contrario, su literatura cumple, entre otras tareas, la de volver a armar los fragmentos dispersos, y rearticular la escritura propia con la de otros argentinos ya muertos.

Lo primero que hace Borges es inventar una tradición cultural para ese lugar ex-céntrico que es su país. Esta operación estética e ideológica recorre su obra en la década del veinte y la primera mitad de la década del treinta, hasta *Historia universal de la infamia*, donde publica su primer cuento de cuchilleros. Pero la operación no está terminada entonces: el problema de la cultura argentina vuelve a las ficciones de Borges hasta sus últimos libros, especialmente en algunos cuentos de *El informe de Brodie*,

escritos a mediados de la década del sesenta. Borges reinventa un pasado cultural y rearma una tradición literaria argentina en operaciones que son contemporáneas a su lectura de las literaturas extranjeras. Más aún: *puede leer como lee las literaturas extranjeras, porque está leyendo o ha leído la literatura rioplatense*. En Borges, el cosmopolitismo es la condición que hace posible inventar una estrategia para la literatura argentina; inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas. Al reinventar una tradición nacional Borges también propone una lectura sesgada de las literaturas occidentales. Desde la periferia, imagina una relación no dependiente respecto de la literatura extranjera, y está en condiciones de descubrir el 'tono' rioplatense porque no se siente un extraño entre los libros ingleses y franceses. Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética.

Y encuentra su originalidad: escritor-crítico, cuentista-filósofo, oblicuamente discute tópicos capitales de la teoría literaria contemporánea. Eso lo convierte en un autor de culto para la crítica, que descubre en él las figuras platónicas de sus preocupaciones: la teoría de la intertextualidad, los límites de la ilusión referencial, la relación entre conocimiento y lenguaje, los dilemas de la representación y de la narración. La máquina literaria borgeana ficcionaliza estas cuestiones, y produce una *puesta en forma* de problemas teóricos y filosóficos, sin que en los movimientos del relato se pierdan jamás del todo el brillo de la distancia irónica o la prudencia antiautoritaria del agnosticismo.

Contra todo fanatismo, la literatura de Borges busca el tono de la suspensión dubitativa que persigue un ideal de tolerancia. Este rasgo, no siempre señalado con suficiente énfasis (y que los intelectuales latinoamericanos de izquierda hemos tardado más tiempo del imprescindible en descubrir), emerge de ficciones donde las preguntas sobre el orden en el mundo no se estabilizan en la administración de una respuesta; por el contrario, los temas fantásticos de Borges son la arquitectura que organiza dilemas filosóficos e ideológicos. Si la defensa de la autonomía del arte y del procedimiento formal es uno de los sustentos de la poética de Borges, el otro (conflictivo y asordado) es la problemática filosófica y moral sobre el destino de los hombres y las formas de su relación en sociedad. Una de las líneas de este libro sigue el recorrido de estas preocupaciones.

Mi intención ha sido, entonces, no decidir una lectura de Borges (aspiración sin duda arrogante) sino exponer formas de leerlo que se hagan cargo del carácter doble y conflictivo de su literatura. No deseo estabilizar una versión de Borges que induzca a optar por el escritor 'cosmopolita' en detrimento del escritor 'argentino'; ni elegir entre el escritor de ficciones fantásticas y el escritor acosado por la pregunta filosófica. La originalidad de Borges (entre otras, entre las muchas formas de su originalidad) reside en su resistencia a ser encontrado allí donde lo buscamos: algo del viejo vanguardista queda en esa resistencia a responder lo que se le pregunta y ajustarse a lo que se quiere escuchar de él. La ironía desalienta a quien busque fijar un sentido; pero también defrauda a quien piense que no hay sentido en absoluto.

Si la literatura de Borges tiene una cualidad indudable y particular, quizás deba buscársela en el conflicto que perturba la severa articulación de sus argumentos y la superficie perfecta de su escritura. Colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas), Borges es el escritor de "las orillas", un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes; alguien que confía, a la potencia del procedimiento y la voluntad de forma, las dudas nunca clausuradas sobre la dimensión

filosófica y moral de nuestras vidas; alguien que, paradójicamente, construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la rescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real.

Ser leal a estas tensiones ha sido el designio de estas páginas que sólo aspiran a leer nuevamente a Borges hoy, cuando su obra parece amortajada por la fama que acompañó sus últimos años y el espectro inmóvil de una gloria póstuma.

---

## Notas

---

1.

Ocupé, durante unos meses difícilmente olvidables, la cátedra Simón Bolívar y formé parte, como visitante, del Centre for Latin American Studies de la Universidad de Cambridge, donde me incorporé a un diálogo exigente y cálido. King's College ofreció su hospitalidad intelectual y material. Al clima de estas instituciones y a la amistad de sus miembros estas páginas deben mucho. También a la generosidad de un viejo amigo mío y de la Argentina, John King, que imaginó este libro antes de que fuera tomando su forma actual, y lo editó en su versión inglesa, que fue su versión original y la de su primera edición, aparecida en Londres en 1993. Algunos párrafos de este primer capítulo fueron traducidos por Daniel Samoilovich, lo mismo que su gentil inclusión de una parte del capítulo IV en *Diario de Poesía*.

---

2.

El adjetivo es usado por Sylvia Molloy en su refinado análisis de las enumeraciones de Borges: *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

---

3.

Esta tesis fue expuesta por primera vez por Emir Rodríguez Monegal en *Borges par lui-même*, París, Seuil, 1970, y en *Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1983 [Caracas, 1973].

---

## Capítulo II

[índice](#)

### Un paisaje para Borges

#### Literatura y ciudad

En las primeras décadas de este siglo, la imaginación urbana diseñó distintas ciudades: "las orillas" de Borges, lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, a las que se llega desde la ciudad, todavía horadada por baldíos y patios; la ciudad ultrafuturista de Arlt, construida en la mezcla social, estilística y moral, donde la ficción descubre una modernidad que todavía no existe del todo materialmente; las postales y las instantáneas Kodak de Gironde, donde la superficie de la ciudad se desarticula en bruscas iluminaciones y signos taquigráficos.

Pero vayamos hacia atrás. En el siglo XIX, la literatura argentina se acercó a la ciudad desde lo que todavía no era ciudad. Los románticos imaginaron una ciudad donde apenas había un rancherío, un par de iglesias y un cabildo: Buenos Aires, aldea mínima. Lo otro era el desierto, que rodeaba a la ciudad no como paisaje encantador o sublime sino como amenaza anticultural que era necesario exorcizar. El romanticismo francés, las lenguas extranjeras, los libros de filosofía política fueron instrumentos del corte que, a partir de entonces, se instaló en la cultura argentina.

La ciudad ha sido no sólo un tema político, como puede leerse en varios capítulos de *Facundo* o en *Argirópolis*, no sólo un escenario donde los intelectuales descubrieron la mezcla que define a la cultura argentina, sino también un espacio imaginario que la literatura desea, inventa y ocupa. La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños irrealizables, paisajes del arte. La ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos.

Cuando escribe *Facundo*, Sarmiento no conoce Buenos Aires; tampoco conoce Córdoba, ni Tucumán. Escribe de lo que no ha visto jamás: escribe con los libros sobre la mesa, a partir de testimonios de viajeros y de lo que ha oído decir; se acerca a la ciudad desde afuera, desde ciudades extranjeras o imaginadas. Para Sarmiento, ciudad y cultura, ciudad y república, ciudad e instituciones son sinónimos trabados por una inseparable relación formal y conceptual. Cree que en la ciudad está la virtud y que la ciudad es el motor expansivo de la civilización. La extensión rural es despótica, el agrupamiento urbano incuba a la república. Sarmiento, con un gesto voluntarista de creación imaginaria de la sociedad por venir, profetiza una ciudad y una cultura a las que sólo después de medio siglo se aproxima Buenos Aires.

En paralelo a Sarmiento, la literatura gauchesca expone su opinión diferente: de la ciudad llega el mal que altera los ritmos naturales de una sociedad más orgánica. La ciudad se contrapone al tiempo utópico de la edad de oro (que evoca *Martín Fierro* y luego será recuperado por Güiraldes en *Don Segundo Sombra*) y a la extensión pampeana donde el gaucho padece la injusticia que la ciudad ha instalado en el campo. Aunque primitiva, la sociedad campesina es integrada; en cambio, la ciudad incita el torbellino de la explosión individualista, mercantil, materialista, en una palabra, de todo lo que es interesante para la literatura moderna.

La literatura de Buenos Aires no se libra fácilmente de estas marcas fundadoras. El imaginario urbano es hegemónico en la cultura rioplatense de este siglo. Incluso los escritores en quienes predomina el tema rural como contenido explícito, se alinean

respecto de ese poderoso centro de irradiación simbólica que suscita las pasiones propicias para la ficción: la corrupción que desde la ciudad se derrama sobre el campo escandalizando su moral y perturbando las subjetividades; el deseo de ciudad que pierde a las mujeres de los pueblitos ínfimos; la ciudad perversa que encuentra en el campo una extensión de su codicia y de sus impulsos; el escritor escéptico o desilusionado que se refugia en la utopía rural a la que llega con las estéticas modernas; el heredero de una tradición que descubre en el campo las huellas de valores y saberes perdidos.

La ciudad no es el contenido de una obra, sino su posibilidad conceptual. Todos los desvíos rurales de la literatura rioplatense de este siglo son producidos por la ciudad y desde ella: se sale de la ciudad a escribir sobre el campo. La literatura visita el campo, pero vive en la ciudad. La excepción es el regionalismo, que no pertenece ni a la ciudad ni al campo, y no puede ser explicado espacial sino temporalmente. El regionalismo nombra lo que desaparece (las costumbres, el folk campesino, las virtudes tradicionales) con un lenguaje literario que ya no se usa en la ciudad. Borges hace el movimiento precisamente inverso: imagina la ciudad del pasado con el lenguaje de una literatura futura.

No hay (casi) realismo mágico en la literatura rioplatense, porque la potencia imaginaria de la ciudad obturó definitivamente el impulso mítico campesino. Cerrado el ciclo de la gauchesca, la lengua de la literatura es lengua urbana. No me refiero a la lengua de los personajes, sino a la lengua del narrador. Los personajes, en verdad, pueden hablar cualquier lengua; quien no habla cualquier lengua es el narrador (la prueba máxima y casi descabellada de esto es el narrador gaucho y, al mismo tiempo, simbolista de *Don Segundo Sombra*). Por las razones que sean (pero que son bastante claras), la lengua de la ficción rioplatense es la lengua de las ciudades. Para decirlo sencillamente: el narrador es un pueblerero que, si elige trabajar sobre el horizonte estético de las lenguas rurales, no puede evitar que, en esa elección, la ciudad deje su marca. En este siglo, la gente de campo, cuando escribe, mira el espejo de la lengua urbana.

La ciudad, entonces, es condición de la literatura. También de la literatura sobre el campo. Las razones podrían buscarse en la historia de este país pero también en la historia de la literatura moderna en Occidente. Otra contraposición fundamental de la cultura argentina (que, podría decirse, la recorre de punta a punta), es la que opone el espacio nacional al espacio europeo. Y, para los escritores argentinos, Europa es la ciudad.

El campo es tema, pero (excepto en la gauchesca) la forma de la literatura presupone a la ciudad: el escritor entrenado, el público que la ciudad construye, la industria cultural. Las diferentes poéticas (incluso las poéticas criollistas del siglo XX) son urbanas. Los mitos también lo son: el campo como lugar del origen nacional es un mito urbano. El gaucho, como arquetipo nacional, es una ocurrencia de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones quienes, en el Centenario, toman la perfecta invención de José Hernández, cuando la ciudad propone a los intelectuales el enigma de lo que será este país y los intelectuales deciden responderlo armando una hipótesis cultural cuyo fundamento sería la poesía gauchesca.

Por otro lado, las utopías rurales no son literatura de campesinos sino de ciudadanos, que encuentran en el campo un motivo de ensoñación o una comunidad de valores que en la ciudad moderna se astilló para siempre. En el límite, visto desde la ciudad, el campo es lo *exótico nacional*: en el campo, la literatura encuentra lo diferente, un territorio casi extranjero, aventurero e incluso heroico, al alcance de la mano. O un espacio de mitos culturales, donde se pueden inventar tradiciones sobre la base de un

bricolage de elementos separados de su origen campesino. El campo es a la vez el pasado inmediato y lo radicalmente Otro de la ciudad: por lo tanto, un espacio bien preparado para el exotismo.

La ciudad es un lugar de producción formal y mitológica: la cultura de masas, la política, la moda, el chisme, los rumores, las pasiones y las astucias de la ciudad son materia de la literatura. La ficción rioplatense habla estas lenguas. Cuando la literatura visita el campo, lo hace con un saber urbano que le permite encontrar allí la égloga, la leyenda, el 'buen salvaje', o la ocasión de parodia que corta el relato urbano apoderándose de las voces rurales. La ciudad produce los géneros y el trabajo sobre los géneros (incluso sobre los géneros de origen rural). Por eso, podría decirse que la ciudad le da una forma a la literatura.

El *deseo de la ciudad* es más fuerte, en la tradición argentina, que las utopías rurales. En este sentido, los escritores del primer tercio del siglo XX se inscriben mejor en el paradigma de Sarmiento que en el de José Hernández. Las únicas excepciones son Ricardo Güiraldes, un ruralista cosmopolita (aunque la fórmula parezca contradictoria) y Borges, que inventó las imágenes de un Buenos Aires que estaba desapareciendo definitivamente y volvió a leer el pasado rural de la Argentina. La literatura de Borges, en los años veinte, surge en este espacio de la imaginación. Como Xul Solar, piensa que Buenos Aires necesita formas estéticas y fuertes mitos culturales. Pero, a diferencia de Xul Solar o de Roberto Arlt, traza primero un recorrido por el siglo XIX y por la ciudad criolla: Borges viaja.

### Buenos Aires, cosmópolis

Cuando Borges regresa de España, en 1921, Buenos Aires entraba en una década de cambios vertiginosos: la ciudad de la infancia coincidía sólo en parte con la que se estaba construyendo. Borges llega a una ciudad que debe recuperar (como él lo dijo entonces), después de siete años de ausencia: recuperar, en una Buenos Aires transformada, a la ciudad de sus recuerdos y también recuperar esos recuerdos frente a un modelo que estaba cambiando. Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que eso olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. Esta experiencia encuentra su tono poético: la nostalgia de *Fervor de Buenos Aires*.

No se trataba, en Buenos Aires, sólo de la modernización económica, sino de la modernidad como estilo cultural penetrando el tejido de una sociedad que no se le resistía. El impacto de los procesos iniciados en el último tercio del siglo XIX, alteró el perfil, la ecología urbana y el marco de experiencias de sus habitantes. Ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y generaliza. Modernidad, modernización y ciudad aparecen entremezclados como nociones descriptivas, como valores y como procesos materiales e ideológicos. En la medida en que Buenos Aires se transforma con una aceleración que pertenece al ritmo de las nuevas tecnologías de producción y transporte, la ciudad se convierte en condensación simbólica y material del cambio que despierta entusiasmos y desconfianzas inéditas. Así se la celebra y también se la juzga.

El debate sobre la ciudad es inescindible de las posiciones que suscitan los procesos de modernización. Se ha llegado, al fin, a colocar a Buenos Aires en la perspectiva que había animado los proyectos institucionales del siglo XIX: la ciudad ha vencido al mundo rural, la inmigración europea proporciona una base demográfica nueva, el

progreso económico superpone el modelo con la realidad. Se tiene la ilusión de que el carácter periférico de esta nación sudamericana puede ser leído como un avatar de su historia y no como un rasgo de su presente.

Al mismo tiempo, persiste, de manera contradictoria pero no inexplicable, la idea de periferia y de espacio culturalmente tributario, de formación monstruosa o inadecuada respecto de la referencia europea. Sentimientos contrapuestos borronados en las diferentes tonalidades de la cultura del período: desde la celebración a la nostalgia o la denuncia. En 1933, en *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada condena una nación que no había respondido a las promesas de sus padres fundadores: la inmigración masiva y la voracidad de las elites locales habían hecho de la Argentina una imagen degradada de Europa. Buenos Aires ponía en escena una mascarada de prosperidad y cultura bajo cuyo disfraz se ocultaba la naturaleza original de la pampa manchada por el genocidio indígena y el humus blando de una geología primitiva. También en los años treinta se construyen, sobre Buenos Aires, algunos mitos fuertemente políticos: la metáfora de la ciudad-puerto, por ejemplo, vaciando como una voraz máquina centrípeta al resto de un país sacrificado a los intereses de su litoral urbano. Como nunca, los intelectuales sienten el deseo y el temor de la ciudad, y la noción de ciudad organiza los sentidos de la cultura. Escenario donde se persiguen los fantasmas de la modernidad, los intelectuales reconocen en la ciudad la máquina simbólica más poderosa del mundo moderno.

### Conflicto y mezcla

Buenos Aires había crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo y la impronta material de este crecimiento era visible en los años veinte. Lo que escandalizaba a los nacionalistas en 1910, fue signo optimista u ominoso para los intelectuales de las décadas siguientes. Todavía en 1936, la inmigración europea alcanzaba el 36,1 por ciento del total de la población de las grandes ciudades argentinas. Desde una perspectiva global, los inmigrantes eran más jóvenes, más visibles, sus mujeres tenían más hijos y estos extranjeros o argentinos de primera generación eran responsables del 75 por ciento del crecimiento poblacional. Ellos accedieron masivamente a la escuela primaria y comenzaron una larga jornada de ascenso, marcada por fracasos y desencantos profundos pero también por espectaculares incorporaciones a las capas medias y a la intelectualidad.

En los cruces culturales de la gran ciudad moderna (modelo al cual Buenos Aires busca aproximarse en las primeras décadas de este siglo) todos los encuentros y préstamos parecen posibles. El principio de heterogeneidad marca la cultura. El carácter socialmente abierto del espacio urbano vuelve lo diferente extremadamente visible; allí se construyen y reconstruyen de modo incesante los límites entre lo privado y lo público; allí el cruce social pone las condiciones de la mezcla y produce la ilusión o la posibilidad real de ascensos y descensos vertiginosos; allí los políticos piensan cómo asignar el lugar de los pobres y el lugar de los ricos. Y si el camino rápido hacia la fortuna promete en la ciudad una utopía de ascenso, la posibilidad del anonimato la convierte, como lo señaló Walter Benjamin, en el paisaje preferido del paseante, del solitario (que vive su soledad entre los hombres), del buscón erótico que se electriza bajo la mirada de una desconocida; el vicio y la ruptura de los límites morales establecidos son celebrados como la gloria o el estigma de la ciudad.

Todos invaden el espacio público, todos consideran a la calle como el lugar común, donde la oferta se multiplica y, al mismo tiempo se diferencia, pero siempre se muestra ante el deseo que ya no reconoce los límites de las jerarquías. El paseante observa los cambios con la mirada anónima de quien ya no será reconocido porque la ciudad ha dejado de ser un espacio de relaciones inmediatas. Se pierde en sus pliegues, buscando lo que ya ha desaparecido para siempre o adivinando, en la construcción material del presente, los perfiles del futuro. En sus desvíos por los barrios y por el centro, el paseante atraviesa una ciudad que ya ha sido definida en su configuración material, aunque todavía está horadada por baldíos, extensiones desiertas y "calles sin vereda de enfrente".

Entre los años veinte y los treinta, los cables eléctricos y las líneas de teléfono, las antenas de radio y los trolleys de los tranvías tejen su red aérea. Los habitantes de Buenos Aires viven a una velocidad desconocida hasta entonces: el transporte eléctrico, la ilusión de inmediatez de las comunicaciones a distancia. La tecnología es una maquinaria novedosa; ella produce nuevas experiencias espaciales y temporales: utopías futuristas vinculadas con la velocidad de los transportes, la iluminación que corta los ritmos de la naturaleza, los grandes recintos cerrados que son otras formas de la calle, del mercado y del ágora. Se multiplican los espacios simbólicos donde se producen intercambios y emergen los conflictos (disputa estética, enfrentamiento político, mezcla de lenguas provocada por la inmigración o los desplazamientos poblacionales). Se vive en el gran teatro de una cultura compleja. Este nuevo tipo de formación se manifiesta, también, en el cruce de discursos y prácticas: la calle es el lugar, entre otros, donde diferentes grupos sociales realizan sus batallas de ocupación simbólica. La arquitectura, el urbanismo y la pintura rechazan, corrigen e imaginan una ciudad nueva.<sup>(1)</sup>

El pintor Xul Solar,<sup>(2)</sup> amigo de Borges y compañero de los vanguardistas porteños de la década del veinte, deconstruye el espacio plástico, volviéndolo abstracto, tecnológico, geométrico, ocupado por los símbolos de una ficción mágico-científica. Los aviadores dibujados por Xul flotan en planos donde se mezclan banderas e insignias: íconos extremadamente elaborados que pueden leerse como la suma de modernización técnica y diversidad nacional de las que Buenos Aires se convierte en soporte. Tres motivos se repiten en la pintura de Xul: seres fantásticos, arquitecturas y banderas. Criaturas de miembros heteróclitos (fragmentos de dragones, de hombres y de pájaros), compuestas con grafismos que evocan el imaginario de la ciencia ficción, responden a una mezcla original de íconos técnicos (diseños mecánicos, hélices, espirales, rectángulos, engranajes) y fragmentos de cuerpos humanos presentados según una estética al mismo tiempo vanguardista y primitiva. Estas criaturas poético-tecnológicas funden las temporalidades diferentes de una era mítica y un presente modernista. Los paisajes de Xul citan elementos naturales y formas geométricas, signos astrológicos, símbolos religiosos y místicos arcaicos, fantásticas máquinas voladoras, ciudades aéreas, transatlánticos y bestias aladas. La mezcla de lo viejo y lo muy nuevo (que es un rasgo de la vanguardia europea: Kandinsky) evoca una de las preguntas que perseguía la cultura argentina del período: ¿qué hacer con el pasado en la construcción del futuro?

El paisaje de ciudad fue una obsesión que Xul compartió con Oliverio Girondo,<sup>(3)</sup> con Arlt y, de manera invertida y negativa, con Borges. Xul no siente, como Borges, nostalgia por la ciudad criolla que está desapareciendo ni le interesa su conservación en los suburbios de patio y azotea. Las arquitecturas de sus cuadros tienen, en cambio, los rasgos elegantes de un modernismo moderado, severamente geométrico, cuya única transgresión es la policromía. Los edificios se organizan en disposiciones estrictas; la presentación de la ciudad moderna no enfatiza la idea de caos urbano sino la de orden racional. Xul dispone volúmenes y fachadas de acuerdo con perspectivas ordenadas para

definir una utopía geométrica. De este modo, al proponer una contrapartida visual a la pluralidad caótica de la ciudad moderna, confía en la capacidad organizativa del espacio para sintetizar elementos conflictivos de diferente origen. La ciudad, campo de batalla simbólico, puede ser también un plano de resolución de la mezcla. Las banderas abundan en esos paisajes de Xul: rematan las cabezas de las criaturas fantásticas, que también las acarrearán en mástiles y lanzas o pintadas sobre sus vestidos; decoran el lomo de los dragones o las alas de los pájaros; flotan libremente en los espacios abstractos o sobre las chimeneas de los barcos, en las fachadas de los edificios y en las plataformas voladoras de las ciudades aéreas. Esas banderas hablan las lenguas de nacionalidades diferentes y definen un espacio donde es posible un despliegue optimista de las diferencias de origen. En la ciudad fuertemente inmigratoria de los años veinte y treinta, la solución gráfica de Xul Solar es integradora *more geometrico*.

Las utopías de la arquitectura se presentan también como una respuesta a la transformación de Buenos Aires. Wladimiro Acosta imagina, entre 1927 y 1935, una ficción arquitectónica, el city-block, como alternativa al crecimiento ciertamente caótico de la ciudad y como modelo de una vida mejor en las nuevas condiciones del crecimiento urbano.<sup>(4)</sup> Acosta asigna lugares a la movilidad, a la producción, al ocio y al comercio; busca el sol para una ciudad que Arlt describía en sus pozos negros y en sus oscuros zaguanes hediondos; organiza idealmente la expansión a lo largo de cintas edificadas y autopistas que bordean el verde que la ciudad real ya ha perdido. Desde otro punto de vista, Victoria Ocampo se convierte en patrona y mecenas del modernismo arquitectónico y lo promociona en su revista *Sur*,<sup>(5)</sup> aparecida en 1931, como instrumento de purificación del gusto, indispensable, a juicio de Ocampo, en una ciudad donde la inmigración ha ido dejando marcas materiales que producen una anarquía estilística con diversos orígenes nacionales. Librada a su propia dinámica, la calle es abigarrada y confusa: el deber de la elite es buscar su contramodelo. El modernismo ofrece un programa de homogeneización frente al caos tipológico atribuido a la inmigración: sus volúmenes y fachadas blancas disciplinan la calle e impiden la materialización constructiva de los sueños vulgares soñados por el *parvenu* enriquecido.

Pero existe otra calle, un espacio simbólico hipersemiotizado por casi todos los escritores porteños de los años veinte y treinta, de Oliverio Girondo a Raúl González Tuñón, pasando por Arlt y Borges. En la calle se percibe el tiempo como historia y como presente: si, por un lado, la calle es la prueba del cambio, por el otro puede convertirse en el sustento material que hace de la transformación un tema literario. Y, más todavía, la calle atravesada por la electricidad y el tranvía puede ser negada, para buscar detrás de ella el fanstasma huidizo de una calle que la modernización no habría tocado todavía, rincones del suburbio inventado por Borges bajo la figura de *las orillas*, lugar indeciso entre la ciudad y el campo. A la fascinación de la calle céntrica donde se tocan los aristócratas con las prostitutas, donde el vendedor de diarios desliza el sobre de cocaína que le piden sus clientes, donde los periodistas y los poetas frecuentan los mismos bares que los delincuentes y los bohemios, se opone la nostalgia de la calle de barrio, donde la ciudad se resiste a los estigmas de la modernidad, aunque el barrio mismo haya sido un producto de la modernización urbana:

"A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos eminentes edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de enhiesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas demoradas -de uno o dos pisos, enfiladas y

confrontándose a lo largo de leguas de asfalto y piedra- son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles".<sup>(6)</sup>

En la descripción de Borges hay mucho de disputa simbólica y de programa que indique a Buenos Aires cómo debe mantenerse igual a la que fue hasta comienzos de siglo. Muchos años después escribiré que "la imagen que tenemos de la ciudad es siempre algo anacrónica".<sup>(7)</sup> Borges construye un paisaje intocado por la modernidad más agresiva, donde todavía quedan vestigios del campo, y lo busca en los barrios donde descubrirlo es una operación guiada por el azar y la deliberada renuncia a los espacios donde la ciudad moderna ya había plantado sus hitos:

"No quise determinar rumbo a esa caminata: procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras intimaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho [...] La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos -más altos que las líneas estiradas de las paredes- parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima".<sup>(8)</sup>

Pero, ni la ciudad de Arlt, intensa, ultramoderna y miserable, ni la poética orilla de Borges son construcciones realistas: en ambas hay un acto de imaginación urbana que remite a una ciudad disputada por las huellas del pasado y el proyecto de la modernización. En esta tensión conflictiva, Borges y Arlt ocupan posiciones extremas. Ambos, sin embargo, son parte del movimiento de la ciudad que parece haber estallado en pocos años, perdiendo una unidad primitiva que había sido igualmente ilusoria. El estallido, por lo demás, no es sólo material.

En efecto, la heterogeneidad del espacio público (que acentúan los nuevos cruces culturales y sociales provocados por el cambio demográfico) pone en contacto diferentes niveles de producción literaria, estableciéndose un sistema extremadamente fluido de circulación y préstamo estético. A mediados de la década del treinta, la tasa de analfabetismo de los argentinos de Buenos Aires era sólo del 6,64 por ciento: emergía un público de sectores medios y populares estratificados tanto social como ideológica y políticamente; para él se producen un elenco de colecciones de folletos, libros y revistas que ofrecen literatura de 'placer y consolación', ficción psicológica y social, ensayos de explícita intención propagandística y pedagógica. Editoriales exitosas, como Claridad, publican entre diez y veinticinco mil ejemplares de sus títulos más impactantes, difundiendo un poco de todo: novelas traducidas, ensayos filosóficos, psiquiátricos y políticos, divulgación científica, poesía. Estos libros baratos buscaban a los lectores pobres que eran, sobre todo, los *nuevos* lectores. Aseguraban una literatura moralmente responsable, pedagógicamente útil, económica accesible e intelectualmente llana.

Una izquierda reformista y ecléctica funda las instituciones de difusión cultural (bibliotecas populares, centros de conferencias, editoriales, revistas) para aquellos sectores que quedan al margen de la cultura 'alta'. Se plantea la problemática del internacionalismo y de la reforma social, pensada como un proceso de educación de las masas trabajadoras en el camino de incorporarlas a una cultura democrática y laica que, en el plano literario, se combina con un sistema de traducciones (del realismo ruso, del realismo francés) y una poética humanitarista.

Dos grandes diarios, *Crítica* (fundado en 1913) y *El Mundo* (de 1928) crean la escritura periodística correspondiente a la expansión del público: noticias breves, grandes titulares, secciones especiales para los deportes, el policial, el cine, la vida cotidiana, las mujeres y los chicos. Al mismo tiempo, estos dos diarios nuevos empleaban a los escritores e intelectuales de la vanguardia (incluso a los de origen patricio, como Borges) y de la literatura social. El nuevo periodismo y la nueva literatura se intersectaron de las maneras menos previsibles: los enigmáticos experimentos narrativos de *Historia universal de la infamia* fueron publicados primero en un suplemento de *Crítica*, el diario más popular de Buenos Aires. Este encuentro, que no es fortuito, marca el carácter expansivo de una época.<sup>(9)</sup>

Las revistas y magazines del tipo *Caras y Caretas* (aparecida a fines del siglo anterior) se modernizan, articulando discursos e informaciones que presentan un mundo simbólico relativamente integrado en el que van encontrando sus lugares el cine, la literatura, la canción popular, las notas de vida cotidiana, la moda y la historieta. Los folletines sentimentales definen un horizonte deseable, proporcionan modelos de comportamiento e ideales de felicidad. Trabajan para un público que comienza a consumir literatura y a soñar los sueños modernos del cine, la moda, el confort cosmopolita, el universo de exhibición mercantil de las grandes tiendas, los grandes restaurantes y los teatros. El placer es un motor de esta literatura de kioscos, que legitima tanto el goce erótico como el sentimentalismo.

Los productores culturales también se mezclan y contribuyen tanto a la ampliación como a la inestabilidad del sistema: préstamos, influencias, pasajes de un nivel a otro, diferentes interpelaciones a lectores también diversamente identificados en el mapa de la cultura. Pero esta misma heterogeneidad es perturbadora. Los grandes diarios modernos como *Crítica* y *El Mundo*, el cine, el varieté y el teatro hablan de públicos diferentes, lo que significa trasladar a la esfera cultural la trama que articula criollos viejos, inmigrantes e hijos de inmigrantes. Estas superposiciones, que despiertan nacionalismos y xenofobias, avalan el sentimiento de nostalgia por una ciudad que ya no es la misma en 1920, si se la mide contra las imágenes del pasado cercano.

Buenos Aires puede ser leída con una mirada retrospectiva que focaliza un pasado más imaginario que real de ciudad hispano-criolla (y este es el caso del primer Borges) o descubierta en la emergencia de la cultura obrera y popular, que es organizada y difundida por la industria cultural, influida por la radio y el cine. El capitalismo ha transformado profundamente el espacio urbano y complejizado su sistema cultural: esto comienza a ser vivido no sólo como un problema sino como un tema estético, atravesado por el conflicto de poéticas que alimentan las batallas de la modernidad, algunas de ellas desarrolladas según la forma vanguardista; el realismo humanitarista se contrapone al ultraísmo, pero también se enfrentan discursos de distinta función (el periodístico y el ficcional, el político y el ensayístico). La densidad cultural e ideológica del período es producto de estas redes y de la intersección de discursos con origen y matriz diferentes (la pintura cubista o la poesía de vanguardia, el tango, el cine, la música moderna o la jazz-band).

Los debates acerca de la legitimación cultural atraviesan las revistas literarias de los años veinte: los "criollos viejos" que hegemonizan *Martín Fierro* y *Proa* no están dispuestos a admitir fácilmente que una lengua para la literatura pueda ser producida también por escritores cuyos padres no habían nacido en Argentina, cuyo acento era barrial, marginal, e incorporaba marcas de origen inmigratorio. Oliverio Girondo cree en la fatalidad del lenguaje y Borges, en 1926, define su escritura con una frase que podría ser literalmente aplicada al tono de la oralidad criolla: "Mi prosa de conversador taciturno, mi prosa desganada de enviones cortos".<sup>(10)</sup> Los escritores de la elite criolla fundan su relación con la lengua sobre dos valores: la espontaneidad (reclamada por Girondo: se es argentino de manera *no adquirida*) y la naturalidad de quienes no han

debido aprender el español como si se tratara de una lengua extranjera cuyo dominio obligaba a desaprender otras lenguas (caso paradigmático del despojamiento lingüístico impuesto al inmigrante pero también decidido por él para incorporarse con éxito al nuevo país). A diferencia del escritor criollo, la lengua del escritor inmigrante o hijo de la inmigración muestra las cicatrices de una violencia lingüística que resulta del aprendizaje impuesto: nada le pertenece por herencia, ninguna cualidad le es innata.

En una esfera pública modernizada, se establecen nuevos nexos entre la dimensión cultural y la sociopolítica. Las redes trazadas por nuevas tecnologías comunicacionales y por el crecimiento del mercado de bienes simbólicos, demarcan un sistema de oportunidades relativamente abierto pero, sobre todo, expansivo. La heterogeneidad de discursos (de la publicidad al periodismo, de la poesía al folletín) hace que la literatura misma ya no aparezca como una entidad singular, sino como un tejido de variaciones que interpelan, en sus políticas y estrategias textuales, a lectores muy distintos. Se trata, a no dudarlo, de *literaturas*, cuyo plural indica diferencias estéticas y diversas fracciones de público.

Tómese el caso de Roberto Arlt. La crítica se ha extendido sobre el vínculo entre sus novelas y el folletín, representado de manera directa o figurada en *El juguete rabioso*. Pero, al mismo tiempo y no sólo en este libro, Arlt exhibe su relación, ríspida y anhelante, con la literatura 'alta' y con los nuevos saberes prácticos de la técnica, la química, la física, y esos simulacros de ciencia popular que circulaban por entonces en Buenos Aires, bajo las etiquetas de hipnotismo, mesmerismo, trasmisión telepática, espiritismo. No puede pensarse la escritura de Arlt, ni los deseos de sus personajes si no se hace referencia a estos "saberes del pobre", aprendidos en manuales baratos, en bibliotecas populares que funcionaban en todos los barrios, en talleres de inventores trastornados que habían sufrido el encandilamiento de la electricidad, la fusión de metales, la galvanización y el magnetismo.<sup>(11)</sup>

Ese universo referencial se complejiza aún más cuando se lee *El amor brujo*, novela escrita en 1932 como crítica de la mitología sentimental y de la moral de las capas medias.<sup>(12)</sup> Arlt usa los recursos y artificios del folletín sentimental (que circulaba por decenas de miles en colecciones semanales) precisamente para criticar su ideología. En verdad, toma y destruye su representación de los sexos, su modelo de felicidad, su ideología romántica y erotismo sexista, su saber acerca de la sociedad, el matrimonio, el dinero y la psicología del amor.

La actitud de Arlt hacia la literatura sentimental, que combina la utilización y el rechazo, puede encontrarse, como forma, también en las *Aguafuertes porteñas*, que publicó en el diario *El Mundo* durante más de diez años. En estos textos breves, se combina lo aprendido en la práctica del periodismo con las estructuras narrativas de la ficción. Arlt inventa microestructuras que contienen intrigas miniaturizadas y esbozos de personajes, con los tópicos de la baja clase media urbana citados y a la vez criticados a partir de una estrategia que exhibe su cinismo. Pero hay mucho más: Arlt visita la ciudad como nadie lo había hecho hasta ese momento. Va a las cárceles y los hospitales, satiriza las costumbres sexuales de las mujeres de la baja clase media y la institución matrimonial, denuncia la mezquindad de la pequeño burguesía y la ambición que corroe a los sectores medios en ascenso, estigmatiza la estupidez que descubre en la familia burguesa.

La ciudad de Arlt, a diferencia de la ciudad de Borges, responde a un ideal futurista. Frente al mercado inmigratorio de las calles de algunos barrios, junto a la miseria de las casas de renta y el hacinamiento pestilente de los conventillos, se alzan rascacielos (más altos y más numerosos de los que Buenos Aires tenía en ese momento) iluminados por la intermitencia antinatural de las luces de neón. El paisaje urbano se deforma en la velocidad del transporte, y los trenes pasan a ser escenarios privilegiados de la ficción: el

paseante de Arlt es, muchas veces y obsesivamente, un pasajero. Estas visiones no son un registro de la ciudad verdaderamente existente: son lo que Buenos Aires ofrece al ojo que quiere verla proyectada hacia el futuro; pero también son piezas de un *puzzle* compuesto con los nuevos modos de presentar a la metrópolis en el cine. La Buenos Aires de Arlt tiene la inquietante cualidad sombría de los films expresionistas y de sus *affiches*.

Las operaciones de recorte, mezcla y transformación llevadas a cabo por Arlt hablan también de los procesos de constitución de un escritor y su discurso. Para ponerlo en una perspectiva más general: la formación del escritor a través de modalidades no tradicionales que incluyen el periodismo y los géneros de la literatura popular. Ambas escrituras, originadas en la nueva industria cultural, presuponen la emergencia de públicos no tradicionales y, en consecuencia, de nuevos pactos de lectura. Con estas marcas, la subjetividad del escritor atraviesa procesos contradictorios: Arlt detesta y al mismo tiempo defiende y necesita el periodismo; desprecia y corteja a sus lectores; envidia y refuta los valores legitimados por la cultura 'alta'.

El paisaje urbano moderno, la tecnología comunicacional, la industria cultural son disparadores de respuestas intelectuales y, al mismo tiempo, desafíos estéticos. En el curso de muy pocos años, los escritores tuvieron que procesar una experiencia nueva que afectaba todas las relaciones tradicionales, las formas de producción y distribución de cultura, los estilos de comportamiento, las modalidades de consagración y organización de las instituciones literarias. Los conflictos sociales arrojan su sombra sobre los debates estéticos. La cuestión del lenguaje (¿quién habla y escribe un español 'aceptable', libre de las influencias extranjeras producidas por los inmigrantes?), del cosmopolitismo (¿cuál es el internacionalismo legítimo y cuál internacionalismo amenaza y pervierte a la nación?), del criollismo (¿qué formas pueden incorporarse a la nueva estética y cuáles son simples manifestaciones folklóricas o desviaciones pintorescas?) son los temas en debate. Borges se pronuncia sobre todos ellos.

Al mismo tiempo, el pasado subsiste en términos nostálgicos o críticos. En Europa, los procesos de la modernidad se caracterizan por una posición de relativa independencia respecto del pasado. Carl Schorske la describe como una "indiferencia creciente", porque el pasado ya no es visto en continuidad funcional con el presente. Schorske afirma que la "muerte de la historia" es una condición para el establecimiento de la modernidad como discurso global en la esfera estética: la victoria de Nietzsche.<sup>(13)</sup> La severidad del juicio sobre el pasado y de la ruptura con las tradiciones culturales es más radical en sociedades donde las formas modernas de las relaciones intelectuales están firmemente arraigadas, donde las fracciones estéticas e ideológicas ya se han configurado sólidamente, y donde las disputas sobre el canon, las autoridades y los símbolos son claras. Frente a una tradición sólida, la ruptura es la única estrategia posible para los nuevos artistas y las nuevas poéticas.

En la Argentina, la relación con el pasado tiene su forma específica en la recuperación imaginaria de una cultura que se piensa amenazada por la inmigración y la urbanización. En el caso de Borges y de otros vanguardistas porteños se observa claramente el movimiento para otorgarle al pasado una nueva función. Y el debate comienza sobre el significado del pasado: hay que hacer una nueva lectura de la tradición. Borges avanza: hay que retomarla y pervertirla.

Ideologías políticas, estéticas y culturales se enfrentan en este debate que tiene a Buenos Aires como escenario y, con frecuencia, como protagonista. La ciudad moderna es un espacio privilegiado donde las formas concretas y simbólicas de una cultura en proceso de cambio se organizaron en la malla densa de una sociedad estratificada. Los clivajes sociales se reprodujeron (muchas veces distorsionados) en el campo intelectual y estuvieron presentes en los conflictos institucionales y estéticos. Los intelectuales se movieron en el espacio de la cultura como si los enfrentamientos que allí se producían

fueran capítulos importantes de un proceso en el que, de algún modo, se jugara el futuro. Frente a la heterogeneidad hubo reacciones diferentes: la defensa de una elite del espíritu que se convirtiera en instrumento de purificación o, por lo menos, de denuncia del carácter artificioso y viciado de la sociedad argentina; el recurso a mitos del pasado que apoyaran una línea del presente, lo que implicó la reinención del pasado y la discusión de la herencia; el reconocimiento del presente como diverso y la apuesta a que era posible, sobre esa diversidad, construir una cultura.

Afectados por el cambio, inmersos en una ciudad que ya no era la de su infancia, obligados a reconocer la presencia de hombres y mujeres que, al ser diferentes, fracturaban una unidad originaria imaginada, sintiéndose distintos, en otros casos, a las elites letradas de origen hispano-criollo, los intelectuales de Buenos Aires intentaron responder, de manera figurada o rectamente, a un interrogante que organizaba el orden del día: ¿cómo imponer (o cómo aniquilar) la diferencia de saberes, de lenguas y de prácticas? ¿cómo construir una hegemonía para el proceso en el que todos participaban, con los conflictos y las vacilaciones de una sociedad en transformación? La literatura da forma a estas preguntas, en un período de incertidumbres que obligaban a leer de manera distinta el legado del siglo XIX. Pero la cultura de Buenos Aires estaba, de todos modos, impulsada definitivamente por el vendaval de lo nuevo, aunque muchos intelectuales lamentaran la dirección o la naturaleza de los cambios. Por eso, la modernidad fue un escenario donde también anclaron fantasías de restauración y sentimientos nostálgicos.

---

## Notas

---

1.

Véase al respecto: Jorge F. Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis; transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, "Imágenes al sur. Sobre las hipótesis de James Scobie para el desarrollo de Buenos Aires", *Anales del Instituto de Arte Americano*, números 27/28, 1992 (Buenos Aires).

---

2.

Véase: *Xul Solar; 1887-1953*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1977, prólogo de Aldo Pellegrini; Mario H. Gradowczyk, *Xul Solar*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 1990; John King, "Xul Solar: Buenos Aires, Modernity and Utopia", en C. Green (comp.), *Xul Solar. The Architectures*, Londres, Courtauld Institute, 1994.

---

3.

Véase Jorge Schwartz, *Vanguardia e cosmopolitismo*, San Pablo, Editora Perspectiva, 1983.

---

4.

Véase: Anahi Ballent, "Acosta en la ciudad: del city-block a Figueroa Alcorta", en *Wladimiro Acosta 1900-1967*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1987.

---

5.

Sobre la revista *Sur*: John King, *Sur; A Study of the Argentina Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge, 1986. Sobre la relación de Victoria Ocampo con la arquitectura moderna y específicamente con Le Corbusier: Pancho Liernur y Pablo Pschepiurca, "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", *Summa*, número 243 (Buenos Aires).

---

6.

"Buenos Aires", *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1925], p.88.

---

7.

"El indigno", *El informe de Brodie* [1970], *Obras completas* (en adelante *O.C.*), Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1029.

---

8.

Jorge Luis Borges, "Sentirse en muerte", *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994 [1928], p.123-4.

---

9.

Sobre *El Mundo*: Sylvia Saitta, Introducción a *Aguafuertes porteñas*; *Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza, 1993; sobre *Crítica*, Sylvia Saitta, mimeo. Sobre Borges en el diario *Crítica*: Jorge Rivera, "Los juegos de un tímido", AAVV, *Borges*, Buenos Aires, El Mangrullo, 1976.

---

10.

Reseña de J.L.Borges a *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal, aparecida en *Martín Fierro*, número 36, diciembre de 1926.

---

11.

Sobre el tema de los saberes del pobre: B.S., *La imaginación técnica, sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

---

12.

Sobre *El amor brujo*: Aníbal Jarkowski, "La novela 'mala' de Roberto Arlt", en Graciela Montaldo (comp.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt; Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

---

13.

Carl Schorske, "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler", en *Punto de Vista*, número 30 [publicado originalmente en Oscar Handlin y John Burchard (comps.), *The Historian and the City*, Cambridge (Mass.), 1963].

---

## Capítulo III

[índice](#)

### La libertad de los orilleros

#### Las orillas

Borges dibujó uno de los paradigmas de la literatura argentina: una literatura construida (como la nación misma) en el cruce de la cultura europea con la inflexión rioplatense del castellano en el escenario de un país marginal. Sobre el modelo de "las orillas", que Borges inventa en sus primeros libros de poesía, hay que pensar también el lugar que él ocupa. Desde el comienzo, Borges desconfía del utopismo rural que Ricardo Güiraldes celebra en *Don Segundo Sombra*, novela clásica donde el mal destino del gaucho se tuerce para componer una alegoría luminosa en el escenario sublime de la pampa. El *revival* criollista de Güiraldes tiene como protagonista a un gaucho demasiado recto: un gaucho bienpensante. Para Borges, en cambio, si esta literatura iba a encontrar héroes, ellos no serían síntesis intachables de virtudes tradicionales, sino personajes marcados por un doblez, capturados en destinos no transparentes. Y el paisaje de la literatura rioplatense debía ser la región ambigua donde se borrona el límite entre la llanura y las primeras casas.

Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra "orillas" (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideograma que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos. "Las orillas" son un espacio imaginario que se contrapone como *espejo infiel* a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas. Con el énfasis de su primer criollismo, provocador hasta en la ortografía, Borges escribe:

"Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridad taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. [...] Ya Buenos Aires, más que un ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen".<sup>(1)</sup>

En aquellos años, el término "orillas" designaba a los barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad. El orillero, vecino de esos barrios, con frecuencia trabajador en los mataderos o frigoríficos donde todavía se estimaban las destrezas rurales de a caballo y con el cuchillo, se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito de barrio (de quien Borges no propone ninguna idealización), cuya vulgaridad denuncia al recién llegado o al imitador de costumbres que no le pertenecen. El orillero arquetípico desciende del linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como una naturaleza. El compadrito es vistoso; el orillero es discreto y taciturno:

"...esa mezcla de sorna y cortesía, esa humildad exagerada, sobre todo cuando estaba a punto de provocar a alguien a duelo".<sup>(2)</sup>

Borges evoca así a su amigo Paredes (podríamos leer esa amistad como si fuera también un mito literario, algo que la literatura de Borges necesitó en 1920 para constituirse

como ficción argentina). Como sea, cuando Borges está comenzando a escribir, compadritos y orilleros perdían sus rasgos más agresivos para incorporarse como tipos a la nueva síntesis del barrio popular. Los orilleros de Borges son sobrevivientes de las últimas décadas del siglo XIX en las primeras del XX. La verdad poética de "las orillas" se construye en un leve anacronismo. Este desplazamiento temporal es invención de Borges.

Borges libera a "las orillas" del estigma social que las identificaba. Lejos de considerarlas un límite después del cual sólo puede saltarse al mundo rural de *Don Segundo Sombra*, Borges se detiene precisamente allí y hace del límite un espacio literario. En "las orillas", define un *territorio original*, que le permite implantar su propia diferencia respecto del resto de la literatura argentina:

"De la riqueza infatigable del mundo sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes le está rezando al llano; yo -si Dios mejora sus horas- voy a cantarlo al arrabal por tercera vez".(3)

Borges inscribe una literatura en el límite, reconociendo allí una forma cifrada de la Argentina. Superficie indecisa entre la llanura y las primeras casas de la ciudad, "las orillas" tienen las cualidades de un lugar imaginario, cuya topología urbano-criolla dibuja la clásica calle "sin vereda de enfrente". La línea del límite se ensancha en "las orillas" y, al mismo tiempo, se hace porosa porque la escenografía de "las orillas" está horadada por baldíos y tapias con hornacinas, por la transparencia de las verjas de hierro y de los cercos de plantas, por balaustradas y balcones, por fachadas que retroceden detrás de las higueras y patios que abren el corazón de la manzana hacia el cielo. A "las orillas" llegan "los carros del verano" y huelen a llanura; sus colores son también los que se usan allí donde "las orillas" terminan francamente en el campo. En "las orillas", imperceptiblemente, la pulpería se transforma en almacén, la esquina rural en el cruce de dos calles. En "las orillas", la ciudad está todavía por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolos. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen.

Lo que, en los años veinte, era evidente para sus contemporáneos, se vuelve invisible en la poesía de Borges: Arlt o González Tuñón o Girondo no podían sino descubrir el movimiento de lo nuevo. Borges reconstruye aquello que está desapareciendo, que pertenece con mayor justicia a la memoria de otros, y que, por eso mismo, sostiene la nostalgia. Las orillas amenazadas de la literatura están en cualquier parte de la ciudad, precisamente porque el margen que son no tiene centro. Una de sus formas, además del suburbio, es el barrio cuyo 'tono' estético también remite al pasado:

"Alguna vez era una amistad este barrio,  
un argumento de aversiones y afectos, como las otras cosas de amor;  
apenas si persiste esa fe  
en unos hechos distanciados que morirán:  
en la milonga que de las Cinco Esquinas se acuerda,  
en el patio como una firme rosa bajo las paredes crecientes,  
en el despintado letrero que dice todavía *La Flor del Norte*,  
en los varones de guitarra y envidia del almacén,  
en el recuerdo estacionario del ciego.

Este disperso amor es nuestro desanimado secreto.

Una cosa invisible está pereciendo del mundo,  
un amor no más ancho que una música.  
Se nos aparta el barrio,

los balconcitos retacones de mármol no nos enfrentan cielo. Nuestro cariño se acobarda en desganos,  
la estrella de aire de las Cinco Esquinas es otra".<sup>(4)</sup>

La topografía de "las orillas" se revela en el divagar lento del paseante y también en el discurrir del lector siguiendo los rastros de la literatura argentina que Borges reconoce en el siglo XIX: la poesía gauchesca. En uno de sus prólogos al *Martín Fierro* escribe: "Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres".<sup>(5)</sup> Este ilusorio ayer es también, o quizás fundamentalmente, un lugar que Borges disputa al campo, porque prefiere "esas calles largas que rebasan el horizonte y por las cuales el suburbio va empobreciéndose y desgarrándose tarde afuera".<sup>(6)</sup>

### Evaristo Carriego

La debilidad de Borges por Evaristo Carriego tiene que ver con esto. Borges no podía sino interesarse en Carriego. Allí, de manera torpe si se quiere, estaba una materia que los escritores de su época consideraron marginal. Cuando, en la primera década de este siglo, Lugones y el modernismo ocupaban el centro literario, Carriego era precisamente el margen: un escritor que había tratado de ser modernista, para encontrar luego, en una decena de poemas sobre el suburbio, una forma atenuada del sentimentalismo que profetiza los tangos de Homero Manzi. El modernismo era una poesía *rica*; en oposición a ella, Borges busca un poeta pobre, cuya mayor virtud fue "no ser enfático" y cuyo pudor lo diferenciaba de los "años enfáticos del centenario".<sup>(7)</sup> En un país marginal, Carriego se había ubicado en el margen del margen: al margen de Lugones y el modernismo, que Carriego quiso imitar pero abandonó para escribir los poemas que Borges coloca en su propio origen poético.

Sus primeras páginas sobre Carriego, publicadas en su segundo libro de ensayos, son sencillamente un acto de independencia respecto de las líneas hegemónicas del mapa literario: Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido. Realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone a la literatura marginal de Carriego como principio de su literatura. Esto le permite inventarse un origen, inventar un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección de tono poético. Carriego no le traspasa estas propiedades a Borges; por el contrario, Borges, que no quiere ser sólo un heredero, funda su originalidad en alguien que ningún escritor considera particularmente interesante: Carriego es una condición de posibilidad, más que una escritura a seguir, un espacio donde explorar nuevas lecturas. En su ensayo sobre Carriego, Borges pone en acción algo que seguirá haciendo toda su vida: leer de manera desviada, buscando sólo lo que le sirve, sin ningún respeto por los sentidos establecidos.

En Carriego, subraya la iconografía de "las orillas" y las distintas categorías que importan en una moral del suburbio: malevo, guapo, antiguo guapo, malevito (que es una "desfiguración italiana"). Junto al blando sentimentalismo, está la discreta presentación de algunos destinos melancólicos y el uso casi imperceptible, inesperado, del humor. Las operaciones (bastante artificiosas) que Borges realiza sobre los poemas de Carriego corren en paralelo a las que hace sobre la tradición de la gauchesca y sus epígonos, desde *Inquisiciones*, su primer libro de ensayos. En realidad, Borges lee casi lo mismo en el mejor Carriego de los poemas predilectos y en la "lírica criolla":

"Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcía en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate".<sup>(8)</sup>

Borges rescata el medio tono, la media voz, la oralidad, las formas preliterarias, los géneros menores, las palabras usadas con intención irónica o poética en la vida cotidiana (por esos mismos años coleccionaba las inscripciones fileteadas en los carros). Carriego, a pesar de sus desvaríos modernistas, podía ser contrapuesto a Lugones, al tono sostenido y a los grandes géneros poéticos, invirtiendo, con esta sola operación, todas las jerarquías que organizaban a la literatura argentina. La liquidación de Lugones fue una de las tareas donde Borges empleó con más convicción su ironía crítica. *Evaristo Carriego*, el libro que publica en 1930, retocado, completado y rearmado en todas las ediciones sucesivas, es además uno de los capítulos finales de su activismo literario en las filas de la vanguardia porteña, donde también había descubierto y agitado la figura de Macedonio Fernández, por entonces un escritor oral y casi secreto, en quien Borges descubre el sentido metafísico y la socarronería criolla. Borges nunca abandonó del todo la composición de este libro que se construye a lo largo de más de dos décadas, al que pausadamente le fue agregando páginas llamadas complementarias, epígrafes en inglés, citas, microrrelatos, cartas, que se relacionan de manera demasiado oblicua con su pretendido objeto.

Borges reconoce en Carriego un pre-texto, en su sentido más literal. Carriego es el texto anterior a su propios textos; escribió lo que Borges no iba a escribir jamás pero que necesitaba como punto a partir del cual podía armarse una teoría de la literatura en Buenos Aires. *La canción del barrio*, de Carriego, es un secreto texto originario, una hipótesis necesaria para la primera poesía de Borges, un antecedente impensado e impensable hasta que Borges no establece con él una afiliación.

La biografía que escribe sobre Carriego es, obviamente, también un pre-texto.<sup>(9)</sup> En un prólogo agregado veinticinco años después, Borges revela uno de los motivos que impulsaron el libro. Quería saber qué rodeaba la casa de su familia en Palermo. La pregunta no es sencillamente biográfica, sino poética en el sentido de fundación poética de una mitología:

"¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo".<sup>(10)</sup>

¿Cómo hubiera sido hermoso que fuera? En el modo hipotético de la pregunta está la estrategia de la invención. La historia de Palermo, que ocupa el primer capítulo del libro, es un pretexto de historia, donde aparecen algunas imágenes que Borges ya había ensayado y detalles cuya única necesidad es la construcción de una creencia por medios poéticos. El segundo capítulo, "Una vida de Evaristo Carriego", comienza exponiendo la paradoja de "que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero": es decir, comienza debilitando críticamente la idea misma de biografía. Luego, una lógica únicamente subjetiva hilvana los 'hechos' de la vida de Carriego, con los que Borges le atribuye y que, a su vez, se convierten en recuerdos de Borges. Los dos capítulos siguientes (en apariencia sobre *Misas herejes* y *La canción del barrio*) abundan en ocultas remisiones al primero y terminan con una definición de la materia poética de Carriego que, en verdad, puede leerse rectamente como una postulación borgeana de "las orillas". *Evaristo Carriego*, entonces, finge ser una biografía cuando en realidad es una mitología porteña. Es también un manifiesto literario, oculto, irónico y atenuado.

Borges dijo que los relatos de *Historia universal de la infamia* habían sido los ejercicios de un tímido. También pertenece a un tímido está biografía en la que tanto como construirse a Carriego se construye el personaje 'Borges' y se diseña la topología imaginaria del suburbio, el límite entre la ciudad decente y la ciudad del compadrito.

Más que la biografía que no fue, *Evaristo Carriego* es un tratado: el primer volumen de una enciclopedia sobre el Tlön suburbano que Borges inventa bajo la rúbrica de Buenos Aires. Y en este volumen no podía estar ausente, como en la enciclopedia de Tlön, una idea sobre el arte. Años más tarde, Borges comentó desdeñosamente estos ejercicios mítico-poéticos y su propia invención de "las orillas" frecuentadas por cuchilleros que, en los sesenta, Borges considera extravagantes, adjetivo que no le impide retomar entonces la historia que ya había contado tres décadas antes en "Hombre de la esquina rosada". Como sea que funcione el particular sistema de negación de Borges respecto de su propia obra, los poemas de los años veinte, los tres libros de ensayos de la misma década y *Evaristo Carriego* fueron momentos de fundación radical de una voz literaria, tanto más radical cuanto que esa voz reorganizó la historia entera de la literatura argentina y rearmó, para ella, una jerarquía de valores culturales y sociales.

Por otra parte, Borges nunca se separó del todo del ideograma "las orillas": esa fue siempre su ubicación simbólica, desde esas orillas leyó las literaturas del mundo, y fueron esas orillas el soporte para que su obra no pagara ningún tributo ni al nacionalismo ni al realismo.

"En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: la Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él".<sup>(11)</sup>

Esta profesión de fe idealista, escrita por Borges cuando tenía poco más de veinte años, descansa sobre una comparación que propone la noción de simulacro. La literatura, especialmente, inventa esos espacios cuyo poder de producir creencia está en la ilusión (que induce a lo que Borges gusta llamar, citando a Coleridge, "la suspensión de la duda). "Carriego" y "las orillas" no son en este sentido simulacros de Buenos Aires o de un escritor menor, sino simulacros de lo que Borges escribe: son una forma cifrada de su poética. La realidad de ese personaje y ese espacio se funda, precisamente, en la invención. Su persuasión es enteramente literaria.

Pero, ¿por qué Carriego y por qué "las orillas"? De este modo, Borges funda su literatura oponiéndose a dos tonos dominantes. Muchas veces se ha dicho que los primeros libros de Borges, sus artículos de *Proa* y *Martín Fierro*, significan una ruptura con Lugones y el modernismo. Responden a la pregunta sobre cómo escribir después de Lugones y contra él. Este me parece un punto suficientemente claro y, en consecuencia, preferiría pasar a otro: creo que Borges también busca una literatura diferente a *Don Segundo Sombra*.

¿Gauchos, criollos?

Es cierto que Borges jamás practicó con Güiraldes los juegos de guerrilla literaria que le inspiraba Lugones. Güiraldes estaba del lado de acá de las vanguardias del veinte, dirigió con Borges *Proa* y fue Borges uno de los destinatarios de sus abundantes reconocimientos a la misión renovadora que la juventud tenía en la literatura argentina. Sin embargo, es posible pensar que Borges se sentía lejos de la solución estética postulada en *Don Segundo Sombra*. El gauchismo de Güiraldes le sonaba, a Borges, demasiado compacto. Cargado de pormenores camperos, abundante en descripciones de las tareas rurales más vistosas, respetuoso del costumbrismo, tributario de los lugares comunes sobre las virtudes criollas y de la construcción canónica de una idiosincracia, Güiraldes fue para Borges un novelista problemático.

En "El escritor argentino y la tradición", Borges hace una especie de defensa de *Don Segundo* que, a poco de ser leída con cuidado, siembra la duda:

"Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son las diferencias. *Don Segundo Sombra*

abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipí. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias".<sup>(12)</sup>

La defensa de *Don Segundo* es impecable, pero, precisamente por eso, me gustaría interrogarla en el marco del texto, tan conocido, que la incluye. Pocos párrafos más arriba, Borges ha pronunciado el célebre dictamen (inspirado en Gibbon) sobre la ausencia de camellos en el Corán como consecuencia de la seguridad que Mahoma experimentaba sobre su ser árabe. La ausencia de camellos, razona Borges exagerando hasta la paradoja la forma de su argumento, bastaría para probar la arabidad del Corán. El ejemplo le permite expresar su deseo de una literatura discreta en el recurso al color local. Enseguida, pasa a la autocrítica de sus primeros libros que desbordaban, a su juicio, de cuchilleros, tapias y arrabales. Inmediatamente después viene la defensa transcrita de *Don Segundo*.

No es difícil pensarla como una contradicción. Pero preferiría considerarla como un argumento, que tiene mucho de argucia, en su polémica con el nacionalismo literario. Borges les arranca a los nacionalistas un texto, para demostrarles que ese texto, exhibido por ellos como realización de lo argentino, es precisamente una escritura de cruce cultural. La ironía presente en la mención de los cenáculos franceses, a los que Borges no era aficionado, es sólo una de las marcas que autoriza a pensar que, más que una defensa de *Don Segundo*, Borges toma a la novela también como pre-texto al utilizarla en su argumentación polémica con el nacionalismo. La elogia, pero las razones que anteceden y siguen al elogio tienden más bien a atenuarlo casi por completo.

*Don Segundo* es una novela demasiado evidentemente criolla para Borges. Las marcas localistas no serían prueba sino obstáculo de su 'argentinidad', puesta tan de manifiesto como para despertar todas las sospechas. La abundancia y seguridad con que Güiraldes presenta el saber, los valores, la experiencia y el aprendizaje gauchos va en contra de lo que Borges considera cualidades básicamente argentinas: el pudor, la reticencia (que elogia en *La urna* de Enrique Banchs) están ausentes de la exhibición estilística y narrativa de Güiraldes. Hay demasiados caballos en *Don Segundo* para considerar seriamente su pretensión de texto nacional. Borges prepara el camino para el resto de la argumentación y la conduce con habilidad a su núcleo:

"Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a la de los judíos y los irlandeses]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas".<sup>(13)</sup>

La trama de la literatura argentina se teje con los hilos de todas las culturas; nuestra situación marginal es la fuente de una originalidad verdadera, que no se basa en el color local (que ata la imaginación a un control empírico o la confina a una única poética) sino en la aceptación libre de la influencia: donde los escritores europeos se angustian por el peso de sus antecesores, los rioplatenses se sienten libres de parentesco obligado. Precisamente esto es lo que Borges hace en su primer libro de relatos, *Historia universal de la infamia*: cambia la lectura de relatos ya escritos por otros.<sup>(14)</sup> Puede

hacerlo porque la distancia que lo separa de las historias que 'transcribe' es inmensa y el control que ellas operan sobre sus propios cuentos es muy débil.

La distancia, afirmaría Borges, concebida como desplazamiento geográfico, cultural, poético, y ejercida como derecho de latinoamericanos, no sólo hace posible su ficción, sino que funda el placer del lector. Varias décadas después, Borges se permite ironizar nuevamente a propósito de *Don Segundo Sombra*. En "El Evangelio según Marcos" da forma narrativa a su hipótesis sobre la distancia como condición del placer que produce un relato. En una estancia del partido de Junín, a fines de los años veinte, un hombre de Buenos Aires comparte el aislamiento de una inundación con una familia de peones:

"En toda la casa no había otros libros que una serie de la revista *La Chacra*, un manual de veterinaria, un ejemplar de lujo del Tabaré, una *Historia del Shorthorn en la Argentina*, unos cuantos relatos eróticos o policiales y una novela reciente: *Don Segundo Sombra*. Espinosa, para distraer de algún modo la sobremesa inevitable, leyó un par de capítulos a los Gutres, que eran analfabetos. Desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro. Dijo que ese trabajo era liviano, que llevaban siempre un carguero con todo lo que se precisa y que, de no haber sido tropero, no habría llegado nunca hasta la Laguna de Gómez, hasta el Bragado y hasta los campos de los Núñez, en Chacabuco".<sup>(45)</sup>

La lectura de *Don Segundo* a los peones prueba la necesidad de la mezcla cultural. Los Gutres no encuentran placer en la novela de Güiraldes, porque no pueden percibir en ella ninguna diferencia respecto de su propio mundo y sí, en cambio, algunas inexactitudes que sólo pueden reprochársele a las novelas de intención realista. Por el contrario, el Evangelio que después les lee Espinosa los fascina por su historia llena de milagros y exótica. Luego, actuando como lectores trágicamente activos a quienes el exotismo del Evangelio ha conmovido mucho más que el mundo cercano de Güiraldes, cumplen el plan de poner en escena ese texto, crucificando al hombre que se los ha comunicado. La emoción de los Gutres nace, entonces, no del parecido sino de la diferencia. Parábola siniestra del poder de la lectura, enseña de todas formas cuáles son, según Borges, las fuerzas de la imaginación para la que el cruce cultural es imprescindible si se quiere liberar al escritor y a sus lectores de la repetición cotidiana y la rutina de la experiencia.

Pero hay más (más conflicto, más lecturas contradictorias) en "El Evangelio según Marcos". Casi imperceptible, un relato de Ezequiel Martínez Estrada, "La inundación", se enreda con los hilos de su trama: en la misma llanura bajo las aguas, un choque de culturas desencadena el *malentendido* trágico. Aislados por la inundación, en medio de una extensión que el espejo de aguas reduplica en su falta de referencias, en su pura naturaleza pre-cultural, los peones (gauchos que han olvidado un remoto pasado europeo) escuchan la historia evangélica y la *traducen* en términos de presente. Interpretan *literalmente* la pasión de Cristo y terminan crucificando al extranjero, un hombre de Buenos Aires, que les ha leído el Evangelio no como mito que puede reactualizarse sino como relato cuya peripecia es, en su ficcionalidad, apasionante.

Estas dos lecturas diferentes de un mismo texto, el Evangelio de Marcos, funda el malentendido cultural y produce la resolución trágica que es, al mismo tiempo, una pobre representación, en el límite entre la parodia y la barbarización, del relato fundante de Occidente. También Martínez Estrada había pensado a la Argentina como imitación degradada y copia fuera de lugar, fundada en una violencia originaria. Algo de la cultura latinoamericana puede descubrirse como carga alegórica en el malentendido cultural entre los peones y el puebleros que les lee el relato bíblico: unos y otros realizan operaciones de traducción de manera perfectamente motivada pero incomunicable en sus contenidos. Los géneros literarios se confunden y el mito se convierte en relato verídico, lo imaginario en acción. Los cruces culturales, se advierte en "El Evangelio

según Marcos", no resultan inevitables síntesis integradoras sino puntos de conflicto donde el menor malentendido es literalmente mortal. Lo Otro magnetiza, también, por el peligro que vuelve interesante a la diferencia. El riesgo de la literatura está en trabajar en un territorio extraño como si no lo fuera; y en el territorio propio como si fuera extranjero: la literatura es interesante porque deja abiertas todas las grietas de la no identidad y sospecha de la experiencia directa como autoridad sobre su discurso.

Cómo se narra: el problema de Funes y la solución de Menard

Entiendo a "Funes el memorioso" como puesta en escena ficcional de lo que sucede cuando la memoria está esclavizada por la experiencia directa. Funes puede recordar infinitamente pero es incapaz de pensar: "Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos". La literatura, precisamente, rompe esa inmediatez ligada a la memoria, la percepción y la repetición. La literatura trabaja con lo heterogéneo, corta, pega, salta, mezcla: operaciones que Funes no puede realizar con sus percepciones ni, por lo tanto, con sus recuerdos. Para Borges, el olvido es básicamente una condición de la memoria y del razonamiento porque, si hay olvido de las particularidades, también es posible la abstracción.

El destino de Irineo Funes, habitante como Borges de "un pobre arrabal sudamericano", es quedar preso de la materia de su experiencia. Encerrado en un mundo donde no hay categorías sino percepciones, Funes puede proponerse sólo tareas imposibles: las del arte clasificatorio, muchas veces ironizadas por Borges. En efecto, Funes inventa un sistema de palabras que reemplaza la serie infinita (abstracta y lógica) de los números, revelando, al mismo tiempo, la potencia de su memoria y la futilidad de su empeño:

"Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el venticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los 'números' *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no entendió o no quiso entenderme".<sup>(16)</sup>

La ironía sigue varios movimientos. Está, por un lado, la referencia bastante obvia al sistema de palabras en lugar de números utilizado por los apostadores en las loterías clandestinas (y ello coloca a la invención de Funes en el más banal de los contextos, porque Funes no hace sino expandir, con pretensión de infinito, lo que todo el mundo recuerda de los cien primeros números). Está, además, el saber popular y tradicional de los sueños donde ciertas imágenes remiten a determinados números, en una predicción mecánica del futuro o como mensaje legible en términos de "más allá". Finalmente, el sistema imaginado por Funes revela las dificultades de traducción de un código a otro. Funes trata de traducir y su intento se basa en la creencia de que los sistemas son perfectamente análogos y que nada se pierde en el pasaje de uno a otro.

El narrador piensa exactamente lo opuesto: traducir siempre implica *traspapelar*, descolocar, diverger: si esto no se entiende, caemos en la trampa, tendida por una fe ingenua, de la identidad última de los lenguajes. Por su parte, el realismo se apoya en la

ilusión de que la representación directa (el intercambio de objetos por palabras) es posible y de que las palabras se adaptan bien a los requisitos de esa sustitución. La traductibilidad completa y la representación transparente pasan por alto el problema suscitado por las diferencias entre la lógica del discurso y de eso que se presenta como la realidad de la literatura. Así, "Funes el memorioso" es, por una parte, una parábola tragicómica acerca de las posibilidades y los obstáculos de la representación. Por la otra, se interroga sobre si es posible narrar el tiempo, el espacio, la conciencia y el mundo *sin cortes* (es decir: sin el recurso a la elipsis). O, para nombrar otra paradoja que le gustaba a Borges: ¿tiene sentido un mapa de China tan grande como China?

Cuento filosófico sobre teoría literaria, el personaje Funes lleva hasta el límite los problemas de la representación del recuerdo en el discurso. Funes está cautivado por lo que Borges llamaría el azar desprolijo de la representación realista. Su situación es desesperada porque el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración coinciden en su memoria de manera perfecta: "Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero".<sup>(17)</sup> Funes ignora las elipsis y no puede cortar el continuo del tiempo recordado para organizarlo en la línea quebrada del relato. No puede olvidar y, en consecuencia, no puede elegir. Funes es una imagen hiperbólica de los devastadores efectos del realismo absoluto, que confía en la fuerza 'natural' de la percepción y en la verdad espontánea de los 'hechos'. Funes ignora los procesos de construcción de la realidad y, por lo tanto, es incapaz de pronunciar un discurso que lo libere de una esclavitud absoluta frente a la mimesis. Si el tiempo fuera infinito (como lo es para Dios), la memoria de Funes ya no sería un obstáculo. Pero la ficción, como todo relato, descansa sobre el principio de que el tiempo pone un límite a lo que sucede en el transcurso de la narración.

Sin duda, Borges se planteó el problema no sólo de cómo narrar sino de cómo narrar en la Argentina. Ambas cuestiones (la encrucijada cultural y las posibilidades de la narración) se enuncian, en términos de ficción teórica, en la paradoja de Pierre Menard. La ironía genera en "Pierre Menard, autor del Quijote" un estatuto ambivalente que, de todas formas, es el que Borges prefiere para la literatura: el relato critica el mismo 'conocimiento' que produce. Como es sabido, después de completar una larga lista de obras relacionadas con la traducción, la paráfrasis, la variación y el pastiche, Menard encara la tarea de escribir, palabra por palabra, el *Quijote*:

"No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes".<sup>(18)</sup>

Sobre los capítulos del *Quijote* escrito por Menard antes de su muerte, Borges afirma que "son infinitamente más ricos" que los de Cervantes, aunque, al mismo tiempo, sean idénticos. ¿En qué se funda el plus contenido en esta paradoja?

Menard enriquece, por desplazamiento y anacronismo, los capítulos del *Quijote* de Cervantes. Los hace menos previsibles, más originales y sorprendentes. Borges destruye, por un lado, la idea de identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente, la de escritura original. Con el método de Menard no existen las escrituras originales y queda afectado el principio de propiedad sobre una obra. El sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura. La enunciación (Menard escribe en el siglo XX) modifica al enunciado (sus frases idénticas a las de la novela de Cervantes). La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su *escándalo lógico*, que todos los textos son la rescritura de otros textos (en un despliegue especular, desviado e infinito de sentidos); al mismo tiempo, el *Quijote* de Menard exige, como toda la literatura, que se lo lea en el marco de un espacio cultural que imprime sobre el huir de los sentidos un sentido histórico:

"Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):  
*...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el 'ingenio lego' Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

*...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales

*-ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir-* son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard -extranjero al fin- adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época".<sup>(19)</sup>

El proceso y las condiciones históricas de enunciación modifican todos los enunciados. El sentido es un efecto frágil (y no sustancial) relacionado con la enunciación: emerge en la actividad de escribir-leer y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras. Última consecuencia de esta hipótesis, la productividad estética e ideológica de la lectura hace imposible la repetición. No hay modo de que un texto sea idéntico a su doble, no hay ningún espejo que ofrezca una transcripción exacta. Todos los textos son absolutamente originales, lo cual equivale a afirmar que ninguno puede aspirar a esta cualidad distintiva.

Fascinado por las traducciones (que son una modalidad más ardua de la transcripción), en sus comentarios sobre las versiones de Homero, Borges ya había descubierto que el congelamiento de un sentido sólo es posible cuando otro Sentido (divino, emanado de una autoridad indiscutible) fija para siempre el fluir de los textos. Si esto no sucede, los sentidos se recombinan sin orden jerárquico: el primer texto no es más original que su última copia y todos los textos son, en el límite, borradores.

La literatura se compone, entonces, de versiones. La paradoja de Pierre Menard pone en escena el proceso de la escritura llevándolo al límite del absurdo y la imposibilidad, pero haciéndolo, al mismo tiempo, visible. Esto, en el margen del Río de la Plata, equivale a reivindicar un nuevo tipo de colocación para el escritor y la literatura argentina, cuyas operaciones de mezcla, de libre elección sin "devociones" (para repetir la palabra que usa Borges) no tienen que respetar el orden de prelación jerárquica atribuido a los originales. Si ninguna originalidad puede ser reclamada por ningún texto, si todo sentido nuevo surge de la lectura o de la escritura en contexto, la inferioridad de "las orillas" se desvanece: el escritor periférico tiene las mismas prerrogativas que sus predecesores o sus contemporáneos europeos.

---

## Notas

---

1.

*El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1926], p.13-4. Una primitiva versión de este capítulo apareció en la revista *Punto de Vista*, con el título "Borges y la literatura argentina".

---

2.

Jorges Luis Borges, conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1973, publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 505-07, julio-septiembre 1992, p.68-9.

---

3.

"La pampa y el suburbio son dioses", *El tamaño de mi esperanza*, cit., p.25.

---

4.

"Barrio Norte", *Cuaderno San Martín*, en J.L.B., *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires, Losada, 1943. Esta edición respeta la primera. Sobre la construcción de un sujeto poético en la ciudad: Enrique Pezzoni, "*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

---

5.

Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, p.94. El texto citado es de 1962.

---

6.

*Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1925], p.64.

---

7.

"Carriego y el sentido del arrabal", *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1926], p.27.

---

8.

"Queja de todo criollo", *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1925], p.141. Sobre el tono/la voz argentinos: Jorge Monteleone, "La voz deseada", *Espacios*, número 6 (Buenos Aires).

---

9.

"La inocente biografía resulta un texto desapacible, insidioso", escribe Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p.27.

---

10.

"Prólogo", *Evaristo Carriego, O.C.*, p.101.

---

11.

"La encrucijada de Berkeley", *Inquisiciones*, cit., p.120.

---

12.

*Discusión, O.C.*, p. 271.

---

13.

*O.C.*, p.273. A partir de esta misma cita, Sylvia Molloy desarrolla el concepto de "lateralidad" de Borges en la cultura occidental.

---

14.

La misma operación la realiza Borges en el ensayo: cambia el sentido de las lecturas, como lo afirma Alberto Giordano: "El ensayista argentino y la tradición", en *Modos del ensayo; Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991 [1988].

---

15.

"El Evangelio según Marcos", en *El informe de Brodie, O.C.*, p.1069-70.

---

16.

"Funes el memorioso", *Artificios [1944], O.C.*, p.489.

---

17.

"Funes el memorioso", *O.C.*, p.486.

---

18.

"Pierre Menard, autor del Quijote", en *El jardín de los senderos que se bifurcan [1941], O.C.*, p.446. Una lectura de las obras de Menard, su contexto ideológico, la hipótesis del campo intelectual del que forma parte, sus influencias filosóficas e, incluso, la fecha probable de composición del texto, es presentada por Daniel Balderston, *Out of*

*Context; Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham, Duke University Press, 1993. También: José Luis de Diego, "De Barthes a Pierre Menard", *Estudios e investigaciones*, número 9, 1991 (La Plata).

---

19.

O.C., p.449.

**Tradición y conflictos**

Sólo se puede sentir nostalgia de algo que se ha perdido. En una Buenos Aires transformada por los procesos de modernización urbana, donde la ciudad criolla se refugiaba en unas pocas calles de barrio, y donde incluso ellas sufrían cambios que afectaban su perfil físico y demográfico, Borges inventó un pasado. Lo fabricó con elementos descubiertos o imaginados en la cultura argentina del siglo XIX, que tenía para él una densidad basada no sólo en los libros sino también en una suerte de tradición familiar. Pero aun esos fragmentos y las imágenes evanescentes de sus ancestros criollos estaban amenazados por el tiempo, la modernidad y el olvido:

"Una amistad hicieron mis abuelos  
con esta lejanía  
y conquistaron la intimidad de los campos...  
Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas,  
soy un hombre de ciudad, de barrio, de calle".<sup>(1)</sup>

Como argentino, Borges formaba parte de una tradición que se juzgaba amenazada. No importa cuán tenue fuera la presencia de esa tradición, sintió que pertenecía a ella tanto como ella le pertenecía. Borges había perdido el saber de sus antepasados criollos y también, como argentino, una ligazón 'natural' con Europa. Experimentó el problema de una cultura que se definía como europea pero no lo era del todo, porque se había implantado en un país periférico y mezclado con el mundo criollo. Si podía entrar y salir de dos culturas a voluntad, esta libertad tenía su costo: había algo artificial y distante en su relación con ambas. Esta es la libertad de los latinoamericanos (podría haber respondido Borges) construida sobre la conciencia de una falta. Leer toda la literatura del mundo en Buenos Aires, reescribir algunos de esos textos, es una experiencia que no puede compararse con la del escritor que trabaja en el territorio seguro de una patria que le ofrece una tradición cultural menos problemática. Puede argüirse que éste es muy a menudo el caso de los grandes escritores del siglo XX en todas partes; pero los que están fuera de la tradición europea consideran que los europeos nativos tienen una afinidad íntima con sus culturas 'naturales': enclavados en una cultura que es, para ellos, 'inevitable', no están obligados a la auténtica libertad de los latinoamericanos, para quienes la libertad es un destino.

**El final de Martín Fierro**

La vanguardia argentina de los años veinte tuvo, entre otras cosas, que desplazar del centro del sistema literario a Lugones, el equivalente nacional de Darío y un intelectual cuyo imperio hoy es difícil de comprender. Como poeta laureado, representaba lo que las vanguardias abominaban: rimas ricas, imágenes suntuosas, un exotismo muy trabajado y una erótica decadente. Como figura pública, establecía solemnemente su preeminencia y se pronunciaba sobre los temas más diversos; la elite social, el presidente Saénz Peña y sus ministros acudían en tropel a sus conferencias. Precisamente en una serie de 1916, Lugones presentó, desde el escenario de un teatro y ante la buena sociedad, su interpretación del *Martín Fierro* en términos de épica nacional comparable a los poemas homéricos, interpretando a su personaje como símbolo de virtudes y valores argentinos. Esta fundación mítica de la nacionalidad extraía su fuerza del hecho de que los gauchos (en tanto población rural libre y pobre, no

totalmente incorporada al mercado de trabajo pero empujada a él según las necesidades de la explotación rural, o reclutados para el ejército y destinados a la frontera con los indios), ya no existían. La invención de Lugones era, entonces, doblemente oportuna: no comprometía a nadie en términos sociopolíticos y, al mismo tiempo, el gaucho podía postularse como símbolo de una esencia nacional amenazada por la inmigración. El poema de Hernández proveía así las bases de una reorganización mítica de la historia décimonónica y un modelo de identidad no menos imaginario. *Martín Fierro* se trasmataba en texto canónico y su personaje en un paradigma de virtudes nacionales, gracias a una lectura que pasaba por alto lo que Borges señaló muchas veces: que Martín Fierro no era precisamente un hombre lleno de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivo y habitante de las tolderías indias cuando debió huir de la justicia. Aunque Fierro había matado sin razón suficiente y ofendido por bravata o por ebriedad, sin embargo, de un modo bastante curioso, la elite criolla se las arregló para hacer de él una figura nacional (pasando por alto su rebeldía y también la rueda de injusticias que lo había atrapado), mientras que los inmigrantes anarquistas lo consideraron un modelo de insurgencia social. Así, quien escribiera en la Argentina del primer tercio de este siglo tenía que examinar el mito gaucho y medirse con él, ya fuera para rechazarlo, para desviarlo o para adoptarlo.

Borges no fue una excepción. Escribió ensayos sobre *Martín Fierro* y la gauchesca, prólogos a ediciones del poema y un pequeño libro en 1953. Sus lecturas del poema no coinciden jamás con la versión canónica. Todavía en 1965, Borges está discutiendo las formas de apropiación literarias del *Martín Fierro* y criticando las interpretaciones bienpensantes del poema:

"Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad. En el *Fausto*, debemos admitir que un gaucho pueda seguir el argumento de una ópera cantada en un idioma que no conoce; en el *Martín Fierro*, un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador".<sup>(2)</sup>

Como sea, *Martín Fierro* es una de sus obsesiones: ya en 1926, debatiendo el futuro literario del "arrabalero", indicó que se necesitaría que "otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje"; y, en 1960, siguió afirmando la centralidad estética del *Martín Fierro*, en un texto que, por otra parte, reescribe, casi al pie de la letra, una de sus estrofas:

"También aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos".<sup>(3)</sup>

En oposición a la versión lugoniana del *Martín Fierro* como épica nacional, Borges subraya sus elementos novelísticos. Los héroes épicos, razona Borges, sin demasiada preocupación de fidelidad a las epopeyas occidentales, necesitan ser perfectos; Martín Fierro es moralmente imperfecto y, por eso, pertenece a la línea de la novela (esto implica un deslizamiento de paladín a cuchillero). La grandeza de Hernández no está en el género del poema sino en su perfección inabarcable: había legado a los escritores futuros un libro que podía ser leído y releído, comentado y reescrito como (la comparación es de Borges) la *Odisea* y la *Biblia*. Sin embargo, había que separar a *Martín Fierro* de Lugones que también, a su modo fútil y desafortunado, lo había comparado con los poemas homéricos. El poema debía ser liberado del peso muerto de

una afiebrada crítica hiperbólica (practicada también por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*) y reinstalado en una tradición productiva para la literatura contemporánea. De hecho, era necesario leerlo a contrapelo de lo que se había escrito hasta entonces.

Borges lo hace de dos modos: en sus ensayos sobre *Martín Fierro* y la gauchesca y en algunos relatos como "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El fin". Sobre la modificación de un texto anterior por parte de un escritor que, al mismo tiempo, lo admira y lo corrige, Harold Bloom ha escrito:

"Un poeta 'completa' antitéticamente a su precursor, leyendo el poema padre de modo tal que se retienen sus términos pero se los hace significar de modo diferente, como si el precursor no hubiera podido ir lo suficientemente lejos".<sup>(4)</sup>

"El fin" cierra narrativamente el ciclo gauchesco, corrigiendo al precursor y agregando algo que todavía nadie había imaginado, en términos de una nueva interpretación, una revisión de la crítica sobre el poema y una afirmación polémica de su naturaleza narrativa. Publicado en 1944, "El fin" presenta la muerte, en duelo, de Martín Fierro.

En el último canto del poema de Hernández, Fierro se aparta de sus hijos y del hijo de Cruz después de haber intercambiado las historias de sus vidas. Se separan una vez más y, como preludio de ese final, Fierro (que ha matado, que es un proscrito y un desertor) presenta un alegato arrepentido y moralizante de sus errores. Antes de esta despedida, Fierro ha payado con un Moreno y lo ha vencido; mucho antes de esa payada, Fierro había insultado, sin ninguna razón, a un gaucho de origen negro, lo había peleado y dado muerte. Ambos, el negro muerto y el vencido en la payada, son hermanos. Subsiste una deuda de sangre que Fierro debe pagar y el hermano del muerto tiene derecho a esperar que Fierro regrese. Este segundo encuentro entre Fierro y el hermano de su víctima no ocurre en el poema de Hernández.

Borges imagina la historia a partir de este punto o, por decirlo de otro modo, imagina lo que Hernández no escribió para escribirlo él mismo. Siete años han pasado desde el día en que Fierro payó con el Moreno. Fierro es ahora casi un viejo, que aguarda la muerte sin más que una esperanza: que sea una muerte decente. De acuerdo con el código de honor y venganza, una muerte decente, para un hombre que tiene deudas morales, es una muerte en duelo. El Moreno comparte esta creencia: aunque no peleó con Fierro cuando se encontraron en la payada, por reticencia a entablar un duelo ante sus hijos, ha esperado con paciencia una segunda oportunidad. Sabe que va a encontrar otra vez a Fierro, porque él volverá a pagar su deuda.

El cuento de Borges transcurre en una pulpería donde el Moreno espera a Fierro; cuando éste llega, ambos entablan un diálogo de honor, que explica la paciencia del Moreno y el cumplimiento de Fierro:

"Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

-Ya sabía yo señor, que podía contar con usted.

El otro, con voz áspera, replicó:

-Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido."<sup>(5)</sup>

El Moreno recuerda su último encuentro, siete años atrás, cuando no pelearon porque los hijos de Fierro y Cruz estaban presentes: "Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre". El Moreno contesta: "Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros".

No pasa mucho más: ambos personajes recuerdan el pasado, que había sido contado por Hernández en su poema al que Borges está escribiéndole un final, a él y a todo el ciclo gauchesco que, de este modo, se incorpora a su propia literatura y clausura una historia abierta. Lejos del paradigma nacional que buscaba establecer Lugones, el Fierro de Borges es un hombre calmo que respeta su destino y no quiere encontrar en sus hijos

una réplica de sus actos que ya no considera ni siquiera estimables. Desde un punto de vista, llamémoslo alegórico, Borges hace lo que no hicieron ni Lugones ni Hernández porque pone un cierre al ciclo y reescribe el *Martín Fierro* agregando un episodio decisivo: el de la muerte del personaje. Pero esta no es una muerte cualquiera, porque Fierro es derrotado por alguien que no había podido derrotarlo en el poema de Hernández: un Moreno, un hombre de la raza que Fierro había insultado.

Estas relaciones entre el poema y el cuento se complican cuando, en las últimas frases, Borges cruza el tema (universal, fantástico) del doble con su reescritura del *Martín Fierro*: "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". El cambio de lugares hubiera sido impensable dentro de la organización moral y social del poema de Hernández, que se clausura así de dos modos: en la peripecia de una muerte que Hernández no había escrito y en la igualación moral de dos personajes que el poema había mantenido nítidamente separados.<sup>(6)</sup> Al hacerlo, Borges introduce uno de sus temas más pertinaces: el de un hombre que debe cumplir con su destino, que reproduce en abismo el destino de otro hombre.

En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" Borges escribió que el *Martín Fierro* es "un libro insigne; es decir, un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones". Esto, exactamente, hace Borges con la tradición literaria: *pervertir*. Primero fue Evaristo Carriego a quien convirtió en prefiguración de su propia literatura; luego, como se verá, las historias 'menores' de *Historia universal de la infamia*; finalmente, su reescritura y corrección del *Martín Fierro*, para la cual adopta la única actitud que le parece posible frente a una tradición: traicionarla. La forma de la traición es contradecir otras interpretaciones del poema y volver a Hernández para concluir lo que allí había quedado abierto.

Al presentar la muerte en duelo de Martín Fierro, Borges también mata al personaje más famoso de la literatura argentina. Así responde a la pregunta estética e ideológica acerca de qué debe hacer un escritor con la tradición: su propia inserción en el ciclo gauchesco zanja la cuestión de manera original. Borges enfrenta el texto fundamental (el texto sagrado) y teje su ficción con los hilos que Hernández había dejado sueltos; la historia de Fierro es re-presentada, escrita en prosa, incluso parafraseada, y, al mismo tiempo, modificada para siempre.

### El pliegue

El tema de la escisión y de la necesidad (estética, ideológica) que enlazan a los términos de una diferencia me lleva a dos cuentos de Borges: "El Sur" e "Historia del guerrero y la cautiva", que se mueven y cruzan la línea de un pliegue. Deleuze ha escrito:

"El mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es el aporte por excelencia del barroco. [...] La duplicidad del pliegue se reproduce necesariamente en los dos lados que el pliegue distingue, pero que, al distinguirlos, relaciona entre sí: escisión en la que cada término remite al otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro".<sup>(7)</sup>

En el barroco, sigue Deleuze, la razón clásica se ha desmoronado "a causa de las divergencias, imposibilidades, desacuerdos, disonancias". El barroco, de cara a estas ruinas, intenta reconstruir una razón organizando aquello que no puede coexistir en una línea de frontera que marca los lados de un pliegue. Borges enfrenta el problema de la coexistencia conflictiva: cultura y barbarie, impulso de naturaleza elemental y tiempo modelado por el curso de lo escrito, espacios que la línea de "las orillas" pliega. Como sea, en las ficciones de Borges, la "solución del pliegue" muestra su inestabilidad en el

momento mismo en que se pasa de una superficie a la otra: el pliegue es el lugar de peligro entre las dos superficies (las dos culturas), que une separando o separa uniendo. Juan Dahlmann, el personaje de "El Sur", resulta, como Borges mismo, de la inestabilidad y la intermitencia producidas por ese pliegue. Es bien sabido que la abuela paterna de Borges fue una inglesa casada con un militar criollo que, alrededor de 1870, comandaba, en Junín, un fuerte recostado sobre el límite con los territorios indios. También se sabe que Borges declaró muchas veces que su infancia había transcurrido en Palermo y que de ella recordaba la música de las guitarras y las voces de los cuchilleros, "asesinos benévolos", delincuentes comunes o guardaespaldas de políticos. La casa de su infancia, metida en esta escenografía de un criollismo bastante previsible, encerraba una biblioteca de libros ingleses, en la que Borges leyó por primera vez las *Mil y una noches*, Stevenson, Wells, y, por supuesto, el *Quijote* en una versión inglesa que, por mucho tiempo, le pareció superior a su original. También es conocido que su primer ejercicio literario, a los nueve o diez años, fue la traducción de un cuento de Oscar Wilde, publicada en un diario de Buenos Aires, y tan perfecta que todo el mundo pensó que escondía la mano de su padre. Al mismo tiempo, burlando la vigilancia materna, Borges leía el *Martín Fierro*, poema considerado por su familia como una bravuconada literaria digna del federal que había sido Hernández. El pliegue produce dos espacios: alto y bajo, letrado y popular, y Borges va a trabajar sobre ellos.

Como su abuela inglesa, que había vivido algunos años en Junín, aldea mínima y miserable de la llanura a pocas leguas de los indios,<sup>(8)</sup> Borges sigue el pliegue de estos dos mundos diferentes: el espacio criollo de su abuelo militar y la tradición inglesa (finalmente europea) de su abuela. Este mito familiar de un origen dividido se cristaliza en el cuento "Historia del guerrero y la cautiva", donde una inglesa, la abuela de Borges, descubre que otra inglesa, raptada por un malón, prefirió, cuando se le dió a elegir, volver a las tolderías donde su corazón, y más que su corazón, había sido cautivado por la brutalidad intensa de una nueva vida. La inglesa abuela de Borges se fascina y, al mismo tiempo, se horroriza ante esta adopción de una cultura diferente y ajena o, para decirlo como lo dirían en casa de los Borges, ante este proceso de ingreso a la barbarie:

"Quizás las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Moviada por la lástima y el escándalo mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto".<sup>(9)</sup>

Borges encuentra en la historia de la cautiva el espejo de una historia anterior. Pero también un perfil reflejado de la condición americana: vivir en la frontera (que también es una orilla) es condición no sólo de la historia de la cautiva sino de su propia historia y (por desplazamiento) de la literatura argentina. En la cautiva inglesa se pliegan las cualidades en conflicto, una mujer-oximoron: india-rubia-de ojos azules.

En el comienzo de este relato, Borges cita a Benedetto Croce quien cita un texto latino, que a su vez es citado por Gibbon, cuya referencia Borges coloca en nota al pie de

página. Se trata de la historia de Droctulft, el guerrero longobardo que, durante el sitio de Ravena, "abandona a los suyos y pelea por Ravena". Borges confiesa que, durante años, se sintió intrigado y extrañamente atraído por la decisión de Droctulft. Pero sólo cuando llegó a unirla con la historia que, mucho antes, había escuchado de su abuela, pudo percibir el sentido que tendrá el sustantivo singular en el título de su propio relato (es *historia*, y no *historias*, del guerrero y la cautiva). Droctulft no fue un traidor, opina Borges, fue un converso, un iluminado:

"Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal."

También la cautiva de ojos azules es una conversa, aunque el sentido de su conversión a la cultura bárbara de la toltería pueda parecernos a nosotros (no a una "inteligencia inmortal") opuesto al de la iluminación de Droctulft. Ambos, el guerrero y la cautiva, eligen abandonar el lado al que pertenecen, impulsados por la fascinación de un Otro que no comprenden. Por eso se trata de una historia singular, que subraya el pasaje de una cultura a otra, el impulso de la adopción, la posibilidad de que alguien sea ocupado por la cultura ajena que ha elegido, la oportunidad difícil de vivir como nativo en un espacio exótico, la admiración que no exige los rituales de la razón. La enumeración plantea casi todos los problemas del cruce de culturas, y Borges los convierte en una aventura narrativa: la aventura de la renuncia a lo propio, el suspenso que marcará para siempre la vida del viajero que nunca pertenece del todo a ninguna cultura; el peligro, finalmente, de la deriva de esos enamoramientos instantáneos e inevitables. La duplicidad de algo que ha sido plegado.

Borges recurre a la misma historia en su cuento "El Sur". Juan Dahlmann desciende, como Borges, de dos orígenes distintos. Su abuelo paterno, Johannes Dahlmann había sido un pastor protestante de sangre germánica; el padre de su madre, Francisco Flores, militar criollo, había peleado con los indios. Dahlmann (como Borges en los años cuarenta, cuando escribe este cuento) es un oscuro bibliotecario, vagamente criollista, que se ha empeñado en conservar, pese a las contrariedades económicas, el casco de una estancia heredada en el sur de la provincia de Buenos Aires. También como Borges, Dahlmann aprecia los viejos libros y las ediciones raras. Una noche llega a su casa con un volumen de las *Mil y una noches* que concentra toda su atención; encerrado en el placer futuro de ese libro, al subir las escaleras, su cabeza golpea contra el batiente de una ventana abierta. La herida es profunda; la infección hunde a Dahlmann en la fiebre y el delirio; después de varios días de inconciencia, los médicos lo declaran fuera de peligro. Débil y confundido, Dahlmann decide convalescer en el casco de estancia que no había visitado desde mucho tiempo atrás.

En este punto el cuento gira: "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos".<sup>(10)</sup> El relato de la enfermedad de Dahlmann se convierte en el de su recuperación imposible, porque su decisión de seguir el camino del sur, y perderse en la llanura, será más peligrosa que la herida física que estuvo al borde de provocarle la muerte. Dahlmann toma un tren en Constitución (una de las puertas del sur); lleva consigo el volumen de las *Mil y una noches* que había adquirido el día de su accidente. Adormecido por el traqueteo del tren, la monotonía del paisaje y la maravilla infantil del viaje, Dahlmann vuelve a distraerse. En el comienzo del relato, se nos ha advertido que "el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones"; Dahlmann sigue incurriendo en ellas: se cree ya seguro, mientras repite para sí que, al día siguiente,

estará en la vieja casa de campo, en el profundo sur, allí donde una vez gauchos, indios y militares de fortín pelearon sus últimas batallas y sus últimos duelos.

"La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur". El desvío (la anormalidad) de algunos detalles se filtra percudiendo su felicidad casi perfecta: el tren no se detiene en la estación habitual y Dahlmann desciende en un lugar desconocido, donde se le dice que, a diez o doce cuadras, en un almacén rural, podrá conseguir un coche que lo acerque a su estancia. Acepta este desvío (nueva distracción) como "una pequeña aventura". Llega entonces a una pulpería donde el patrón le recuerda, de manera imprecisa, a un empleado del sanatorio donde habían atendido su enfermedad. La realidad se vuelve borrosa por paralelismo y coincidencia, pero lo siniestro no surge, a primera vista, de ese borramiento. Dahlmann presta una atención descuidada a los pequeños cambios, desplazamientos y similitudes, las coincidencias y falsos reconocimientos. Porque los anacronismos en la vestimenta de los parroquianos satisfacen su criollismo de pueblerino, sin deliberación ni resistencia se rinde ante estos desvíos. Recorre, de manera demasiado distraída, el pliegue de las diferencias entre culturas.

Sentado a una mesa de la pulpería come una cena (de una tipicidad perfecta) compuesta por sardinas, carne asada y vino tinto. Lo miran los gauchos, vestidos como si vinieran del siglo XIX y, sin embargo, singularmente en su lugar en 1939. "Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Juanto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado." A la provocación se agrega un inexplicable reconocimiento: el patrón lo llama por su apellido; esto, en vez de tranquilizar a Dahlmann, lo persuade de que no puede pasar por alto la ofensa. La resolución de que debe aceptar el desafío implicado en la ofensa es clara, inevitable y absurda; alguien en la pulpería, un gaucho muy viejo, arroja un cuchillo a sus pies; Dahlmann lo toma y sale al descampado: "Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo".

Como Martín Fierro en "El fin", Dahlmann cumple su destino. Sin embargo, a diferencia de Martín Fierro, que no puede sino aceptar el único código moral que conoce, Dahlmann ha construido su destino (a través de elecciones mínimas pero significativas) entre todas las posibilidades abiertas por su doble origen: no pertenece al mundo rural, sino que lo elige siguiendo un capricho que se convierte en su sentencia. Dahlmann cruza el doblez del pliegue y, como en la historia de la inglesa cautiva, elige (aunque se sienta elegido) la 'barbarie'. Cuando se interna en el sur, reclama esa parte de la herencia que ha recibido de su abuelo Francisco Flores: no va a convalecer de una enfermedad sino a recobrar un pasado. Los "leves anacronismos" son avisos de la dirección elegida y signos de que está recorriendo el camino buscado: una tradición se acepta incluso al precio de la propia muerte. Por eso, el viejo que le entrega el cuchillo (una daga, escribe Borges) es "una cifra del Sur". El cuento, que también puede leerse como fantástico, gira hacia la alegoría: por una parte, las coincidencias son el camino elegido por el destino para que Dahlmann acceda al núcleo amenazante del criollismo; por la otra, la forma del contacto y la diferenciación entre tradiciones culturales se ordenan siguiendo el doblez de un pliegue, cuya línea de puntos es la calle Rivadavia, donde comienza el sur.

Como la inglesa cautiva, Dahlmann es capturado por la fuerza simbólica del primitivismo, que le ofrece un conjunto de valores ausentes de la cultura moderna: la diferencia es para ambos un remolino del que no escapan. Borges sintió la atracción y el límite de un destino sudamericano y los dramatizó en cuentos tan iguales en sus variaciones, como "El Sur" e "Historia del guerrero y la cautiva", donde el mundo criollo o indio toma una revancha sobre el espacio urbano y letrado. En ambos, Dahlmann y la cautiva son conquistados por el magnetismo que ejerce sobre ellos la dimensión simbólica de la barbarie. Dahlmann, el bibliotecario que busca en el sur algo más que la

recuperación de su salud, acepta el incomprensible duelo criollo que le exige un desconocido, pensando que esa forma impuesta de la muerte era, de todas las formas, la que hubiera elegido. La cautiva inglesa vuelve a la toldería, arrebatada, escribe Borges, por "un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón".<sup>(11)</sup>

La literatura trabaja con la sustancia de este ímpetu. Borges lo percibe y lo gobierna en su invención poética de "las orillas" o en el plegado de fronteras móviles entre dos mundos: Europa y el Río de la Plata, libros y cuchilleros, su abuela inglesa y sus abuelos militares. Algo, profundo y enigmático, del pasado argentino está ligado a esta cultura criolla, que Borges contrasta con las tradiciones urbanas, letradas y europeas. Ninguna de las dos vetas puede ser repelida o abolida por completo; ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir la otra. Pero su coexistencia resulta, invariablemente, no en un equilibrio de simetría clásica sino en una dinámica de conflicto.

La tensión producida por este doble origen está en el corazón de la cultura argentina. Vive en Dahlmann, quien recita a *Martín Fierro* de memoria y se encandila con una edición rara de las *Mil y una noches*. Ambos libros, lo sabemos, fascinaron a Borges; ambos ofrecen un molde para escribir infinitas historias. Las *Mil y una noches*, no hace falta recordarlo, es también una traducción, la forma asumida por un texto clásico oriental en una lengua europea. A su modo, la traducción también es el problema de la literatura en América: el país de Borges es un espacio marginal respecto de la tradición literaria occidental, y la posición de los escritores es allí problemática. El hecho de que no reconozcamos una patria literaria en España, está en el comienzo de una búsqueda que tiene a todo Occidente como territorio imaginario. Pero el hecho de que existan tradiciones culturales locales (la gauchesca, por ejemplo) no simplifica sino que despliega los pliegues a lo largo de los que se realiza la búsqueda.

Durante años Borges trabajó el dilema de una diferencia que no termina nunca: presentó la inestabilidad de una cultura en términos de ficción, de alegoría y de discurso irónico, que es, por excelencia, un discurso plegado. Como Dahlmann, Borges sabía el *Martín Fierro* de memoria (y reescribió algunos de sus episodios); como Dahlmann experimentó la nostalgia de un origen criollo; como Dahlmann mezcló esta herencia con la europea. Supo que el pasado criollo no puede ser buscado sino que debe ser encontrado; no es tomado en adopción sino otorgado como don, y esta creencia le permitió también tener una opinión sobre las deformaciones de ese pasado y las exageraciones de quienes adoptaban, como los inmigrantes, una cultura desde afuera.

"El Sur" es, al mismo tiempo, trágico e irónico. Advierte doblemente que el pliegue que separa dos culturas tiene un filo amenazador. Uno de sus peligros es el romanticismo blando y evocativo del pasado criollo que conduce a una literatura de *revival* rural pensada sobre la imagen de una edad de oro, evocada por una estética pintoresquista que purifica la barbarie administrándola en un elenco de virtudes que quieren ser heroicas y resultan mediocres. Borges escribe que el destino es ciego e implacable con quienes se equivocan. Esto se aplica a la ensoñación de Dahlmann y anticipa el desenlace de las adopciones descuidadas. Distraído por el pintoresquismo de la escena rural y la tipicidad de una pulpería, Dahlmann no puede resistir la tentación del duelo que puede ser leído como cumplimiento de un destino pero también como castigo por su bovarismo, porque el criollismo de Dahlmann es, como el romanticismo de Emma Bovary, un efecto superficial y trágico de la literatura tomada al pie de la letra. Ambos sentidos forman el pliegue de la ironía en el relato.

La matriz borgeana para la literatura argentina responde al ordenamiento europeo de la herencia americana más que al predominio localista sobre la cultura europea. Mi lectura de "El Sur" busca la ironía en la alegoría y la alegoría en la ironía del relato: como sea, nunca hay final feliz, ni mezcla pacífica, sino conflicto. La muerte de Dahlmann es significativa no sólo porque adopta la forma de un duelo criollo bajo el cielo de la llanura (peripezia que comenzó a escribirse en *Martín Fierro*), sino porque el hombre en quien

ese destino se cumple es bibliotecario y nieto de un pastor protestante europeo. Dahlmann, dice Borges, cultivaba un "criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso", propio de un hombre de ciudad, lector de las *Mil y una noches*, ajeno a la dimensión arcaica (y quizás producida por el delirio) del pobre almacén de llanura adonde llega para recibir el mandato de un duelo. La realización de esta heterogeneidad (verdadero oximoron, como lo es la 'india-de ojos azules-cautiva-inglesa') remite no sólo al doble origen de Dahlmann y de Borges, sino a la cultura argentina misma.

La mezcla es, al mismo tiempo, indispensable y problemática. Borges está muy lejos de las apacibles soluciones sintéticas que harían de la Argentina el espacio de la fusión cultural. Por el contrario, toda su literatura está atravesada por el sentimiento de la *nostalgia*, porque percibe el pliegue de dos mundos, la línea sutil que los separa y los junta, pero que, en su existencia misma, advierte sobre la inseguridad de las relaciones. Borges distingue espacios y previene las amenazas y los peligros del borramiento imaginario de los pliegues que, en la ficción, organizan dos culturas, dos lenguas, dos historias. En este sentido, la literatura de Borges es de frontera: vive de la diferencia.

---

## Notas

---

1.

"Dulcia linquimus arva", *Luna de enfrente*, O.C., p.68.

---

2.

"Prólogo", *Para las seis cuerdas* [1965], O.C., p.953.

---

3.

La primera cita es de *El tamaño de mi esperanza*, p. 125; la segunda de *El Hacedor*, O.C., p.797.

---

4.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence; Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973, p.14.

---

5.

"El fin", *Ficciones*, O.C., p.520.

---

6.

Daniel Samoilovich, a quien debo agradecer la primera traducción de este párrafo y su publicación en *Diario de Poesía*, me sugiere esta lectura en una nota del traductor que agrega allí (número 29, otoño de 1994).

---

7.

Gilles Deleuze, *El pliegue; Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 44-5 (traducción levemente retocada).

---

8.

Daniel Balderston reconstruye los pormenores biográficos de esta historia. Véase: *Out of Context...*, cit., p.86 y 92. También señala que el sargento Cruz es, en *Martín Fierro*, otro avatar de la historia doble contada por Borges en este relato.

---

9.

"Historia del guerrero y la cautiva", *El Aleph* [1949], O.C., p.559.

---

10.

"El sur", *Artificios* [1944], O.C., p.526.

---

11.

"Historia del guerrero y la cautiva", en *El Aleph*, O.C., p.260.

---

## Capítulo V

[índice](#)

### La fantasía y el orden

Estamos hechos de la materia de nuestros sueños, pero ella es opaca; sólo las construcciones formales establecen jerarquías semánticas o conceptuales y autorizan la esperanza de que algo pueda ser dicho. Toda la obra de Borges es un elogio de la puesta en forma: el escritor sabe que la imaginación es inaccesible sin las figuras del lenguaje y la sintaxis de la narración. Borges, el mejor artesano, tiene el ojo para la forma: de allí, también, su gusto por la parodia, el pastiche, las leves modificaciones, la superficie doble de la ironía; y también las formas-matrices de los laberintos, las imágenes en abismo, las duplicaciones, los reflejos y los falsos reflejos. La 'nacionalidad' literaria vive en el tono de la voz, que se inscribe en la relación entre una sonoridad y una cultura; y se define en la sintaxis, que es la respiración misma del discurso. También la 'universalidad' resulta de lo construido formalmente, que puede cambiar de lado, en el espacio y en el tiempo, por operaciones literarias típicas como las de la traducción.

Desde sus comienzos, Borges razonó en este sentido y probó la agudeza de su mirada crítica en el descubrimiento de las estrategias de la forma. Todo el tiempo, Borges discute de retórica, de poética y de teoría de los géneros: cuando construye sus textos y cuando juzga las construcciones de otros. Su conciencia de la forma es dominante pero, lejos de despojarlo de ideología, pone en escena diferentes imaginarios: del criollismo a la literatura fantástica.

Voy a considerar tres aspectos de esta hipótesis. Primero, la atención de Borges, criollista, sobre algunos discursos menores y marginales, a los que descubre y, luego, describe de modo casi programático. En segundo lugar, la originalidad de *Historia universal de la infamia*, donde actúa sobre textos ajenos sometiéndolos a una recomposición en la que el tono y la sintaxis son todo. Finalmente, lo que denominaría la moral narrativa de sus cuentos.

#### Desvíos formales del criollismo

Desde 1931 a 1935, Borges publica en la revista *Sur* un conjunto de ensayos, donde el cruce de diferentes líneas y la mezcla de jerarquías estéticas resulta en un programa sesgado para la literatura argentina. La invención de Borges, como se ha visto, está ligada a una relectura de la tradición y a un ideologema, "las orillas", que se despliega en sus desvíos originales del criollismo. En oposición a los discursos sustancialistas y centralizantes sobre la argentinidad literaria, la mirada alerta de Borges descubre textos completamente marginales y, hasta entonces, invisibles:

"Persiste el carro, y una inscripción está en su costado...Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados tiempos ralean".<sup>(1)</sup>

Estas "inscripciones" pertenecen a un Buenos Aires que está desapareciendo; Borges las busca porque descubre en ellas, con el ojo del vanguardista, las huellas de una peculiaridad que se revela como ironía y desvío. Borges no busca un hipotético saber popular (a la manera populista). No venera esas inscripciones, laboriosamente

fileteadas en los carros, con el asombro embelesado del intelectual que finalmente ha encontrado la Verdad del pueblo. Por el contrario, las toma como la vanguardia toma al *objet trouvé*, producido por el ojo del artista que descubre un tesoro en la banalidad. Por eso, con una provocación bien orillera, se permite comparar las leyendas fileteadas con "los misterios delicados de Robert Browning, los baladías de Mallarmé y los meramente cargosos de Góngora". La astucia y el desprejuicio suman elementos dispares que, medio en serio y medio en broma (a la criolla, digamos), permiten decir lo que Borges piensa de la literatura.

¿Qué le ofrecen las "inscripciones"? En primer lugar, le devuelven el reflejo de la propia mirada, el reflejo del ojo experto de Borges. Para encontrarlas es necesaria una actividad poética que, por ironía, desplazamiento y parodia, las transforme en objetos literarios aceptables. Pero su fascinación también está en el carácter evasivo, nimio y huidizo de su significado. A Borges le interesan las inscripciones porque "se complacen en discontinuidades, en generalidades, en fintas". Estos rasgos forman parte de un *arte poética de las orillas*, fundada en el poder simbólico que posee el paseante vanguardista para arrancarlas de su escenario urbano real (donde sólo se muestra su lado indigente y pintoresco) y colocarlas, como un desafío a la literatura bienpensante, en la revista donde Borges las publica: *Sur*, el non plus ultra de la modernización cosmopolita de la literatura argentina. Borges caza las viejas, exhaustas y triviales inscripciones haciéndoles significar algo nuevo: las lee produciendo un valor diferencial por distanciamiento e ironía. Corroe la banalidad del clisé y restituye la fascinación de viejas figuras; mezcla estos procedimientos formales de escritor letrado con el tono verbal que encuentra o imagina en el mundo criollo.

Otro ensayo de esos años treinta, "Elementos de preceptiva", muestra la misma estrategia de lectura. Borges establece primero una *condición formal* que permite hablar de todos los textos, incluso los más distantes, sin respetar las jerarquías definidas por los niveles estéticos o la densidad semántica:

"Este delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario".<sup>(2)</sup>

Luego demuestra su argumento mezclando un poco de todo: elige una "vulgar milonga", el tango "Villa Crespo", unas líneas del *Paraíso perdido* de Milton, y algunos versos de Cummings. ¿Qué significa este conjunto heterogéneo? Significa que Borges ha alcanzado ya la perfección de su sistema literario donde la forma es la democracia de la literatura. En 1933, se atreve a construir un corpus irrisorio, un artefacto complejo y casi monstruoso que une las cumbres de la poesía europea y americana con los versos intrascendentes de dos malas canciones criollas. Lo único que los mantiene juntos es la lectura de Borges, tan desprejuiciada respecto de las jerarquías como sensible al artificio de la forma. "La literatura (escribe) es básicamente un hecho sintáctico", por eso es posible considerar textos erosionados, degradados, 'indignos', si quien los selecciona es un escritor que controla su mezcla con los grandes textos de la tradición occidental. El desparpajo de Borges le permite ejercer la ironía para reflexionar, sin supersticiones jerárquicas, sobre los procedimientos de la literatura. (Haciendo un movimiento análogo, consideró seriamente el género policial, en sus reseñas de los años treinta, cuando esa literatura todavía no se había convertido en objeto de culto de la crítica y de los escritores 'serios'.)

Con estas estrategias, Borges también contradice la pretensión de totalidad de una estética que funda el valor literario en la unidad compacta de ideas de un texto homogéneo. Por el contrario, reivindica la superficie agrietada y semánticamente pobre, cuya unidad frágil sólo se mantiene por las operaciones de la forma: eso es la literatura, *un discurso compuesto de discursos*, donde el procedimiento decide la eficacia de la invención.<sup>(3)</sup> No hay ideas, hay forma de las ideas: figuras, tramas.

Casi veinte años después, en 1951, Borges parece someter a crítica esta profesión de fe formalista. En "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" afirma que un libro es "más que una estructura verbal".<sup>(4)</sup> ¿Qué más? Un libro es una relación con lectores diferentes. La corrección del formalismo se da por la vía de una estética de la lectura. Quizás ésa sea, de todas las afirmaciones críticas de Borges, la más permanente y la más cargada de productividad literaria. *Historia universal de la infamia* será su primera apuesta de riesgo.

#### Cruces y versiones

En 1935, *Historia universal de la infamia* recopila cuentos aparecidos, durante 1933 y 1934, en el diario *Crítica*, en su suplemento multicolor de los sábados, dirigido por Ulises Petit de Murat con la colaboración bastante activa de Borges. Probablemente *Historia universal de la infamia* es el libro más vanguardista de Borges, donde presenta un programa que ha comenzado a realizarse de la manera más extrema. Trabajando con materiales de segunda mano, traducciones europeas de relatos orientales, falsificaciones, artículos de enciclopedia, vidas de bandidos, episodios insignificantes de historias mayores, Borges va marcando la propiedad de estos territorios marginales a las grandes tradiciones. Elige temas tan evidentemente exóticos en el Río de la Plata que sería muy difícil considerar seriamente el problema de su exotismo. Y, además, los somete a un proceso de acriollamiento verbal que anuncia, con premeditación, el último relato del libro y primer cuento de cuchilleros de Borges, "Hombre de la esquina rosada".

Los relatos de *Historia universal de la infamia* son literatura de violencia y aventura, producida en el encuentro de un escritor de la elite con el diario de masas que había inaugurado las formas ultramodernas del periodismo sensacionalista y tenía centenares de miles de lectores. Borges escribe estas versiones alambicadas de historias criminales para lectores habituados a la nota de alto impacto, subrayada por la fotografía y el dibujo; pero se trataba, también de lectores de noticias policiales, que seguían el grand-guignol de los asesinatos y los asaltos en un diario que, literalmente, había inventado el género periodístico-policial moderno.

La literatura de Borges y el periodismo de *Crítica* eran lo más nuevo que podía leerse en Buenos Aires. El diario de masas y el escritor de vanguardia tenían en común algo más que el gusto por las historias de bandidos y estafadores: compartían el desprejuicio. Borges, en 1935, llamó "ejercicios de prosa narrativa" a esos cuentos que casi veinte años más tarde definirá como "juego de un tímido". Sin embargo, hay más insolencia que timidez en la idea de saquear historias ajenas, alterarlas, agregarles detalles, acriollarlas en su vocabulario y confiarlas a la ironía y la parodia. Nada igual había sido escrito nunca en la Argentina. *Historia universal de la infamia* tiene, en este sentido, el mismo rasgo inaugural que tuvo *Crítica* para el periodismo moderno. En ambos, en Borges y en *Crítica*, hay mucho de vanguardista: para empezar, la sensibilidad de Borges por los géneros menores (la aventura y el policial) y la sensibilidad del diario frente a las renovaciones literarias, cuyos jóvenes propagandistas se convirtieron rápidamente en colaboradores de *Crítica*. Ambos, los vanguardistas porteños y el diario de masas, tenían el desparpajo de quienes llegan para dar vuelta las relaciones simbólicas establecidas por el periodismo 'serio' o por la literatura modernista. El encuentro de Borges con *Crítica* no es, entonces, producto de una casualidad sino de dos talentos muy diferentes: la imaginación periodística de Botana, el fabuloso director de *Crítica*, y la originalidad de Borges que, en esos años, está inventando nuevos cruces de discursos, y mezclando las operaciones más complicadas de la literatura 'alta' con los géneros llamados 'menores'. Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública.

Pero hay mucho más en *Historia universal de la infamia*. Casi podría decirse que este libro hace posible todo lo que vendrá en la literatura de Borges: allí están las operaciones que luego se expanden en las décadas siguientes. Allí, en estas historia de ajena invención, está su *originalidad*. Después de estos cuentos, Borges es ya definitivamente Borges. Como siempre, llega a esto recorriendo un camino paradójico: el de la cita, la versión, la repetición con variaciones de historias que no le pertenecen, la combinatoria gobernada por la idea de que la literatura es un sólo texto infinitamente variable y ninguno de sus muchos fragmentos puede aspirar al nombre de texto original. Y además, está la otra paradoja que Borges va a repetir muchas veces en los años que siguen: se trata del argumento por el cual los buenos lectores son más singulares que los buenos autores, y en consecuencia, que escribir una lectura puede convertirse en una base tan sólida para la literatura como la de la imaginación que se obstina en encontrar nuevas peripecias. Así en *Historia universal de la infamia* se formula, bajo su forma narrativa, la teoría de la estética borgeana: la teoría de la escritura como escritura de lecturas y no como escritura de invenciones.

Para Borges (también en su biografía intelectual) el aprendizaje de la literatura se hace a partir de la traducción y la versión, que son modalidades mayores de la producción de textos. Este principio sólo puede autorizarse en otro: la originalidad no es un valor estético. Por eso, la expresión de la subjetividad (aquello que un escritor puede presentar como lo más íntimo hecho público) tampoco garantiza nada: la literatura se escribe en contra de esa subjetividad que, desde el romanticismo, pretende mostrar una originalidad sustentada en el individuo y no en el texto. Estos dos principios, claramente antirrománticos, son el fundamento a partir del cual Borges conoce que una subjetividad no se expresa sino que *se construye*. En tercer lugar (y esto en polémica explícita con la literatura realista y naturalista), la representación de lo real tampoco asegura la emergencia del valor estético.

La consecuencia de estos 'principios' es bastante clara: los libros son la condición de la literatura (traducido en términos sociales: la posesión de una biblioteca es el requisito de un acceso irrestricto a la materia pasada de la ficción futura). Borges tiene una biblioteca que, además, cumple otra función estética: permite cortar el flujo naturalizante del 'color local', horadar el escenario socialmente inevitable de Buenos Aires con el exotismo de todas las literaturas. Por eso, *Historia universal de la infamia* trabaja con una libertad ilimitada. En la medida en que Borges es un extranjero a la literatura universal puede entregarse a los placeres de los desvíos y los malentendidos que le proporcionan la lectura de traducciones, la lectura de versiones originales en idiomas extranjeros, los ejercicios de la traducción propia y ajena. Pocos años antes ya había señalado las ventajas ganadas en la afirmación de este derecho:

"El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler".<sup>(5)</sup>

La biblioteca, por otra parte, es un espacio donde la jerarquías se forman y se reforman. Según como se la recorra, desde el centro hasta el margen, ofrece la posibilidad de encuentros inesperados donde los escritores y los géneros 'menores' desorganizan la jerarquía de los 'mayores'. El gusto vanguardista por los escritores marginales se ejerce en la mezcla azarosa de la biblioteca y se traslada a las mezclas que Borges pone, como marca de originalidad, en sus propios textos. La biblioteca ideal le permite a Borges desarrollar, sin hacerlo explícito, una teoría de la literatura nacional apoyada sobre dos columnas: que toda la literatura universal es la tradición de la literatura argentina (y por eso en los relatos de *Historia universal de la infamia*, el escritor rioplatense elige

dentro de las vetas de varias tradiciones culturales); y que los marginales (es decir: los argentinos, los americanos) tienen una libertad respecto de la tradición de la que no gozan los escritores de naciones culturalmente consolidadas, para quienes la transgresión es un acto de ruptura más violento y excluyente. El pasado literario, que restringe a los europeos, ofrece un campo de libertades irrestrictas para el escritor argentino.

La biblioteca abre, también, todas las promesas del "arte combinatorio", la repetición con variaciones, el corte y el pastiche, las estrategias a las que Borges confiará su literatura posterior. En la biblioteca está una reserva infinita de peripecias, es decir: la sustancia misma que la ficción debe buscar allí y no en la acumulación fluida e indeterminada de lo real.

#### Tramas de la razón

Desde los años sesenta, las ficciones de Borges han sido leídas como una puesta en escena de los problemas que persiguen a la crítica literaria. Tanto sus cuentos como sus ensayos fantásticos (me refiero a escritos como "El idioma analítico de John Wilkins" o "Examen de la obra de Herbert Quain") presentan tres tipos de cuestiones estéticas: las fuentes del material literario; las estrategias por las cuales la trama y las figuras discursivas construyen un mundo imaginario; la relación (llena de imposibilidades) entre lenguaje, narración y representación. En muchos sentidos, Borges anticipó tópicos que hoy absorben a la teoría literaria: la ilusión referencial, la intertextualidad y la ambigüedad del sentido (o su proliferación).

Los cuentos fantásticos de Borges pueden ser leídos desde varias perspectivas. La que aquí elijo, para presentar en los próximos capítulos, tratará de entenderlos en términos de lo que, en un sentido amplio, llamamos 'historia contemporánea'. No quiero pasar por alto, sin embargo, las opiniones de Borges sobre el 'oficio de la ficción': el hecho de que Borges se haya extendido sobre este tema es, en sí mismo, interesante y no creo que considerar esas opiniones implique abusar de la confianza que podemos adjudicarles. Es difícil sobreestimar los juicios literarios de Borges y sólo una especie de objetivismo necio se resistiría a tomarlos en cuenta alegando la superstición de que es el autor quien menos sabe de su literatura.

Borges construye su arte ficcional sobre una doble base. Por un lado, el mandato de construir tramas perfectas, como las que admira en Kipling y Stevenson, a quienes, hasta el fin, consideró modelos de una ascética disciplina narrativa que supera o se desentiende de la naturaleza caótica, desordenada, incognoscible del mundo y de su fallida imitación en la literatura realista. Por otro lado, la libertad (severa y llena de reglas) de la literatura fantástica, displicente con los 'deberes y obligaciones' del análisis psicológico y de la mimesis realista.

Borges prefirió siempre el cuento a la novela, porque en ella los detalles necesarios a la construcción de la verosimilitud predominan sobre la trama, que está casi inevitablemente perseguida por el fantasma de la representación y la referencialidad. En la novela, los indicios de atmósfera social pesan demasiado. Nunca puede liberarse del todo de las huellas, aunque sean débiles, de lo real, ni puede evitar una proliferación de personajes y acontecimientos cuya lógica es arborescente. La organicidad social de la novela del siglo XIX (su hipótesis de relación, fracturada pero imaginariamente poderosa, entre héroe y mundo) la vuelve formalmente inorgánica. La *extensión* impuesta por las reglas del género es una de las causas de su debilidad: la longitud de la novela opone un obstáculo formal a su perfección. Así, Borges se pronunció contra el psicologismo y la verosimilitud referencial, eligiendo como objeto de irrisión a la novela rusa y al realismo francés. El realismo como poética narrativa lo irritaba invariablemente (Flaubert es más interesante como personaje de escritor que como obra, escribió) y de las novelas rusas de fines del siglo XIX juzgó que se dedicaban a

presentar personajes inaceptables, sumergidos en contradicciones tales como suicidarse porque se sentían felices o matar a alguien porque despertaba en ellos un amor sublime: personajes fundados en una psicología compleja y profunda, como los que cualquier lector encontrará en Dostoievski (y en uno de los contemporáneos de Borges: Roberto Arlt). Estas novelas, argumenta Borges, concentradas en los personajes y no en la trama, presentan de manera desordenada acciones que se valorizan en términos de drama psicológico y no en términos de necesidad narrativa. Sobre el *Ulises*, piedra de toque de la ficción contemporánea y punto de giro de los jóvenes escritores en los años treinta, Borges confesó desenfadadamente no haberlo leído nunca de punta a punta, aunque no es irónica su manifestación de respeto por la escritura de Joyce. El juicio puede ser tomado por lo que vale: una intervención en el debate sobre la literatura de vanguardia y un índice de las 'afinidades electivas' de la estética borgeana. Como sea, su traducción de unas pocas páginas del monólogo de Molly Bloom es, sin duda, la mejor traducción de Joyce que puede leerse en castellano. Dicho sea de paso: una traducción al rioplatense. Iluminado lector de James, de Conrad y de Kafka, Borges hizo el elogio, que suena a veces como desafío, de los relatos de aventuras; los mismos nombres (Stevenson, Kipling, Wells, Chesterton, las *Mil y una noches*) se reiteran en sus recuerdos de infancia y en los prólogos que escribió ya viejo. El placer que le producen se origina en una trama perfectamente construida, sin hilos sueltos, sin tributo a pagar a la verosimilitud realista, sin referencias a una psicología profunda o a impulsos inconcientes. Más aún, las novelas de aventuras no presentan el problema de la extensión (que conduce inevitablemente a una trama débil) porque están organizadas en episodios que comienzan y terminan en el curso de un capítulo. La admiración máxima de Borges por Stevenson y Kipling puede entenderse (ya que a muchos nos resulta enigmática) desde esta perspectiva, pero no sólo desde ella. En su prólogo a *El informe de Brodie*, libro publicado en 1970, cuando Borges ya había alcanzado el cenit de su fama universal, subraya que, para escribir los relatos que presenta, se había inspirado en Kipling:

"Los últimos relatos de Kipling fueron no menos laberínticos y angustiosos 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 -*In the House of Suddhoo, Beyond the Pale, The Gate of the Hundred Sorrows*- 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. El fruto de esa reflexión es este volumen, que mis lectores juzgarán".<sup>(6)</sup>

Una trama bien construida, como la de esas "lacónicas obras maestras" de Kipling, es un imperativo moral porque sólo promete (y entrega) lo que la literatura está en condiciones de ofrecer a sus lectores: el placer de la perfección interferido lo menos posible por la emergencia intermitente y tediosa del mundo. La trama perfecta permite pensar más que las ideas que se proponen como 'contenido' de la literatura. Borges busca un orden en la consistencia de una narración que sea independiente del reflejo real: la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas. Lo fantástico es un modo que sólo responde a sus propias leyes internas. Aunque podría argumentarse que también la llamada literatura realista ofrece mundos hipotéticos que difieren de los fantásticos sólo en el grado de probabilidad de sus hipótesis, Borges siempre expuso su argumento teniendo como enemigo a la novela realista como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre el resto de la literatura había que controlar.

Estas opiniones de Borges son bien conocidas y las vino repitiendo desde sus primeros ensayos publicados en *Sur* y en *El Hogar*, en los años treinta. Borges remata su argumento sobre la independencia de la ficción con razones morales y estéticas. Una trama perfecta, la renuncia a los detalles innecesarios que implican desorden e imponen rasgos demasiado locales a la ficción (aunque Borges abusa de las bifurcaciones y los desvíos en sus relatos) y la estilización de las voces del texto: tales son las reglas que los escritores deben seguir, porque sólo así serán leales a un mandato de respeto por los medios con los cuales se produce literatura.

Estos principios pueden ser considerados, más allá de la postulación de un arte poética, como la reacción aristocrática frente a un mundo desordenado que, en la década de 1930, parecía vacilar frente al abismo de la irracionalidad. Años después, Borges repite este argumento:

"En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. Estos los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden".<sup>(7)</sup>

Como esta reivindicación de una literatura policial intelectual sostenida en una trama de indicios y no en la presentación de la violencia, la defensa borgeana de una literatura racionalista fantástica es una respuesta frente a lo que, en los años treinta, se consideraba el desvío irracionalista de Occidente: el fascismo, las formas reales del comunismo, el desorden de la democracia de masas, cuyo aspecto plebeyo disgustaba a Borges tanto como el autoritarismo antiliberal. Aunque Borges hubiera seguramente rechazado esta lectura de su literatura fantástica, sin embargo, es posible ver en ella una respuesta figurada al irracionalismo (una perspectiva a la que jamás adhirió tampoco en filosofía) y al estado de la cultura contemporánea que, en un ensayo sobre Valéry, describió de este modo:

"Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry".<sup>(8)</sup>

Borges define la tarea que él cumple, en ese mismo mundo que considera fuera de sí e inorgánico. El orden de su fantasía no tiene nada en común con la imaginación surrealista, el maquinismo del mito futurista, el rechazo dadaísta de la estética, o la exasperación del expresionismo. Por el contrario, Borges imaginó un mundo de *pesadilla racional* obsesivamente armado según una perturbadora regularidad.

Aunque Borges siempre trató de preservar su literatura como espacio libre de pasiones inmediatamente políticas, excepto en el caso de dos o tres relatos suscitados por el peronismo, sus cuentos de los años treinta y cuarenta pueden ser leídos como una respuesta hiperliteraria no sólo a procesos europeos, donde el surgimiento del fascismo y la consolidación de un régimen comunista en la URSS preocupaba a todos los intelectuales liberales, sino también a las desventuras de la democracia en Argentina, escandida por golpes militares, y a la masificación de la cultura en una sociedad donde la modernización parecía no haber dejado nada en pie.

La respuesta de Borges consiste en la imposición de un principio de orden (que a su vez necesita y trabaja con lo heterogéneo, los géneros menores, los marginalia) en un país donde la inmigración, el plurilingüismo, el sistema político construido por el partido radical entre 1916 y 1930 y herido en profundidad por los golpes de estado, el desplazamiento y el recambio de la clase dirigente, habían conjurado para siempre la hegemonía de la elite criolla sobre la cultura. En el movimiento impreso por estos

cambios, Borges llevó a cabo la invención literaria de un pasado y el ordenamiento fantástico que se contrapone a una realidad insoportable (verdaderamente insoportable, para Borges, cuando se instala el régimen peronista). Tal lectura histórica de las ficciones borgeanas puede iluminar de manera distinta la función de Borges mismo como intelectual y no sólo como escritor. Volveré, en el capítulo siguiente, a este argumento.

### Paradojas y otros escándalos

Hay, sin embargo, otras maneras de leer la literatura fantástica de Borges. La lectura filosófica, por cierto.<sup>(9)</sup> Las ficciones de Borges son la puesta en forma de hipótesis filosóficas, del mismo modo que otras ficciones fantásticas lo son de hipótesis científicas o psicológicas. Borges imagina la puesta en escena de una pregunta no planteada abiertamente en la trama, sino presentada como ficción en el desarrollo de un argumento que es, al mismo tiempo, teórico y narrativo. Esto no implica que cada uno de sus cuentos traiga la solución de un problema; por el contrario, Borges trabaja básicamente con la paradoja, los escándalos lógicos y los dilemas, presentados en *situación filosófico-narrativa*: una ficción filosófica reduplicada en una filosofía ficcional. Las ideas no se apoderan de la voz de los personajes, ni se presentan fuera del despliegue de la trama, sino que constituyen su verdadera sustancia y la configuran *desde adentro*. Las ideas, en Borges, no sólo son indispensables para la emergencia de la ficción (como en Thomas Mann o Joyce, escritores tan diferentes) sino que las formas de las ideas ofrecen la *trama del argumento*. Sus ficciones se fundan en el examen de una posibilidad intelectual mostrada como hipótesis narrativa.

Pero Borges no limita el poder ficcional de la *situación filosófico-narrativa* a sus relatos. Muchos de sus ensayos también presentan una idea (o dos ideas contradictorias y divergentes) según una estrategia que juega en el límite desestabilizado e inseguro entre verdad y ficción, a través de atribuciones falsas, desplazamientos, citas abiertas y ocultas, desarrollos hiperbólicos, paradojas, mezcla de invención y conocimiento, falsa erudición. "El idioma analítico de John Wilkins" proporciona un ejemplo bien conocido de clasificación paradójica, que responde a la *estrategia de des-concierto* que Borges adopta, casi de manera invariable, para presentar ideas. Wilkins ha dividido el universo en cuarenta categorías a las que asignó un monosílabo diferente. El problema no reside, simplemente, en el esfuerzo imposible (digno del memorioso Funes) para recordar la combinatoria de estos monosílabos con los que corresponden a subdivisiones menores en especies. El verdadero problema filosófico está en que los cortes lógicos entre clases son transgredidos y la organización visible del mundo se vuelve lógicamente imposible. El idioma analítico de Wilkins pertenece al orden disparatado de las clasificaciones que responden a varias lógicas diferentes y este disparate es uno de los favoritos de Borges (Foucault, en un libro clásico, se sintió fascinado por su aterradora comicidad):

"Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadregesimal que es la base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda, arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Esta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recrementicios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre)."<sup>(10)</sup>

Esta secuencia extraña y lógicamente siniestra combina elementos heterogéneos en una clasificación que no clasifica según un orden instrumental ni de experiencia, contradiciendo la utopía, también inalcanzable, de las lenguas 'naturales'. Borges subraya así la cualidad arbitraria de todas las lenguas y provoca un escándalo lógico,

para demostrar que la organización de lo real, la estructura de los lenguajes y las regulaciones lógicas son *incommensurables*. El orden descompuesto, la lógica desencajada, son ejemplos perfectos de *situaciones filosófico-narrativas*, donde las palabras familiares se re-contextualizan volviéndose, por la paradoja o el absurdo, extrañas. Borges argumenta así contra la pretensión de captar la realidad en el lenguaje pero, al mismo tiempo, acepta la necesidad de buscar un orden independiente del desconocido y secreto orden real. La clasificación escandalosa de Wilkins es vana, cómica y, pese a todo, necesaria. Ofrece, a través del recurso ficcional de las falsas atribuciones, un argumento sobre la imposibilidad de ordenar lingüísticamente lo real de manera satisfactoria para la experiencia y la lógica. Ningún lenguaje lo refleja, aunque muchas veces se ha intentado explicar porqué el uso común del lenguaje reposa sobre su ilusoria capacidad para transferir, mediante construcciones verbales, la disposición de los objetos en el tiempo y en el espacio, algo que está muy lejos de las capacidades del discurso, precisamente porque su orden y el de la realidad responden a lógicas diferentes.

En su forma hiperbólica, el lenguaje artificial de Wilkins-Borges se burla de esfuerzos, sólo aparentemente más racionales, comprometidos en explorar el mecanismo a través del cual aprehendemos la realidad y dividimos el continuum de la experiencia en tiempo y espacio. Todos estos modos, afirma Borges detrás de Wilkins, son convencionales porque "notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo". Para demostrarlo, Borges presenta la más heterogénea de las clasificaciones, que no respeta el principio lógico de la exclusión, ni la formación de clases. La "enciclopedia china", a la que Borges también atribuye una clasificación fantástica, incurre en el más interesante de los paralogismos: el de incluir a la clasificación dentro de la clasificación, a la manera del reflejo barroco del pintor en el espejo del cuadro.

Esta es una de las *situaciones filosófico-narrativas* más pregnantes en toda la obra de Borges: la estructura en abismo: "Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra".<sup>(11)</sup> El Aleph posee esa propiedad escandalosa: punto que incluye todos los tiempos y todos los espacios, esfera abstracta y concreta, desafía a la percepción porque es un infinito. Sugiere además un dilema filosófico: si contiene todo espacio y todo tiempo, entonces debe contenerse a sí mismo, pero, si se contiene a sí mismo, debe contener otro Aleph que contiene también todo, incluido otro Aleph, y así sucesivamente, de modo tal que es un infinito en abismo, que obliga a preguntarse sobre la ilusión perceptiva (¿se puede captar el infinito por los sentidos?) y sobre la paradoja (¿cómo un infinito contiene a otro infinito?).

"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 reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente".<sup>(12)</sup>

Este arreglo visual, propio del espacio ilusorio del *trompe l'oeil* barroco, es una de las disposiciones preferidas por Borges: ofrece, a la vez, una estructura narrativa, una figura y un modelo espacial. Máquina para diseñar *situaciones filosófico-narrativas*, plantea la cuestión del infinito en términos de representación visual o como juego de cajas chinas en la trama de un relato. Produce lo que Bioy Casares llama (a propósito de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") ficción metafísica. La estructura en abismo nos inquieta de un modo que no logra ninguna otra configuración visual-conceptual porque enfatiza la superioridad de las imágenes ideales sobre la realidad, y de la idea sobre las percepciones. Permite pensar lo que es imposible percibir y (concluye Borges) afecta la

realidad de los sujetos que nunca podrán asegurarse del lugar que ocupan en un espacio multiplicado por reflejos sucesivos que se autoincluyen:

"Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte: Josiah Royce, en el primer volumen de la obra *The World and the Individual* (1899), ha formulado la siguiente: 'Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta: no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito.'

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea el lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios".<sup>(13)</sup>

La estructura en abismo, por su organización conceptual del espacio y su hipótesis de inclusión del infinito, es una paradoja visual: induce a aceptar la existencia de un infinito espacial encerrado en un espacio de representación no infinito. El principio de inclusión (de una imagen dentro de otra y de esa dentro de otra...) afecta nuestra creencia en la verdad de las percepciones y establece una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y lo que puede ser sensorialmente percibido. Corrije lo que Borges hubiera llamado la naturaleza imperfecta del mundo tal como lo captan los sentidos humanos. Como un buen laberinto, no tiene fin y, como un laberinto, propone frente al orden del mundo, que es imposible de establecer, el orden conceptual de una configuración que contradice las nociones imperfectas del pensamiento 'realista'. La circularidad sin fin está en los laberintos, en los espejos enfrentados, en los relatos que incluyen otros relatos, y en los sueños que incluyen otros sueños y otros soñadores soñados. Todos estos 'casos' desestabilizan el principio de identidad sustancial. Así, el soñador de "Las ruinas circulares" está herido en su ser por la circularidad de los sueños incluidos en una estructura en abismo que el lector debe presuponer. Así, también, el cuento chino que Borges ha citado innumerables veces, donde Zhuang Zi sueña que es una mariposa y, cuando despierta, no puede saber si es un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que soñaba ser un hombre.

Estas configuraciones encadenadas, que no tienen resolución, ejercen un efecto crítico. Son, sencillamente, *ficciones metodológicas*.

Borges consideró que la perfección de la trama es la ley de la ficción. En Kafka encontró un ejemplo de esa perfección, en la simplicidad y, al mismo tiempo, en la serie obligada de variaciones y repeticiones. Sus novelas plantean la imposibilidad de obtener resultados a partir de acciones cuyas consecuencias son, en todos los sentidos, incalculables. Kafka organiza los acontecimientos en una secuencia que puede ser infinitamente dividida y que, por eso, presenta un infinito espacial y temporal. Borges analizó las novelas de Kafka en ensayos escritos a finales de la década del treinta. Argumentó que *El proceso* y *El castillo* obedecen al mismo mecanismo lógico de la paradoja de Zenón sobre Aquiles y la tortuga, que le fascinaba especialmente. Así la resume, en un texto donde discute soluciones y variantes perturbadas por la idea maligna del infinito:

"Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro;

Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla".(14)

Borges admira las paradojas no porque sean incongruentes respecto de la experiencia sino por su demostración irónica de la fuerza y los límites de la lógica. Las paradojas no sólo trabajan con las inconsistencias o las contradicciones sino que, obedeciendo una dura coherencia formal, indican los límites de la lógica (sus escándalos) cuando se trata de aprehender la naturaleza de lo real y organizar un diseño ideal cuya pretensión sea representarlo. Las paradojas tienen la virtud de denunciar los obstáculos contra los que se construye la literatura (o la filosofía). Las paradojas son una forma irónica del pesimismo, porque afectan radicalmente la estructura del razonamiento, demostrando su extraña mezcla de fuerza (dado que cualquier imposibilidad 'real' puede ser lógicamente probada) y debilidad (en la medida en que lo probado contradice la experiencia y el sentido común). De hecho, la paradoja critica el empirismo. La cuestión es si la paradoja conserva la supremacía de la lógica frente al sentido común o si, por el contrario, desnuda la naturaleza vacía de la razón, indicando, al mismo tiempo, que la realidad no puede ser captada por la percepción pero tampoco pensada con las estructuras formales de la lógica. Ambas respuestas están simultáneamente presentes en los cuentos filosóficos de Borges, cuya fuerza reside en el desplazamiento entre dos condiciones: el esplendor formal de las construcciones lógicas y la desesperanza originada en una perfección ideal que, sin embargo, se rinde ante la naturaleza inabordable del mundo. Las paradojas son formas extraordinarias de la ficción: Borges las usa junto a otras figuras de pensamiento que le permiten demostrar las posibilidades infinitas de las combinaciones que no mantienen ningún reclamo respecto de la realidad empírica. Por el contrario, las figuras formales y lógicas son independientes del orden de la realidad, que no puede ser captado en sí mismo y sólo puede ser presupuesto por la imaginación o la razón.

Borges, como los sabios de Tlön, juzga los sistemas desde el punto de vista de su consistencia formal y de su belleza intelectual. Más de una vez ha citado a Raimundo Lullio, inventor en el siglo XIII de una máquina de pensar (no un autómatas pensante sino una máquina que puede emplearse *para* pensar).<sup>(15)</sup> La delirante máquina de Lullio ofrece soluciones a cualquier problema a través de la *aplicación metódica del azar*. Se compone de tres discos concéntricos, que giran sobre un mismo eje, divididos en quince o veinte partes, sobre las que pueden grabarse símbolos, palabras, números o colores. Imaginemos, dice Borges, que queremos conocer el verdadero color de los tigres. Asignamos a cada símbolo o número un color, hacemos girar los discos hasta que el movimiento se detenga y se haya configurado, por azar (o si se prefiere, por destino), un arreglo entre los símbolos de cada uno de ellos. Los signos armarán tríadas, establecidas según una sintaxis arbitraria en la que se podrá descifrar que el verdadero color de los tigres es, digamos, azul, amarillo, o amarillamente azul... Esta extrema arbitrariedad del resultado es una virtud de la máquina, una virtud que podría multiplicarse paródicamente si se combinaran los resultados de dos o más máquinas operando a la vez. Borges concluye, amablemente escéptico, que, durante mucho tiempo se creyó que, si se maniobraba con paciencia, los discos podían dar todas las respuestas a todos los problemas y revelar con seguridad el arcano del mundo.

Lo que interesa a Borges es la naturaleza contradictoria de la invención de Lullio. La máquina es, en sí misma, un oximoron: desmiente la noción de 'máquina' (que se opone a resultado azaroso) y el presupuesto metodológico clásico de que la solución de un problema obliga a recorrer diversos estadios progresivos, inductiva o deductivamente implicados. La máquina atrae por su puesta en esa escena de una configuración formal arbitraria (ideal, inventada) y por la hiperbólica combinación de soluciones fortuitas cuya unión disparatada interrumpe, de todos modos, el flujo caótico de lo real, que sólo puede ser ordenado por la forma, prescindiendo de la esperanza de que cualquier orden

ideal represente algo diferente a su misma configuración. Las respuestas accidentales que da la máquina, inmotivadas y producidas por la fortuna, son formalmente precisas. Los caprichos del azar son inabordables para la razón; pero hay una disciplina en las convenciones aceptadas antes de que los discos comiencen a girar y en el respeto al significado atribuido a los signos inscriptos sobre ellos. La máquina de Lullio disciplina, de este modo ingenuo, la soberbia de la razón: su azar (su parodia del azar) permite ser moderadamente escéptico sobre la sustancia de la verdad.

Uno de los filósofos muchas veces citado por Borges, en los años treinta, es Mauthner. La descripción que hace Borges de la máquina de Lullio recuerda la del diccionario de rimas que Mauthner definía como una máquina para pensar: las rimas de una palabra guían hacia otras que se combinan en un poema hipotético por necesidad fonética y azar semántico. Borges había criticado este método en las rimas usadas por Lugones, donde (ironizaba Borges) la palabra 'azul', obliga a la presencia inmediata de un 'tul', un 'baúl', 'Istanbul', etc., etc. Sin embargo, le interesa el azar del diccionario de rimas en la medida en que el contenido semántico casual resulta de la imposición de la disciplina fonética. Como una pesadilla formal, el diccionario de rimas no se detiene nunca ni deja de producir poemas monstruosos. Como la máquina de Lullio, humilla las pretensiones de verdad sustancial. Máquinas de este tipo ocasionan una ordenada proliferación formal que Borges presenta como contrapartida cómica al desorden del mundo. Son una exageración del formalismo abstracto, interesantes por su rigor vacío y sus resultados disparatados. Pero, al mismo tiempo, dicen que algo imaginado por los hombres puede escapar a un destino confuso. La literatura exige un movimiento tan preciso como el de la máquina de Lullio: "Todo episodio en un buen cuento (escribe Borges) tiene una proyección ulterior". Los acontecimientos más extraños deben contarse *como si* el orden, ausente de la realidad, fuera posible en la ficción.

En una parábola significativa, "Inferno, I, 32", Borges escribió:

"Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amargas. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podía recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres".<sup>(16)</sup>

Con las figuras de la retórica y las maquinaciones de la lógica que señalan la perturbadora contradicción entre discurso y realidad, Borges conjuró la misma desesperanza que sucede al sueño de Dante en la vigilia. Ellas son, al mismo tiempo, instrumentos de la razón, iluminaciones de la ironía, placeres intelectuales de la paradoja, que se oponen a la irracionalidad filosófica y política y también a la ausencia de razón que Borges percibe en el núcleo de la modernidad.

La comicidad, el escepticismo y la ironía son las armas del pesimista y del agnóstico.

---

## Notas

---

1.

"Séneca en las orillas", *Sur*, número 1.

---

2.

"Elementos de preceptiva", *Sur*, número 7.

---

3.

Algunas de las ideas de este párrafo, fueron más ampliamente desarrolladas en mi artículo "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", *Punto de Vista*, número 16; Alberto Giordano polemizó con ellas en "Borges: la forma del ensayo", *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

---

4.  
*Otras inquisiciones* [1952], *O.C.*, p.747.

---

5.  
"Las versiones homéricas" [1932], *Discusión*, *O.C.*, p.240.

---

6.  
*O.C.*, p.1021.

---

7.  
"El cuento policial", *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé-Editorial de Belgrano, 1986, p.80.

---

8.  
"Valéry como símbolo" [1945], *Otras inquisiciones*, *O.C.*, p.687.

---

9.  
El argumento que busca demostrar que la literatura de Borges no es "escapista" ha sido desarrollado, desde otra perspectiva a la que aquí se propone, en el libro, ya citado, de Daniel Balderston. El más sutil análisis textual puede encontrarse, en mi opinión, en el libro de Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

---

10.  
*Otras inquisiciones*, *O.C.*, p.707-8.

---

11.  
"El Aleph", *El Aleph*, *O.C.*, p.626.

---

12.  
"Cuando la ficción vive de la ficción", *Textos cautivos; Ensayos y reseñas en 'El Hogar' 1936-39*, Barcelona, Tusquets, 1986, p.325.

---

13.  
"Magias parciales del Quijote", *Otras inquisiciones*, *O.C.*, p.669.

---

14.  
"Avatares de la tortuga", *Discusión*, *O.C.*, p.254.

---

15.  
"La máquina de pensar Raimundo Lullio", *Textos cautivos*, cit.

---

16.  
*El hacedor* [1960], *O.C.*, p. 807.

---

## Capítulo VI

[índice](#)

### Construcciones imaginarias

#### Lengua y sociedad

Publicado en 1941, *El jardín de los senderos que se bifurcan* es un libro fundador y clásico al mismo tiempo, en el que Borges establece para siempre su diferencia. A partir de líneas argumentativas en apariencia muy lejanas a la literatura fantástica, presentaré una hipótesis sobre el modo en que las situaciones narrativas establecen y desafían la naturaleza del orden que presentan. Sobre "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "La biblioteca de Babel" y "La lotería en Babilonia", se construye un modelo de mundo imaginario según reglas que potencian las posibilidades semánticas de las figuras descriptas en el capítulo anterior. Estos relatos ponen en escena algunas de las grandes preguntas de la literatura de Borges: ¿puede convertirse el caos en orden? ¿y si este orden resulta en una pesadilla racional? En todos los casos, la ficción revela un mundo utópico (o mejor, una utopía negativa).<sup>(1)</sup>

El diseño narrativo y espacial de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" evoca la estructura en abismo.<sup>(2)</sup> De acuerdo con una entrada de la *Anglo-American Cyclopaedia*, Uqbar es una región vagamente ubicada en Asia, cuyas fronteras las trazan ríos y montañas que, incluidos en el espacio que deberían delimitar, no remiten a otro país. Tlön es una región imaginaria de Uqbar, que también se revelará como una construcción geográfica y cultural imaginaria. Con el despliegue de la trama, Tlön se convierte en un planeta inventado por una secta con medios únicamente discursivos. Finalmente, Orbis Tertius es el mundo descrito en la lengua del imaginario planeta Tlön, que, como ya sabemos, había sido definido antes como región mítica de otro país dudoso, Uqbar. Esta secuencia intrincada de regiones no existentes disimula una estructura en abismo. En ella se reconocen múltiples imágenes levemente desviadas, reflejos de espejos reflejados en espejos, donde (como en el barroco) la ilusión niega la supremacía de una realidad 'primera'.

En el comienzo del relato, un narrador a quien podemos llamar 'Borges' asegura: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar".<sup>(3)</sup> El espejo le fue mencionado por su amigo 'Bioy Casares' (las comillas lo diferencian como personaje de la ficción), quien recordó la opinión de un heresiarca de Uqbar: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres". Esta cita desencadena la búsqueda de la *Anglo-American Cyclopaedia*, a la que 'Bioy Casares' atribuye su conocimiento de Uqbar (y que sería una reimpresión pirata de la *Encyclopaedia Britannica*: una copia no del todo exacta). En ese desvío de la copia emerge una tensión que el relato no resolverá ni siquiera en su desenlace: la divergencia de ambas versiones de la enciclopedia puede ser leída, a partir del desenlace, como uno de los objetos aparentemente idénticos pero levemente diferentes que proliferan en Tlön; si esta lectura es posible, se refuerza la idea, sugerida en el cuento, de una comunicación entre mundos discursivos y la 'realidad'. La unión de un espejo con una enciclopedia multiplica, por otra parte, la fuerza de la construcción en abismo: la enciclopedia es un espejo conceptual del mundo, una clasificación que, si pretende ser exhaustiva, también debe incluir la noción de enciclopedia; la enciclopedia es un Aleph textual y alfabético.

El relato expone, de manera intrincada, los siguientes hechos (que reordenaré cronológicamente):

*Comienzos del siglo XVII:* En Lucerna o en Londres, una sociedad secreta se asigna la tarea de inventar un país. Cada miembro de la secta tiene que elegir a su continuador en esta empresa.

*1824:* Después de doscientos años de silencio y de operaciones interrumpidas, la sociedad reaparece en América. Uno de sus miembros recluta a un millonario que se entusiasma con el proyecto y propone un plan más ambicioso: inventar no meramente un país sino todo un planeta.

*1914:* La sociedad está en condiciones de publicar el volumen final de la *Primera Enciclopedia de Tlön*; esta primera edición sería la base de sucesivas revisiones escritas en la lengua de Tlön. La proyectada revisión del mundo imaginario recibe el nombre de *Orbis Tertius* (que carecía enteramente de las resonancias políticas adquiridas mucho después de la escritura de este relato).

*1935:* Una noche, 'Bioy Casares' le menciona a 'Borges' un país llamado Uqbar, cuyas noticias ha adquirido en un volumen de la *Anglo-American Cyclopaedia*. Por casualidad, una edición de esa obra está en la quinta suburbana que ambos han alquilado; la consultan y descubren que no existe en ella la menor mención a Uqbar. 'Bioy Casares' insiste en la fuente de su cita y algunos días después vuelve con un tomo que parece igual al que habían encontrado en la quinta, pero que tiene cuatro páginas más e incluye la entrada sobre Uqbar. La información que proporciona es vaga; Tlön aparece como región mítica de Uqbar.

*1937:* Este año o a comienzos del siguiente, 'Borges' encuentra el tomo once de *A First Encyclopaedia of Tlön*, que había sido enviado a Herbert Ashe, un remoto conocido suyo a quien ha frecuentado en un hotel de Adrogué. Este volumen de 1001 páginas, que lleva en la primera un óvalo con la inscripción "Orbis Tertius", proporciona abundantes noticias sobre Tlön; 'Borges' las expone como situaciones filosófico-narrativas.

*1940:* El cuento está fechado en este año y en Salto Oriental. Lo que sigue pertenece a una postdata de 1947 (posterior a la aparición del cuento de Borges y que coloca todo en un tiempo hipotético aún no transcurrido cuando el cuento se publica).

*1941:* Se descubre una carta de Gunnar Erfjord a Herbert Ashe donde el enigma de Tlön se resuelve parcialmente con datos sobre la sociedad secreta, sus dos siglos de existencia y la realización de sus proyectos. El volumen enviado a Herbert Ashe en 1937 es uno de los cuarenta de la enciclopedia, aparecida en 1914.

*1942:* Extraños objetos, llegados desde Tlön, comienzan a aparecer nada menos que en Argentina. Son muy pesados; 'Borges' y uno de sus amigos encuentran uno en la pulpería de Cuchilla Negra, Uruguay.

*1944:* Un periodista descubre, en Nashville, los cuarenta volúmenes de la *Primera Enciclopedia de Tlön*.

*1947:* En la "Postdata de 1947", 'Borges' aventura la idea de que todos los países y lenguas están destinados a la desaparición y que el mundo real se convertirá en Tlön.

Estos son los 'hechos' de la trama, que puede ser leída como la historia externa del descubrimiento de Uqbar. Borges ordenó el material narrativo según dos procedimientos típicos: atribuciones falsas a una mezcla de textos verdaderos e inventados, y la inclusión (por un artificio que desdibuja el límite entre ficción y 'realidad') de muchos de sus amigos escritores. Así, los bordes entre lo que sucede en el relato, lo que hubiera podido suceder y lo que nunca podría suceder, se sobreimprimen

o se borran según un método de verosimilización que atribuye estatuto de realidad a una invención y adjudica a libros cuya naturaleza es equívoca (podrían existir, se parecen a libros existentes) el origen de la situación imaginaria o de la cita. Es bastante obvio que este método de verosimilización de lo ficcional afecta la consistencia de la realidad. Al mismo tiempo, declara la naturaleza porosa de la literatura, que (a través de las citas de nombres verdaderamente existentes) sigue el impulso, de antemano condenado al fracaso, de incorporar algo de lo real. El relato se complica al forzar también el sentido temporal: las fechas que se mencionan, cuando remiten a los momentos de escritura, siembran el desconcierto: la postdata es de 1947, mientras que el cuento, fechado en 1940, aparece recopilado en *El jardín de los senderos que se bifurcan* en 1941.

En cuanto a la información ficcional sobre Uqbar y Tlön, ella proporciona argumento a varias situaciones filosófico-narrativas. Borges había aludido a ellas por primera vez en sus ensayos de 1920; luego, durante años, volverá a los saberes inventados para, de o en Tlön, convirtiéndolos en configuraciones ficcionales de muchos relatos posteriores. Pero en este cuento presenta de manera bastante exhaustiva y, al mismo tiempo, llena de vacíos, la concepción del universo según Tlön, sus lenguajes y la naturaleza de su ciencia psicológica, que es la única ciencia considerada posible allí. Los filósofos de Tlön son partidarios de una versión extrema del idealismo, y la mención de Berkeley es una referencia fugaz para las hipótesis que constituyen el núcleo original del pensamiento tlónico:

"El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos".

El 'como si' produce situaciones narrativas, a través de la combinatoria de posibilidades abiertas por una estructura potencial: concebir el mundo *como si* fuera una biblioteca, y el destino *como si* tuviera la forma de un orden (así en "La biblioteca de Babel" y "La lotería en Babilonia"). El 'como si' expande una invención coherente dirigida por una imaginación racional, para producir una forma lógica de lo fantástico. Los sabios de Tlön inventan filosofías del 'como si', no sólo para interpretar el mundo sino también para modificar el modo en que lo percibimos; luego esa percepción ('como si') se imprime sobre el mundo y lo adecúa a la forma según la que éste es pensado: se juzga el tiempo, el espacio, la sustancia y la identidad de acuerdo con las tendencias filosóficas hiper-idealistas que, previamente, se han postulado como reflejos de la naturaleza de las cosas. El principio metodológico del 'como si' aplicado a la invención filosófica hace proliferar diferentes versiones de la 'realidad', cuya única restricción es que no contradigan algunas leyes de Tlön, en primer lugar la que establece que el mundo "no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes". Esta ley fundamenta las más vistosas peculiaridades de Tlön, basadas en lo que ella establece acerca de la sustancia: carece de la propiedad de persistir en el tiempo y, en consecuencia, los objetos están despojados de identidad (el objeto de hoy no es el objeto de mañana o de más tarde). Esta filosofía es brevemente presentada (no sin ironías) por 'Borges' como prueba de que la ficción puede construirse con materiales que habitualmente no se definen como ficcionales. Borges arma su historia de acuerdo con los principios que atribuye a los sabios de Tlön (que son la figura hiperliteraria del idealismo filosófico), de modo que el relato resulta de la misma convicción que anima a estos sabios: la belleza de los sistemas y su capacidad para desarrollar situaciones maravillosas fundan su valor. Por lo tanto, los sistemas se prueban en las situaciones

filosófico- narrativas que puedan producirse a partir de ellos. Tlön implica básicamente la invención de un grupo de escuelas filosóficas: un ejercicio de imposición de un orden que puede ser captado si se respeta el principio y la forma de la paradoja. Para decirlo de otro modo, Tlön puede inventarse si se inventan ideas que polemiquen con el sentido común: la paradoja como espejo invertido.

Estas cuestiones abren otra sobre los límites del conocimiento: lo que percibimos nunca es el Universo sino una trama discursiva construida por seres humanos. No hay conocimiento de la Ley (ni podemos saber si la ley existe), sino producción fantástica de leyes. El laberinto de dios no puede ser captado por el entendimiento, aun en el caso en que se suponga la existencia de dios (vale la pena recordar que Borges fue invariablemente agnóstico y que el millonario norteamericano que dio nuevo impulso a la secta de los inventores de Tlön es nihilista y ateo). Los hombres sólo entienden los laberintos que ellos construyen. El orden del planeta Tlön es una utopía filosófica que critica el desorden referencial y empírico que Borges trata de conjurar en la trama perfecta de sus ficciones. Este orden imaginario es una respuesta ficcional a la pregunta filosófica, presentada con una estrategia estética que, a su vez, adopta las formas del argumento filosófico. Pregunta y respuesta entrecruzan sus cualidades.

Muy brevemente, los rasgos esenciales de Tlön pueden resumirse como sigue: a. El tiempo no existe. Mientras que una escuela de pensamiento afirma que se vive en un eterno presente, indefinido y sin escisión entre pasado y futuro, otra sostiene que todo el tiempo ya ha transcurrido y que sólo vivimos en su recuerdo. b. La identidad es inconcebible porque ninguna sustancia ni acto se extiende a través del tiempo; queda así afectada la idea de sujeto. c. Ninguna otra categoría general es compatible con una cultura donde se rechaza la continuidad de tiempo, espacio y sustancia.

Los sabios de Tlön prefieren una visión idealista del mundo y todo en Tlön supone este idealismo. Con una distancia leve, 'Borges' describe teorías lingüísticas y filosóficas que, en muchos aspectos, coinciden con las que presenta en otros relatos y ensayos. Los sabios han imaginado que el espacio es, por naturaleza, discontinuo, y que un lugar o un objeto en el espacio nunca es el mismo si se lo considera desde el punto de vista del tiempo. Al afectar el principio de identidad, la comodidad del pensamiento ingenuo que presupone que el lápiz que hoy usamos es el mismo que usamos ayer, desaparece junto con la volátil identidad del lápiz. En Tlön, las nociones de causa y efecto carecen de sentido. Si se afecta el principio de identidad, si no existe continuidad espacial ni temporal, es inútil establecer un vínculo entre acontecimientos: un cigarrillo encendido, humo y fuego son momentos diferenciados que no forman secuencia, ni desde el punto de vista sintáctico ni desde ningún otro. En Tlön, como no hay forma de concebir las nociones abstractas de identidad y causalidad, las ciencias tal como fueron definidas por la modernidad son impracticables. En su lugar, florecen cientos de filosofías fundadas en el principio del 'como si', bellos sistemas pluralistas que no reclaman el monopolio de ninguna verdad. Por ello, las filosofías de Tlön tiene los rasgos de la literatura fantástica (y de la literatura fantástica de Borges). El principio del 'como si' es una estrategia formal de la ficción utópica y distópica: Borges, especialista en la construcción de espacios infinitos y temporalidades discontinuas, opera como los sabios de Tlön, sobre quienes ha escrito en tono admirativo, perturbado e irónico.

Lógicamente, las lenguas de Tlön carecen por completo de sustantivos. Una de ellas se basa en adjetivos compuestos, otra en verbos también compuestos. Los sustantivos son imposibles, porque no existe una sustancia continua que provea la base empírica para una lógica del sustantivo (o si se quiere pensarlo a la inversa, porque no existe un lenguaje que imprima continuidad sobre la discontinuidad de la materia en el tiempo). Lo que nosotros consideramos sustantivos en Tlön resultan de la acumulación de adjetivos que indican estados efímeros. Por supuesto, estos adjetivos pueden usarse una sola vez, porque lo que ellos 'definen' no puede repetirse en el tiempo. Lo mismo sucede

con ciertos verbos, como 'encontrar' y 'perder'. Ambas acciones son inconcebibles en Tlön porque, si los objetos carecen de continuidad en el tiempo y de identidad en el espacio, ninguno puede perderse ni mucho menos encontrarse de nuevo. Cuando algo como 'perderse' sucede con un objeto, otro objeto secundario (vagamente diferente del primero) empieza a proliferar. Estos simulacros se llaman *hrönir* y pueden ser utilizados con ventajas para inventar o modificar el pasado, actividad que ocupa a la arqueología en Tlön. La existencia de los *hrönir*, a los que en Tlön todos están acostumbrados, es una demostración práctica de la imposibilidad de lo idéntico (el principio de identidad sostiene, en cambio, a nuestra cultura). En un planeta idealista como Tlön (un planeta construido en el lenguaje) 'perder' significa olvidar y 'encontrar' significa recordar: ambas acciones producen *hrönir*.

En Tlön, ser exactamente el mismo no significa nada. Tampoco es concebible la existencia de sujetos particulares diferenciados, cuya identidad se prolongue en el tiempo. Todos los libros son atribuidos a un solo Autor, del mismo modo que el sujeto del conocimiento es "uno y eterno", porque, si se diferenciara empíricamente, desaparecería. En "La flor de Coleridge", ensayo de *Otras inquisiciones*, Borges reconoce los precursores de esta idea propicia a la construcción de una teoría de la literatura donde las atribuciones de autor sean irrelevantes o falsas. La crítica literaria, en Tlön, ejerce las atribuciones fantasiosas a 'autores' construidos arbitrariamente:

"Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles -el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos-, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*..."

La estrategia de la crítica literaria en Tlön es familiar a la que Borges ha expuesto en sus ensayos fantásticos. En efecto, la disolución de la categoría de autor o la atribución de textos muy diferentes a una máscara literaria responden a una de las versiones borgeanas de la autoría en literatura. Muchos de sus cuentos presentan la idea de que la identidad del autor es irrelevante; la paráfrasis, la cita oculta, las atribuciones verdaderas y falsas fortalecen esta perspectiva sobre la propiedad y la originalidad de lo escrito que sólo responde a la situación de enunciación y de lectura (como Borges lo expuso en "Pierre Menard autor del Quijote" y lo celebra en su consecuente defensa e ilustración del lector). También Borges, como los críticos de Tlön, ha inventado autores en ensayos que son, en verdad, ficciones fantásticas: Herbert Quain, cuyos libros siguen las concepciones narrativas de Tlön porque incluyen todas las posibilidades de una trama, exploradas en bifurcaciones infinitas; para Quain, como para los sabios de Tlön, todo libro que excluya a su propio opuesto debe considerarse incompleto. Si se toma este principio literalmente, la literatura misma es imposible, infinita, o inevitablemente negativa:

"El cuento real se determina por la ausencia de todos los cuentos posibles entre los cuales podría haber elegido: esta ausencia penetra la forma del libro, atándolo a un interminable conflicto consigo mismo".<sup>(4)</sup>

El planeta es un mundo imaginario inventado por una secta secreta que opera como escritor colectivo. La *First Encyclopedia of Tlön* es una utopía textual: el dominio perfecto de la ficción filosófica. La existencia de Tlön se basa en un presupuesto 'como si', sustentado en el poder del lenguaje para producir realidad. Formado por el lenguaje, Tlön se origina, además, en una de las organizaciones formales que más fascinan a Borges: la enciclopedia, redactada por una secta, otra de sus formas predilectas de organización fictiva de lo social. Pero, en el final del relato, Tlön invade la imperfecta realidad en la que vivimos: objetos de Tlön cruzan la línea tenue entre el mundo de palabras, presentado como texto de una enciclopedia, y el mundo de palabras postulado irónicamente como 'real', porque allí los lectores encontramos al narrador 'Borges' y sus

amigos escritores. El 'como si' que origina a Tlön revela la fuerza del idealismo tlónico, y los objetos del mundo 'como si' invaden la 'realidad' en un proceso de contaminación silenciosa: desdoblado el pliegue que las separa, *las palabras se convierten en cosas*.

Los lenguajes imaginarios están en el centro de la situación filosófico-narrativa. En la descripción de una de las lenguas de Tlön, 'Borges' menciona el lenguaje artificial inventado por Xul Solar sobre la base de una especie de sintaxis del esperanto con un vocabulario latino, criollo y porteño. Estas referencias, aunque irónicas, remiten al interés de Borges por los lenguajes y los sistemas de representación artificiales, más fascinantes que las lenguas reales porque prescinden de toda relación confusa con cualquier referencia externa. Los lenguajes imaginarios, aunque socialmente imposibles, son siempre nítidos y pueden ser exactos (incluso cuando clasifican lo real según estructuras en abismo o enumeraciones paradójicas, como es el caso del inventado por John Wilkins). Esto les otorga una supremacía sobre las lenguas naturales que se modifican en el proceso histórico y poseen borrosas diferenciaciones dialectales de marca social. Los lenguajes imaginarios son ejemplos del dispositivo lógico (paralógico) de la ficción borgeana, donde el único antídoto contra el caos de lo real es la práctica de la invención según reglas. Los lenguajes del tipo Tlön no reflejan el mundo, sino una *idea del mundo*. Trabajan sobre una base filosófica y no empírica; establecen una relación de hegemonía sobre cualquier realidad, a la que, en verdad, producen, y son inmunes al desorden de la experiencia. Más aún: configuran la percepción y por lo tanto, todo lo que puede conocerse del mundo.

Además de su poder para que el caos de lo real no se transfiera al pensamiento ni contamine la experiencia, los lenguajes imaginarios tienen otra virtud: resisten el desorden que inquieta el corazón de las sociedades modernas. Las lenguas reales llevan la marca de la mezcla demográfica, especialmente en naciones como la Argentina donde la población hispano-criolla se mezcló, casi por mitades, con los inmigrantes de la Europa del sur y central. Estos cambios demográficos, cuyo peligro denunciaron los intelectuales nacionalistas desde el Centenario, pueden conjurarse simbólicamente por la disciplina abstracta de la imaginación racional, inventora de lenguajes y de tramas: frente a la incontrolable proliferación social de diferencias lingüísticas, la unicidad de las lenguas artificiales.

Borges se diferenció del nacionalismo cultural del Centenario; sin embargo, no fue insensible a la cuestión de la nacionalidad. Su invención literaria de "las orillas" y de un Buenos Aires intocado por la modernización y la heterogeneidad, su relectura de la gauchesca y del siglo XIX representan un programa de 'política literaria' para una sociedad caótica en su mezcla. Aunque la respuesta central a esta cuestión se dio en sus primeros libros de poesía y de ensayo, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" muestra otra estrategia para establecer un orden allí donde todo orden es evanescente.

### La terrible simplicidad

Borges señaló muchas veces que los cuentos de Kafka tienen tramas de una simplicidad aterradora que no es meramente una cualidad formal. "La biblioteca de Babel" recibió, del propio Borges, la calificación de historia kafkiana. Su imagen central seguramente oculta huellas de su experiencia como bibliotecario, pero también rastros de otros textos que el mismo Borges señala. Incluso si se pasaran por alto estos detalles francamente biográficos y la fascinación que Borges siempre sintió por el orden material y simbólico de los libros, la biblioteca es uno de los tópicos centrales de sus ficciones y de sus poemas. "La biblioteca de Babel" comienza con el tópico usado como metáfora:

"El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente".<sup>(6)</sup>

Esta es la primera, y simple, descripción del mundo hipotético presentado como tema y como organización espacial del cuento. La biblioteca es, al mismo tiempo, un espacio regular y un laberinto. Es geométrica, constante, sin otra trampa que su propia estructura basada en la repetición de elementos idénticos (el hexágono que, por lo demás, es una figura regular poseedora de una cualidad simétrica armónica). Como Borges mismo lo declaró en una entrevista,<sup>(6)</sup> la primera disposición espacial de la biblioteca de Babel fue una infinita combinación de círculos, pero lo abrumaba la idea de que los círculos, integrados en la estructura total, dejarían espacios vacíos. Eligió el hexágono por su simplicidad perfecta, su exhaustividad combinatoria y su afinidad perceptiva con el círculo. La biblioteca de Babel es infinita e interminable, porque nuevos hexágonos pueden agregarse a una estructura que se expande sin límites y sin desorganización formal. Pero, como todos los hexágonos son iguales, todos tienen el mismo número de estantes, el mismo tipo de entrada y salida, y el número de los libros es exactamente el mismo en cada uno de los estantes de cada una de las paredes de cada uno de los hexágonos, y como se sugiere que un espejo los reduplica, la infinitud de la biblioteca no puede ser experimentada empíricamente: sólo puede ser postulada. No hay manera de confirmarla a través de un conocimiento práctico porque el infinito de la biblioteca es una hipótesis o una creencia: "La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible". Borges está citando, sin mencionarlo, a Pascal y a una tradición de metáforas sobre el universo, cuya "diversa entonación" seguirá, en 1951, a lo largo de su quebrada historia.<sup>(7)</sup>

Estructuralmente, la biblioteca es un panóptico cuya disposición espacial de cubículos y corredores permite ver y ser visto desde todos los pisos. El diseño del panóptico evoca al de la prisión cuyos guardias pueden controlar cualquier celda desde el centro que las organiza. Foucault ha estudiado esta espacialización de la vigilancia autoritaria, como imagen de una sociedad donde es posible la visibilidad total y no se admite ningún espacio privado. El universo, descrito en términos de biblioteca, también prescinde de la idea de lo privado y todas las actividades son, por definición, públicas ("A izquierda y derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro satisfacer las necesidades fecales"). La única actividad posible es la búsqueda de un signo escrito.

Todos los libros de la biblioteca son exactamente iguales: cada uno tiene cuatrocientas páginas, cada página cuarenta líneas, cada línea ochenta caracteres. Ni las cubiertas ni los lomos de los libros indican su contenido. Sabemos que el número de caracteres es veinticinco y que se combinan caóticamente. En algunas regiones de la biblioteca, los bibliotecarios creen que es absurdo el intento de encontrar algún sentido en los libros, y que esa pretensión se basa, simplemente, en viejas supersticiones. También hay filósofos que cultivan el agnosticismo y piensan que los libros carecen de un sentido cualquiera, oculto o evidente. Todos saben que cada libro es único: cada libro es un original. También se sabe que existe un número indefinido de libros que contienen sólo variaciones imperceptibles.

El cuento presenta la hipótesis de que la biblioteca incluye precisamente todo. Para demostrarlo se ofrece una enumeración de elementos heterogéneos que define, finalmente, una estructura en abismo, donde el lector queda incorporado (aparece la forma posesiva de la segunda persona: 'tu'), como si en el fondo de la enumeración un espejo devolviera la imagen no de quien escribe sino de quien lee:

"Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíledes, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los

libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito".

Como consecuencia de la índole de los libros de la biblioteca, el narrador afirma que la solución de todos los misterios humanos debiera encontrarse en ella, pero que, desde hace cuatro siglos, los hombres la buscan en vano: el sentido se desplaza y se aplaza. Hoy, ya nadie espera esa fortuna: todo está en la biblioteca pero nada puede encontrarse. La búsqueda, en un espacio infinito ocupado por infinitas combinaciones, no puede organizarse según método, y sólo sigue el orden de la suerte. Así, la búsqueda se define en el conflicto del oximoron, porque el método exigido por la biblioteca es la antítesis del método. La lógica de la biblioteca se escamotea: la biblioteca es el universo y su lógica permanece inaccesible a los hombres que sólo pueden concebirla bajo la figura de un infinito obviamente no experimentable.

Por otra parte, la predestinación rige a la biblioteca-universo, porque todo, pasado, presente y futuro (patéticamente: la historia de tu muerte, lector), está escrito en algún libro cuyos contenidos son inabordables o contradictorios: el sentido escapa hacia adelante en el tiempo, hacia todas partes en el espacio. Excepto los filósofos agnósticos y aquellos que han caído en la desesperanza, los hombres saben que su destino *está escrito*, y que sus vidas han sido organizadas en función de una búsqueda de sentido que es inevitable e inútil. La vida misma es tautológica porque todo lo que puede hacerse, pensarse o decirse está escrito en uno de los libros de la biblioteca. El hecho de que ese libro todavía no haya sido encontrado (o nunca lo sea) no corroe la certidumbre de que, si las vidas están escritas en alguna parte, no pueden cambiarse. El proceso mismo por el que se encontraría la llave de todos los misterios humanos, también está escrito en algún libro y el lugar de ese libro, marcado en un catálogo. Pero los bibliotecarios saben que ese catálogo no ha sido ubicado (y es infinitamente improbable que se lo encuentre ya que nada puede ser encontrado en un universo que es ilimitado y periódico). "La biblioteca de Babel" propone un modelo de perfecta determinación. Nadie puede discutir la verdad de una sociedad universal regida por leyes secretas hasta que alguien las descubra en un libro cuya búsqueda es inútil (porque quizás los libros estén escritos de modo tal que no comuniquen ningún mensaje) o ilusoria (porque la búsqueda tiene lugar en el espacio "ilimitado y periódico" de una arquitectura probablemente especular). En este dilema filosófico-narrativo, el mundo obedece a regulaciones que no pueden ser descifradas, o está gobernado por un azar cuyo imperio es tan fuerte como el de una organización absoluta:

"Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)".

En esta situación filosófico-narrativa, la sociedad está predeterminada por leyes no identificables, que establecen un orden contrario a todo cambio, o responden a un azar cuya excentricidad y extravagancia es tan fuerte como la determinación. En cualquier caso, los hombres no pueden alterar su destino; y las reglas que gobiernan al mundo son inaccesibles a sus súbditos.

Las figuras lógicas y retóricas (básicamente la paradoja y el oximoron) que revelan el poder y los límites de la razón, también dan forma a la situación narrativa de "La lotería en Babilonia". El narrador es una voz anónima, quizás la de un exilado de Babilonia, alguien que pertenece a la ciudad pero está hablando en otra parte, que experimenta una nostalgia intensa por el mundo del que se ha separado (o que lo ha expulsado), y está a punto de viajar hacia otro destino (quizás un destino más remoto impuesto por la misma lotería que describe). El exilado, el castigado, el ausente (como sea) siente nostalgia por un orden que podría considerarse inhumano y atroz, introducido por la

lotería que legisla sobre todos los ámbitos, privados y públicos, como "una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos".

La lotería se implantó en Babilonia como el juego que todos conocemos. Igual que en Buenos Aires, los billetes se vendían en las peluquerías de barrio y no producían un interés universal sus resultados, cuya virtud moral, además, "era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza". La lotería distribuía premios, y sólo el dinero estaba en juego. Pero, en algún momento, alguien introdujo algunas suertes adversas en el sorteo: jugar el juego comenzó a significar la posibilidad de ganar dinero y también de perderlo por multas en metálico. Poca gente estuvo de acuerdo en pagarlas, y la Compañía que organizaba los sorteos en Babilonia (a la que siempre se menciona así, con mayúscula y sin otras aclaraciones) comenzó a incluir otro tipo de suertes adversas: a las multas y penas de cárcel se agregaron castigos físicos de máxima crueldad, la amputación de un miembro o de un ojo. Muy pronto este nuevo tipo de suertes comenzó a regir todas las actividades en Babilonia y, más radicalmente, fue imposible distinguir entre lo que resultaba de los sorteos de la lotería y lo que respondía a otros factores.

La naturaleza equívoca de los acontecimientos capturó la imaginación de los babilonios y una serie de revueltas populares lograron que a todos se les reconociera el derecho a participar en la lotería de manera universal y gratuita (como el voto en las repúblicas democráticas). La Compañía estableció su autoridad, convertida en gobierno supremo. Esta democratización del derecho al juego ofrece un comentario irónico a la extensión de los derechos civiles y políticos en Occidente: las revueltas, una especie de Revolución Francesa, garantizaron que cualquier hombre libre en Babilonia pudiera ejercer su derecho a participar en la ceremonia sagrada del sorteo, cada sesenta noches, cuando se definía la suerte rectora del período siguiente. Organizada de este modo, la vida misma se volvió más sagrada, en la medida en que el destino (y no los hombres) reinaba sobre la ciudad. De todas maneras, la perturbación introducida por la lotería se proyectaba sobre toda peripecia privada y pública de un modo que volvía indecible cuáles hechos se originaban en la libertad del sujeto y cuáles en esta "aplicación metódica del azar" (para citar la descripción de Borges de la máquina de Raimundo Lullio). Los sorteos eran complicadísimos; se empleaba un sistema de posibilidades múltiples y ocurrían equivocaciones. Pero la Compañía defendía sus operaciones alegando, con lógica impecable, que la presencia de errores corroboraba la sumisión al azar, no su contradicción.

Este breve resumen permite plantear la pregunta sobre el tipo de sociedad ficcional diseñada en "La lotería en Babilonia": se trata de un orden utópico (si aceptamos que la nostalgia que siente el narrador por Babilonia es sincera) que, desde otro punto de vista, produce condiciones distópicas. Como lo informa el narrador anónimo, la lotería tenía el efecto de establecer una sociedad al mismo tiempo autoritaria e igualitarista, porque el destino de cada individuo, definido por el azar, no responde al nacimiento ni al mérito:

"Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los Ghimel. En el crepúsculo del alba, en un sótano, he yugulado ante una piedra negra toros sagrados. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre".<sup>(8)</sup>

Este orden distópico está sostenido por dos figuras. El oximoron fusiona elementos en conflicto, desestabilizando el sentido e instalando una contradicción semántica o lógica; en Babilonia, el oximoron produce una sociedad fundada sobre el azar: el orden está gobernado por el principio del desorden. A su vez, el oximoron está sostenido por la paradoja: en su estadio final, la lotería requiere un número infinito de sorteos para decidir acontecimientos que transcurren en un lapso limitado. El tiempo del sorteo debe ser entonces infinitamente divisible, como en la paradoja de Zenón es divisible infinitamente el tiempo y el espacio de la carrera entre Aquiles y la tortuga. Las acciones más terribles y las más irrelevantes demandan una proliferación incalculable de sorteos. Si un hombre debe ser asesinado, se necesita un sorteo para decidir la víctima y el victimario; las circunstancias deben ser establecidas por el azar, las condiciones del castigo también y así, de manera potencialmente infinita, la cadena de sus consecuencias. Estas bifurcaciones, interminables, requieren de un tiempo interminablemente divisible.

Las figuras del oximoron y la paradoja organizan el texto y construyen un mundo hipotético fundado en un escándalo semántico: *el azar es abolido por el azar*. Si todo se atribuye al azar, éste pasa a ser el orden social y natural. El azar se vuelve necesario. Esto implica que todo intento de interrumpir el juego del azar también deba ser atribuido al azar. La regla no tiene límites y se repite en abismo. Babilonia ha adoptado el oximoron como matriz de la estructura social: un azar organizado universalmente que niega toda posibilidad de libertad y autodeterminación. Donde todo es casual, nada lo es.

No es imposible encontrar en este relato, de manera quebradamente alegórica, una imagen del totalitarismo instalado en el orden privado y público. El nombre de Kafka aparece disfrazado en el texto: el narrador comunica, al pasar, que los babilonios presentaban sus quejas sobre la Compañía en cartas abandonadas en una letrina sagrada llamada Qaphqa (transparente versión fonética de 'Kafka' bajo la forma de una palabra falsamente arábiga). Como en las pesadillas kafkianas, el orden no puede ser captado por los súbditos y es posible dudar sobre su misma existencia. Esto es precisamente lo que algunos conjeturan en Babilonia: que la Compañía nunca ha existido; o que, aunque la Compañía es todopoderosa, sólo decide sobre cuestiones ínfimas y entrega el curso de las cosas a otro azar desconocido y diferente que no es el de las suertes de la lotería. Por ejemplo, conjetura el narrador, la Compañía podría influir "en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y el polvo, en los entresueños del alba". O decide sorteos secretos e impersonales: "uno decreta que se arroje a las aguas del Eufrates un zafiro de Taprobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa". Estas hipótesis heréticas son más terribles que el imperio total de la fortuna, porque sus consecuencias aparentemente nimias no pueden ser previstas ni calculadas y ponen a Babilonia en un estado más grave de indeterminación.

Como sea, nadie puede juzgar sobre la verdad de estas presuposiciones. Como en las pesadillas kafkianas, el orden del mundo no puede ser aprehendido intelectualmente. La Compañía sólo da pobres explicaciones sobre sus reglas. Los heresiarcas, por su parte, jamás podrán probar sus ideas ni demostrar que ellas no se originan en alguna consecuencia oculta de un sorteo secreto. Podría llegarse a una conclusión incluso más terrible: que Babilonia no tiene posibilidad de conocer ninguna de las regulaciones que la organizan. La institución del orden social es incognoscible y está más allá de la experiencia.

En el prólogo a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Borges escribió que "La lotería en Babilonia", aunque fantástica, "no es del todo inocente de simbolismo". El

comentario discreto (como suelen serlo en estas cuestiones todos los de Borges) indica una lectura del relato como ficción política. Cuando fue escrito y publicado por primera vez, el fascismo estaba en su esplendor; fuera el que fuera el desenlace de la guerra, nadie podía dudar sobre sus consecuencias planetarias. Por otra parte, las naciones occidentales no habían podido aún responder con una alternativa política a la expansión del autoritarismo desde los años treinta. La guerra era una interrupción violenta de otro conflicto no resuelto: ¿de qué modo puede establecerse un orden sin la abolición completa de la libertad? ¿se puede conciliar la libre determinación de los individuos con una regulación razonable de lo social? Oblicuamente, "La lotería en Babilonia" rodea estas preguntas no sólo porque ellas fueran centrales en la agenda pública de los años treinta. Sería exagerado pretender que Borges trabajó su relato en relación con esta agenda; no lo es afirmar que le preocupaba el avance antiliberal. La cuestión del orden social puede ser vista no sólo en términos políticos estrictos sino también en términos de paradoja filosófica. En la gran tradición occidental, esta cuestión ocupó a filósofos y a escritores en novelas como *Robinson Crusoe* y *Los viajes de Gulliver*. Dado que la sociedad no es un hecho natural, las preguntas sobre su cohesión remiten al conflicto entre libertad y obligación, introducen la dimensión moral en la política y plantean el problema de la legitimidad institucional.

"La lotería en Babilonia" (y también la trama más abiertamente metafísica de "La biblioteca de Babel") pueden ser leídas como ficciones político-filosóficas. Como traté de señalarlo en el caso de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", esto no significa que presenten un problema filosófico de manera sistemática, sino que lo establecen dentro de una situación narrativa, que no promete respuestas sino el desarrollo literario de una argumentación construida alrededor de hipótesis sobre el orden utópico y la amenaza distópica que dan forma a los sueños sociales.

---

## Notas

---

1.

Sobre la cuestión del orden y el caos en Borges, véase: Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1977; Jaime Rest, *El laberinto del universo*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976; Serge Champeau, *Borges et la métaphysique*, París, Librairie Philosophique J.Vrin, 1990.

---

2.

Lo ha señalado, en particular, Arturo Echavarría Ferrari, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Revista Iberoamericana*, número 100-101, 1977.

---

3.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de los senderos que se bifurcan* [1941], O.C., p.431.

---

4.

Pierre Macherey, "Borges y el relato ficticio", AAVV, *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Freeland, 1978, p.19 [*Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1996].

---

5.

"La biblioteca de Babel", *El jardín de los senderos que se bifurcan* [1941], *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956 (se cita por esta edición debido a las erratas de este cuento en las O.C.).

---

6.

Realizada por Cristina Grau y publicada en su interesante estudio sobre *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989, p.74.

---

7.

"La esfera de Pascal", *Otras inquisiciones*, O.C., p.636.

---

8.

"La lotería en Babilonia", *El jardín de los senderos que se bifurcan* [1941], O.C., p.456.

## Capítulo VII

[índice](#)

### La cuestión política

Borges se resistió siempre a un uso político de la literatura. Sin embargo, en la trama de algunos relatos se teje, oculta por el esplendor de los mundos imaginarios, una pregunta sobre el orden. Cuentos que, según todas las reglas, pertenecen a la más pura tradición de la literatura fantástica, examinan las condiciones de existencia de una sociedad y presentan, en situación narrativa, organizaciones institucionales fundadas en la opacidad del poder, en la arbitrariedad o en el despotismo. La cuestión del buen orden es examinada muchas veces por Borges, así como la lógica de un mundo donde prevalece el desorden cuando el principio de la ley está oculto o ausente (un dios distraído, un dios que ha abandonado la creación a su suerte, es el único que puede pensarse en las ficciones de Borges). En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "La lotería en Babilonia" y "La biblioteca de Babel" hay imágenes de lo social y de un poder consolidado por la arbitrariedad de decisiones incognoscibles o por las fuerzas del mito. Ahora quisiera mostrar que el establecimiento de un orden cualquiera es siempre problemático.

Los textos de Borges se colocan en un campo histórico de fuerzas donde se enfrentan ideologías políticas. La argumentación que presento tiene sus riesgos, que Harald Weinrich (a propósito de una operación similar sobre un texto de Benjamin) ha reconocido:

"Si se quieren sortear los peligros del alegorismo medieval, una argumentación como ésta no debe, por supuesto, ignorar el sentido literal del texto. Pero una lectura atenta puede ver el texto en su conjunto como una metáfora respecto de una situación determinante. [...] La discusión sobre metáforas forma parte de las condiciones normales de una comunicación interesada e interesante, es decir: literaria. Una comunicación que no se agota en el hecho de que el autor, al escribir un texto, haya fijado un significado que el lector no puede sino obligarse a aceptar."<sup>(1)</sup>

Cepillar a contrapelo la espontaneidad de otras lecturas de Borges, rodear el campo semántico de las ideas filosóficas y de la construcción de un sentido interno, interrumpir sus cuentos, con alguna insistencia, remitiéndolos a cuestiones aparentemente remotas. Quiero leer, para decirlo muy brevemente, la densidad de lo que parece irrelevante o residual, con la idea de que los mundos imaginarios más ajenos a una referencia empírica se acercan a ella por el camino de la alegoría fracturada y de la narración que transcurre en varias superficies de sentido, ninguna de las cuales es más periférica o más central que las otras. El sentido que busco está en todas partes y en ninguna por completo.

#### Honor y virtud

El duelo y la venganza restablecen una ley no escrita. Los cuentos de orilleros y la relectura borgeana de la tradición gauchesca muestran a la violencia individual como instrumento inevitable en situaciones donde la única ley es el código de honor porque las instituciones formales del estado están ausentes, o no tienen imperio sobre conflictos que se resuelven según modalidades tradicionales.<sup>(2)</sup> La violencia definiría, profundamente, a la cultura criolla: vivida como un destino americano, durante siglos la

violencia puso a los hombres en un límite donde sólo la resignación y el coraje eran virtudes adecuadas; pero, *al mismo tiempo*, la violencia formalizó un código que daba sentido a las relaciones privadas y públicas. El enfrentamiento de dos hombres en duelo, ritual que ambos aceptan como ley, remite a valores 'bárbaros' que, sin embargo, son el único fundamento de comunidad en regiones donde el estado no organiza las relaciones jurídicas entre los sujetos. El ejercicio de la venganza y la reparación en el duelo define lo que una sociedad es. Pero básicamente define lo que una sociedad *no* es: prueba la falta de otros procedimientos que reemplacen la confrontación armada entre hombres que sólo tienen el código del honor para resolver las ofensas y restituir una situación de justicia ausente.

En 1835, Tocqueville no fue sorprendido por la debilidad del código de honor en la democracia norteamericana: al contrario, juzgó que sus principios serían incompatibles con la igualdad democrática, sostenida en las instituciones de la república que promueve otras virtudes. En la misma década en que Tocqueville visitó Estados Unidos y a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la sociedad argentina vivía, en cambio, el desgarramiento producido por las guerras contra España y los enfrentamientos locales que traducían la imposibilidad de unificar una dirección estatal sobre las provincias del Río de la Plata. La derrota de España desarmó el orden colonial y no lo reemplazó por otro hasta mediados de siglo, cuando se firmaron los pactos constitucionales que, sin embargo, no cerraron del todo, hasta veinte años después, el ciclo de los conflictos armados.

Hasta entonces, especialmente en la campaña, la violencia individual o grupal reemplazaba a la intervención de un estado débil o inexistente, cuya fuerza se ejercía, con dificultad, en la disciplina de los gauchos o, militarmente, en la represión de los indios, pero que no había impuesto sus instituciones para transformar otros conflictos individuales en conflictos regulados por la ley. Lo público tendía a resolverse en lo privado (en el poder económico de los terratenientes caudillos o en la gresca entre sus subordinados y subalternos). En este mundo criollo, el coraje tomó el lugar de otras virtudes, más 'civilizadas'. El duelo, que obligaba al ejercicio de la valentía física y moral, ocupaba el lugar vacío de la institución ausente. No existía un régimen que, por principio, garantizara la igual dignidad entre los hombres.

Borges capta esta configuración y la coloca en el centro de su versión de la cultura criolla. Explorando sus mitos, señala de manera indirecta los orígenes en una sociedad débil, instituciones ausentes y una dispersión proliferante de actos violentos. Era inevitable que ofensor y ofendido se trabaran en un cuerpo a cuerpo bajo la forma del duelo: el vacío de ley y de virtudes republicanas era ocupado por el código de honor y la virtud del coraje. La reparación concreta y simétrica del daño recibido reemplazaba las decisiones de la justicia formal. El mundo rural se imponía sobre el horizonte de la cultura urbana, en una cadena de oposiciones cuya forma plena puede leerse en el *Facundo* de Sarmiento: la ciudad implica la razón, los libros y las leyes; la campaña, una cultura oral, entregada a las pasiones y violenta. En su "Poema conjetural", Borges trabaja esta oposición clásica, aunque suspende la asignación de valores a cada uno de los espacios:

"Yo, que estudié las leyes y los cánones,  
yo, Francisco Narciso de Laprida,  
cuya voz declaró la independencia  
de estas crueles provincias, derrotado,  
de sangre y de sudor manchado el rostro,  
sin esperanza ni temor, perdido,  
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.  
[...]

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre

de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
pero me endiosa el pecho inexplicable  
un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano".<sup>(3)</sup>

La reiteración de este tópico es sencillamente impactante. De una punta a la otra, recorre la obra de Borges quien, pese a someterlo a una irónica pero repetida autocrítica, no lo abandona. Todavía en *El informe de Brodie*, volumen de cuentos publicado en 1970, se encuentran casi todas las situaciones narrativas que el tópico fue tejiendo a lo largo de cuarenta años. Allí Borges reescribe un texto suyo, "Hombre de la esquina rosada" (publicado en 1935 en *Historia universal de la infamia*). Le cambia la perspectiva narrativa y, a través de esta variación, introduce una dimensión moral explícita: en su rival, el cuchillero reconoce y repudia un reflejo de sí mismo. Ese reflejo vergonzoso, y no la cobardía (como se entendía en la primera versión) lo obliga a rehuir la pelea. Lección compositiva sobre las consecuencias del desplazamiento del punto de vista, "Historia de Rosendo Juárez" pone en escena el modo en que la voz narrativa define no sólo una perspectiva sobre la acción, sino un campo de saberes y una moral.

"Hombre de la esquina rosada" 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; el ritual del duelo quedaba vaciado de razón. Como el duelo exige una relación entre iguales, la inferioridad moral del retador justifica el rechazo a la pelea. En su segunda versión, la variación del punto de vista abre la posibilidad de una elección moral para resolver el conflicto abierto en el primer relato. La "Historia de Rosendo Suárez" vuelve las cosas a su lugar: quien desafía sin ofensa es un espejo en el cual el desafiado no quiere ver su reflejo. Rosendo Suárez rechaza el duelo porque quien lo provoca no lo respeta como instrumento para restablecer un orden. Sólo los cuchilleros de una época que anuncia su decadencia recurren a él sin una necesidad de reparación o de justicia.

Borges cruza el tópico del duelo, elaborado sobre la matriz cultural criolla, con el ideologema del doble que ha examinado en todas sus posibilidades narrativas y filosóficas durante las décadas que separan ambos cuentos. "El encuentro", "Juan Muraña" y "El otro duelo" (incluidos también en *El informe de Brodie*) subrayan la proyección metafísica de las historias de duelos, muertes, lanzas y cuchillos. El ideologema de los dobles, a través de quienes se cumplen destinos repetidos infinitamente y desconocidos por ellos, desplaza la aventura del coraje a un espacio intranquilo donde los personajes repiten acciones sin saber que son impulsados por fuerzas muy diferentes de las que creen reconocer en sus actos. "Guayaquil" ubica una disputa académica banal entre historiadores en esta temporalidad infinita, que renueva en cada enfrentamiento en abismo, especular y periódicamente, una historia pasada. Las variaciones cruzadas del duelo y del doble son una estrategia de universalización: cuando el duelo no reintroduce un orden, ni lo explica, el doble metafísico de los duelistas coloca, en una dimensión universal propia de la literatura fantástica, el episodio cuyas raíces culturales están en la llanura.

Borges ha recordado muchas veces que la rama criolla de su familia tiene raíces en el siglo XIX rural y que sus antepasados poseyeron el saber de un mundo primitivo regulado por la costumbre y por la ley no escrita de la violencia montonera y el duelo: una *distopía heroica*, donde el uso del poder y de la fuerza aún no era monopolio de ningún estado. Una sociedad de este tipo existe sólo si alguna forma de virtud se origina en los lazos de dependencia personal, en los servicios concretos, en las obligaciones aseguradas por la tradición y en la lealtad a los patrones y caudillos. Sin estos vínculos, la sociedad rural (donde los representantes del estado solían tener menos poder efectivo que los terratenientes) es literalmente imposible.

No es casual que la fracción modernizante de las elites fuera insultada, durante la época de Rosas, con los epítetos de anarquista, hereje, e incluso 'salvaje': sus ideas erosionaban los lazos tradicionales que mantenían el flujo de la vida en el marco de la dispersión provocada por el derrumbe del orden colonial y las guerras civiles. Borges capta este dilema sociopolítico: los valores tradicionales están amenazados y las nuevas relaciones abstractas son demasiado frágiles para mantener la cohesión de una sociedad fragmentada. La instauración de un orden fue el objetivo del programa modernizador: orden y hegemonía sobre los poderes hasta ese momento autónomos; orden y liquidación de las insubordinaciones regionales y del indio. Pero ese orden no podía instalarse sólo a través de las instituciones formales: nuevas virtudes debían reemplazar a los lazos tradicionales, sus valores y sus ritos, para que una sociedad dispersa, tribal y atomizada por la guerra y la extensión llegara a compactarse.

A comienzos del siglo XX, los intelectuales se enfrentaron con las dificultades, y no sólo con los beneficios, de que la Argentina fuera una sociedad nueva. El arribo de decenas de miles de inmigrantes, desde las últimas décadas del siglo pasado, volvió a plantear la cuestión de los lazos que hacen posible lo social y reforzó en las elites locales la necesidad de un orden. Como la construcción de una república había sido dolorosa, cruel y erizada de conflictos, esos intelectuales recordaron, con nostalgia, los valores tradicionales que las elites letradas del siglo anterior habían desplazado a sangre y fuego. Aunque la mayoría reconocía la superioridad de la organización institucional de la Argentina moderna, al mismo tiempo, un sentimiento de incertidumbre, que no sólo emergía de una posición reaccionaria, tiñó las imágenes sobre la sociedad y los pronósticos del futuro. Muy pocos pensaban que el pasado podía ofrecer su espejo al presente, sin embargo empezó a considerárselo como un tiempo en que la sociedad poseía dimensiones próximas y cognoscibles, y (por encima de las rencillas interminables) valores sustanciales, que resultaban no de pactos formales sino de un origen común en el suelo hispano-criollo donde se definían identidades compartidas. Aunque la elite estaba satisfecha con los resultados de la modernización (que pareció abrir infinitas perspectivas de crecimiento económico), sus intelectuales diagnosticaron que el proceso mismo que había producido a la Argentina estaba corroído por la ausencia de fuertes lazos culturales. La sociedad secularizada por instituciones formales, no escuchaba los ecos de la tradición y el mito que podían consolidarla. Escritores como Lugones creyeron que su responsabilidad era proporcionárselos.

Borges experimenta esta pérdida en sus ensayos de los años veinte. Buenos Aires, escribió, necesita fantasmas (como Carlyle había escrito que los hombres precisan héroes).<sup>(4)</sup> Aunque la frase puede ser leída hoy con un desvío levemente irónico, también puede encontrarse en ella una propuesta de 'política de la literatura': cuando los mitos de una sociedad tradicional han perdido su fuerza sobre el presente, con sus huellas literarias puede construirse *un análogo*, un modelo ideal en cuyos términos la sociedad pueda pensarse. 'Fantasmas' quiere decir un lugar común y un sentido de continuidad con el pasado. En una nación donde las instituciones republicanas fundadas sobre la ley escrita habían erosionado creencias tradicionales y lazos 'naturales', el hecho de compartir los mismos 'fantasmas' abría, simbólicamente, la posibilidad de recuperar la identidad amenazada por la nación moderna. Si toda sociedad presenta el problema de su cohesión, la rioplatense parecía aun más frágil.

La pregunta sobre el orden

La pregunta sobre los modos en que el orden se consolida, se conserva o se destruye pertenecen a la dimensión filosófica de la política, que se menciona raramente en relación a Borges.<sup>(5)</sup> Voy a argumentar que la imaginación filosófico-política configura la situación narrativa de algunos relatos especialmente marcados por la historia, aunque su evasividad frustrate cualquier intento de reducirlos únicamente a ella.

En el momento en que Borges se preocupa por la pobreza mítica de Buenos Aires, el mundo ya había atravesado por la conmoción de una gran guerra; las potencias occidentales se habían visto obligadas a reconocer la existencia del estado soviético construido después de la revolución rusa; el fascismo, implantado en Italia y transferido a movimientos populistas de otras partes de Europa, capturaba Alemania; la democracia liberal atravesaba nuevas configuraciones políticas de masas (teñidas de elementos populistas y de estilo plebeyo), que no habían sido contempladas por el ideal republicano puro de las elites intelectuales. Libros como *Ideología y utopía*, de Mannheim, y *La traición de los intelectuales* de Julien Benda, así como los ensayos de Ortega y Gasset sobre la masificación de la cultura, son signos de un período marcado por cambios radicales que, entre otras cosas, alteran la condición del *homme de lettres*. Borges no participó abiertamente en el debate suscitado por este clima, que tenía lugar no sólo en Europa. Siempre confesó su aversión a una literatura que fuera sensible a las presiones de las ideologías (coincidiendo, en este sentido, con Julien Benda). Cuando ya quedaban pocas dudas al respecto, en el prólogo a *El informe de Brodie*, pronunció un nuevo manifiesto de libertad estética:

"Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfirieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días".

Y, sin embargo, el curso de la época dejó huellas muy visibles en las ficciones de Borges. Para comenzar por lo más explícito: los elementos de situación en "El milagro secreto", un diálogo de "La muerte y la brújula", la perspectiva narrativa de "Deutsches Requiem". En "El milagro secreto", la ironía se ejerce sobre las sumarias razones de la condena a muerte de Jaromir Hladík acumulan la ignorancia y la torpeza del nazismo vulgar:

"En 1928, había traducido el *Sepher Yezirah* para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo; dos o tres adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladík y dispusiera que lo condenaran a muerte *pour encourager les autres*".<sup>(6)</sup>

El racismo como forma arbitraria e inculta de una ideología que desprecia a la razón, como ideología obtusa (éste es el peor juicio que puede pronunciar Borges), es examinado también en un pasaje justamente célebre de "La muerte y la brújula". Discutiendo el asesinato del doctor Yarmolinsky con Lönnrot, el razonador puro, en presencia de un redactor de la *Yidische Zeitung*, el comisario Treviranus desprecia las "explicaciones rabínicas" que se le proponen. De inmediato, se escucha una respuesta cortante digna de un ideólogo liberal clásico:

"-Soy un pobre cristiano -repuso [Treviranus]-. Llévese todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.

-Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías -murmuró Lönnrot.

-Como el cristianismo -se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zeitung*."<sup>(7)</sup>

El texto de "Deutsches Requiem" desafía con complejidades mayores. Historia construida sobre el muy explícito tópico nietzscheano de la fuerza que prevalece sobre las "serviles timideces cristianas", pone en escena esta tesis *desde el punto de vista* de un oficial alemán, Otto Dietrich zur Linde, que la reivindica como principio heroico para un mundo que lo habría perdido. Al asumir su responsabilidad por la muerte de un poeta judío, el oficial espera destruir todo resto de compasión respecto de ese Otro que es él mismo. Desde la perspectiva ideológica interna del relato (el que habla es "yo el abominable" y, por eso, hay que considerar sus argumentos, ya que son los únicos que se presentan), las razones del oficial alemán constituyen las únicas opciones de valor para la fundación de un nuevo orden. En la víspera de su ejecución, el oficial Otto zur Linde se pregunta cómo se pueden juzgar las acciones humanas cuando se realizaron para establecer un orden y una dirección que la sociedad había perdido. El sentido de su muerte es irónico porque los vencidos, de todas formas, han impuesto la ley de la violencia a sus vencedores: "Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque?"<sup>(8)</sup> En efecto, desde la perspectiva de dios (podría razonarse como razona Borges en "Los teólogos"), la diferencia entre los actores se desvanece y sólo se percibe el acto: la violencia de la muerte sobre la violencia de la muerte.

Sin duda, es posible colocarse en un punto de vista moral que, eventualmente, difiera del que anima a los fundadores nazis de un orden nuevo. Pero, vista desde afuera, la pregunta sobre los valores que fundan el orden social es respondida en los sistemas que consideramos legítimos y en los que condenamos. Al proponer, como única voz del relato, la de un oficial alemán (la imagen de Ernst Jünger es inevitable cuando se escucha a Otto zur Linde), Borges subraya el dilema de todo orden político (y no sólo de los que han sido repudiados por su crueldad). De manera oblicua, emerge la reflexión sobre la cuestión general del orden, precisamente porque ella está presentada por un nazi 'civilizado'. Otto zur Linde descubre que, en un más allá de los sueños sociales, la verdad del orden se oculta en la reiteración infinita de la 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 otros maldigan y lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto".

Los temas borgeanos que recorren la cita (un hombre que es él y su enemigo, la circularidad del destino, las consecuencias ciegas de nuestros actos), no ocultan la otra idea central del soliloquio de Otto zur Linden: todo orden está basado en la destrucción de otro orden; todo orden se origina en un acto de imposición y de fuerza, aunque los relatos de la filosofía política quieran explicarlo sobre la base de un don, una virtud o un contrato. Otto zur Linden testimonia no sólo los extremos del nazismo, sino también la tarea siempre inconclusa de producir mitos políticos para las sociedades. "Deutsches Requiem" sigue el camino más peligroso y difícil al elegir como única voz la de un hombre universalmente condenado, para explorar la cuestión de la violencia y la muerte en relación con los valores de un orden radicalmente nuevo. La sociedad se construye con violencia, aunque los hombres se empeñen en establecer institucionalmente el grado de la violencia y las razones que la legitiman.

La pregunta sobre la fundación de los valores se relaciona con la pregunta política. ¿Cuál es la forma en la que el orden se establece en las sociedades sin anular por completo la libertad? ¿Existe alguna posibilidad de combinar la autodeterminación de los individuos con una regulación razonable de lo social? ¿De qué modo cualidades y deseos diferentes pueden equilibrarse para permitir una administración colectiva de las cosas en función del interés público? ¿Qué hace que los hombres obedezcan las leyes, más allá del principio del castigo y la recompensa? ¿Cómo puede pensarse un equilibrio entre ideas diferentes, costumbres que se repelen y valores que se excluyen sobre la base de una administración colectiva en nombre de algún interés común? Finalmente, ¿cómo responder al deseo, impulsado por la utopía, de poseer, al mismo tiempo, felicidad y justicia?

En 1970, Borges, siguiendo y trastornando las huellas de Swift, recupera estas preguntas y se las sugiere a los lectores de "El informe de Brodie". Debo reconocer que no parecen preguntas muy borgeanas. Y, por cierto, no es filosofía política lo que se aprende leyendo a Borges, pero en algunos de sus textos está la forma literaria de un problema, cuando una situación narrativa se construye alrededor de hipótesis que describen un orden radicalmente diferente. "No hay utopía, ha escrito Bronislaw Baczko,<sup>(9)</sup> sin una representación sintética y disruptiva del otro social".

Brodie, misionero escocés presbiteriano que se había empeñado en la difusión de su fe en Africa y Brasil escribió un informe sobre un pueblo hasta entonces desconocido y lo confió a las páginas de un primer volumen de las *Mil y una noches*, Londres, 1840, encontrado por el narrador que presenta la historia copiándola casi por completo. Brodie elije llamar "Yahoos" a los Mlch, por su "naturaleza bestial" y el obstáculo que su lengua presenta a toda transliteración. Despojados de su verdadero nombre, los Mlch soportan la marca infamante de sus antecesores literarios imaginados por Swift. Pueden ser considerados una cita: por la vía de *Los viajes de Gulliver*, los Yahoos de Swift prestan su nombre a los Mlch del informe de Brodie. Una sucesión de reflejos multiplica el poder alusivo de la doble cita especular (el narrador copia a Brodie y éste sigue a Gulliver en el país de los Yahoos, tal como nos lo ha narrado Swift). Al mismo tiempo, establece al texto en una tradición de viajeros a tierras salvajes donde encuentran costumbres que son espejo, irónico o alegórico, de las sociedades de donde han partido. Muchas utopías y distopías clásicas (es el caso bien evidente de *Los viajes de Gulliver*) se construyeron sobre el relato de un viaje, porque la visita a tierras desconocidas hace posible poner en contacto dos formas de la imaginación: la del visitante y la de los visitados. Este contraste, subterráneo o explícito, ilumina la utopía y, además, legítima, por el recurso al exotismo, la extravagancia de la fantasía.

Como Swift, Borges encara un tema moral y político a través del informe de Brodie. Pero, a diferencia de Swift, no propone un término explícito de comparación entre los 'Yahoos' del informe y algún otro pueblo: no hay nobles Houyhnhnms en su relato, y esta ausencia es responsable de aquello en que ambos textos difieren. Mientras que Gulliver, finalmente, encuentra en la perfecta sociedad de los caballos Houyhnhnms su oportunidad para dibujar una construcción utópica, Brodie sólo puede presentar, en el último párrafo del informe, una opinión tolerante sobre sus 'Yahoos': "Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados". ¿Significa esto una descripción irónica (quizás una crítica) de la cultura que produjo las expediciones misionales de David Brodie?

El manuscrito termina con la esperanza de que "el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe". Lo que es, sin duda, un atrevimiento: después de la descripción de los indeseables 'Yahoos', ¿cómo sugerir una comparación entre la cultura Yahoo y la del reino de Su Majestad? Nada anticipa estas frases finales: Brodie se ha mostrado piadosamente dolorido frente a los hábitos caníbales de los 'Yahoos', que devoran los cadáveres de sus reyes y hechiceros, e incómodo por la ingenua

promiscuidad de su reina, que se ofreció al misionero obligándolo a rechazar esta distinción. ¿Qué está sugiriendo a Su Majestad entonces? Los 'Yahoos' no pueden discriminar entre naturaleza y cultura (pensaban que la cabaña que Brodie se había construido era un árbol y son incapaces de percibir objetos tan simples como una silla); carecen de una idea de la historia y del pasado (sólo los hechiceros pueden recordar a la noche lo que sucedió a la mañana) y predicen de modo obvio e indeterminado lo que consideran el futuro (que abarca, más o menos, los diez minutos siguientes); ignoran la causalidad y, por consiguiente, nociones tales como la de paternidad (limitación que impidió su conversión al cristianismo, ya que el comienzo de la plegaria "Padre nuestro" les resultaba ininteligible); otorgan a la poesía un estatuto que priva a los poetas del derecho a la vida, porque el acto poético convierte a los hombres en dioses con quienes nadie se comunica y cualquiera puede matar.

Sin embargo, cuando Brodie reencuentra la civilización bajo la figura de un misionero católico, se sorprende frente a costumbres que fueron las suyas: comer en público, por ejemplo, acto que los 'Yahoos' evitaban como un tabú. Pero esta sorpresa dura poco: de vuelta a su país, Brodie no siente nostalgia como Gulliver después de su regreso de la tierra de los virtuosos Houyhnhnms. Su destino no ha sido el de Gulliver, quien por años no pudo tolerar ningún contacto físico humano ni, mucho menos, el espectáculo de su familia comiendo en su presencia. Lejos de extrañar la perfecta felicidad que Gulliver había aprendido con los Houyhnhnms, Brodie recuerda el "horror esencial" de sus días en las tierras de los 'Yahoos'. Borges quiere apartarse de Swift, quien, en la oposición edificante entre caballos virtuosos y hombres bestializados, construye una "fábula contraproducente" (son palabras de Borges, escritas en 1933 en "Arte de injuriar").

Pero, con todo, Brodie ruega a Su Majestad que no pase por alto "lo que se atreve a sugerir este informe": enigmáticamente, una visión tolerante y relativista de la cultura 'Yahoo', que ningún lector contemporáneo de Brodie juzgaría, en verdad, una cultura sino un estado de barbarie cercano a la animalidad. Y, como argumento, sintetiza lo que hace de sus 'Yahoos' no sólo una "nación degenerada", tal como la ha descrito en su informe, sino, en una contradicción que tensa todos los sentidos del relato, un pueblo cuya organización y creencias los hace merecedores del privilegio de ser vistos, a igual título que los europeos, como representantes de la cultura:

"Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y las recompensas".<sup>(10)</sup>

El giro del informe es espectacular. Si Su Majestad superara la sorpresa de esta defensa de los 'Yahoos', fundada en un relativismo cultural impecable, podría preguntarse sobre la congruencia entre las naciones europeas y los 'Yahoos', porque Brodie se ha atrevido a sugerir que los 'Yahoos' pueden aspirar al mismo estatuto que las naciones cristianas. Los lectores del informe pueden descifrarlo tal como Brodie tenía esperanzas de que lo hiciera Su Majestad. Los 'Yahoos' encontraron respuestas a preguntas fundamentales sobre el orden social sin estar obligados a enfrentar conflictos internos, como es el caso de muchas de las naciones cristianas. Viven en una perfecta relación con la naturaleza y, al no discernir entre naturaleza y cultura, no experimentan la brecha que separa, muchas veces con violencia, a los deseos de su realización, ese hiato de donde emerge la desdicha, aunque también allí se originen la civilización, la industria, el arte y el progreso; ignorantes de nociones abstractas (como causa y consecuencia) carecen también de preocupaciones filosóficas; confían a sus hechiceros la elección del rey y creen que éstos respetan ciertos signos físicos para designarlo, lo que los exime de batallas dinásticas o competencias públicas; tienen un sistema de justicia que distribuye premios y castigos pero no a partir de la trabajosa prueba del delito sino a partir de necesidades colectivas. La nación así descrita es primitiva si se la compara con las

europas, pero, al mismo tiempo, ha resuelto la cuestión del orden social. Los 'Yahoos' habrían encontrado una forma original del buen gobierno, en la coexistencia de felicidad privada y pública (o mejor: en la ausencia de esa contraposición y del deseo mismo de felicidad).

Su Majestad podía leer en el final del informe también otro tipo de advertencia, como se verá enseguida. La descripción que hace Brodie incluye todos los tópicos que conciernen a las sociedades humanas, organizados en una suerte de equívoca utopía. El efecto de la historia es ambiguo, porque Brodie, aunque decidido a juzgar a los 'Yahoos' de acuerdo con sus valores, encuentra que lograron resultados que son, por lo menos formalmente, los de una nación organizada. El tono de la descripción vacila entre el énfasis sobre las diferencias y el descubrimiento de las similitudes. Algo de esta vacilación aparece en las palabras finales del informe: rogando a Su Majestad que encare la tarea de salvar a los 'Yahoos' por la religión, espera al mismo tiempo que no desoiga una sugerencia.

Ella es enigmática, pero podría ser entendida como la *conclusión de un estudio comparativo* que el texto elide. Después de esta elipsis, Brodie señala que los 'Yahoos', tanto como los europeos, representan la cultura. Antes de llevar su historia a este punto, Brodie señala que el horror de la experiencia vivida no se ha extinguido desde su retorno a Escocia; vive en Glasgow y, en ocasiones, siente que los 'Yahoos' todavía lo rodean. Este sentimiento sólo se explica por lo que el informe no dice: hay huellas de 'Yahooísmo' en la nación cristiana. Sin embargo, Brodie parece obligado a agregar: "Los 'Yahoos', bien lo sé, son un pueblo bárbaro", como si estuviera respondiendo a una voz que condenara lo que él de ningún modo se ha atrevido a escribir. Pero antes, y como al pasar, Brodie expuso la tesis de que los 'Yahoos' han sido una nación más avanzada cuyo estado actual se debe no al primitivismo sino a la decadencia: "La virtud intelectual de abstraer que semejante idioma postula, me sugiere que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada". Pueden ser, entonces, el futuro de las naciones europeas y no su pasado (así como Tocqueville descubría en los Estados Unidos no la infancia sino el futuro de Europa).

"El informe de Brodie" exhibe una mezcla perturbadora de filosofía política en situación narrativa. El argumento de Borges remite a una pregunta sobre el buen orden de la sociedad y para exponerlo eligió una estrategia de género que lo ubica en la tradición de los viajeros filosofantes, pero, al mismo tiempo, introduce modificaciones en esa tradición: mientras Gulliver no es ambiguo respecto de sus Yahoos (porque puede compararlos con los virtuosos Houyhnhnms), Brodie presenta un juicio enigmático e inestable sobre sus propios 'Yahoos', porque, pese a su naturaleza (bestial o decadente) lograron construir la forma de un orden y mantenerlo sin violencias extremas.

Los lectores del informe sentimos la inestabilidad del juicio de Brodie. Siguiendo su argumento, sólo podíamos esperar que obtuviera satisfacción en su regreso a Escocia, pero, en cambio, el informe nos obliga a una comparación entre los 'Yahoos' y las naciones cristianas que, en un punto, los equipara. Los lectores de Swift pudieron encontrar seguridad y descanso en la lección moral que los Houyhnhnms imparten a Gulliver, pero Borges no pone caballos virtuosos en la tierra de sus 'Yahoos'. Sin embargo, hay una lección en el informe: sobre los diferentes tipos de soluciones a la pregunta del orden; sobre los valores que a los miembros de una sociedad le parecen absolutos y a los observadores cuidadosos, como Brodie, finalmente se le revelan comparables y relativos; sobre el peligro que a las naciones civilizadas amenaza en la barbarie que las habita, y que Brodie, quizás, haya encontrado en las calles de Glasgow.

A falta de dioses...

La ficción construye un orden e intenta organizar sentidos en un mundo que los dioses han abandonado. No des-oculta una realidad más verdadera, ni des-cifra hipotéticas claves (como se lo propuso la ideología romántica). Desafía la hermética trama espacial,

temporal y causal, proponiendo un nuevo régimen autónomo de relaciones en la trama del relato o en las figuras del texto. En este sentido, la literatura fantástica, lejos de construir un discurso más o menos secundario, vale como una respuesta independiente frente a la realidad y a la literatura que quiere representarla. Enfatiza las tensiones presentes en el acto de escritura, subraya las posibilidades de la figuración, de la presentación indirecta y de la alegoría. La literatura fantástica habla del mundo no a través de su re-presentación sino por *contradicción y divergencia*. No le interesa descifrar sino cifrar.

Pero, aunque realidad y ficción obedecen a lógicas diferentes, en un punto casi milagroso, en un punto poético, se intersectan: una lectura revela el conflicto entre ambas lógicas y descubre que la lógica postulada para la realidad contradice la lógica del texto o que la lógica del texto es más persuasiva y consistente que la lógica atribuida a lo real. En esa intersección, la ficción puede todo y habla de todo, sin límites.

Cuando la historia parece haber sacado de escena los valores (cuando la historia es historia de guerras y de acciones públicas inhumanas o inmorales), la literatura propone un modelo, a menudo tan horrendo como el de la historia pero siempre más perfecto porque es imaginario y tiene, por su naturaleza ficcional, la capacidad de establecer un desvío irónico o paródico respecto de la experiencia. Frente al desorden de los hechos, la invención responde no con un espejo del mundo sino con una idea del mundo: avanza apartándose de la empiria.

Se sabe: la historia, para Borges como para Joyce, es el desconcierto de la diferencia irreductible. Borges construyó una literatura que puede leerse como respuesta racionalista al desorden que percibió en su siglo. Inútil pretender que esta lectura sea la única posible: simplemente encontré esas preguntas sobre la sociedad, la historia y los valores, agitadas todavía en la luz perfecta de sus textos. La búsqueda de un orden imposible pero deseado y la seguridad de que todo orden tiene consecuencias desconocidas y terribles se unen en la desquiciadora serenidad de su escritura.

---

## Notas

---

1.

Harald Weinrich, "Dispute sulla metafora", *Metafora e menzogna*, Bolonia, Il Mulino, 1976, p.125.

---

2.

La problemática del honor y la virtud me ha sido inspirada por el trabajo de Eduardo Archetti sobre el tango y los modelos de masculinidad: "Models of Masculinity in the Poetics of Argentinian Tango", en E.Archetti (comp.), *Exploring the Written; Anthropology and the Multiplicity of Writing*, Scandinavian University Press, 1994.

---

3.

"Poema conjetural" [1943], *O.C.*, p. 867.

---

4.

"El tamaño de mi esperanza", *El tamaño de mi esperanza* [1926], Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p.13.

---

5.

Una excepción es el artículo de Emilio de Ipola: "El enigma del cuarto (Borges y la filosofía política)", *Punto de Vista*, número 33, sept.-dic. 1988. También en *Punto de Vista*, número 43, julio de 1992, apareció una primera versión de mi análisis sobre "El informe de Brodie".

---

6.

"El milagro secreto" [1943], *Ficciones, O.C.*, p.508-9.

---

7.

"La muerte y la brújula" [1942], *Artificios, O.C.*, p.500.

---

8.

"Deutsches Requiem", *El Aleph* [1949], O.C., p.581.

---

9.

Bronislaw Bazcko, *Utopian Lights*, Nueva York, Paragon House, 1989, p.15.

---

10.

*El informe de Brodie*, O.C., p.1078. Sobre el nombre Brodie, Daniel Balderston ha observado, que corresponde al de un personaje de una obra teatral de Robert L. Stevenson, *Deacon Brodie or the Double Life*. D. Balderston, *El precursor velado; R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p.103.

---