

Sylvia Iparraguirre

Borges, un destino sudamericano

Clases de literatura



Sylvia Iparraguirre

Borges, un destino
sudamericano

Clases de literatura

ALEAGUARA



*A mi admirado e irrepetible profesor de Literatura
inglesa en la Universidad de Buenos Aires.*

*... pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.*

"Poema conjetural"

Por el camino de Borges

Leí por primera vez a Borges a los quince años. Estaba en el colegio secundario y una profesora nos dio a conocer poemas de *Fervor de Buenos Aires*. No sabía absolutamente nada de Borges, salvo su nombre. Yo vivía en una ciudad chica y el mundo cultural de Buenos Aires era distante y poco difundido. No recuerdo cómo, conseguí el libro y lo leí entero. Muchos de los poemas me conmovieron y me sentí incluida en esa lectura. A consecuencia de vivir en pueblos de provincia sabía de la emoción callada que causan sus orillas rurales, su soledad. La familia de mi padre era de Los Toldos, territorio feliz y soñoliento de mi infancia, que a él le gustaba recorrer cuando íbamos a visitar a mi abuela. Enderezaba para los bordes del pueblo y buscaba el camino al campo en el que había pasado su infancia. Ahí nomás empezaba el horizonte abierto de la pampa. Muchas veces vi la caída del sol en ese camino... *Los cencerros recogen la tristeza / dispersa de la tarde. La luna nueva / es una vocecita desde el cielo. / Según va anocheciendo / vuelve a ser campo el pueblo;* me venía a la cabeza "Campos atardecidos", que quedó para siempre en mi memoria, igual que "El Sur", el poema que también está en el libro. En esos recorridos me asaltaba un sentimiento al que sólo después pude dar nombre: la nostalgia de vidas, destinos y hechos ajenos, en aquel caso los de mi abuela y mi padre, por un mundo que se había ido para siempre. Como

comprendí más tarde, había compartido esa emoción con *Fervor de Buenos Aires*. Tuve suerte. Entré a Borges por la poesía y empecé a leerlo por mi propia cuenta; nadie me preguntó si era difícil o si no se entendía. Yo tampoco pregunté nada. Lo que no entendía lo dejaba de lado. Recuerdo, sí, leer con una fascinación asombrada e inédita "Las ruinas circulares". Esto era para 1964.

Cuatro años más tarde, a los veinte años, vivía en Buenos Aires, estudiaba Letras en la Universidad de Buenos Aires, cursaba la materia Literatura inglesa y mi profesor era Borges. Lo vi todas las semanas de ese cuatrimestre. Haber asistido a sus clases me permite decir que fui testigo de su falta de solemnidad, de su humor, de su buen carácter y de su profunda modestia, que siempre me pareció extraordinaria. Aunque era demasiado joven y estaba demasiado impresionada como para darle su real dimensión, que sólo después comprendí en totalidad, fue una experiencia que considero un privilegio. Al mismo tiempo, empezaba a recorrer y a amar esta ciudad, inagotable como Borges mismo, y a entender la íntima, profunda, relación de su obra con ella.

Borges era lo absolutamente contrario a la vanidad y a la pedantería. Acercaba al interlocutor (en aquel caso, sus alumnos) con gentileza a su mundo, que era la literatura. No era condescendiente con el que hablaba; dialogaba de cosas altas desde el llano. El humor, componente invariable, constante, de su obra y de su vida, era su salida habitual. Doy un ejemplo que recuerdo muy bien porque fue mi tema de examen. Veíamos el fragmento de Finnsburh, poema épico anglosajón del siglo VIII. La acción se abre de noche en el castillo de Finn cercado por los daneses y defendido por el rey y los soldados apostados en las almenas. Luego de recitar

parte del fragmento con voz tremolante, Borges advertía: "No se vayan a imaginar ejércitos con uniformes y esas cosas. Eran dos montones de hombres, como si pelearan los de Temperley contra los de Lomas de Zamora". Nos hacía reír; bajaba a tierra cualquier amague de jerarquía o pomposidad que le pudiéramos adjuntar a la literatura. El examen con él era toda una experiencia. Uno se sentaba frente a Borges, escritorio de por medio, él sacaba del bolsillo de arriba del saco un enorme reloj de tapa, lo abría, lo acercaba tremendamente al ojo derecho y lo dejaba, abierto, sobre el escritorio. Esto ocurría en 1968 y parece que todavía era capaz de ver los números a una distancia de dos centímetros. O tal vez, pienso ahora, era la puesta en escena de un profesor tímido. Según decían, había empezado a dictar en los años cincuenta; sin embargo, a clase llegaba solo, tanteando con su bastón la puerta del aula. La mirada de Borges pasaba al costado de mi cara e iba hacia el fondo; por el contrario, la sonrisa me estaba completamente dirigida, igual que con todos. Me preguntó sobre qué quería hablar. Borges nunca interrogaba a los alumnos; nos daba a elegir un tema y uno hablaba libremente. Tomé el mencionado fragmento de Finn. Aunque me había preparado, y mucho, mi cabeza era un hueco que sólo contenía una idea redundante: estaba sentada delante de Borges. Me alentó con un gesto. Logré empezar, él asentía; fui tomando confianza, por la mitad cometí un error con la palabra "elegía" y el sobresalto de Borges fue parejo al mío. Tomando coraje, continué. Al poco rato, levantó el reloj y lo volvió a mirar. Con la misma sonrisa me dice: "Suficiente. Muy bien, estuvo muy bien. ¿Qué le parece, para cuánto estará su examen, para un ocho, un nueve?". Supongo que yo exhibía una sonrisa congelada pegada a la cara. Ante mi

mudez, me dijo: "Puede irse, tiene un nueve". No fue mérito mío, Borges no aplazaba a nadie y era extremadamente generoso con las notas. Después lo vi en varias ocasiones y muchas veces hablé por teléfono con él. Pero faltaba mucho para que, como lectora, pudiera alcanzar las sutiles exactitudes de su prosa; reconocer el tejido de alusiones bibliográficas que hace de su obra un universo único. Divertirme hasta la carcajada con él. A la amplificación mayúscula del mundo de la literatura que Borges abrió para mí, agrego que fui urdiendo con su obra una cercanía profunda, compleja, tal vez de temperamento (menciono el humor como mediación y defensa ante la realidad), que medité más tarde. Por estos y otros motivos, éste es un libro personal y hasta íntimo. Un libro que trata de relatar una experiencia de lectura y cercanía que se dio a lo largo del tiempo. Una lectura que no es de análisis crítico, sino de empatía y agradecimiento, como la que conservo para con todos los grandes escritores que me formaron. La guía conductora de este relato son las propias palabras de Borges: citas que respaldan mis afirmaciones, si las hay, y citas que prueban lo que dijo y sostuvo en distintos momentos.

No comparto posturas ni opiniones de algunas épocas de Borges sobre la realidad, pero él mismo las reconsideró y rectificó. Su literatura vuela muy por encima de esas discrepancias ya olvidadas y ahora anacrónicas.

Hoy la lectura de Borges está abrumada de fama, de laureles, de universalidad. Se ha perdido —hablo del lector argentino— la intimidad con su obra, el conocimiento de su pertenencia decisiva al sistema literario argentino, su magisterio ejemplar como lector. Se lo percibe como un escritor ciudadano del mundo, que orbita muy

arriba, en el espacio sideral, aséptico, de la literatura. Casi sin historia, sepultado bajo la ingente bibliografía que desborda las bibliotecas del mundo.

Luego de ganar el Premio Formentor, en 1961, ocurrió un fenómeno extraordinario, como pocos escritores han conocido: a los sesenta y dos años Borges se convirtió en una revelación. Sus cuentos, ensayos y poemas fueron traducidos y mundialmente leídos. La década siguiente, la del setenta fue, aún más, la de la eclosión de Borges, la del reconocimiento asombrado de su prodigioso talento. Para entonces, la figura icónica de escritor ciego, con su bastón y la mirada perdida, aparecía en infinitas publicaciones de diarios y revistas internacionales. Su procedencia de un país sudamericano, en los bordes de las culturas hegemónicas, hicieron de él un 'raro', que convocó una tremenda curiosidad. Se reconocían como miembros de una secta selecta y clandestina, aquellos lectores que, fuera de nuestro país, sabían algo de él o habían leído alguna de las muy pocas cosas sueltas que se habían traducido en los años cincuenta. Sus ficciones magnetizaron a escritores, pensadores, eruditos y críticos, como a Humberto Eco en *El nombre de la rosa*, donde hace de Borges el personaje bibliotecario ciego Jorge de Burgos. Y también a directores de cine, para quienes su sola mención daba un toque intelectual a una película, como en el caso de Woody Allen, en *Annie Hall*.

Mundialmente, *Ficciones* modificó el modo de leer ficciones.

Y, sin embargo, Borges nos pertenece; es profundamente argentino, profundamente porteño. La fama universal hizo que aun en nuestro país se volviera lejano y cosmopolita. Que perdiera aquella condición inicial del genio que vivió, escribió, se enamoró,

tuvo amigos y recorrió nuestras calles y nuestro país. Su literatura está imbricada con nuestro idioma y nuestras costumbres. Su obra es una cartografía de Buenos Aires, ciudad que amó y situó en el centro de sus poemas y ficciones. Para un lector argentino Borges trabaja con datos directos de la realidad y de la ciudad y de la historia: las calles, los lugares, las casas, los patios, las quintas, los barrios, la Banda Oriental, como llama él al Uruguay, los temas están entretejidos con su escritura. Es el escritor argentino que más veces utilizó la palabra "patria", en minúscula y en sordina, significando algo en lo que nos reconocemos: una guitarra, el *Martín Fierro*, el tango, el amor por las calles de Buenos Aires, los ascendientes inmigrantes, las constelaciones del sur, "la gravitación de la llanura". Escribió en una Argentina de mitos en gestación: el gaucho, el arrabal, la épica del valor, la inmigración, la pampa, lo criollo, y lo unió a la cultura universal. Fue un escritor sudamericano que salió hacia Europa, por primera vez a causa de su obra, a los sesenta y dos años a recibir un premio. Antes, Borges había creado la cultura literaria argentina contemporánea; la de la doble biblioteca del escritor formado en el cruce de lo autóctono con lo universal, la de la asunción de un lenguaje argentino propio y se había ganado la vida como todos los escritores, dando charlas y conferencias. Viajó a pueblos y ciudades importantes o ignotas en tren y en ómnibus a hablar de Hernández, de Whitman, de Ascasubi, de Cervantes o de Spinoza, con recompensa irrisoria o nula. En los años veinte fue el centro de la vanguardia argentina, publicando ideas y procedimientos literarios nuevos y sorprendentes. Personalmente, la época criollista del joven Borges y todo lo que produjo en la década del 20 y hasta 1935, me parece fundamental: en esos años está

todo lo que Borges llegaría a ser, aunque después renegara de los libros de esa década. Del 35 al 50 se conocerá la gran obra de Borges. Sin embargo, en estos primeros años de vida literaria y exposición periodística hay un desparpajo, un humor sacrílego, una iconoclastia, pero sobre todo, una conciencia de nuestra marginalidad como cultura periférica, explicada y defendida en conferencias y polémicas, que por demás me gusta y me interesa. En 1940 escribe "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" e inaugura otro tipo de ficción fantástica, que identificó para siempre la literatura del Río de la Plata.

Por lo apenas mencionado, considero que es en el marco de la literatura argentina dentro del cual escribió, polemizó, provocó rupturas y un orden nuevo, donde Borges adquiere su dimensión real, merecida. No se trata de un chovinismo improcedente y del todo fuera de lugar en una obra de pertenencia global. Sólo se trata de situarlo en su contexto y leer allí sus cuentos, poemas y ensayos. *Borges, un destino sudamericano* es la crónica de una lectura sin duda sesgada por mis preferencias y mi parcial cercanía. Un libro abierto a todos aquellos que quieran ingresar al mundo borgeano y, tal vez, correr un poco más el horizonte de significados de una obra excepcional. O revisitarlo. Recorrido sucinto y parcial, no hay otra posibilidad con una obra de esta magnitud que requiere sólo una cosa: un lector curioso. No sé si Borges aprobaría esta lectura; sé que reconocería la buena fe. He leído mucho sobre él y traigo también a este libro menciones, citas y apreciaciones que pueden iluminar mi relato, no en un sentido académico sino de pura y simple información. Finalmente, todo lo que pueda decir en este libro refiere a mi lectura personal, a mis inferencias y conclusiones y me

hago cargo de ellas. Con el tiempo he llegado a comprender que cada lector arma su propio Borges, lo recorre en una dirección, señala sus preferencias y traza su camino personal.

1. Autobiografía

En 1970, Borges dicta su único texto autobiográfico a su traductor y colaborador Norman Thomas di Giovanni para ser publicado en la prestigiosa revista *The New Yorker*, de Estados Unidos. La transcripción hecha en inglés y a partir de un minucioso plan, llevó tres meses y se hizo, en gran parte, en la Biblioteca Nacional. Es un hombre de ya cumplidos los setenta años el que recuerda, y la *Autobiografía* tiene cierto tono reticente, parco. A Borges no le gustaba hablar de temas personales, pero de eso se trataba; hay circunstancias que eligió no mencionar. Se nota esa opacidad en la traslúcida perfección del uso del lenguaje, que es natural en él.

Nace en 1899 en la casa de sus abuelos maternos en la calle Tucumán, en pleno centro de Buenos Aires. La pareja de recién casados, Jorge Guillermo Borges y Leonor Acevedo, vive allí. En 1901 se mudan a Palermo, a la calle Serrano, donde nace su hermana Norah. Es un suburbio de la ciudad de "gente venida a menos", dice Borges, que nunca vacila en indicar exactamente cómo son las cosas y que en 1900 era de gente modesta, aguateros y compadritos. La familia está formada por Fanny Haslam, inglesa, la abuela paterna, Jorge Guillermo y Leonor, y los chicos Borges: Georgie, como le dicen en su casa, y Norah. La abuela Fanny había venido desde Inglaterra a la Argentina a reunirse con su hermana, casada y establecida en Paraná, Entre Ríos.

Fue en la ciudad de Paraná donde Fanny Haslam conoció al coronel Francisco Borges. Ocurrió en 1870 o 1871 [...]. Fanny y el coronel se conocieron, bailaron, se enamoraron y con el tiempo se casaron. (*Autobiografía*)

Tienen dos hijos: el mayor, Francisco Eduardo, es oficial de la Marina; el menor, y parece que dilecto de la madre, es Jorge Guillermo, que estudia abogacía. De parte de Leonor, los Acevedo Laprida provienen de antepasados ilustres y héroes de la Independencia; entre otros, Francisco de Laprida, presidente del Congreso de Tucumán, personaje del "Poema conjetural". El abuelo de Leonor, Isidoro Suárez, peleó en el Alto Perú en la batalla decisiva de Junín, cuando las tropas comandadas por Bolívar expulsaron a los españoles de América. Su sable y su daguerrotipo estaban colgados en una pared de la casa. Leonor, hija única, orgullosa de su prosapia criolla, cultiva y transmite a sus hijos la saga familiar de héroes, de unitarios y federales y del horror de Juan Manuel de Rosas. Dice Borges:

Mi madre, Leonor Acevedo de Borges, proviene de familias argentinas y uruguayas tradicionales. Creo que heredé de mi madre pensar lo mejor de la gente, y su fuerte sentido de la amistad. Fue ella, aunque tardé en darme cuenta, quien silenciosa y eficazmente estimuló mi carrera literaria. (*Autobiografía*)

De ambos lados recibe Borges a modo de herencia relatos que exhiben el coraje como virtud moral. Su abuelo paterno, Francisco Borges, en el enfrentamiento de "La Verde", monta a caballo y de poncho blanco y brazos cruzados se acerca a las tropas contrarias. Recibe una descarga que lo mata. Prácticamente se suicida, con un frío coraje.

Fue en 1874 durante una de nuestras guerras civiles que mi abuelo el coronel Francisco Borges encontró la muerte. Tenía entonces cuarenta y un años. (*Autobiografía*)

La infancia en la casa de la calle Serrano es cuidada y feliz. Los juegos con su hermana formaron el universo compartido del patio, la palmera y el molino. Norah, menor, era más resuelta y audaz que su hermano, quien la seguía en escenas de teatro o de aventuras que él inventaba y de las que ella era la invariable protagonista. Testigo único y directo de los primeros años, Norah lo recuerda:

[...] leyendo siempre, tirado boca abajo en el suelo con un guardapolvo color crudo. No le gustaba ningún trabajo manual y ningún juego de destreza fuera del diálogo, pero representaba con ella escenas tomadas de los libros. (Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*)

Es gracioso que mencione el diálogo entre los juegos de destreza. Recuerda Borges:

[...] pasé gran parte de mi infancia sin salir de mi casa. Al no tener amigos, mi hermana y yo inventamos dos compañeros imaginarios a los que llamamos, no sé por qué, Quilos y El Molino de Viento. Cuando finalmente nos aburrieron, le dijimos a nuestra madre que se habían muerto. (*Autobiografía*)

Custodia de terrores infantiles, Norah testimonia el miedo cervical que le producían a Borges las máscaras y los espejos, incluso su cara reflejada en la superficie de la caoba de los muebles, cuando los mandaban a dormir. En *El hacedor*, Borges lo declara en su poema "Los espejos":

Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable,
un imposible espacio de reflejos

sino ante el agua especular que imita
el otro azul en su profundo cielo
que a veces raya el ilusorio vuelo
del ave inversa o que un temblor agita

y ante la superficie silenciosa
del ébano sutil cuya tersura
repite como un sueño la blancura
de un vago mármol o una vaga rosa,

hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos.

A los nueve años, su padre le abre las puertas de su “ilimitada biblioteca” sin restricciones. Es así como se gesta para la futura literatura de Borges el dilema entre los libros y los héroes, entre acción y reflexión. También su padre había padecido ese conflicto, abogado y profesor.

Dice Borges:

Siempre fui miope y usé lentes, y era más bien débil. Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados —hasta el hermano de mi padre fue oficial naval— y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción. (*Autobiografía*)

Borges aprendió a leer y a escribir en su casa, con una institutriz inglesa que también enseñaba a Norah. Su padre, como anarquista filosófico, lector de Herbert Spencer, no los mandó a la escuela pública porque descreía del Estado y sus instituciones. No quería que la educación de sus hijos quedara en manos de un ministerio. Posiblemente haya habido otros motivos: los Borges querían una buena educación para sus hijos y la escuela pública, tal vez, no era lo que deseaban; tampoco el ambiente social del barrio.

Como sea, a partir de los nueve años Borges fue a la escuela. Recuerda chicos bravos de aquellas calles de tierra y peleas escolares. A él lo mandaban vestido al estilo Eton “con cuello de papel, saco y corbata”. De esos años es la amistad que mantendrá toda su vida, con uno de sus compañeros: Roberto Godel.

El inglés fue la primera lengua de Borges e, inmediatamente, el español. El cruce de los dos idiomas marca su primera infancia.

Los dos linajes

El doble linaje inglés/criollo metaforizado en literatura, al decir del Quijote, “entre las armas y las letras” recorrerá su obra como un *leitmotiv* y queda explícitamente enunciado en “El Sur”:

[...] en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica.

La muerte romántica refiere a su abuelo paterno, Francisco Borges, que señalé antes. El doble linaje se complejiza cuando nos acercamos más al grupo familiar. Borges aprende como primera lengua el inglés sentado en la falda de su abuela Fanny, viuda desde el nacimiento del padre de Borges. Y se escenifica en el bilingüismo de la familia, espacio donde se hablan indistintamente los dos idiomas. Borges niño los recibe a partir de un diseño familiar bipolar: una matriarca, la abuela inglesa y protestante, lectora y culta; y una madre joven, Leonor, muy católica, de prosapia criolla exaltada en relatos orales.

Es una familia de 1900 y las costumbres no admiten discutir ciertas prioridades. En ese primer contexto, la lengua prestigiosa, la lengua de la cultura, es el inglés. El argentino o español rioplatense queda relegado al ámbito doméstico y a la lengua materna. Borges hereda de su madre las costumbres e historias criollas del siglo XIX, de la casa de sus abuelos y bisabuelos: los patios, los aljibes, los esclavos, el terror de Rosas y la ideología unitaria. De su abuela, que lo ha tomado a su cargo ni bien empezó a balbucear, la lengua inglesa y luego clásicos de la literatura inglesa del siglo XIX. Leonor decide aprender inglés para comunicarse mejor con su marido y su suegra. Este primer ámbito es femenino. Cuando a los seis o siete años Borges ya lee libros, salta a primer plano la figura del padre con su aura de prestigio intelectual.

Él siempre los nombrará como padre y madre. En la discordia de las dos lenguas, la que ganará para la escritura será la materna. A los setenta años concluye: "Pero no ignoraba que el español era mi destino ineludible". (*Autobiografía*)

Como dijimos, Jorge Guillermo Borges, extraordinario lector, abre a su hijo de nueve años la biblioteca y lo deja revisar a su gusto y placer. Sólo hubo dos libros que sus padres le prohibieron: uno, el *Martín Fierro*. Dice Borges:

En español leí muchos de los libros de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos y forajidos argentinos —sobre todo *Juan Moreira*—. [...] Leí *Facundo*. Mi madre me prohibió la lectura del *Martín Fierro*, ya que lo consideraba un libro sólo indicado para matones y colegiales, y que además no tenía nada que ver con los verdaderos gauchos. Ese libro también lo leí a escondidas. La opinión de mi madre se basaba en el hecho de que Hernández había apoyado a Rosas, y por lo tanto era un enemigo de nuestros antepasados unitarios. (*Autobiografía*)

Y el otro, *Las mil y una noches*, porque contenía escenas procaces o eróticas. Según cuenta, se las ingenió y leyó ambos escondido en la azotea.

Los padres saben que su hijo es un chico superdotado, una mente brillante. Desde la primerísima infancia advierten su memoria, su inteligencia y su interés excluyente por la lectura y la escritura. A los siete años escribe un cuento de estilo español —“La visera fatal”—. A los nueve traduce “El príncipe feliz”, de Oscar Wilde, que se publica en el diario *El País*, de Buenos Aires. Tan bien lo hizo, que amigos del padre lo felicitaron creyendo que la traducción era suya. Borges dice:

Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario. (Contratapa, *Obras completas*, 1974)

El viaje

En 1914 su padre decide viajar a Suiza, a fin de consultar en una famosa clínica de oftalmología su enfermedad de los ojos. El desprendimiento de retina (otros hablan de miopía degenerativa) es una enfermedad que el padre sufre y que Borges heredará. Jorge Guillermo Borges sabe que, inexorablemente, tarde o temprano, quedará ciego, lo que le va a ocurrir alrededor de los cincuenta años. Toda la familia se instala en Europa, donde, a causa de la guerra, pasarán los siguientes siete años. En el Instituto Calvino de Ginebra, entre los catorce y los dieciocho años, Borges se hace políglota: aprende francés y latín en el colegio, y alemán por su cuenta, para leer a Heine y a Schopenhauer. Ya era un latinista muy bueno cuando deja el bachillerato. Así, en la vejez, sintetiza Borges lo que en aquellos años le reveló Ginebra:

Le debo, a partir de 1914, la revelación del francés, del latín, del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina del Buddha, del Taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn y de la nostalgia de Buenos Aires. También la del amor, la de la amistad, la de la humillación, y la de la tentación del suicidio. (*Atlas*, en *Obras completas*, 1974)

Es en la adolescencia ginebrina que emprende lecturas que lo marcarán: descubre a Whitman, y quiere "ser Whitman"; discute a Berkeley, se deslumbra con Nietzsche y Schopenhauer, que lo influirá profundamente; visita bibliotecas, descubre libros de todo tipo, género y procedencia; traduce poetas del expresionismo alemán, el

movimiento de vanguardia europea que más le interesó. Cuando en 1921 vuelve a Buenos Aires, ya es un lector políglota y profundamente formado.

Jorge Guillermo Borges, padre y mentor

Mi padre, Jorge Guillermo Borges [...] enseñaba psicología en la Escuela Normal de Lenguas Vivas, donde dictaba las clases en inglés utilizando como texto la versión abreviada del manual de psicología de William James. (*Autobiografía*)

Algunos críticos y escritores extranjeros que han escrito sobre Borges manifiestan su asombro ante su fidelidad —un innovador completo— a autores considerados juveniles como Wells o Stevenson. Son fidelidades de Borges a todo aquello que recibió de su padre desde la niñez. Debemos considerar además que cuando menciona a Wells no se limita a *La máquina del tiempo* o a *El hombre invisible*, sino a la obra completa de Wells, en la que consta su posicionamiento ideológico antinazi, caracterizada además por la imparcialidad y la falta de pasión localista, algo que Borges admiraba. Lo mismo sucede con Chesterton. Jorge Guillermo, que nace en 1874 y muere en 1938, es un hombre alto, buen mozo, no convencional, con el tipo de un actor británico de la época. En el recuerdo de su hijo, es sobre todo un lector apasionado.

Como lector tenía dos intereses. En primer lugar, libros sobre metafísica y psicología (Berkeley, Hume, Royce y William James). En segundo lugar, literatura y libros sobre el Oriente (Lane, Burton y Payne). Él me reveló el

poder de la poesía: el hecho de que las palabras sean no sólo un medio de comunicación sino símbolos mágicos y música. (*Autobiografía*)

Su biblioteca contiene los clásicos y modernos de la literatura inglesa. Autores, victorianos algunos y, en gran parte, los libros que marcan la modernidad inglesa. Las lecturas de Jorge Guillermo Borges, en muchos casos, son paralelas a las del grupo de Bloomsbury, que lideraba Virginia Woolf, en Londres, lo que me lo hace pensar casi como un miembro extraterritorial, transoceánico, del grupo. Es un lector argentino de lecturas universales y de gran libertad de criterio. Devoto de las literaturas orientales, tradujo *El Rubáiyat*, de Omar Khayyam. Además de ejercer la abogacía, Borges padre da clases de psicología. James, autor del *Tratado de psicología*, de 1890, es hermano del escritor Henry James. Libro que fue leído muy bien por los modernos ingleses de principios del siglo XX. Como testimonio de esta familiaridad, pocos años más tarde, en 1925, Borges hijo traduce la última página del *Ulises* de Joyce, publicado en 1922, y se autodenomina “el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce” (*Textos recobrados*), y en 1937 traduce *Orlando*, de Virginia Woolf, publicado en 1928, de donde señalo lo actualizada que estaba la biblioteca de la calle Serrano. Su padre es lector fervoroso de poesía, de Shelley, de Keats, de Fitzgerald, de Swinburne, un poeta mayor, que marcó la poesía inglesa. Borges habla de “la música de Swinburne”, también colaborador asiduo de la *Enciclopedia Británica*. Las enciclopedias son otra herencia paterna.

Una de las salidas de padre e hijo era a la Biblioteca Nacional:

Georgie solía acompañar a su padre en sus periódicas sesiones de lectura en el edificio de la calle México. [...] Mientras Jorge Guillermo leía, el tímido Jorge Luis [...] hojeaba la decimoprimer edición de la *Enciclopedia Británica*, que se encontraba al alcance de la mano. (Alejandro Vaccaro, *Borges, vida y literatura*)

Mentalmente, Borges padre es un hombre lateral al *statu quo* promedio de la época, sobre el que opinaba con libertad y sarcasmo. En una conversación con su hijo, ya un joven, sobre la máxima de San Martín “Serás lo que debas ser o si no, no serás nada”, según el padre eso significaba en Buenos Aires y en esos años:

[...] serás un caballero, un católico, un argentino, un miembro de Jockey Club, un admirador de Uriburu [...] y si no, no serás nada, serás un israelita, un anarquista, un mero guarango, un auxiliar primero; la Comisión Nacional de Cultura ignorará tus libros y el doctor Rodríguez Larreta no te remitirá los suyos, avalorados por una firma autógrafa. (Citado en Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*)

Amplitud que se manifiesta en la elección y fidelidad a sus amistades más cercanas. Aunque en las rutinas tradicionales y los hábitos sociales, el matrimonio Borges era un atento miembro de la burguesía local, de sus reglas y costumbres. En su modo de ser, su padre era un hombre retraído, un hombre a quien, como dice Borges, le hubiera gustado ser invisible, de tan modesto que era. Su hijo va a heredar de él modos básicos de su carácter: escepticismo, ironía y agnosticismo religioso. Seguramente deslumbrado por las capacidades que descubre en su hijo, Borges padre lo va a iniciar en la filosofía sin retórica ni lecturas.

Cuando yo era todavía muy joven, con la ayuda de un tablero de ajedrez, me explicó las paradojas de Zenón: Aquiles y la tortuga, el vuelo inmóvil de la flecha, la imposibilidad del movimiento. (*Autobiografía*)

A los diez años, cuando Georgie está comiendo una naranja, le pregunta: "¿Dónde está el sabor de la naranja?", y el chico responde: "Dentro de la naranja". El padre le pide que piense si es así. Borges niño reflexiona un momento y comprende que el sabor está en el contacto de su paladar con la naranja. Es en su *percepción* del sabor de la naranja que el sabor existe. De este modo, sin mencionar el nombre del obispo George Berkeley, creador de esa filosofía, Borges padre le transmite "los rudimentos del idealismo" y el postulado básico de esa doctrina: *Ser es ser percibido*. Filosofía que postula la preeminencia de las ideas, incluso declara su existencia independiente de la realidad. Lo que llamamos realidad es una construcción de la mente; una proyección colectiva de ideas e imágenes. El mundo físico no existe si no hay alguien que lo perciba. Un ejemplo que da Berkeley y que me parece inquietante porque debemos pensar la respuesta: imaginemos un bosque desierto, sin nadie, ni pájaros ni animales; en el bosque cae un árbol. Pregunta: ¿hay ruido? ¿Existe ese ruido sin que nadie lo perciba? Con los años, Borges pondrá en discusión esta filosofía, como muchas otras cosas, pero el idealismo continuará en su obra bajo distintas ficciones y metáforas. Por ahora, el padre inicia al hijo en la tarea de pensar.

Hubo otro designio: Jorge Guillermo Borges es escritor y desea que su hijo cumpla ese destino que a él le está negado; las consultas médicas no resolvieron su problema. En el viaje a Europa,

durante la estadía en España, publica la novela *El caudillo*, que transcurre en Entre Ríos y remite a Urquiza.

Pero el legado de su padre no se limita a la biblioteca. Los domingos, Jorge Borges reunía en su casa a un grupo de amigos: Macedonio Fernández, personaje singular, pensador metafísico, su condiscípulo en la Facultad de Abogacía; Evaristo Carriego, poeta vecino de Palermo, de familia oriunda de Paraná, como la suya; Alfredo Palacios, también abogado y profesor, quien en la puerta de su estudio exhibía la chapa: *Alfredo Lorenzo Palacios. Abogado. Atiende gratis a los pobres*. Este socialista convencido era otro habitué de la tertulia en la casa de la calle Serrano. De esas reuniones Borges rescata un recuerdo significativo:

Hace algo más de medio siglo un joven entrerriano, que venía todos los domingos a nuestra casa, nos recitó en el escritorio, bajo los azulados globos de gas, una tirada acaso interminable y ciertamente incomprensible de versos. Aquel amigo de mis padres era poeta, pero el poema que nos dio esa noche no era obra suya y de algún modo parecía abarcar el universo entero. De lo que estoy seguro es de la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño. (*Prólogos con un prólogo de prólogos*)

Años más tarde, escribiré una biografía crítica de Carriego. La elección sorprendió incluso a su familia, que le recomendaba poetas de mayor altura. Tal vez el joven Borges recordaba a su admirado maestro español Rafael Cansinos Assens, quien no se llevaba bien con sus contemporáneos porque escribía libros que elogiaban a escritores de segunda y tercera línea. Esto debió encantarle. Nunca

sintió que la literatura se parcializara en alta y baja. Es en esta opción por un poeta menor del suburbio donde se entrelazan la biblioteca de libros ingleses con el barrio, el truco, la esquina con almacén rosado; el compadre del cuchillo con la cita de Spinoza y de Berkeley.

Pero si hay un personaje de esa época crucial para Borges, ése fue Macedonio Fernández. Así lo dice cuando recuerda la vuelta a Buenos Aires.

Quizá el mayor acontecimiento de mi regreso fue Macedonio Fernández. De todas las personas que he conocido en mi vida —y he conocido a algunos hombres verdaderamente excepcionales— nadie me ha dejado una impresión tan profunda y duradera como Macedonio. Cuando desembarcamos en la Dársena Norte estaba esperándonos con su figura diminuta y su bombín negro, y terminé heredando de mi padre su amistad. [...] Nos reuníamos los sábados a la noche en el bar La Perla, en Plaza del Once. Allí conversábamos hasta el amanecer en una mesa presidida por Macedonio.

Así como en Madrid Cansinos había representado todo el conocimiento, Macedonio pasó a representar el pensamiento puro. [...] Era un hombre frágil y gris, de pelo y bigote cenicientos que le daban aspecto de Mark Twain. [...] Siempre usaba aquel bombín negro, y que yo sepa ni siquiera se lo sacaba para dormir. Nunca se desvestía para ir a la cama, y de noche, para protegerse de las corrientes de aire que según él podían darle dolor de muelas, se envolvía la cabeza con una toalla. Eso le daba aspecto de árabe. Entre sus otras excentricidades figuraba el nacionalismo (admiraba a los sucesivos presidentes argentinos por la sencilla razón de que a su criterio el electorado no podía equivocarse), el miedo a todo lo relacionado con la odontología [...] y la costumbre de enamorarse de manera sentimental de las prostitutas callejeras. (*Autobiografía*)

Jorge Borges volcó en su hijo la experiencia vital de la lectura como un acto articulado con pensar y escribir. Algo permanecerá

intacto en el tiempo: el chico encontrándose con la vasta biblioteca paterna, escena fundacional. Al punto que el Borges de setenta años dice creer que nunca se movió de esa biblioteca en toda su vida.

Cuando Jorge Guillermo Borges muere en 1938, Borges debe haberse sentido perdido. Al pesar profundo de la orfandad se unió el hecho de que ahora pasaba a ser él quien debía sostener a la familia. Terminaba una etapa de protección, complicidad y admiración irrepetibles. Borges lo recuerda en un soneto:

La lluvia

Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado
el tiempo en que la suerte venturosa
le reveló una flor llamada *rosa*
y el curioso color del colorado.

Esta lluvia que ciega los cristales
alegrará en perdidos arrabales
las negras uvas de una parra en cierto

patio que ya no existe. La mojada
tarde me trae la voz, la voz deseada,
de mi padre que vuelve y que no ha muerto.
(En *El hacedor*)

2. Tradición y vanguardia

De regreso en Buenos Aires, Borges de veintiún años se integra rápidamente al ambiente cultural porteño. Los jóvenes como él forman grupos y están interesados en escribir y publicar, en juntarse en peñas y reuniones, en fundar revistas, y lo fundamental: en terminar con lo anterior, con “lo viejo”. Son los que pregonan la “nueva sensibilidad”. Pero volver a Buenos Aires significó para Borges, sobre todo, reencontrarse con su ciudad a la que va a recorrer incansablemente, recuperándola.

Regresamos a Buenos Aires en el *Reina Victoria Eugenia* hacia fines de marzo de 1921. [...] Más que un regreso fue un redescubrimiento. Podía ver Buenos Aires con una mirada diferente porque me había alejado de ella un largo tiempo. Si nunca hubiera vivido en el extranjero dudo que hubiese podido verla con esa rara mezcla de sorpresa y afecto. La ciudad —no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional— me inspiraron los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, mi primer libro publicado. (*Autobiografía*)

Dos años después, en 1923, en una edición pagada por su padre y con tapa ilustrada por su hermana Norah, aparece *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro. Los poemas fusionan una poética de ruptura con las calles suburbanas y despierta admiración en un acotado círculo de lectores. A lo largo de los años 20, Borges dedica tres libros de poemas a su ciudad recuperada: *Fervor de Buenos Aires*

(1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Y tres de ensayos en los que marca posiciones sobre poesía, literatura y lenguaje: *Inquisiciones* (1925) *El tamaño de mi esperanza* (1926); *El idioma de los argentinos* (1928). La lengua de estos libros es el conversado español rioplatense y evidencia la emoción del contacto con la ciudad y con el habla de su país. A la vez lo confirma en el exaltado orgullo de ser uno de los

[...] ciudadanos de Buenos Aires, ciudadanos de la mayor ciudad de lengua española y cabeza espiritual de este continente. ("R. Cansinos Assens", *Textos recobrados 1919-1929*)

Para entender mejor la ruptura, situémonos brevemente en el contexto en el que esta generación surge. La solemnidad estaba presente en las costumbres del ambiente social e intelectual de Buenos Aires. Pero desde el mismo comienzo hubo un grupo de escritores y amigos que advirtió la originalidad esencial de Borges. Hay que pensar que estamos en las décadas del 20 y 30: la clase media argentina era pacata, temerosa de lo distinto, de un tropiezo que pudiera entorpecer el ascenso social. La colonia de escritores era dada a los banquetes de celebración o de desagravio, muy de la época, de los que participó activamente Borges. Aunque no todo es literatura. En ese ámbito, la hospitalaria casa de la familia Lange (pariente de los Borges) en la calle Tronador, y sus hijas Norah y Haydée, debía ser un remanso, donde se escuchaba música, se bailaba y se hablaba de literatura. En el grupo está Leopoldo Marechal, enamorado por esos años de Norah, que terminó eligiendo al poeta Oliverio Girondo. En esta casa Borges conoce a una chica de dieciséis años de la que se enamoró locamente: Concepción

Guerrero. Durante tres años fueron novios formales: Borges visitaba la familia de su novia y quería casarse. Les cuenta de ella y de su enamoramiento en cartas a amigos de España. Pero la relación no prosperó por oposición de los padres, parece que de ambos lados.

Al grupo de amigos, en el que estaba también su primo Guillermo Juan Borges, les gustaba salir a recorrer barrios periféricos de Buenos Aires hasta la madrugada, recalando en bares remotos y tomando cantidad de cañas y grapas. Borges confiesa sus muchas borracheras hasta que sin querer escuchó a una chica que le gustaba decir que él también le gustaba, pero que era un borracho, momento en que deja de tomar, al menos, tanto. Se cuentan anécdotas que lo muestran aprendiendo a bailar el tango, y hasta de unas cachetadas repartidas alguna madrugada alegre. También solía compartir, en Palermo, unas largas mesas de truco con don Nicolás Peredes. Simultáneamente, Borges se va a instalar en el centro de la vanguardia literaria y poética de Buenos Aires.

Las vanguardias

De cara a las vanguardias europeas nacen las vanguardias latinoamericanas: el estridentismo mexicano, con Maples Arce; el antropofagismo brasileño, que proponía *digerir* la cultura europea con lenguaje rupturista, según Oswald de Andrade; el creacionismo chileno, de Vicente Huidobro, que en 1914 lanza su Manifiesto *Non serviam*; César Vallejo en Perú, pieza clave de la vanguardia latinoamericana, publica *Trilce* en 1922; también en pintura el momento es de explosión y renovación, con los brasileños Tarsila do Amaral y Cícero Días. En Argentina brilla un pintor singularísimo: Xul

Solar. En sus cuadros se abren al espacio ciudades aéreas constructivistas y figuras telúricas y rituales entre las que distribuye signos de culturas precolombinas; escenas de ritos americanos rodeadas de palabras en pancrillo, lenguaje de su invención. Xul será una de las grandes amistades de Borges, que celebraba su genio insólito.

En sus adolescencias europeas, tanto Borges como Norah tuvieron contacto con las nuevas estéticas, cuyos manifiestos vanguardistas circulaban en revistas o eran proclamados por los grupos que se reunían en cafés. El maestro madrileño de Borges fue Cansinos Assens, políglota, escritor y traductor incansable. Los hermanos Borges son adolescentes singularmente dotados. Norah estudia pintura y grabado en Madrid, Sevilla y Mallorca, publica en revistas de literatura. Más tarde, en el regreso a Buenos Aires, formó parte activa de la vanguardia porteña junto a Norah y Haydée Lange. Acompañó de manera silenciosa pero siempre presente los proyectos literarios de su hermano y no hay revista creada por Borges o en la que participara como colaborador que no haya publicado dibujos o grabados de Norah Borges, con su sello particular: modernos, delicados y sutiles. Lo mismo que la ilustración de tapas de libros de amigos y colegas. Retraída y tranquila por temperamento, la figura de Norah quedó opacada por la de su hermano, con quien conservaron su estrecho lazo hasta la vejez.

En el surgimiento y desarrollo de las vanguardias latinoamericanas confluyen influencias, exploraciones formales y búsquedas de un origen y de una originalidad; una identidad propia americana, criolla, indígena o mestiza. En la Argentina, esta búsqueda la encarna el propio Borges. Políglota de formación europea y lecturas universales,

hace centro en su genealogía criolla, no de aristocracia sino de sangre, y en la relectura de la literatura y la tradición argentinas sentidas como vocación y en la identidad y legitimidad del idioma de los argentinos.

Al mismo tiempo, la vanguardia ideológica que convive con la literaria y la condena por formalista y estetizante, se hace oír en América Latina. El estremecimiento continental que causó la Revolución mexicana de 1910 y la ola mundial de entusiasmo que provocó la Revolución rusa de 1917, exaltan a los jóvenes que encuentran una esperanza cierta en el socialismo. En el ámbito literario urbano, coexisten revistas de búsquedas estéticas y formales con editoriales y autores adscriptos a los movimientos anarquistas, socialistas y comunistas. Una de estas últimas es la editorial Claridad que, en tiradas masivas y baratas, traduce autores rusos y teóricos anarquistas y socialistas y aboga por una literatura social, que llegue al pueblo y eduque al inmigrante, cerca de la cual se sitúa Roberto Arlt.

En la historia de la literatura argentina estas tendencias son presentadas con el nombre de dos calles de Buenos Aires: la céntrica y elegante Florida y la barrial y proletaria Boedo. En el futuro, el enfrentamiento es minimizado por Borges, que dice que la disputa entre Boedo y Florida fue "motivo de sorna para los más", y agrega que "allá por los inverosímiles días de la nueva sensibilidad guerrearon dos facciones literarias en Buenos Aires", a las que juzga como meras escaramuzas amplificadas por la crítica e irónicamente las sintetiza en Floredo. Comenta que los autores iban y venían, como Roberto Arlt, de Boedo, pero secretario de Ricardo Güiraldes, de Florida. Postula a los escritores que tratan mitos argentinos como

compañeros de ruta y uno de ellos es Arlt. Desde la izquierda, Leónidas Barletta, menos irónico y más amplio, juzgó que *Sur* no formó jóvenes escritores, en lo que tiene razón, entre otras cosas.

Pero ¿ante quién o quiénes van a oponer los jóvenes de la vanguardia su postura, ya que por definición la vanguardia quiere liquidar lo que la antecede? ¿Cuál era la cultura oficial de los años 20 en la Argentina a la que querían defenestrar? ¿Y quién era su vocero?

La cultura oficial

En 1910 la Argentina celebra el Centenario de la Independencia y tira la casa por la ventana. El movimiento literario triunfante es el creado por el poeta nicaragüense Rubén Darío, que vive en Buenos Aires: el modernismo, primera escuela literaria que América exporta a Europa. Desde fines del siglo XIX, la inmigración al país es masiva. Las elites sociales y la dirigencia cívico-militar se sienten amenazadas y temen que la muchedumbre extranjera empañe el espejo de la nacionalidad. Es el momento de mostrarse argentinos y criollos. Cobran fuerza inusitada el tema de la identidad nacional y la necesidad de crear una mística criolla frente al inmigrante extranjero, que apenas balbucea el español. El pope de esta épica de la argentinidad es el poeta nacional Leopoldo Lugones, centro de la cultura oficial y en la cima de su prestigio. La cuestión del “ser nacional” es debate urgente de los cenáculos intelectuales.

En 1913, Lugones pronunció en el Teatro Odeón una serie de conferencias ante la presencia del presidente Roque Sáenz Peña y todo su gabinete. El tema principal de las disertaciones fue el poema

gauchesco *Martín Fierro* y la exaltación de la figura del protagonista, elevado a paradigma de la nacionalidad. Resguardada en la pluma de Lugones, la elite de la sociedad argentina encontró, para contrarrestar el amenazante y anárquico extranjerismo, un mito telúrico: *el gaucho*. Soldado improvisado en las luchas por la Independencia, integrante de las montoneras en las guerras civiles, sólo comprendido por algunos caudillos del interior, inquilino paupérrimo de los fortines de frontera, como dice Borges "Dios le quedaba lejos". Considerado en general por gobernantes y autoridades como vago y mal entretenido, necesidades complejas de una sociedad en formación que lo relegaba e ignoraba, lo trasladó, paradójicamente, de matrero y "gaucho piojoso" a un sitio de honor, aunque simbólico.

Hago lugar a una breve digresión. En el tema del "ser nacional" y el de la "construcción de la nación" hubo contradicciones irresueltas hasta hoy en dos figuras conflictivas, tanto para la historiografía argentina como para su representación literaria: el gaucho y el indio, reducidos siempre a un único aspecto, el de la barbarie. Del gaucho seguiremos hablando. Pero hubo habitantes ancestrales y sus descendientes de lo que hoy llamamos Argentina, que no figuraron en esa cuestión óptica de 'ser' de un territorio ni tampoco en consideraciones demográficas ni humanitarias. Miles de personas cuyos antepasados habitaron lo que hoy es nuestra geografía desde ocho mil años atrás sucumbieron a lo que el general Roca llamó "la solución final al problema del indio". A las restantes personas que sobrevivieron se las esclavizó, se les quitó su nombre propio original y hasta se intentó borrar su identidad y en muchos casos, su lengua.

Menciono a los pueblos originarios, sus parcialidades, lenguas y culturas, que sólo en los últimos años toman un lugar relevante en los estudios históricos, sociológicos y culturales. No es lugar para desarrollar este tema, pero sí para mencionarlo.

Lugones declara el *Martín Fierro* poema nacional y a su protagonista figura emblemática de la pampa argentina, que exalta en su libro *El payador* (1916). En su juventud profesó el anarquismo, más tarde sus posiciones ideológicas cambiaron drásticamente. Hacia 1920 se hace patente su giro hacia el nacionalismo conservador, que se convertiría directamente en fascismo. En 1923 pronunció una conferencia en el Teatro Coliseo, "Ante la doble amenaza", cuyo chovinismo generó un repudio general del espectro político. En esa ocasión, Alfredo Palacios lo acusó de embanderarse en el patrioterismo nacionalista. Es posible pensar que Palacios haya comentado con Borges padre y Macedonio, en alguna de las tertulias de la casa de Palermo, las actitudes de Lugones, que debieron ser criticadas y repudiadas. Podemos suponer que Borges hijo estaba presente y observó cómo la grandilocuencia de Lugones debió ser demolida por la ironía de Macedonio, Palacios y su padre. Veinte años más tarde, los festejos del Centenario son impiadosamente minimizados por Borges:

Mil novecientos doce. [...] El júbilo astrológico del Centenario era ya tan difunto como sus leguas de lanilla azul de banderas, como sus bordalesas de brindis, sus cohetes botarates, sus luminarias municipales en el herrumbrado cielo de la Plaza de Mayo y su luminaria predestinada el cometa Halley, ángel de aire y de fuego a quien le cantaron el tango *Independencia* los organitos.
(*Evaristo Carriego*)

Una aclaración: Borges no hace frente a Rubén Darío, de quien se va a declarar admirador y en muchas ocasiones va a citar sus poemas. Su cuestión era con Lugones, a quien enfrenta en todo sentido. En principio, en el campo de la poesía. Habla del exceso final del modernismo en Lugones.

Fuerza es confesar [...] que la lírica actual muestra un aspecto desdibujado y arbitrario. El rubenianismo se ha estancado en una especie de juego de palabras que baraja las sempiternas naderías ornamentales del cisne, la fronda, la lira y los pajes. ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*)

Se opone, además, en la visión del gaucho y en la búsqueda de un tono nacional, opuesto al virulento nacionalismo lugoniano. Pero no es sólo Borges. El parricidio de Lugones es una cuestión generacional. En un artículo casi inaudito, vemos que Borges no vacila a la hora de criticarlo, cómo se despacha ante quien consideraba ejemplo superado de todo lo anterior. Sobre *Romancero*:

Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos. [...] A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

*Ilusión que las alas tiende
en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende
un insidioso alfiler azul.*

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. ("Leopoldo Lugones, Romancero", *El tamaño de mi esperanza*)

Irrefutable y tremendo ejemplo (Lugones era algo más que estos cuatro versos). Como si fuera poco, llaman a Lugones, en un poema humorístico de Borges en colaboración con Leopoldo Marechal y otros, "don Leogoldo Lupones". Cito la primera estrofa:

Romancillo cuasi romance del "Roman-Cero"
a la izquierda

Un Caballero cruzaba
La [sic] puente de Canelones;
En su cintura la espada
Soñaba recios mandobles.
Iba, el azor en la diestra,
Con un remiendo en los leones.
Y las lechuzas cantaban
Y cacareaban los bronces.
En eso daba las treinta
El reloj de Plaza Once.
El Caballero detiénese
Y exclama con sordas voces:
—¡Qué malo es el "Roman-Cero"
De Don Leogoldo Lupones!
(*Textos recobrados 1919-1929*)

Borges menciona que es cierto que se burlaban de Lugones, pero que, como generación, tenían el deber de ser distintos, de ser otros. Es leyenda que Lugones lo buscó para retarlo a duelo, pero lo disuadieron explicándole que era un inocente muchacho que usaba

lentes. Más allá de la anécdota, la vanguardia de Buenos Aires, con Borges como centro, reconvierte la tradición literaria que recibe y toma otro camino, más complejo e intrincado, infinitamente más libre, en busca de una nueva literatura y una genuina identificación nacional. Por lo pronto, el verdadero desacuerdo se verá en las obras de los nuevos poetas, que expresan una concepción completamente distinta de lo que debía ser la poesía. Dice Borges:

[...] lo que queríamos escribir era una poesía esencial: poemas más allá del aquí y ahora, libres del color local y de las circunstancias contemporáneas.
(*Autobiografía*)

Lo cierto es que para la década del 30 ya ha sucedido el destronamiento de Lugones y el centro indiscutido de la vanguardia argentina lo ocupa Borges. Parte fundamental de su obra de esos años es su relectura de la literatura argentina del siglo XIX. En especial de los autores gauchescos; de José Hernández y del *Martín Fierro*, poema que lo obsesionó.

Pero ¿cuál es la poesía gauchesca releída y reubicada por Borges y tema de ensayos esenciales, de su proclamada *criolledá*, y de algunos de sus cuentos más perfectos?

La poesía gauchesca, tema borgeano

La literatura gauchesca va a ser una de las relecturas más significativas de Borges en cuanto a la revisión, relevancia y conclusión de ese fenómeno singular de las letras argentinas cuyo exponente mayor es el *Martín Fierro*. Género original que no se dio

en ninguna otra parte de Hispanoamérica. Durante las luchas por la independencia, surgieron poetas y cantores anónimos, gauchos que, templando la infaltable guitarra, entonaban junto a los campamentos coplas y cielitos denostando a los chapetones o godos y, en las guerras civiles, tomando partido por los bandos de unitarios o federales. Son los “gauchipolíticos rioplatenses”, como los denominó Ángel Rama. Sus autores más conocidos fueron Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández. Los conocidos, pero no los creadores de la poesía gauchesca. Los originales fueron los mencionados cantores y payadores espontáneos, analfabetos, gauchos anónimos en anónimas pulperías y fogones, que formaron una creciente tradición oral y dieron lugar a la poesía gauchesca. Los autores cultos recrearon los temas, el lenguaje y la entonación del gaucho para escribir sus obras: los cielitos y poemas de Bartolomé Hidalgo, el *Santos Vega* o los *mellizos de la Flor* de Hilario Ascasubi, poemas burlescos que sitúan al gaucho en la ciudad y en el teatro, como en el *Fausto* de Estanislao del Campo, y su máximo y final exponente, el *Martín Fierro* de Hernández. En estos autores y obras, el término *criollo* aglutina un universo cultural, una tradición compartida desde el origen de la nación. La poesía gauchesca es un acontecimiento en la historia de nuestra literatura. A estos autores y obras lee Borges.

Relacionado con la poesía gauchesca y subsidiario de ella, un fenómeno sociocultural en formación y expansión desde el siglo XIX, que atañe a las masas trabajadoras y rurales hasta bien entrado el siglo XX, es el *criollismo*, que conoce una extraordinaria difusión. La Ley 1420, de 1884, estableció la educación primaria común, gratuita y obligatoria y dio paso al surgimiento de una población lectora

conformada por hijos de la segunda generación de inmigrantes. Fueron los consumidores de una literatura popular masiva, en cuyos temas y héroes de un criollismo folclórico se reconocía un país en ciernes. El criollismo exaltó la cultura nacional y las tradiciones rurales y se difundió en una literatura impresa en publicaciones baratas, al alcance de todos, y en colecciones de folletín: los cancioneros, las payadas y los repertorios de teatros ambulantes, que representaban las celebradas novelas de bandidos rurales de Eduardo Gutiérrez, que Borges leyó de chico. Uno de cuyos personajes, Juan Moreira, como el Santos Vega de Ascasubi, se volvieron indiscutidos héroes populares. Configuraron el gaucho injustamente perseguido y víctima de atropellos por parte de la autoridad, que se anclaron en el imaginario colectivo. Estos personajes fueron figuras infaltables de las representaciones de circo y de los sainetes que incluían a Cocoliche, estampa cómica del inmigrante italiano hablante de un español atravesado. Mundo aplaudido, abigarrado y popular que contenía el reconocimiento incipiente de una identidad nacional en la adaptación del inmigrante y que funcionó como defensa ante la velocidad de la modernización. Criollismo presente en la cultura argentina, que tuvo contacto con la vanguardia culta en su empeño de darle forma intelectual e inteligible al evasivo y problemático tema del "ser nacional". Borges menciona como experiencia directa la de haber escuchado payadores auténticos en el campo y en la ciudad que le dan el argumento central cuando fundamenta sobre la poesía gauchesca.

Este punto señala el conflicto presente en nuestra literatura desde sus comienzos en la generación de 1837, la de Echeverría, Alberdi y Mármol, de pensar, desde la clase ilustrada, una cultura o identidad

nacional que incluya los sectores populares y sus manifestaciones. Tema que excede este libro, pero que dejo enunciado.

Fervor de Buenos Aires: una poética

Como señalamos, en 1923, centrado en el movimiento vanguardista, aparece *Fervor de Buenos Aires*. Maravillan la juventud de Borges, el lenguaje despojado y la hondura de algunos poemas, inspirados en ese paisaje urbano de humilde condición, que es el que lo interpela y emociona. También se puede leer como una puesta en obra de su liquidación de la poesía anterior. La ciudad es el personaje excluyente de *Fervor...* Allí dice Borges en "Arrabal":

[...]
y sentí Buenos Aires.
Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Muchos años después, en el prólogo a la edición de 1969 dirá: "La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima". Y: "Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después".

Borges declara en *Autobiografía*:

Cuando en esa época hablé del tema con otros poetas, como Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, mi primo Guillermo Juan (Borges) y Roberto Ortelli, llegamos a la conclusión de que el ultraísmo

español, a la manera del futurismo, estaba sobrecargado de modernidad y de artilugios.

La ciudad recuperada no es la misma que dejó siete años atrás y su redescubrimiento conmueve el alma del joven Borges. Su historia menuda de zaguanes y plazas aparece atravesada por figuras familiares, una genealogía "de sangre", épica de héroes de batallas de la Independencia. En los itinerarios nocturnos son los fantasmas de su pasado familiar los que van a poblar la ciudad de Borges, porque:

No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ése es nuestro baldón. (Prólogo a *El tamaño de mi esperanza*)

Y también porque:

Edimburgo o York o Santiago de Compostela pueden mentir eternidad; no así Buenos Aires, que hemos visto brotar de un modo esporádico, entre los huecos y los callejones de tierra. (Prólogo a *Cuaderno San Martín*)

Buenos Aires tiene una historia muy reciente, sin prosapia ni edilicia ni de fantasmas de héroes o de leyendas, tan naciente y humilde es. Es justamente ese paisaje de casas de barrios precarios, al filo de la inminencia de la pampa, lo que dará forma a una nueva poética de la ciudad. Recorridos que admiten la cita culta de Berkeley y Schopenhauer. Nombres prestigiosos en un contexto sencillo, dispositivo general de Borges que no encuentra ni encontrará ningún anacronismo o discordancia: la literatura, la

cultura no son ni altas ni bajas. Como en "Amanecer", una madrugada cualquiera.

Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.

[...]

¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo Su obra!

Pero de nuevo el mundo se ha salvado, [...]

La cita culta ilumina un contexto poético cercano al lector, a quien Borges hace partícipe de la idea central del idealismo. Si el mundo es una proyección conjunta de ideas en nuestras mentes, cuando en la ciudad todos dormimos corremos el fatal riesgo de que esa proyección compartida desaparezca. El poeta insomne, que camina la ciudad hasta el alba, ha contribuido con su vigilia a que la salvación suceda.

En lo formal, el libro es prueba de lo que se propone. Dice:

[...] hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso. La metáfora. ("Anatomía de mi 'Ultra'", *Textos recobrados 1919-1929*)

Un ejemplo sería: "La luna nueva / es una vocecita desde el cielo". ("Campos atardecidos")

El caminador llega a las calles que lindan con el cielo abierto. Lugar que adquirirá en su obra estatuto de espacio trascendente, las orillas, donde el poeta encuentra todo lo que requiere de la poesía: el sentimiento puro expresado en la metáfora despojada. "Yo anhele un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden". ("Anatomía de mi 'Ultra'", *Textos recobrados 1919-1929*)

Se refiere al modernismo: el acopio de adicionales, de adjetivos ornamentales, no es poético en sí mismo. El modernismo, en el concepto de Borges, cifra la poesía en la acumulación de palabras prestigiosas y juzgadas "sublimes". Es una simplificación extrema del modernismo, pero como él mismo dice: tenían la obligación de ser otros.

Las cosas no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. ("Otra vez la metáfora", *El idioma de los argentinos*)

Diferencia radicalmente la anécdota superficialmente autobiográfica de otro procedimiento. Y ése es:

[...] la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional. ("Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*)

En "La vuelta":

Al cabo de los años del destierro
volví a la casa de mi infancia
y todavía me es ajeno su ámbito.
Mis manos han tocado los árboles
como quien acaricia a alguien que duerme
y he repetido antiguos caminos
como si recobrara un verso olvidado

Es la actitud que asume en *Fervor...*, en las calles, las casas y esquinas, las madreselvas de las tapias, los balcones y "su posible niña", el yo se percibe en ese contacto y luego vuelca esa experiencia interior en el texto poético.

En la posición de Borges ante la poesía creo entender su cercanía con el expresionismo. La percibo como sostén de fondo: teoría del contacto del poeta con la realidad y motor conceptual de su propia poesía. Guarda esta resonancia cuando dice y repite que no es la copia de lo real lo poético, sino lo metaforizado en imágenes que traduzcan la "emoción desnuda" de lo visto y lo vivido. Edvard Munch, pintor noruego, uno de los padres del expresionismo alemán, autor del celeberrimo *El grito*, sentenció una vez de manera enigmática: *No pinto lo que veo, sino lo que vi*. Frase propia, de su experiencia, pero que enuncia lo que estaba en el centro de la renovación estética que él y la vanguardia europea, en el ámbito de la pintura, buscaban. Al borde del siglo XX, estaban en contra de la copia del natural, en contra del impresionismo y la mimesis. Lo que sugiere Munch es que la imagen, el modelo, el árbol, el fiordo, o lo que fuera, debían ser buscados en el interior del artista, en su memoria, en su subjetividad profunda, y luego ser pintados. No como mandato, sino como necesidad. Debían pasar por el tamiz de

su originalidad, en el sentido de único; sería el árbol o el fiordo que él contenía. Un árbol o un fiordo vistos por él, interpretados por él, pertenecientes a su memoria y a su historia: propios, provistos de las imágenes acumuladas en su retina desde su origen. Es una extrapolación de la pintura a la poesía, pero creo que es un punto de partida en Borges, que cita al expresionismo hasta el final de sus días.

3. La ciudad, la modernidad

La ciudad es el gran tema de la modernidad literaria. El París de Baudelaire, la del *flanêur* benjaminiano, caminador de los nocturnos bulevares parisinos, inaugura el tópico central de la literatura moderna. Edgar Poe, en su cuento "El hombre de la multitud", de 1840, anticipa la despersonalización y la soledad urbana en medio de las de muchedumbres. El cuento transcurre en Londres. Un hombre sentado en un café observa pasar a un desconocido en medio de los que van y vienen por la calle y decide seguirlo durante toda la noche de un lugar a otro hasta el amanecer, para darse cuenta de que no va a ninguna parte; lo único que busca ese solitario es estar donde se encuentra la gente. Escribe Enrique Foffani: "A este padre literario del cuento moderno, le debemos entre tantas otras: la idea, por un lado, de que todo lector procede como un detective, alguien que detecta algo que a los demás se les escapa y, por el otro, de que el sujeto moderno es incomprensible". (*Vallejo y el dinero*)

Saltando en la geografía y en el tiempo, la cita vale para dos caminadores modernos de Buenos Aires: Borges y su ciudad recuperada a la que "lee" y da forma de una manera inédita, y Roberto Arlt, deambulador de una ciudad áspera, en la que la angustia se encuentra a la altura de la respiración humana y donde él mismo se vuelve incomprensible a la mirada ajena.

Borges y Arlt: las calles de Buenos Aires

Nacidos los dos con el siglo, en sus libros iniciales, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *El juguete rabioso* (1926), el escenario excluyente son las calles de Buenos Aires. En ambos la ciudad se nos muestra recorrida y vivida por dos subjetividades antagónicas, proyección de dos hombres distintos, tanto en sus vidas y sus literaturas como en su manera de ver el mundo, y en sus estéticas. Borges y Arlt encarnan dos universos contrapuestos y a la vez complementarios. Son las dos caras de la vanguardia, y sus obras las bases estéticas, ideológicas y fundacionales de la literatura contemporánea argentina. Sus universos, aparentemente antagónicos, se cruzan e intersectan constantemente y dan forma a un imaginario literario contrapuesto que los supera y continúa.

Si Borges fue activo participante de grupos, de revistas y cenáculos, Arlt fue áspero y solitario, frecuentador nocturno de redacciones de diarios, donde escribía a destajo para ganarse la vida. Si Borges pudo exhibir una clara ascendencia criolla, bisnieto de soldados de la Independencia, Arlt carece de genealogía. Ante la pregunta "¿Cómo se pronuncia 'eso'?" que le hacían los maestros de escuela, dice en una de sus *Aguafuertes porteñas*: "Yo no tengo la culpa de llamarme Arlt".

Casi sin apellido, sin pasado, sin prosapia ni nostalgia, importándole nada las cuestiones de la identidad nacional y del lenguaje de los argentinos, que preocupan a Borges, Arlt se inventa a sí mismo y establece, sin proponérselo, qué es ser moderno en Buenos Aires. Y ser moderno en sus términos es ser urbano,

proyectar visiones de una ciudad futura creada por su imaginación técnica, constructiva, en la que la máquina convive con el hombre y los rascacielos recortan sus aristas contra un cielo cambiante de luces de neón; es experimentar la angustia existencial de ser nadie en la multitud o de encontrar lugar sólo entre desesperados y delincuentes. En sus novelas y aguafuertes, seres atravesados por frustraciones y fracasos, sumergidos en la hipocresía social y sexual, son los que habitan la ciudad.

La ciudad que Borges encuentra a su regreso está en pleno cambio, y la nostalgia por aquella Buenos Aires que vivió en su infancia, y que desaparece rápidamente con la modernización, es la que sostiene su poesía. Sabe desde el vamos que para cantar a esta ciudad es de importancia fundamental el encuentro de un tono. Restaurar para la literatura vernácula una tradición y un idioma, el rioplatense, que nos identifica en una inédita mitología que él inaugura. El Borges joven adopta lo que será la marca de su literatura completa: el tono conversacional, que se dice y se escucha en la inmediatez de lo vivido.

Conozco las costumbres y las almas
y ese dialecto de alusiones
que toda agrupación humana va urdiendo.
No necesito hablar
ni mentir privilegios;
bien me conocen quienes aquí me rodean,
(“Llaneza”, *Fervor de Buenos Aires*)

Inflexión sosegada e íntima, como de confidencia y de encuentro con el habla del lector.

Por el contrario, el tono directo, urgente, de Arlt, incorpora lo que necesita: la jerga callejera de los barrios populares, lo que la elite social llama guaranga, sobre la que extiende una mirada de conocedor. Con impronta autodidacta del que padece la superstición del diccionario, a veces emplea hispanismos como doncella, morcona o muladar contiguas a vulgarismos porteños como rajemos, la cana, bondi, turrito. Esta mezcla no propone una diversidad opuesta a la hispánica ni una postura sobre el idioma de Buenos Aires; es la necesidad perentoria de Arlt de una expresión callejera que comunique al lector lo que le está contando. Los sobresaltos hispanos son arrasados por la potencia de su prosa.

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierren la violencia de un "cross" a la mandíbula.

Si cito el tan conocido prólogo a *Los lanzallamas* es porque contiene la negativa de Arlt, su desdén, a "conversar continuamente de literatura", marca borgeana por excelencia.

Sin embargo, en el prólogo a *El informe de Brodie*, recordando precisamente el tema candente del lenguaje de Buenos Aires, de los que exageraban las diferencias con España y para sentirse "nacionales" acribillaban de lunfardo los textos, Borges cita a Arlt, que no necesitó de esos recursos. "Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que explicó: 'Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas'". Donde Arlt, irónicamente, sostiene el mismo argumento que Borges.

Si Borges, caminador de una ciudad que queda lejos del mundo, instala su originalidad, diría su sinceridad esencial, en barrios distantes del centro, Villa Santa Rita, Palermo, Villa Luro, Balvanera, Constitución, éstos son reclamados como refugio para su soledad.

En esa hora en que la luz
tiene una finura de arena,
di con una calle ignorada, [...]
Todo —la medianía de las casas,
las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones—
entró en mi vano corazón
con limpidez de lágrima
(“Calle desconocida”, *Fervor de Buenos Aires*)

En Arlt, las calles de Buenos Aires se muestran y viven en el ajetreo del centro; hablan y expresan la experiencia urbana moderna que se magnifica por la noche:

Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollos a “lo spiedo” y salas doradas, y puestos de cocaína y vestíbulos de teatros [...]. Mientras las otras calles honestas duermen para despertarse a las seis de la mañana, Corrientes, la calle vagabunda, enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos, lanza a las murallas blancas sus reflejos de azul de metileno [...]. Bajo estas luces fantasmagóricas, mujeres estilizadas [...], pasan encendiendo un volcán de deseos en los vagos de cuellos duros que se oxidan en las mesas de los cafés saturados de *jazzband*. (“Corrientes por la noche”)

Si Borges traslada a sus versos iniciales y luego a su obra la herencia intelectual paterna figurada en una biblioteca a la que

desde niño pudo acceder con total libertad, y menciona autores que virtualmente la refieren, Silvio Astier, de dieciséis años, *alter ego* de Arlt, se revela en una escena tan significativa como opuesta. Formado en literatura en el cuchitril de un zapatero andaluz, relata el asalto y robo con sus cómplices adolescentes a la biblioteca de una escuela, con el fin de vender el botín: los libros. Pero en el arrebatado de los volúmenes, sopesados para calcular su valor, Astier, curioso, va hojeándolos y queda preso de unos versos de Baudelaire:

*Yo te adoro al igual que la bóveda nocturna,
Oh, vaso de tristeza, oh, gran taciturna
[...]*

—Che, ¿sabés que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa.

A lo recibido por herencia, la opción del autodidacta pobre: los saberes robados, arrebatados a una realidad que lo expulsa. Su resentimiento tiene base en carencias de todo tipo, pero especialmente de educación, de imposibilidad de acceder a ese bien deseado e intangible.

Tocadas por un halo de abstracción —condición de toda la literatura de Borges—, las serenas calles de *Fervor de Buenos Aires* están desiertas, como una vista urbana de De Chirico. No hay en ellas personajes, solo el poeta y su sombra y fantasmas del pasado. Despojada del abigarramiento de lo real, Borges ve la ciudad como la vería en el recuerdo, que todo lo simplifica: solo en sus rasgos esenciales. La Buenos Aires de Borges es a la vez abstracta e íntima, erudita y sencilla, y se extiende hacia el pasado como una melancólica visión de la pampa. Hacia el futuro, contiene ya la que

será la operación borgeana por excelencia: la apropiación de la cita universal y la universalización de los rasgos más locales de Buenos Aires.

Muerto prematuramente a los cuarenta y dos años, la obra entera de Arlt, los personajes de sus novelas, expresan una sola aspiración, que el autor sintetizó así: "De qué modo se puede vivir feliz, dentro o fuera de la ley".

Para Arlt la ciudad es el ámbito por excelencia de la apariencia engañosa, donde el fraude y el crimen se mezclan con la vida decente y donde los precarios límites se transgreden constantemente. El recorrido de Silvio Astier por las calles hostiles en busca de trabajo modela la percepción de la ciudad arltiana, en tanto espacio donde se cumple diariamente la lucha por sobrevivir, por la acomodación en un orden social móvil: la ciudad del capitalismo indiferente y triunfante. Plenamente lúcido del otro lugar de la ciudad, ocupado por los que lo tienen todo y se perciben como dueños de la ciudad, los millonarios entrevistados tras las cortinas lujosas de los barrios acomodados, los itinerarios de Astier solo confirman y alimentan su resentimiento, el gran motor de la literatura de Arlt. El tono desesperado, desdichado, de su personaje confirma los estigmas de una ciudad que se despierta vive y gira en una atmósfera de angustia y lucha.

En *Fervor de Buenos Aires* Borges se propone sofisticado lector universal a la vez que escritor de conversados coloquialismos rioplatenses. En 1925 nos da una visión contemporánea de su libro, y a la vez confesional:

Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aun a publicar unos versos que hacían memoria de dos barrios de esta ciudad que estaban entreveradísimos

con su vida, porque en uno de ellos fue su niñez y en el otro gozó y padeció un amor que quizás fue grande. Además, cometí algunas composiciones rememorativas de la época rosista, que por predilección de mis lecturas y por miedosa tradición familiar, es una patria vieja de mi sentir. ("Profesión de fe literaria", *El tamaño de mi esperanza*)

En 1929, en *Los lanzallamas*, Arlt brinda una de las escenas urbanas más icónicas de la literatura argentina. Tal vez como el mencionado "El hombre de la multitud", de Poe, que buscaba el calor ficticio de las muchedumbres donde refugiar su soledad gélida, Erdosain se pega un tiro en un vagón de tren suburbano. El protagonista de *Los siete locos* ofrece a los indiferentes, a los curiosos y a los impacientes anónimos el espectáculo de su muerte violenta. El suceso le produce un comentario al secretario de redacción de un diario: "Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más". La reconversión de tragedia personal en titular de prensa, de suicidio en dinero, tiene ya, definitivamente, la marca de la ciudad futura, es decir, la de hoy.

Modernidades

Las jóvenes ciudades americanas, perplejas de crecimiento, se rinden encantadas a la modernidad. Con presunción juvenil, Borges fecha el inicio de una nueva era en la literatura de Buenos Aires. Dice en 1926:

Desde mil novecientos veintidós —la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco— todo eso (las

obras de Darío, Lugones, Rodó) ha caducado. (Prólogo a *Índice de la nueva poesía americana*)

Más allá de la infatuación de englobar en “eso” a la literatura anterior y la liquidación que propone, Borges tiene razón. En las obras de los jóvenes de esos años están la poesía y la literatura argentinas futuras. En Buenos Aires el aire de la época es alborotador y el momento es de los jóvenes. Algo que expresa el mexicano Manuel Maples Arce cuando dice en el n.º 1 de su revista *Actual*: “En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos”.

Son los jóvenes que, como Borges y Arlt, viven una nueva relación con la ciudad; los habituales de las redacciones de los diarios y revistas y de las tertulias de café; los portavoces de las polémicas culturales; los autores de las críticas lapidarias a lo anterior, a lo que caduca. Si las elites sociales y políticas de la Buenos Aires de cincuenta años atrás se aislaba puertas adentro del salón del club o en las mansiones francesas, o en la estancia, para desplazarse luego a París, esta nueva generación, democrática y definitivamente abierta a los cambios, parte de una clase media creciente, instala, como Borges y Arlt, en el imaginario porteño las calles de Buenos Aires, el nuevo espacio significativo de la literatura argentina.

Los cobija una ciudad que cambia vertiginosamente: la luz eléctrica extendida, los tranvías, el poderoso ajetreo del puerto, los primeros edificios rascacielos y, sobre todo, la pasión por el cine y el explosivo fenómeno editorial de la prensa acompañan el pulso de la Reina del Plata, como la llama el tango. Diarios, periódicos y revistas comparten un público variado, de distintas clases sociales, como *El Mundo*, donde Arlt publica sus *Aguafuertes porteñas*, con un suceso

inédito de popularidad, mientras Borges dirige la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento de *Crítica*, el diario popular de Natalio Botana, semejante a *Crónica*.

En 1905, Hermann Bahr, escritor y crítico de arte austríaco, parte de la revista *La Joven Viena*, dictaminó copiando seguramente a Rimbaud: *Il faut être absolument moderne*: “El único deber, ser moderno”, axioma que caló hondo en las vanguardias europeas y americanas, que en parte lo experimentaban, maravillados, en los adelantos técnicos de la época. Décadas más tarde, Borges ironizaba sobre esa aspiración de su generación, preguntándose qué iban a ser si no eran modernos, ¿antiguos?, ¿del futuro? No tenían más remedio que ser contemporáneos.

Y también recuerda:

Aquellos años fueron muy felices porque las amistades abundaban [...]. La sinceridad animaba nuestro trabajo y sentíamos que estábamos renovando la prosa y la poesía. (*Autobiografía*)

En la nueva visión rupturista que esta generación imponía a todo lo viejo, muchos sintieron el impulso entusiasta de trasladar a la poesía las novedades técnicas. En Buenos Aires, como en otras ciudades americanas, aparecen en la poesía las invenciones de la vida práctica, que deslumbran desde las vidrieras de los negocios y desde las publicidades que inundan las revistas. Borges reniega de lo moderno en la poesía, que se expresa meramente en palabras. En México, Maples Arce publica un libro, *Andamios interiores*, al cual Borges no vacila en criticar y definir como “un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes”. (*Inquisiciones*)

En el mismo sentido, en una crítica a Guillermo de Torre, el “efervescente Torre”, que luego sería su cuñado, Borges deplora que su poemario *Hélices* registre aviones, rieles, troleys, ascensores y contenga “numerosidad de cachivaches”. Confiesa “sentirse viejo y apolillado” por sus preferencias de lector de “antiguallas” frente a ese tipo de poesía. Sin saber en aquel momento, creo, o tal vez sí, que está coincidiendo con uno de los más grandes poetas latinoamericanos, el peruano César Vallejo, quien dice en el artículo “Poesía nueva” (en la revista *Favorables París Poema*, 1926):

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. [...] éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.

El escritor y la sociedad

Es a partir de la visibilidad que adquiere Borges, como colaborador del popular diario *Crítica* y de la revista *El Hogar*, y del éxito de las “Aguafuertes” de Arlt que la sociedad empieza a reconocer al escritor y su quehacer. Sus nombres son identificados por un público mayoritario que los sigue y les escribe sugiriéndoles temas, como le pasaba a Arlt. Borges y Arlt no son los únicos, desde ya, pero sí los más importantes. Se abandona la amaquetada figura, que muchas

películas de los años treinta y cuarenta todavía exhiben, la del bohemio soñador, alguien que no se sabe bien qué hace, para considerar que escribir es un trabajo, una ocupación seria. El imaginario colectivo comienza a independizarlo de los trabajos de incierta práctica y nula remuneración; lo saca de las áreas del poder político, religioso o legal. Más allá de las ideologías, que cada uno manifiesta abiertamente o no, el escritor no depende ya de ninguno de estos reguladores de la vida nacional: su esfera específica es la literatura, con su aura de cierto misterio e indudable prestigio. Prestigio que ya había obtenido Lugones, pero Lugones quedó sacralizado por el poder político con el que colaboró y se oficializó. La generación de la vanguardia inaugura un escritor independiente del poder y sus instituciones; también de lo académico. No era necesario haber pasado por la universidad para tener voz y voto en el panorama literario del momento, para ejercer la crítica y decir lo que se tenía para decir. Ninguno de los escritores de la vanguardia fue a la universidad. Borges tampoco, que se declara, como Arlt, autodidacta. Sus canales de prestigio y consolidación fueron autogestionados: son las revistas que crean y se renuevan sin cesar, y los diarios. Las revistas literarias fueron indispensables para estos grupos, al tiempo que consolidaron una tradición ininterrumpida de la cultura argentina.

4. Elecciones y transgresiones

En las décadas del 20 y del 30 Borges publica poesía, ensayos y crónicas que no pocas veces desconciertan a colegas y lectores. Las relaciones intelectuales entre lo local y marginal con lo filosófico universal, el uso muchas veces prepotente o compadrito de la lengua que quiere relevar hacen de él un innovador al que muchos miran de reojo y algunos con sorna: "Decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?", le dice un conocido en un tren ("Juan Muraña" en *El informe de Brodie*). A lo que contesta: "Me he documentado". El cuento es tardío, pero retoma una experiencia y pregunta habituales que le hacían en los primeros años.

Me viene a la mente una extrapolación humorística de Borges, a propósito de guapos, que no me resigno a soslayar. En los politizados años sesenta, Borges no era solo un "reaccionario" y un "extranjerizante", para algunos era directamente un "agente inglés". En este caso, un periodista le pregunta si él primero escribía en inglés y después lo traducía al castellano.

"Efectivamente", le contestó Borges, "es como usted dice. Y le diré más, le diré que una de las cosas que más me costó traducir del inglés fue:

Negro el charol del zapato.

Negro el chambergo y la ropa

Un balazo lo tumbó
en Thames y Triunvirato.

Se mudó a un barrio vecino.
El de la Quinta del Ñato”.

Continuamos. Cuando leemos, nuestro lector interno trabaja con una lógica ya aprendida, una lógica del relato: una sucesión en el tiempo de la historia, una causalidad de esperar lo que nos indican las condiciones formales de cada género. Borges rompe con la expectativa del lector y eso desconcertó. Más allá del primer estupor, muy pronto se advierte que lo que para Borges no tiene límites ni reglas prefijadas, salvo las gramaticales, es el campo mismo de la literatura. Su libertad absoluta en la elección de temas y la reformulación de las formas convencionales con un sentido nuevo confirman, en sus contemporáneos, su profunda originalidad. Borges es el lector del desprejuicio gozoso; el que discurre por un universo de lecturas de todo tipo y de todas latitudes que le da felicidad. Toma aquello que lo llama y lo sitúa en el verso, cuento o ensayo sin ninguna regulación atenta a los cánones o a las estéticas; él es su propia estética y su propio canon y en ese eje no hay literatura baja o alta, insigne o vulgar: en todo puede encontrarse belleza, en todo un repliegue singular, una historia maravillosa.

Otra vuelta de tuerca

Practica la reescritura de textos ajenos. Borra los límites entre los géneros. Trabaja sobre los hábitos de lectura. Socava lo que el lector

da por sentado, desarma las referencias instaladas por el hábito provocando otros puntos de vista sobre ficción y realidad. Posee una extraordinaria imaginación formal que flexibiliza todo a lo que le pueda adjuntar otro sentido a la literatura y sus formas. Lo hace con los paratextos, aquellos textos breves que acompañan el cuerpo central de cualquier obra: solapas, contratapas, comentarios, prólogos, epílogos, notas al pie, etcétera. Desde estos lugares periféricos, Borges da otra vuelta de tuerca y modifica o amplía el sentido de lo que se ha expuesto en el cuerpo central, sea un ensayo o un cuento.

Como ejemplo, es lo que hace en el epílogo del tomo I de sus *Obras completas* (1974). Escribe, desde el futuro, su propia biografía bajo la forma de una entrada en una *Enciclopedia Sudamericana*, publicada en Chile, en el 2074:

Borges, José Francisco Isidoro Luis: Autor y autodidacta nacido en la ciudad de Buenos Aires, a la sazón capital de la Argentina, en 1899. [...] Sus preferencias fueron la literatura, la filosofía y la ética. [...] Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. Así, el más leído de sus cuentos fue "Hombre de la esquina rosada", cuyo narrador es un asesino.

Juega hasta con los errores de las enciclopedias y se pone como José Luis, error que al comienzo varios cometían. Causa gracia el giro "veneración atolondrada" para su inclinación a contar la vida marginal y del hampa. Entre ellos, su primer cuento. A esto, debemos agregar que Borges fue el constante editor de su propia obra, en la que el lector se pierde en diferentes ediciones y

correcciones. *El hacedor*, tal vez su libro más hermoso, está armado, a pedido de su editor, en base a poemas y textos que había dejado en un cajón. La autocorrección, la reescritura y la reubicación de textos van a ser prácticas habituales sobre sus libros hasta el final. Hay que leer sus extraordinarios prólogos o posfacios donde se leen enmiendas y reubicaciones para comprender este continuo trabajo. Tanto es así que un crítico advierte que aquel que quiera dedicarse a estudiar la bibliografía borgeana, sus fechas y cambios, debe pensar en un trabajo para toda la vida.

“Hombre de la esquina rosada” (1927)

Bajo el título “Leyenda policial”, el primer cuento de Borges fue publicado en la revista *Martín Fierro*, en 1927; luego en 1928, en *El idioma de los argentinos*, como “Hombres pelearon”. También apareció en el diario *Crítica* bajo el seudónimo de Francisco Bustos, como “Hombres de las orillas”. En 1935, con su título definitivo, “Hombre de la esquina rosada”, se publicó en *Historia universal de la infamia*.

El cuento pone en escena lo que Borges llama “el gran mito argentino”, “que aún perduraba en los cuchillos de los compadres”: el duelo donde se prueba el valor de un hombre. En la versión “Hombres pelearon”, empieza Borges:

Ésta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero; de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor.

“Hombre de la esquina rosada” narra la noche en que un guapo del Norte de Buenos Aires, de gran fama con el cuchillo, Francisco Real, alias el Corralero, llega, acompañado de sus compadres, a un baile de los suburbios del Sur. Viene a desafiar a Rosendo Juárez, el Pegador, héroe local, cuya reputación es el orgullo del barrio. Con Rosendo está su mujer, la Lujanera. Por el narrador anónimo, joven admirador de Rosendo Juárez, sabemos los pormenores de esa noche: en un momento, la música cesa y las parejas le abren paso a la alta figura del Corralero, que se dirige directamente a Juárez acodado en el mostrador y lo invita a pelear. Ante el estupor general, Juárez no responde al desafío y murmura algo que no se escucha. La Lujanera le busca el cuchillo en el saco y se lo pone en la mano. Juárez tira el cuchillo por la ventana que da al río y, rodeado del silencio general, camina entre los presentes con la cabeza gacha y sale a la noche. El Corralero se queda con la Lujanera, a quien abraza para bailar, y luego se van juntos. Ha sido un bochorno general esa provocación sin respuesta, así lo relata el testigo. Queda pendiente una reparación, una venganza o algo que debe suceder. El narrador sale del baile humillado por la cobardía de su héroe y relata:

Había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de otras. Yo forcejaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar. Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto.

Y dice que “cuando alcanzó a volver seguía como si tal cosa el bailongo”. De pronto, se escucha afuera una mujer que llora: es la

Lujanera. Aparece empujada por el Corralero, que entra al baile herido y ensangrentado, cae entre los que lo rodean y muere. Los del Norte dicen que la Lujanera lo mató. Ella niega y explica que estaban juntos cuando se presentó un desconocido, a los gritos lo invitó a pelear y le infirió esa puñalada. Y jura que no sabe quién es. Se escuchan afuera los caballos de la policía. Todos de acuerdo, se deshacen del cadáver, lo tiran al río por la ventana y simulan que el baile sigue. La Lujanera desaparece. Cuando el narrador deja el baile y vuelve a su rancho, ve una lucecita y dice:

De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso [...] y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.

En las tres líneas finales, se revelan dos cosas: el que cuenta es el asesino, y quien está hablando con él y le ha preguntado por Francisco Real es Borges. La maestría formal del relato, su ocultamiento en las mismas palabras del narrador, producen ese efecto final de revelación. "Hombre de la esquina rosada" nos atrapa por la combinación magistral de un tono y de una voz cuya enunciación provoca la verosimilitud inmediata que el cuento transmite. "A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real", comienza así la narración de una noche sucedida en el tiempo. La frase es una respuesta a alguien que lo ha interpelado preguntándole por Francisco Real. Reconocemos en el estilo y la entonación a un hombre del suburbio de Buenos Aires: "Los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado". Las acotaciones circunstanciales son vívidas,

inolvidables, como siempre en las descripciones de Borges: “La noche era una bendición de tan fresca”, dice. El lector se entrega al relato sin sospechas, pero al llegar al final, como en un vértigo realiza el giro inverso y vuelve a las palabras del comienzo, para recibir una sorpresa perfectamente calculada. Las primeras palabras del cuento toman, entonces, su precisa entonación entre irónica y resignada: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real...” porque ahora sabemos que habla quien lo mató. En “Hombre de la esquina rosada” Borges inaugura un procedimiento que repetirá muchas veces, hasta en sus últimos cuentos: incluirse en la ficción.

Décadas más tarde, en *El informe de Brodie*, Borges le da una oportunidad de explicarse a Rosendo Juárez en el cuento con ese título. El antiguo guapo del Sur, ahora de aspecto decente y amansado, le dice que le va a contar qué pasó aquella noche en que lo cubrió la humillación entera del barrio. Borges explicó más tarde su intención: quiso que los dos cuentos dialogaran en el tiempo.

Evaristo Carriego (1930)

Es el único libro de Borges —una biografía crítica— dedicado a un único tema y a un único autor. Los anteriores y posteriores son antologías de ensayos y artículos sobre una gran variedad de autores y de tópicos. Antes, presenta ya el personaje en otro libro:

En una calle de Palermo de cuyo nombre sí quiero acordarme y es la de Honduras, vivió allá por los años enfáticos del centenario un entrerriano tuberculoso y casi genial que miró al barrio con mirada eternizadora. (*El tamaño de mi esperanza*)

Dice en *Autobiografía*:

En 1929 mi tercer libro de ensayos ganó el segundo Premio Municipal, tres mil pesos, que en aquellos tiempos era una suma considerable. Con una parte compré un juego de segunda mano de la undécima edición de la *Enciclopedia Británica*. El resto me aseguraba un año de tiempo libre, que decidí emplear en escribir un libro más extenso con un tema marcadamente argentino. Mi madre quería que escribiera sobre uno de los tres poetas que realmente valían la pena: Ascasubi, Almafuerte o Lugones [...]. Pero elegí escribir sobre un poeta popular casi invisible Evaristo Carriego. Mi madre y mi padre me advirtieron que sus poemas no eran buenos, "Pero era amigo y vecino nuestro", dije.

Evaristo Carriego prueba la invariable honestidad intelectual de Borges, que emprende este ensayo alabando una parte de la obra de Carriego y finiquitando la que no le gusta, con argumentos y sin contemplaciones. El libro se abre con una pintura histórica del Palermo de Buenos Aires, remontándose a la época de Rosas y de Urquiza para llegar al Centenario, los años del propio barrio de los Borges y de Carriego. Es un placer de lector la irónica precisión que logra Borges en las descripciones del barrio y de sus históricos habitantes:

Hacia el 40, Palermo ascendió a cabeza mandona de la República, corte del dictador y palabra de maldición para los unitarios [...]. Básteme enumerar "esa casa grande blanqueada llamada su Palacio" (Hudson) y los naranjales y la pileta de paredes de ladrillo y baranda de fierro, donde se animaba el bote del Restaurador [...].

Y en este punto no puede resistirse a intercalar una cita memorable por lo visual, que bien podría haber sido suya:

[...] a esa navegación tan frugal que comentó Schiaffino: "El paseo acuático a bajo nivel debía ser poco placentero, y en tan corto circuito equivalía a la navegación en petiso. Pero Rosas estaba tranquilo; alzando la mirada veía la silueta, recortada en el cielo, de los centinelas que hacían la guardia junto a la baranda, escrutando el horizonte con el ojo avizor del tero".

Luego de doce años de dominio de Palermo, cae el gobernador:

De Palermo salió en un atardecer ese hombre temeroso a comandar la mera espantada o batalla de antemano perdida que se libra en Caseros; en Palermo entró el otro Rosas, Justo José, con su empaque de toro chúcaro y el cintillo mazorquero punzó alrededor del adefesio de la galera y el uniforme rumboso de general.

El capítulo dos, la vida de Carriego, comienza con la muy citada frase acerca de la futilidad de querer emprender una biografía:

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente.

Borges declara su propósito: rescatar de la obra de Carriego aquella parte reservada, que sabrán admirar sólo algunos, y dejar de lado la parte sentimental.

Pienso que el nombre de Evaristo Carriego pertenecerá a la *ecclesia visibilis* de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas — cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional— contarán definitivamente con él. Pienso también que pertenecerá a la más verdadera y reservada *ecclesia*

invisibilis, a la dispersa comunidad de los justos, y que esa mejor inclusión no se deberá a la fracción de llanto de su palabra. He procurado razonar esos pareceres.

Desde muy joven Carriego compartió la vida cotidiana de los vecinos de su barrio: las esquinas nocturnas, donde malevos famosos o de poca monta se juntaban con muchachos trasnochadores como él. Pero también la vida diurna de gente humilde y trabajadora, entre los que había muchos inmigrantes.

Borges considera la solidaridad poética de Carriego con ese fragmento pobre de Buenos Aires y sus habitantes:

Carriego creía tener una obligación con su barrio pobre: obligación que el estilo bellaco de la fecha traducía en rencor pero que él sentiría como una fuerza.

Y acude al significado de esa pobreza, que signa por igual al barrio y a Carriego:

Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos como si todo les llegará filtrado.

Personajes antagónicos del hampa y de la vida decente, que compartían las calles y las esquinas de Palermo. De ese común universo poético, Borges deja de lado la parte que emociona al barrio pobre: la costurerita que dio aquel mal paso, el niño enfermo, la viejecita, la novia tuberculosa, para tomar, decididamente, la otra parte, la oscura y policial, la del malevo y el duelo a cuchillo,

trasfondo nocturno del barrio. Y el tono conversacional, parco, de los relatos del coraje.

Borges culpa a la influencia de Darío, a quien Carriego admiraba e iba escuchar a los cafés, el abordaje “borroso y palabrero” de su poesía cuando cae en los lugares comunes de la noche, de la luna, de la relación con una mujer, contagiados del gusto del rubenismo por las palabras “sublimes” con las que Carriego abordaba la poesía sentimental.

[...] Rubén Darío hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse* con una tan infinita ausencia de escrúpulos que *panteísmo* y *cristianismo* eran palabras sinónimas para él y que al representarse *aburrimiento* escribía *nirvana*.

La cita confirma la postura general de Borges respecto de la poesía: la negación de toda ampulosidad que conduce a la nadería superficial, que había dejado clara en su crítica al modernismo. Aunque no fue esta la opinión general sobre Darío más tarde, a quien su maestro español Cansinos Assens admiraba. Otra cosa era Lugones, blanco de sus críticas. Pero en este lugar tiene sentido en los dos tonos que advierte y separa de la poesía de Carriego: Darío estaría presente en la poesía sentimental.

Entre las amistades de Carriego “en las que fue riquísimo”, sobresale la que mantuvo con quien fue el modelo de “Hombre de la esquina rosada”, don Nicolás Paredes.

La más operativa [de las amistades] fue la del caudillo Paredes, entonces el patrón de Palermo. Esa amistad la buscó Carriego a los catorce años.

Paredes, arquetípico hombre del arrabal, cuenta con la admiración de Borges, que lo frecuentó.

Paredes es el criollo rumboso, en entera posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra insolente, el bigote flameado, la grave voz usual que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación, el sentencioso andar, el manejo de la posible anécdota heroica, del dicharacho, del naípe habilidoso, del cuchillo y de la guitarra, la seguridad infinita. Es hombre de a caballo también, porque se ha criado en un Palermo anterior a este del carreraje, en el de la distancia y las quintas. Es el varón de los asados homéricos y del contrapunto incansable. [A mis treinta años] me dedicaría unas décimas, de las que no olvidaré este acierto impensado, esta resolución de amistad: *A usted, compañero Borges, Lo saludo enteramente*. Es visteador de ley, pero malevo que ha querido faltarle ha sido sujetado, no con el *fierro* igual, sino con el rebenque mandón o con la mano abierta, para mantener disciplina.

Comenta en entrevistas que fue Paredes quien le enseñó a jugar al truco; que muchas veces jugaron como pareja y otras mano a mano, y que lo admiraba por cómo sabía mentir en el juego.

A Borges le gusta, definitivamente, el uso sin alardes del rioplatense y el tono que lo convoca de Carriego es el del "pobrerío conversador". "La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires, el truco la otra, y la muerte da el velorio, conversadero general que no le cerró a nadie la puerta". (Josefina Ludmer) Este es el apunte fundamental de análisis; tal vez el que incide en la veta principal de la literatura y los ensayos de Borges, quien nunca es doctoral para explicar, argumentar o narrar. Ciertos momentos que toma Carriego en *La canción del barrio*, momentos

“conversados de la literatura que se encuentran en los que no tienen literatura”. Borges va a determinar la separación de los dos tonos de lo porteño popular: la épica del malevo, por un lado, y el folletín sentimental, por el otro. Y reconvertirá para él y su literatura tres arraigos de la poesía de Carriego: el truco conversado; el velorio, como reunión conversada, y la milonga, música criolla que acompaña la payada, conversación improvisada y, a la vez, baile de los suburbios, tópicos a los cuales dedicará muchas páginas futuras. Pero sobre todo la impregnación casi audible de ese tono conversacional de su literatura cuando, muchas veces, apela al que está leyendo con el giro “mi lector”.

Historia universal de la infamia (1935)

En 1933 Borges se hace cargo junto a Ulises Petit de Murat de *La Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento de *Crítica*, diario de Natalio Botana. Dado el impresionante éxito de las *Aguafuertes* de Arlt en *El Mundo*, Botana decide no quedarse atrás y le pide a Borges que escriba algo del mismo impacto periodístico; no importaba de qué índole, siempre y cuando tuviera que ver con crímenes y misterio. Para complacer a su patrón y atenerse a las pautas del diario, Borges entrega a sus lectores una nueva manera de escribir crónicas: la reescritura de textos ajenos. Historias de personajes del hampa o de la historia criminal reelaborados por él; textos insólitos para el género que se lee, pero al gusto de Borges. Reunidos más tarde bajo el título de *Historia universal de la infamia*, exhiben el cruce de un lector ultrarrefinado con el espacio periodístico en el que aparecen: un diario netamente popular y

sensacionalista. Borges se divierte. Escribe para *La Revista...*, pero sin adaptarse al medio. No es condescendiente con el lector: lo acerca por medio del estilo y el humor. En el prólogo de 1935, advierte: "Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos".

Uno de los textos, "El impostor inverosímil Tom Castro" cuenta un intento de estafa planeada por dos insólitos personajes a una desconsolada madre viuda, en 1854. El hijo de esta señora, Roger Charles Tichborne, de una de las familias más prominentes de Inglaterra, muere en un naufragio. Su madre negó horrorizada su muerte y publicó avisos en diarios de amplia circulación pidiendo noticias de su heredero. Orton y Bogle, socios en el delito, ingenian la estratagema de que uno de ellos se presente ante Lady Tichborne fingiendo ser su hijo redivivo, a quien nunca habían visto, y de este modo hacerse acreedores de la herencia. Así son los personajes pintados por Borges:

Tichborne era un esbelto caballero de aire envainado, con los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lacio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta; Orton era un palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una infinita vaguedad, cutis que tiraba a pecoso, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente o borrosa. Bogle inventó que el deber de Orton era embarcarse en el primer vapor para Europa y satisfacer la esperanza de Lady Tichborne, declarando ser su hijo. El proyecto era de una insensata ingeniosidad.

Bogle piensa que intentar un parecido con alguien a quien nunca habían visto levantaría más sospechas; Orton debe presentarse tal cual es.

Borges inaugura una modalidad: la reescritura de textos ajenos, en este caso policiales anacrónicos, reescritos en un rioplatense socarrón. Se basa en libros recónditos para los lectores de la época que, por otra parte, muchos acaban de publicarse en inglés. Toma *Historia de la piratería*, de Philip Gosse (se publica entre 1924 y 1932) y reescribe "La viuda Ching, pirata". O *A Century of Gunmen*, de Frederick Watson (1931) y reescribe "El asesino desinteresado Bill Harrigan". La transformación los convalida y, además, cita sus fuentes. Sin embargo, no menciona *Vidas imaginarias* (1896), de Marcel Schwob, aunque se trata de la misma idea. Más tarde manifestó que el concepto de *Vidas imaginarias* era superior al libro mismo.

Me gusta pensar a Borges como "El transgresor enmascarado J. L. B.", haciéndolo parte de su *Historia universal de la infamia*. Debajo de la apariencia seria, imperturbable, que muestra en su iconografía, detrás del chaleco, el reloj de cadena y el bastón, hay un transgresor constante. De todos los órdenes de la literatura. El espacio, la arena donde propone a los lectores estas colisiones, fragmentaciones y reescrituras de la cultura recibida, es el de los textos. Y "textos" abarca todo escrito, de cualquier época, tema y origen que le pudiera interesar. El ámbito donde aparece, constante, el hipertexto: epigramas, cuentos, poesía, ensayo, críticas, reescrituras, poemas satíricos, epitafios, artículos que va a publicar, sin distinciones jerárquicas, en diarios, suplementos y revistas múltiples, desde la prestigiosa *Sur* hasta la revista *Obra*, de los subterráneos de Buenos Aires, o el diario *Crítica*.

La literatura es para Borges como *El juego de los abalorios*, de Hermann Hesse: un Estado en el que impera el espíritu y los valores

de la cultura, cuyo nombre es Castalia. En él, un grupo de jóvenes se consagra a la música, a la astronomía, a las matemáticas con desdén de todo lo material. Gran resonancia de este tema en Borges: su literatura adopta la forma de un juego mayor, a veces realista y directo, a veces metafísico, a veces fantástico o simbólico, siempre como el resultado de un alto arte combinatorio.

5. De polémicas y ensayos descoloniales

Leyendo las obras que Borges publica en la década del 20, se advierte que su criolledá no es expresión de un juvenilismo vanguardista, sino un desafío programático. El centro de esta razón: la cuestión del lenguaje, el uso de las palabras de la lengua propia, la búsqueda de una escritura —de una literatura— que no traicione su voz. Del otro lado está España, dueña del español o castellano, atenta a las deformaciones que los americanos infieren a su uso y celosa de su propia influencia, menguante en Hispanoamérica y que teme perder. El eje de la polémica pasará en Borges por la criolledá —actitud que distingue del criollismo folclórico—, versus “el copioso diccionario español”. La elección de un habla que se respalda en la parquedad criolla en oposición tácita al manifiesto alarde de Lugones en *La guerra gaucha*, que quiso demostrar que también un escritor argentino podía usar todas las palabras, para terminar componiendo un libro inextricable.

Borges plantea el “tradicional aborrecimiento argentino por la españolada” a favor de la construcción de una identidad lingüística nacional. Lo enunciará en dos libros de ensayos: *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Y en dos artículos: “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión* (1932) y, posteriormente, en el tan lapidario como socarrón “Las alarmas del doctor Américo Castro” en *Otras inquisiciones* (1952), donde se divierte y nos divierte con argumentos irrefutables.

El tamaño de mi esperanza (1926)

En estos ensayos sostendrá la identidad lingüística argentina y la exhibirá en cuentos y polémicas, muchas veces con excesos barrocos y palabras que confesaba haber tomado de un diccionario de argentinismos. Hay, a mi criterio, en estos ensayos de su juventud, más allá de la actitud altisonante, una profunda verdad. Borges no se dejaba arrastrar por ocurrencias. Es la exaltación del estilo de su juventud lo que lo llevará a renegar de estas obras en su madurez, enemiga de discrepancias bochincheras y exhibicionismos; no las ideas, a las que difícilmente él mismo podría refutar. En 1975, cuando Borges ya había exiliado *El tamaño de mi esperanza* de su obra, dice:

Hacia 1926 incurrí en un libro de ensayos de cuyo nombre no quiero acordarme, que Valery Larbaud, tal vez para complacer a nuestro común amigo Güiraldes, alabó por la variedad de sus temas, que juzgó propia de un autor sudamericano. El hecho tiene sus raíces históricas. En el Congreso de Tucumán resolvimos dejar de ser españoles; nuestro deber era fundar, como los Estados Unidos, una tradición que fuera distinta. Buscarla en el mismo país del que nos habíamos desligado hubiera sido un evidente contrasentido. (*Prólogos con un prólogo de prólogos*)

En uno de los ensayos de este libro, "La pampa y el suburbio son dioses", esa mística criolla, expresada en una lengua de modismos y tradición propia, entraba en trepidante confrontación con los mandatos de la norma culta española, que indicaba cómo escribir y cómo hablar "bien" en América. Borges exhibe su actitud más

extrema en el lugar que con mayor ahínco le concierne: el del lenguaje. En este punto, sus ensayos son de un evidente posicionamiento descolonial. Quiere desmarcarse: no pueden decirnos más los españoles cómo se debe hablar y escribir en nuestro país.

En el prólogo, con un tono por momentos casi de provocación, alcanzamos a leer todo un programa:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. [...] Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidá a este país.

Enuncia un plan: el de conducir la ciudad y su literatura de la indigencia poética al esplendor. Y advierte que no está hablando de criollismo en la acepción corriente de la palabra, es decir, folclórica.

He llegado al fin de mi examen (de mi pormayorizado y rápido examen) y pienso que el lector estará de acuerdo conmigo si afirmo la esencial pobreza de nuestro hacer. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ini un sentidor ni un entendedor de la vida! [...] Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires [...]. Ya Buenos Aires, más que una ciudá, es un país y hay que encontrarle la poesía y la mística y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. [...] No quiero progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras.

Utiliza el habla popular (ciudá, verdá), pero va a especificar que su crielledá no es la de la "viaraza de sentirse un poco Moreira". Quiere

ensancharle el significado a esa palabra y así, tal vez, ajustarla más a su empresa. Entonces:

Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.

Una polémica transatlántica (1927)

El 15 de abril de 1927, *La Gaceta Literaria* publica en Madrid un editorial firmado por Guillermo de Torre titulado "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica"; se da en el contexto de las vanguardias y desata variadas reacciones y tensiones. Dirigido especialmente a la juventud americana, cooptada, dice, por el deslumbramiento que provoca Francia y por todo lo que provenga de ese país, el artículo generó respuestas en toda Hispanoamérica; entre los que contestaron estuvo Lezama Lima desde La Habana. Las de Argentina, entre serias y burlas, fueron las más virulentas.

Dice De Torre:

Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, generoso y europeo, frente a París: reducto estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje. [...] No podemos ya contemplar indiferentemente esa constante captación latinista de las juventudes hispanoparlantes, ese cuantioso desfile de estudiantes, escritores y artistas hacia Francia e Italia.

El 10 de julio del mismo año, desde la revista *Martín Fierro*, Borges y otros nueve de sus colaboradores responden a ese editorial. Algunos en serio y acertando en la lectura entrelíneas que se adivinaba en el artículo de De Torre; otros, como Borges, prefieren la burla de tono porteño. Dice Borges, bajo el título "Sobre el meridiano de una gaceta" (También apareció bajo el título "A un meridiano encontrao en una fiambarrera"):

La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ien Madrid! el meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación.

Luego, continúa:

Yo les contesto así: Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo —a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él—; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice "envidiable" para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?

Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo ni en Buenos Aires —que yo sepa— hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada ítales de ravioles.

Repentista, cómico o sorprendente en este estilo socarrón, Borges habla de la simpatía argentina por los itálicos ravioles.

El artículo de De Torre trasluce una intención de fondo. El interés de la naciente industria editorial española, preocupada en aconsejar a los americanos a fin de no perder lectores. Barcelona es uno de los centros más ambiciosos de esa industria incipiente y de gran futuro. Los españoles tenían en América un público potencial enorme a quienes vender sus libros y no querían que ese mercado fuera absorbido por otros países. Ésta era también la opinión de Miguel de Unamuno, que terció en la polémica, sobre lo que decía y ocultaba el artículo de De Torre.

Me interesa ir brevemente al pasado de la literatura argentina y mencionar que esta polémica de 1927 tuvo un antecedente, casi en los mismos términos. En 1845, Echeverría, exiliado en Montevideo, responde en *El comercio del plata* a un artículo del español Alcalá Galiano ("Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana"), quien asegura que la literatura americana "se halla todavía en mantillas" y lo atribuye a que los americanos han "renegado de sus antecedentes y olvidado su nacionalidad de raza", por lo cual pasa buenamente a aconsejarles "que vuelvan a la tradición colonial y se pongan *a remolque* de España a fin de que su literatura adquiriera un alto grado de esplendor". Con una contundencia ejemplar (no puedo acá reproducir toda esta polémica) contesta Echeverría que "[...] nos permitirá el señor Galiano le digamos que no nos hayamos dispuestos a adoptar su consejo ni a *imitar imitaciones*, ni a buscar en España [...] el principio engendrador de nuestra literatura, que la España no tiene ni puede darnos [...] la cuestión literaria está íntimamente ligada con la cuestión política, y nos parece absurdo ser

español en literatura y americano en política [...]. El único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado [...] es el idioma; *pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación progresiva, es decir de emancipación*". [La cursiva es mía]. Agradece los "desvelos" de Galiano, [...] pero nos parece bastante lo dicho para que comprenda que los americanos saben muy bien dónde deben buscar el principio de vida, tanto en su literatura como en su sociabilidad". (En parte III, "Selección de ensayos literarios", en la *Antología...* mencionada en la bibliografía)

El idioma de los argentinos (1928)

Tres años después, en los ensayos de *El idioma de los argentinos*, Borges continúa su plan de manera sistemática. Despeja el habla rioplatense del arrabalero y del lunfardo, achacados como corrupción del idioma por los catedráticos españoles.

Dos influencias antagónicas entre sí militan contra un habla argentina. Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción.

Refuta lo primero argumentando que imaginar que el arrabalero o el lunfardo puedan arrinconar al castellano es como trasoñar, dice, que el dialecto de las matemáticas o de la cerrajería pueda ascender a idioma único. Argumenta los lugares donde se escucha: en tangos cuestionados por la "tiniebla" del uso lunfardo y en "vivarachas"

milongas, para concluir que esos no son usos de la gente común; que para hablar “el pueblo no precisa añadirse color local”.

Otra equivocación es la del casticista que rechaza cualquier novedad o cambio y que

[...] postula lo perfecto de nuestro idioma y la impía inutilidad de refaccionarlo. Su mayor y solo argumento consta de las sesenta mil palabras que nuestro diccionario, el de los españoles, registra. [...] El criterio acumulativo que las dirige [...] de heráldica, de arcaísmos— ha reunido esas defunciones. El conjunto es un espectáculo necrológico

Del monumental diccionario del que se jactan los españoles, dice Borges, un porcentaje enorme no se entiende ni se usa y ésta es la piedra de toque de su prueba. El lenguaje es algo vivo, consagrado por el uso, mientras que miles de entradas del diccionario son letra muerta. Argumenta por el absurdo de los ejemplos:

Derechamente dice un hombre la voz que rima con prostituta. El diccionario se le viene encima enseguida y le tapa la boca con *meretriz, buscona, mujer mala, peripatética, cortesana, ramera, perendeca, horizontal, loca, instantánea* y hasta con *tronga, marca, hurgamandera, iza y tributo*. Esto no es riqueza, es farolería, ya que ese cambalache de palabras no nos ayuda ni a sentir ni a pensar. (“El idioma infinito”)

Y otro:

Si cualquier gramático, verbigracia, tenía que autorizarse con el dictado de Nebrija, rara vez hubo de repetir la misma frase, variándola gallardamente de esta o parecida manera: *así lo afirma Nebrija, así lo siente, así lo enseña, así lo dice, lo advierte así, tal es su opinión, tal su parecer, tal su juicio, según le place a Nebrija, si creemos al Ennio español*, o empleando otros giros no

menos discretos que oportunos [...]. Yo creo de veras que esta retahíla de equivalencias es recurso tan ajeno a la literatura como la posesión o no posesión de una nítida caligrafía.

Y remata en *Inquisiciones* cuando acota en "Queja de todo criollo":

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza.

No todo se tira por la borda. Habla del lucimiento de la lengua y concede, con "dicha de ánimo", que

[...] algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes.

Para concluir, el ensayo recurre a los ejemplos mayores de la tradición de la literatura argentina, a nuestras autoridades, y con ellos respalda su postura:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir.

Más allá de la elocuencia de los ejemplos que elige del diccionario español, nos situamos en la época. En 1927, y en Buenos Aires, el *Diccionario de la Real Academia Española* no se cuestionaba; su consulta era respaldo y constancia de que se escribía “bien” en castellano. Costó décadas de evidencias palmarias de usos de habla locales de los países latinoamericanos para que la RAE aceptara e incluyera en su diccionario los “americanismos” que hoy podemos consultar. Siguiendo a Bernard Shaw, tan citado por Borges, podríamos acotar a la polémica que “una lengua común nos separa”.

En términos lingüísticos, Borges legitima el uso de la variedad rioplatense del español, considerándola perfectamente apta para la poesía y la literatura.

Dice en “El idioma infinito”: “Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma”.

En este punto se anticipa a criterios posteriores de política lingüística. El poder colonial español se mostró inflexible, primero en lo político y económico y, en concordancia, en mantener la “pureza de la lengua española” del Imperio. Pero sería absurdo denostar el español, nuestra hermosa lengua; sólo indico lo señalado por Borges: la pretensión española de seguir siendo la brújula cultural y lingüística argentina e hispanoamericana todavía en 1927. Hablamos la misma lengua, pero nosotros con una variedad de usos que, geográfica e históricamente, nos separa del español hablado en España, desde el principio.

Frente a la verborragia y tradición hispánicas se levanta la lectura del *Martín Fierro*. A lo largo de toda su vida, Borges fue lector consecuente de Hernández, citándolo innumerables veces como poema dador de identidad en la emoción compartida de sus

sextinas. También dio opiniones contrarias: deploró al gaucho matrero, quejoso de su suerte y enumerador de desgracias. En 1953 retoma una vez más el poema en *El "Martín Fierro"*, extenso ensayo que escribe en colaboración con Margarita Guerrero. En el prólogo dice algo que alcanza a los lectores de hoy:

Hace cuarenta o cincuenta años, los muchachos leían el *Martín Fierro* como ahora leen a Van Dine o a Emilio Salgari; a veces clandestina y siempre furtiva, esa lectura era un placer y no el cumplimiento de una obligación pedagógica. Ahora, el *Martín Fierro* es un libro clásico y ese calificativo se oye como sinónimo de tedio. [...] Lo cierto es que el *Martín Fierro* abarca unas ochenta páginas y podemos empezarlo y concluirlo, sin exceso de velocidad, en un solo día.

“El escritor argentino y la tradición” (1932)

Publicado en *Discusión*, en 1932, este ensayo enuncia y discute las opiniones de dos autoridades (Lugones y Rojas) sobre la literatura argentina, y a qué origen debe su identidad y desarrollo. Lo que implica pensar la literatura argentina como sistema; un sistema de relaciones presentes y pasadas de escritores, libros, lecturas, innovaciones e influencias; un sistema que implica el pasado y la tradición de la cual somos deudores y, hacia el futuro, la ruptura con esa tradición o con parte de ella. En nuestro caso, como en todos los de Hispanoamérica, esa ruptura sostenida por la vanguardia de los años veinte impone el tema del lenguaje propio y luego el del “ser nacional”; quiénes éramos, en definitiva, los argentinos. Cuestión que seguirá desafiando a muchos ensayistas y autores en las décadas siguientes.

En ese marco, es válida la pregunta que dispara el ensayo: ¿a qué tradición nos debemos los argentinos hablando de literatura? Revisa las dos posturas autorizadas del momento y las liquidará rápidamente. Su modo de exponer y de polemizar es directa y sin remilgos ni gentilezas. Esta sensación proviene de lo aplastante (y regocijante) de su estrategia discursiva. No anticipa nada: enuncia brevemente su razonamiento sobre el tema, pone en bloque la opinión que confronta y la cancela, para dar paso a sus argumentos y ejemplos. Lo primero que dice es que el escritor argentino y la tradición “es un problema retórico”. Es decir, no existe.

Y explica: hay dos posturas sobre este problema inexistente. Una es la que sostienen Ricardo Rojas, en *Historia de la literatura argentina*, y Leopoldo Lugones en *El payador*: que la literatura argentina proviene de la poesía gauchesca. Esta opinión se basa, dice, en el hecho de que la llanura argentina engendró al gaucho, que el gaucho va a ser el autor y héroe de la poesía gauchesca y que de la poesía gauchesca proviene la literatura argentina. Como lo hace muchas veces, primero refuta con una *boutade*. Dice que hay grandes extensiones de llanura en Colombia y en otros países latinoamericanos, pero todos se han abstenido “enérgicamente” de escribir *El gaucho Martín Fierro*, o sea que no es una fatalidad que la pampa engendre al gaucho y éste a la poesía gauchesca y ésta sea nuestra tradición, como un destino o fatalidad telúrica.

Pasa entonces a analizar la poesía gauchesca, que no es poesía de los gauchos, sino escrita por hombres cultos, urbanos, que imitan la voz y decires de los gauchos. Conclusión, no hay tal literatura gauchesca en tanto poesía autóctona engendrada en el personaje central de la pampa. Por otra parte, señala un error en las

imitaciones de los poetas educados al tomar la voz del gaucho, en general analfabeto, y es que las llenan de color local. Y lo centra en el tema de la payada, contrapunto de poesía oral cantada e improvisada entre dos gauchos que deben responder, cada uno, a la pregunta del otro. La payada, que se presenta espontáneamente en una pulpería, sí es auténticamente gauchesca:

La poesía gauchesca, que ha producido obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas [...] como dichas por gauchos para que el lector las lea con entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no sólo en los payadores de la campaña, sino en los de las orillas de Buenos Aires— cuando versifica tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehúye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes.

El pueblo, dice, cuando se pone a versificar es solemne y quiere tratar cosas serias, altas; no le gusta hablar de cosas cotidianas, no le parecen poéticas. Los autores de literatura gauchesca buscan y abundan en color local. Como tienen que dar fe de que son gauchos, que saben de lo que están hablando, ponen aperos, caballos, ombúes, ranchos, guitarra, toda la escenografía. Cuando un gaucho participa de una payada los temas que le importan son elevados y, en este punto, cita a Hernández como ejemplo:

[...] hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno.

Apoya su argumento en una cita de *Decadencia y caída del Imperio Romano*, de Edward Gibbon, que dice: "En el Corán no hay camellos". En el libro musulmán por antonomasia, dictado por Alá a Mahoma, no hay camellos. No hay apelación al color local como apoyo de una verdad. El camello se da por sentado, son hombres del desierto. Pasado al tema gauchesco, el color local no tiene nada que ver con la verdad poética. Por eso a Borges no le había gustado demasiado *Don Segundo Sombra*, "exaltado por los nacionalistas", dice, libro publicado en 1926, donde Güiraldes, que era estanciero y culto, acumula lugares comunes acerca de los reseros y sus tareas.

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación.

En poesía podemos leer "literatura".

Examina luego la segunda postura: como colonia que hemos sido provenimos de la literatura española y es la que nos corresponde continuar. Es tajante: "No hay ningún lugar en el mundo donde lo antiespañol sea tan fuerte como en la Argentina".

Borges usa una palabra desacreditante que es "españolada" o "españolados". Argumenta que entre 1810 y 1816 nos separamos de España en todo sentido y "nos sacamos de encima a los españoles". Y da una prueba concreta, lingüística, que muchos hemos experimentado años atrás.

Comenta que si le presta un libro de un francés, traducido en Buenos Aires, a un amigo, lo lee con naturalidad, pero un libro escrito en España no lo soporta.

La refutación de Borges es que, en literatura, no nos debemos ni a la tradición gauchesca ni a la tradición española. Entonces:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.

Y en apoyo de esta opinión, recuerda el ensayo de un sociólogo norteamericano, Thorstein Veblen, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental y contesta que:

[...] sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial [...]; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra; [...] les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa.

La conclusión es clara y nos permite inferir el ejemplo del propio Borges en tanto lector universal.

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

Postura consecuente la de Borges, la de su doble elección, que nos lega el lenguaje de nuestra literatura y la tradición de la cultura universal. Y su lección sobre una literatura nacional. Es el lenguaje que usamos para escribirla, su uso coloquial o metafísico, pero hablado aquí y ahora, lo que hace nacional a una literatura, hable de lo que hable.

6. Tres cuentos señalados

Más allá de su importancia en la obra total de Borges, la elección de estos cuentos responde a distintos motivos: “El Sur” y “Pierre Menard, autor del Quijote” son mencionados de una manera directa y con significación puntual en su *Autobiografía*. “El acercamiento a Almotásim” despliega por primera vez los dispositivos narrativos de Borges y es una perfecta entrada a su obra cuentística y a los artificios que la caracterizan.

En el universo borgeano el Sur no es —o no es sólo— un punto cardinal, una dirección geográfica; es un espacio mítico, centro del imaginario de sus ficciones donde éstas, frecuentemente, cobran una dimensión metafísica o fantástica. En el poema que el joven Borges le dedica en *Fervor de Buenos Aires*, el Sur se menciona sólo en el título, pero los versos que siguen impregnan esa idea de ámbito privilegiado, colmado de recuerdos íntimos y esenciales.

El Sur

Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de sombra haber mirado
esas luces dispersas,
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua

en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madre selva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
—esas cosas, acaso, son el poema.

Es el cielo recuperado de la infancia, la tácita Cruz del Sur, la geografía de una ciudad —Buenos Aires— caminada y encontrada en esa dirección y transmutada en literatura. Dice:

Más que una determinada zona de la ciudad, más que la zona que definan el Paseo Colón y las calles Brasil, Victoria, Entre Ríos, el Sur es la substancia original de que está hecha Buenos Aires, la forma universal o idea platónica de Buenos Aires. [...] porque no hay un palmo de Buenos Aires que, pudorosamente, íntimamente, no sea *sub quadam specie aeternitatis*, [desde la perspectiva de lo eterno] el Sur. (Prólogo a *Buenos Aires en tinta china*, de Attilio Rossi, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*)

Coherente con esta declaración, como dijimos hay una cartografía de Buenos Aires en la obra borgeana: la casa de la calle Garay, de “El Aleph”; la esquina de Chile y Tacuarí, de “El Zahir”; el poema “La noche que en el Sur lo velaron”; la esquina de Bolívar y Venezuela, de “Rosendo Juárez”, el Bajo de “La muerte y la brújula”, un almacén en Chile y Defensa, Barracas, Constitución, la Boca, adonde Emma Zunz busca un marinero; el poema al Chubut, Sur de la patria; es en el Sur donde le tienden una trampa a Lonnröt en “La muerte y la brújula”; el campo abierto a la noche del Sur, que espera a Dahlmann.

“El Sur” (1953)

Dice en *Autobiografía*:

El día de Nochebuena de 1938 (año en el que murió mi padre) sufrí un grave accidente. Subía corriendo una escalera, y de pronto sentí que algo me raspaba la cabeza. Había rozado la arista de un batiente recién pintado. A pesar de que fui atendido enseguida, la herida se infectó y pasé alrededor de una semana sin dormir, con alucinaciones y fiebre muy alta. Una noche perdí el habla y tuvieron que llevarme al hospital para una operación urgente. Tenía septicemia, y durante un mes me debatí entre la vida y la muerte. Mucho después escribiría sobre eso en mi cuento “El Sur”.

“El Sur”, al que Borges considera como “acaso mi mejor cuento”, apareció en el diario *La Nación*, en 1953; luego formó parte de *Ficciones*. Le llevó quince años a Borges escribir un cuento donde se mencionara de manera explícita un episodio autobiográfico: el del accidente de 1938, que lo puso al borde de la muerte.

La relación entre lo autobiográfico y la peripecia del personaje se hace evidente en el mismo comienzo, cuando el narrador dice que Dahlmann, bibliotecario, elige el linaje de su abuelo Francisco Flores y su muerte romántica “lanceado por los indios de Catriel”, en el pasado de un país en formación, en el que la literatura nace con la marca registrada de la violencia. En el prólogo a la segunda parte, advierte “que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”.

En una entrevista posterior fue más directo:

Todo lo que sucede después de que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de septicemia, como una visión fantástica de cómo hubiera querido morir. (Entrevista con James Irby, citada por Emir Rodríguez Monegal)

El otro modo implica leer el cuento como literatura fantástica. Considerar que todo lo que vive Dahlmann desde que le dan el alta en el sanatorio y, convaliente y feliz, se dirige a Constitución a tomar el tren, es una alucinación, una proyección del deseo de una muerte elegida, que anule la humillante y deshonorosa en una cama de hospital. Dahlmann quiere morir de una manera épica, como la que alcanzaron aquellos “cuchilleros incomparables”. El viaje al Sur es un viaje legendario que continuará la saga familiar de muertes de coraje, donde se prueba el valor de un hombre.

El narrador en tercera persona sigue paso a paso a Juan Dahlmann —*alter ego* de Borges—, bibliotecario de ascendencia germanocriolla, que sufre un accidente: el batiente de una ventana recién pintada le hiere la frente. Pronto verán que es grave. Dahlmann delira, lo internan y está a punto de morir. Luego de unas semanas internado, se recupera. Convaliente, decide hacer algo siempre postergado: viajar al campo. Su familia ha conservado una modesta estancia en el Sur e irá allá a recuperarse. Un coche de plaza lo llevó al sanatorio y ahora un coche igual lo lleva a Constitución. Dahlmann se siente liviano y feliz. Acompasando la doble lectura del cuento, Dahlmann siente que la atmósfera se vuelve más liviana; reconoce la ciudad y los lugares familiares con un principio de vértigo. Del otro lado de Rivadavia empieza el Sur, y él solía repetirse que “quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme”. En un bar, donde se da el gusto de tomar

un café, el gato sobre el mostrador se deja acariciar, pero Dahlmann lo siente separado de él: el animal vive en el presente puro, mientras él existe en la sucesión del tiempo, en la caducidad de su vida y en la inminencia de la muerte. No lo dice así, pero es el sentido. El viaje en tren le trae recuerdos de infancia, sencillos e inolvidables placeres: el vagón comedor, el caldo en un bol de metal, la sombra alargada del tren sobre la inmensidad de la pampa, un toro solo en el horizonte desaforado. En el viaje accedemos al desdoblamiento de Dahlmann, sutil atisbo de la dualidad de sus dos finales encubiertos:

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

El guarda le advierte que el tren va a detenerse en otra estación cercana, que deberá hacer el trayecto hasta su destino a pie. Feliz de caminar por llanura embellecida por la puesta de sol, siente que ha entrado en otro tiempo, propicio para que el pasado se haga presente. En el almacén que lo espera están el pulpero y un grupo de peones bochincheros. Dahlmann ocupa una mesa junto a la ventana de rejas y con placer siente el perfume del campo; abre el libro que trae, el mismo que llevaba cuando el accidente. Sentado en el suelo contra el mostrador, descubre a un hombre muy viejo.

Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del

Norte o con entrerrianos, que gauchos de éstos ya no quedan más que en el Sur.

La presencia del viejo provoca orgullo en Dahlmann, es la verificación de un pasado y de una narración de la patria y de sus hombres con la que se identifica; criollismo cuyos ritos perduran en él. Esto, secretamente, lo alegra. Cree reconocer al patrón, para darse cuenta de que se ha confundido: se parece a un enfermero de la clínica. A la inversa, el que lo reconoce a él es el patrón, quien lo llama por su nombre para que no haga caso cuando, entre burlas e insultos, uno de los peones, borracho, lo provoca. Dahlmann siente que debe responder al insulto por el honor de sus mayores: lo han reconocido y han mencionado su nombre. El patrón intercede y dice que no tiene con qué pelear.

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo.

El Sur, ímpetu de un tiempo mítico, es la fuerza que lo aleja definitivamente de la clínica y lo sitúa frente a su Destino deseado, que adivina sin temor: sabe que el cuchillo en su mano sólo servirá para justificar que lo maten.

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

El cuento se abre a uno de los sentidos de lo que el Sur es para Borges: el espacio ficcional que resuelve la “discordia de sus dos linajes”, en el que el letrado Dahlmann sabe para siempre quién es.

“Pierre Menard, autor del Quijote” (1938)

Dice Borges en *Autobiografía*, luego de recordar el accidente de 1938:

Cuando empecé a recuperarme temí haber perdido la razón. Mi madre quería leerme un libro que yo había encargado, *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis, pero durante dos o tres noches fui postergando la lectura. Finalmente prevaleció su voluntad, y después de escuchar una o dos páginas, rompí a llorar. Mi madre me preguntó qué significaban esas lágrimas. “Lloro porque entiendo”, dije.

Poco después me atemorizó la idea de no volver a escribir nunca más. Había escrito una buena cantidad de poemas y docenas de artículos breves, y pensé que si en ese momento intentaba escribir una reseña y fracasaba, estaría terminado intelectualmente. Pero si probaba algo que nunca había hecho antes y fracasaba, eso no sería tan malo y quizás hasta me prepararía para la revelación final. Decidí entonces escribir un cuento y el resultado fue “Pierre Menard, autor del Quijote”.

En “La escritura del dios”, dará a ese verbo —entender— toda su dimensión cuando Tzinacán, el mago prisionero, piensa: “¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!”.

“Pierre Menard, autor del Quijote”, se publica en *Sur*, en 1939, y luego pasa a formar parte de *Ficciones*.

El cuento es una recapitulación de la obra de Pierre Menard que escribe un prosélito luego del deceso del poeta. Un informe pormenorizado cuyo propósito es corregir los errores que se han divulgado sobre la obra y la persona del Maestro tras su muerte. Se transparenta una sorda y vindicativa disputa entre las personas que lo frecuentaron. El narrador empieza criticando el catálogo publicado por Madame Henri Bachellier, amiga del “llorado poeta”, pero miembro de una camarilla enemiga.

Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...

La parodia —presente ya en las mayúsculas— marca el estilo falsamente modesto y rebuscado del personaje. Dice que sería muy fácil recusar su “humilde opinión”, en consecuencia cita las altas personalidades que respaldan su informe:

La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburg, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras), ha sacrificado “a la veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señoril reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito.

La ironía, que el narrador ignora justamente porque nace de su propio discurso, sobrevuela el relato y cae sobre los personajes,

miembros pomposos y del todo superfluos de esos cenáculos, sobre todo franceses, a los que Borges detestaba.

Entre sonetos, traducciones, álbumes y opúsculos *visibles* surge la exposición del trabajo *invisible* de Menard, la insólita dimensión de su obra secreta; lo fantástico, lo increíble. Pierre Menard se propuso escribir el *Quijote*. No copiarlo, no reescribirlo: escribirlo. Ser Cervantes, vivir en el siglo XVI, aprender el español de la época, haber luchado en Lepanto y producir el *Quijote*. Se exalta el epígono y habla de “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” tarea que se impuso el Maestro. Cuenta que en 1934 Menard le escribió diciendo: “Mi propósito es meramente asombroso”. Para dar crédito y ejemplificar a la empresa, intercala fragmentos del *Quijote* de Cervantes y del *Quijote* de Menard: mientras Cervantes opone a su Quijote caballeresco la realidad campesina de manera burda y poco sutil, Menard elige la tierra de la ópera *Carmen*, del siglo de Lepanto y Lope de Vega, y elude toda españolada. “Escribe” desde *sus* lecturas y conocimientos, escribe desde su época: 1934. Y transcribe el fragmento escrito por Menard que se nutre de consideraciones culturales que no pudieron estar en la lectura de los contemporáneos de Cervantes, en 1605, pero sí están en los lectores coetáneos de Menard (la ópera *Carmen*, la historia de Lepanto). Y que anula la repetición como calco. Diferencias que también están en nosotros, lectores de Cervantes del siglo XXI: nuestra lectura conlleva los cambios de cuatrocientos años de historia, de guerras, de descubrimientos, de conocimientos científicos, de literatura. Leemos el *Quijote* de diferente manera que sus primeros lectores: lo recreamos, somos autores de otro *Quijote*. La lección genial de Borges en “Pierre Menard...” es que la lectura de un libro lo actualiza

en sucesivas épocas y distintos contextos. Pierre Menard escribe situado en su época, de la que no puede escapar. Años más tarde, Borges sintetiza: "Si Menard escribe el *Quijote*, no escribe el *Quijote* sino una obra del siglo XX" (Orlando Barone, *Diálogos Borges-Sabato*). La recontextualización lo cambia.

Y concluye el cuento participándonos de su idea central.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* [...].

Para Borges, lector universal, que no cree en el "yo" como personalidad detrás de una obra, ni en la singularidad del "autor", es *la lectura la que crea la obra literaria*, la colaboración del lector con el libro la que la instituye. De otro modo, la obra no existiría.

Se anticipa en Pierre Menard a la estética de la recepción, desarrollada en Alemania a fines de los años sesenta por Hans Jauss y Wolfgang Iser, que estudia la *importancia del lector* como creador activo del significado del texto literario y cómo ese sentido se modifica a través del tiempo. El significado de una obra literaria no es algo que el texto posee *per se*; la teoría enfatiza el papel participativo del lector, teniendo en cuenta el "horizonte de expectativas" que pone en juego al leer y que incluye sus experiencias, conocimientos y cultura. Leemos con todo lo que somos: con todo lo que sabemos y todo lo heredado, en experiencia vital e intelectual, que es lo que Borges muestra en esta ficción paródica. No leemos *Robinson Crusoe* o *Anna Karenina* o *Amalia* en el siglo XXI de igual manera que lo hicieron sus lectores de la época.

Aunque la participación del lector se da hoy por descontada, pocas veces se tiene en cuenta ese valor de actualización que le damos a un clásico cuando lo leemos.

En 1970, momento de la eclosión mundial de Borges como creador de ficciones únicas, el filósofo y narrador George Steiner escribe sobre "Pierre Menard..." treinta y dos años después de su escritura, y da cuenta del deslumbramiento que provocó la obra borgeana:

Afirmar hoy que "Pierre Menard, autor del Quijote" es una de las maravillas absolutas de la inventiva humana, que las diversas facetas del tímido genio de Borges están casi en su totalidad cristalizadas en esa fábula, es un lugar común. (*George Steiner en The New Yorker*)

Los críticos y filósofos franceses descubrieron una veta fascinante y casi inagotable en la obra borgeana. Tal es el caso de Gilles Deleuze, quien en su libro *Diferencia y repetición* retoma el tema de "Pierre Menard, autor del Quijote".

Roland Barthes sigue la misma idea en *La muerte del autor* (1969) cuando declara la importancia del lector en la significación de un libro. Pone en duda que sea el autor quien posee el sentido completo y último de su libro.

Es posible imaginar que tras la muerte de su padre, que silenciosa y amorosamente lo había tutelado, Borges albergara sentimientos contradictorios: junto a la dolorosa orfandad, una ambigua sensación de liberación intelectual. Lo cierto es que, repuesto de su accidente, se propone ir en otra dirección en su mundo narrativo. "Pierre Menard..." abre una época en la que aparecerán sus grandes ficciones fantásticas, "El Zahir", "El Aleph", "Tlön, Uqbar, Orbis

Tertius”, “La biblioteca de Babel”, “La escritura del dios”, “Las ruinas circulares”, “El milagro secreto”, entre las muchas otras fantasías intelectuales, atravesadas por el Islam, la Cábala, el tiempo metafísico y el universo como biblioteca indescifrable.

“El acercamiento a Almotásim” (1935)

Publicado en *Historia de la Eternidad*, en 1936, bajo el título de Dos notas junto a “El arte de injuriar”, es el primer cuento escrito luego del experimento de *Historia universal de la infamia*. En este caso, Borges adopta el formato de una crítica literaria para contar una novela inexistente. Vacila en nombrarlo como cuento. La vacilación se explica porque lo escribe probando sus límites y posibilidades e inaugurando una forma propia: crear verosimilitud mezclando datos y nombres ciertos con otros inventados.

“El acercamiento a Almotásim” es una entrada ideal a los cuentos y ensayos de Borges: por su belleza y perfección y porque reúne los artificios que más tarde constituirán la característica central de su literatura. Es más: Borges crea su propio lector, quien a futuro reconocerá estos procedimientos como propios de la obra borgeana. La historia alude, además, a una de las culturas máspreciadas por Borges: el Islam.

El narrador es un crítico literario que analiza la novela “El acercamiento a Almotásim”, escrita en la India por Mir Bahadur Alí, abogado de Bombay y publicada en 1932. Se trata de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City. Como veremos, la trama policial apenas insinuada al comienzo —el estudiante cree haber matada a un hombre y huye de la policía— queda subordinada

al sentido profundo de la novela: una búsqueda mística. La crítica se refiere a la segunda edición que acaba de salir en Londres y dice que “antes de considerar la novela sería bueno hacer un resumen de su argumento”.

La novela se abre en las calles de Bombay, en una tumultuosa escena callejera. Hombres de dos religiones se enfrentan: musulmanes e hindúes; el Dios el Indivisible del Islam contra los Dioses del hinduismo. Un estudiante de derecho, librepensador, el protagonista de quien no se dice el nombre, se ve envuelto en la revuelta.

Es noche de tambores e invocaciones: entre la muchedumbre adversa, los grandes palios de papel de la procesión musulmana se abren camino. Un *ladrillazo* hindú vuela de una azotea; alguien hunde un puñal en un vientre; alguien ¿musulmán, hindú? muere y es pisoteado. Tres mil hombres pelean: bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios el Indivisible contra los Dioses. Atónito, el estudiante librepensador entra en el motín. Con las desesperadas manos mata (o piensa haber matado) a un hindú. Atronadora, ecuestre, semidormida, la policía del Sirkar interviene con *rebencazos* imparciales. Huye el estudiante, casi bajo las patas de los caballos. (La cursiva es mía)

Ladrillazo, rebencazos imparciales. En un contexto por demás lejano y exótico Borges utiliza sustantivos coloquiales argentinos, que son de una elocuencia directa. Una manera de apropiarse de esa escena culturalmente lejana, exótica. Uno adivina que se divierte describiendo los “rebencazos imparciales” de la policía, ecuestre y semidormida. El estudiante huye del tumulto porque cree que lo perseguirán por esa muerte que no está seguro de haber cometido y se refugia en una torre. Allí encuentra un hombre vil, ladrón de los

dientes de oro de los cadáveres que vienen a incinerar en la torre. El hombre insulta soezmente a una mujer de Palampur. Huyendo del castigo a su posible asesinato, el estudiante decide perderse en la India y buscar a la mujer insultada. Piensa que los insultos en ese hombre vil comportan un elogio. Emprende el camino y se hunde en los estratos más ruines y miserables de la sociedad y de las castas de la India. Pasa el tiempo en estos rincones oscuros del país.

De golpe —con el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena— percibe alguna mitigación de esa infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. [...] como si hubiera terciado en el diálogo mi interlocutor más complejo.

El estudiante descubre que es el reflejo de un amigo, o de un amigo de un amigo. Y llega a la convicción de que, en algún punto de la tierra, hay un hombre de quien proviene esa claridad, que se ha reflejado en los otros. Decide dedicar su vida a encontrarlo.

En su peregrinación han pasado años; el estudiante llega al fin a una casa humilde. En el fondo de un corredor irradia una luz: el estudiante golpea las manos. Una voz, que es la voz de Almotásim, le dice que pase. “En ese punto —dice el crítico que escribe la crónica, que es Borges— la novela concluye”.

El crítico señala que el autor Bahadur Alí muestra influencia muy directa del poeta persa Farid Attar, y su poema el *Coloquio de los pájaros*. Y lo transcribe en una nota al pie luego de concluir el cuento (la crítica). Hay una interacción directa entre el texto del cuento y la nota al pie y todo el relato se lee como historias enmarcadas. En la primera, un crítico presenta la novela; en la segunda, se relata el argumento; en la tercera, se dice de la

influencia mística en la novela de la leyenda del Simurg y se la ubica en una nota al pie. La nota al pie es, en general, recurso del ensayo. Borges la dispone como un segundo final: una historia se inclina sobre la otra; el Simurg es Almotásim y Almotásim es el Simurg, el rey de los pájaros.

Farid Attar, místico musulmán persa del siglo XIII, cuenta en el *Coloquio...* que todos los pájaros del universo una vez vieron una pluma tan hermosa, tan bella, que acordaron que debía pertenecer al rey de los pájaros, al pájaro inmortal. Deciden buscarlo. Vuelan en su busca; agotados, van cayendo, uno a uno. Quedan solamente treinta pájaros, que es lo que quiere decir "simurg" en persa. Un día llegan a la presencia del gran pájaro y se iluminan: se dan cuenta de que ellos son el Simurg y que el Simurg es todos ellos. Todos somos parte de Dios y Dios está en todos, un principio del panteísmo.

Qué nos dice Borges de este cuento:

Mi cuento siguiente, "El acercamiento Almotásim", escrito en 1935, es una falsificación y un pseudo ensayo. Simula ser una reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay tres años antes. Para su segunda falsa edición le atribuí un editor real, Víctor Gollancz, y un prólogo de una escritora real Dorothy L. Sayers. Pero tanto el autor como el libro son pura invención mía. Sinteticé la trama y proporcioné detalles de algunos capítulos (tomando elementos de Kipling e introduciendo al místico persa del siglo XIII Farid al-Din Attar) y luego me concentré en señalar sistemáticamente sus defectos. [...] Los que leyeron "El acercamiento a Almotásim" lo tomaron de manera literal y uno de mis amigos hasta encargó un ejemplar a Londres. (*Autobiografía*)

Su amigo fue un muy joven Adolfo Bioy Casares. Lo mismo le pasó al crítico Emir Rodríguez Monegal. Y nos pasa lo mismo como

lectores cuando lo empezamos a leer.

Borges combina datos y nombres verdaderos con una historia, una novela, inventada, y capta la credulidad del lector, quien otorga al narrador toda la veracidad del relato. El aparato crítico y de edición precisos y ciertos junto a una historia imaginada. Borges se erige en lector. El crítico narrador de este cuento es (como el prosélito de Menard, de una obra) el lector de una novela, y su sabiduría de lector arma la trama del cuento. Es conocida la opinión de Borges acerca de escribir novelas. En el prólogo de *Ficciones* participa lo que piensa.

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.

Claro que esto propone un problema: para lograr una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos, hay que ser Borges.

7. Filosofías, teologías y cosmogonías

“Que otros se jacten de las páginas que han escrito, a mí me enorgullecen las que he leído” expresa Borges en *Elogio de la sombra*. La lectura fue su espacio ideal, refugio existencial, fuente de toda imaginación y pensamiento. Para esa dimensión de Borges lector universal encuentro una cita significativa de Roland Barthes. Es del libro *Sade, Fourier, Loyola* (1971), tres innovadores extremos. Sade, de una filosofía del mal; Fourier, del socialismo utópico; Loyola, de la obediencia religiosa. Dice Barthes que, cuando se encuentran con la cultura y el lenguaje que los antecede, “La única reacción posible de estos autores rupturistas es fragmentar el antiguo texto de la cultura, de la ciencia, de la literatura [de la religión, agrego yo], y diseminar sus rasgos según fórmulas irreconciliables [...]. Son inventores de escritura y operadores del texto”.

Anticipándose cuarenta años a Barthes, Borges comunica el mismo concepto. En el prólogo a *Discusión* (1932), refiriéndose a los textos de la Antigüedad que toma y reescribe, dice:

“Una vindicación del falso Basílides” y “Una vindicación de la Cábala” son resignados ejercicios de anacronismo: no restituyen el difícil pasado —operan y divagan con él. (Prólogo a *Discusión*)

Es curioso que utilice el mismo verbo, operar, que nos suena mucho más moderno y de uso crítico. La cita de Barthes se aplica a Borges. De ese universo que lo precede, lee las religiones como *doxa*, como opinión, no como una verdad “revelada” de modo sobrenatural, sino como una opinión que un determinado grupo sostiene o ha sostenido sobre la divinidad. Es un gran irónico, un gran agnóstico. Pero no sólo opera sobre el pasado que lo antecede, sino también sobre el pasado remoto. Se enamora de posibilidades no cumplidas, de hechos ocultos en los pliegues del tiempo y de la historia, donde encuentra una nota épica, una belleza o una paradoja. En una conferencia sobre *Las mil y una noches* incluida en *Siete noches*, dice que el primero en descubrir Oriente para Occidente fue Alejandro de Macedonia y nos relata una leyenda: Alejandro no murió en Babilonia a los treinta y tres años, como dice la historia. Poseído por una peregrina inquietud, deja atrás su vida y vaga por desiertos y selvas hacia el Este. Un día se encuentra con soldados “de tez amarilla y ojos oblicuos” que no saben quién es. Como guerrero de nacimiento, se les une y pelea junto a ellos en geografías desconocidas. Pasa el tiempo, se ha olvidado de sí mismo, de quién es o fue. Una tarde llega al campamento la paga de los soldados. Entre otras, recibe una moneda que lo inquieta: en ella está acuñada su cara y la leyenda: “Esta es la moneda que hice grabar por la victoria de Arbela, cuando era Alejandro III de Macedonia”. Escena mínima que lo conmueve (cita el poema de Graves sobre el mismo tema) y un ejemplo borgeano de operar o divagar con el pasado.

Hace con lo recibido exactamente lo que dice la cita de Barthes: craquela el texto de la cultura, de la filosofía, del cristianismo, de los

Evangelios apócrifos, de los imperios antiguos, de las literaturas y religiones. Se interesa de modo fragmentario y trabaja con temas puntuales que lo inspiran, reconvirtiéndolos. No se trata de un erudito, sino de un lector infinitamente curioso. Va a aquello que tiene, para él, una resonancia literaria o metafórica. En su ensayo "La flor de Coleridge" cita al poeta:

"Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?"

Y agrega: "No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta".

Como Samuel Coleridge, Borges atraviesa las culturas y civilizaciones del pasado y como prueba de que "estuvo allí" nos trae un fragmento asombroso o bello, siempre sorprendente. Es lector de creencias sostenidas por hombres antiguos que buscaban, como hoy, un sentido del universo. Reconvierte las creencias en literatura. Es un gran escéptico que utiliza la ironía para explicar su interés. La teología, dice Borges, pertenece a la literatura fantástica. Si no, se pregunta, qué son las especulaciones metafísicas ante la proliferación de los Budas del Gran Vehículo; qué son las invenciones de Poe y de Wells comparadas con la sorprendente creación de un Dios, que a la vez es uno y es tres. Dice:

Es que creo en la teología como literatura fantástica. Es la perfección del género. [...] Un libro como la *Summa Teológica*. Es una obra fantástica muy superior a las de Wells. (Orlando Barone, *Diálogos Borges-Sabato*)

Leídas como mitos, como fuentes de historias alucinantes, las que fueron un día o hasta hoy creencias: el mundo como Texto escrito por Dios, en el que cada hombre es una línea; el mundo como proyección del sueño de Dios; la Rueda brahmánica budista que contiene lo que fue, lo que es y lo que será; los cielos múltiples, que son planos de la eternidad o la posibilidad de universos paralelos, mencionan imaginaciones urdidas por los hombres que Borges adscribe al género fantástico a veces por su belleza, a veces por su lógica incomprensible. Relativiza los credos; les quita toda mística, pero no la magia. Afirma que es azaroso que haya triunfado una religión y no otra. Lo importante, afirma, *es pensar en eso*.

Temas recurrentes de su obra que me traen un símil que él mismo propone: en el ensayo "La esfera de Pascal" traza la historia de un concepto —cuál es la forma de la divinidad— que recorre el pensamiento teológico: el que se figura a Dios como "una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". Se me ocurre que es una buena metáfora de la obra total de Borges: sus centros de interés están diseminados en todas partes bajo diferentes metáforas; pero el sentido total escapa a nuestra intención de unificarla ya que queda abierta, siempre, a significados diversos y a otras instancias de lectura y de interpretación.

Los gnósticos

Los gnósticos, sus sombrías o extravagantes doctrinas, ejercieron gran fascinación sobre Borges. El nombre proviene de *gnosis*, palabra de origen griego que significa conocimiento esotérico de un ser trascendente al que se llega por una súbita iluminación.

Doctrinas emparentadas con la magia y la astrología, que florecieron en los primeros dos siglos después de Cristo en el mundo del Mediterráneo, donde pululaban profetas, magos, santos, místicos y gnósticos. Entre los textos visitados por Borges están los *Evangelios apócrifos*, del siglo II, un conjunto de escritos sobre la vida de Jesús, encontrados en distintos lugares de Medio Oriente y Egipto, que convivieron con los cuatro Evangelios canónicos, pero que no entraron en la versión oficial de la Iglesia. En aquel momento, "apócrifo" no quería decir falso sino "oculto". Fueron los textos exiliados del canon oficial. Sus autores fueron escribas anónimos. Uno de ellos, el Evangelio de María Magdalena, del siglo II d. C. encontrado en Egipto, testimonio del papel de la mujer en los albores del cristianismo, contiene escenas de la infancia de Jesús. En una, Jesús tiene unos ocho años; está jugando, haciendo pajaritos de barro y, de pronto, los pajaritos echan a volar. Milagros inesperados de alguien que todavía no sabe quién es. Cuando comienza la era del cristianismo triunfante, la Iglesia decretó qué era aceptado y qué no dentro de su doctrina. En el siglo siguiente, florecieron otras narrativas, que san Ireneo (130 d. C.) decretó eran herejías, contrarias a lo aceptado por la Iglesia. Dentro de ese vasto corpus, proliferaron, sobre todo en Alejandría, de donde era Basílides, doctrinas como la de los gnósticos.

"Una vindicación del falso Basílides" (1932)

Fue a los seis años, dice Borges, que pasando las hojas de la *Enciclopedia Hispanoamericana* vio la imagen de un ser horrible con cabeza de gallo, torso desnudo, un látigo y un escudo en cada mano

y en lugar de piernas dos colas escamadas, como serpientes. Se trataba de Abraxas, dios de una secta gnóstica. La visión lo asustó y quedó en su memoria.

El creador de la doctrina de Abraxas fue Basílides, gnóstico del siglo II, que predicó en Alejandría. La palabra "vindicación" presente en el título remite a que a Basílides no se lo conoce directamente, sino a través de sus detractores. Según éstos (el principal san Ireneo), escribió un evangelio de veinticuatro tomos en el que defiende un universo formado por 365 cielos poblados por ángeles. Un supremo Dios inmutable crea la eternidad; luego hay un imperfecto ser intermedio, un arconte, divinidad intermedia de esta doctrina. Abraxas, gobernante de los cielos gnósticos, que une el bien con el mal, la luz con la oscuridad, es la entidad que da forma al universo del caos y, digamos, hace lo que puede con esa materia, hasta terminar construyendo al hombre con lo que le resta, con la materia menos digna. La creación humana es algo casual, reúne la materia vil que envuelve la chispa buena, el alma.

De estas cosmogonías y sus creadores, lo que mueve a Borges es esa existencia de dioses menores, imperfectos, y la insignificancia del hombre en el diseño general del cosmos. Su creación hecha con lo que sobra por un demiurgo malévolo. Recordemos que Adán fue creado de barro en la Biblia. En la tradición cristiana, tal vez como interpolación humana de autoconsideración, el hombre es el "rey de la creación". En las cosmogonías gnósticas el hombre, ser imperfecto creado por un dios subalterno, ocupa el último lugar. Insignificancia que se traduce en su evidente incapacidad para comprender el universo infinito.

Borges termina el artículo diciendo: "Bueno, si hubiera triunfado Basílides, hoy nosotros adoraríamos a Abraxas".

Nos arrodillaríamos ante un dios con cabeza de gallo. Y con ese agregado de ironía imbatible, hablando de la época, comenta: "Era el siglo II de la era de la cruz, cuando la teología era una pasión popular".

Una cápsula que reúne la gnosis con el fútbol.

Caducidad de las filosofías

Toda filosofía empieza siendo una explicación del mundo, dice Borges. Cuando Kant escribe la *Crítica de la razón pura*, su sistema parece inapelable; cuando Hegel lo comenta y agrega el suyo, también parece inapelable; cuando Berkeley hace su aporte acerca de que el mundo es ilusión, sueño compartido, una proyección del yo, también. Concluye:

Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— en una historia de la filosofía. (*Ficciones*)

Sin tanto escepticismo, podríamos agregar que gracias a esta cadena de especulaciones, aunque momentáneas y cambiantes, a los hombres les ha sido posible pensar. El idealismo de Berkeley (siglo XVIII), la primera filosofía que aprendió Borges con su padre, no nos convence, pero nos sorprende. Es un capítulo más de esa extensa reflexión. ¿Resolvió momentáneamente la incógnita perpetua de la razón, cuál es nuestro lugar en el orden del mundo, si

es que hay uno? Según el idealismo del obispo Berkeley, Dios es el que imagina al mundo y a nosotros en él. Somos “el sueño de Dios”, parte de su imaginación proyectada. Idea fantástica que le gustó tanto a Borges que aparece repartida en ensayos, poemas y cuentos. Lo que queda claro es el conmovedor impulso del hombre a través del tiempo de darle un sentido al mundo y a su lugar en él.

Cuando es adolescente en Ginebra, va a comentar y a discutir con sus condiscípulos del Colegio Calvino a Berkeley y el idealismo; y también a Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Me detengo en esto un momento porque la influencia profunda en el tiempo será la de Schopenhauer. Una idea del filósofo o una conclusión que, intuyo, lo ayudó a vivir a Borges, como a muchos, es la del sentido del arte como refugio, la de la salvación por el arte. Y otra: simplificando de manera insultante, Borges descrea del “yo autor”, del autor como preeminencia, como jerarquía; esto viene de Schopenhauer y lo expone en la portada de su primer libro, en *Fervor...* Hablándole a “quien leyere”, dice que es fortuito el hecho de que él sea el redactor de esos versos y no lo sea el lector, y agrega: ya que “nuestras nada poco difieren”. Según Schopenhauer, el camino para llegar a la serenidad filosófica es la negación de esa voluntad empecinada que impulsa al “yo” en tanto privilegio ante los demás. En la renuncia a ese “yo”, en la compasión y en el arte un hombre o una mujer pueden alcanzar la paz. Borges trata el tema en “La nadería de la personalidad” (*Inquisiciones*). Y en *Autobiografía* dice:

Mientras vivíamos en Suiza comencé a leer a Schopenhauer. Hoy, si tuviera que elegir a un filósofo, lo elegiría. Si el enigma del universo puede formularse en palabras creo que esas palabras están en su obra.

Volvemos, brevemente, al idealismo. Su idea central —la capacidad de las ideas como creadoras de realidad y como parte constitutiva de ella— va a ocupar un lugar continuo en las ficciones borgeanas. El joven estudiante de veintiún años nos da una pista sobre lo que significaba para él el universo de las ideas, el mundo mental. En una carta desde España a uno de sus condiscípulos y amigo de Ginebra, Maurice Abramowicz, dice (la cursiva es mía):

[...] Me dirás que los dadaístas le otorgan mayor lugar a lo imprevisto, a la realidad. [...] Pero la realidad no tangible de una idea, de un sueño, aun de una teoría, no es menos real y es, precisamente, esta realidad interior la que se debe perseguir. *Un teorema de Euclides no es menos real que una canilla.* (Textos recobrados 1919-1929)

Establece que para él, una idea, un sueño, una teoría, tienen tanta existencia como cualquier objeto de la realidad. Es más, extiende la noción a un principio vital, defendiendo la existencia o entidad de las ficciones e ideas, para concluir que es por algunas ideas como las de patria y honor por las que los hombres luchan y mueren.

En cuanto a Berkeley, más tarde lo desestimó mediante la inapelable postura de Hume y su propia sintaxis:

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius")

El idealismo, ya rechazado como explicación plausible del mundo, le da a Borges la posibilidad de reconvertirlo en literatura y en un

cuento que cambiará el género fantástico: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

La Cábala

Dice en *Autobiografía*: “Desde mis días de Ginebra siempre me interesó la cultura judía, que considero un elemento intrínseco de la llamada civilización occidental”.

La Cábala o Kabbalah es el conjunto de libros esenciales de la tradición judía, de los cuales los más importantes son el *Zohar* o *Libro del Esplendor* y el *Sefer Yetzirah* o *Libro de la Creación*. Borges se refiere a la hipótesis central de la Cábala: la existencia de un libro sagrado, dictado palabra por palabra por Dios:

Imaginemos ahora esa inteligencia estelar [...] que Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles [...] ¿cómo no interrogarlo hasta lo absoluto hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la Cábala? (“Una vindicación de la Cábala”, *Discusión*)

Esta idea del libro perfecto, absoluto en esta tradición, parece conmover intelectualmente de manera especial a Borges. Dos de las leyendas de este acervo que más lo impresionaron fueron la de El Golem y la del Tetragrámaton, el nombre sagrado de Dios, de cuatro letras —Yhwh, Yhavé o Jehová—, que representa la totalidad de la

existencia y el equilibrio cósmico, pero que es impronunciable para un hombre. En palabras de Borges:

[...] si alguien poseyere el nombre de Dios o si alguien llegara al Tetragrámaton —el nombre de cuatro letras de Dios— y supiera pronunciarlo correctamente, podría crear un mundo y podría crear un golem también, un hombre. (“La Cábala”, *Siete noches*)

Y así explica la tradición del Tetragrámaton y un libro que influyó poderosamente en él:

Aquella leyenda inspiró una famosa novela a Gustav Meyrink [*El Golem*] y, muchos años después, me inspiró a mí un poema donde yo cuento la historia de Judá León, que fue rabino en Praga. [...] Ahora bien, la idea es ésta: Dios toma un terrón de tierra y luego le insufla vida, y así crea a Adán o a Adam, que en hebreo quiere decir tierra roja. Adán viene a ser para los cabalistas el primer Golem. Ha sido creado por la palabra divina, por un soplo de vida. Y como en la cábala se dice que el nombre de Dios es todo el Pentateuco, salvo que las letras están barajadas, es decir, están unidas de tal forma, que si alguien poseyera el nombre de Dios, el nombre no revelado («Soy el que Soy», le responde Dios a Moisés, cuando éste le pide que le revele su nombre), o si alguien llegara al Tetragrámaton, al nombre de cuatro letras de Dios, y si supiera pronunciarlo correctamente, podría crear un mundo y también un Golem; es decir, un hombre. (*Conversaciones con Borges*, de Roberto Alifano)

Y agrega algo muy significativo sobre la literatura fantástica:

Meyrink, a diferencia de H. G. Wells, su contemporáneo, que buscó en la ciencia la posibilidad de lo fantástico, halla en la magia y en la superación de todo artificio mecánico, el camino de lo fantástico. Luego él nos dice: “Nada podemos hacer en literatura que no sea mágico”.

Estas palabras —en la magia y no en el artificio mecánico reside el camino de lo fantástico— sostienen la idea central de la renovación del género que propondrá Borges y lo expondrá en “El arte narrativo y la magia”. Y se explican por esta oposición: “Las ruinas circulares” versus *La máquina del tiempo*.

“El Golem”, el poema de Borges, es la historia de Judá León, el rabino de Praga que quiso fabricar un hombre, lo hizo y le rogó a Dios que lo dotara de un alma. Como imperfecto demiurgo, creó una especie de ser de espanto que no llegó a terminar de crearse. Borges se pregunta: este demiurgo que está creando un hombre, ¿qué Dios tiene detrás? En su visitada construcción hacia el infinito, en abismo.

El Golem

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigiliás de la judería.

No a la manera de otras que una vaga
sombra insinúan en la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.

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

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen
a la vasta criatura apodó Golem;

estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explicaba el universo
esto es mi pie; esto el tuyo, esto la sogá.
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro
y harto menos de perro que de cosa,
seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
ya que a su paso el gato del rabino
se escondía. (Ese gato no está en Scholem
pero, a través del tiempo, lo adivino.)

Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaban
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. *¿Cómo* (se dijo)
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?

*¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenían.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

¿Qué sentiría Dios: ternura, ironía, indiferencia?
La misma idea sostiene un cuento perfecto.

“Las ruinas circulares” (1940)

Encuentro una cualidad de sueño en éste, uno de los más maravillosos cuentos de Borges. La forma y la anécdota tienen la misma levedad onírica que recuerda un pequeño mundo envuelto en su propia atmósfera de sueño. Pero un sueño dirigido. Entramos en la lectura como espectadores o como soñadores: vemos lo que sucede, participamos de la liviandad paradójica del relato; paradójica porque su cualidad onírica es construida y lógica, contraria a la dispersión arbitraria de los sueños. Recuerda a un Aleph y en su luminosidad vemos la selva, el templo, el forastero y su sueño. “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado...”. Ya estamos asistiendo al comienzo. No sabemos dónde ni cuándo esto sucede, y es lo de menos, porque el cuento empieza a apoderarse de nuestra imaginación: “[...] a los pocos días nadie ignoraba que el hombre

taciturno venía del Sur [...]. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera” y seguimos dentro de las imágenes que tan directamente suceden. El hombre llega a un antiguo y destruido templo circular en medio de la selva y, exhausto, se echa a dormir. Cuando despierta comprueba que las heridas de las cortaderas han cicatrizado. A los pocos días, recibe ofrendas de los furtivos habitantes del lugar: unos higos, agua fresca. Repuestas sus fuerzas, el hombre declara su intención:

El propósito que lo guiaba no era imposible, pero sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma.

Al comienzo, los sueños del forastero (así es nombrado) fueron caóticos; luego, dice, de naturaleza dialéctica. Hay que ver la descripción de Borges:

El forastero se soñaba en el centro de un anfiteatro circular que era de algún modo el templo incendiado: nubes de alumnos taciturnos fatigaban las gradas; las caras de los últimos pendían a muchos siglos de distancia y a una altura estelar, pero eran del todo precisas. El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: los rostros escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento, como si adivinaran la importancia de aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real.

Crear en el sueño un hombre que será su hijo, pero un hijo no de la vigilia y de la carne, sino del sueño, construido con la materia incorpórea de los sueños. Desechó a todos y eligió a un solo muchacho. Se entusiasmó: el elegido parecía entender el propósito y

colaboraba. Pero sobrevino la catástrofe: un día el mago despertó y se dio cuenta de que no había soñado. En los días siguientes su dormir fue vacío. Se desesperó: "la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra él". Y acá interpolamos: si la literatura es un sueño dirigido, como quiere Borges, el insomnio (que lo acosó mucho tiempo) es la vaciedad, la impotencia de crear. El mago comprendió que su pretensión de modelar esa materia vertiginosa de la que se componen los sueños es el empeño más arduo que puede emprender un hombre. Se arrojó a los pies de la efigie que presidía el templo y le imploró ayuda al dios del Fuego. El numen aceptó ayudarlo, pero le ordenó que una vez creado su hijo, debía enviarlo a otro templo aguas arriba, templo ahora despedazado y que una vez lo glorificara. El mago prometió hacerlo. Dedicó un plazo de dos años a crear a su hijo y a descubrirle los arcanos del universo. Poco a poco lo va sacando del sueño a la realidad y le impone tareas fáciles. Un día comprende que ya está listo y le infunde el olvido total de sus años de aprendizaje para que nunca sepa su origen y se crea un hombre igual a los otros hombres. Ese día lo besó en la frente y lo envió al templo indicado por el dios del Fuego.

El final del cuento deberá buscarlo el lector. Sólo voy a indicar que el acápite que Borges elige de *A través del espejo*, de Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass*, VI) dice: "Y si él dejara de soñarte..." ("And if he let off dreaming about you...").

8. Reescrituras del *Martín Fierro*

Si *Historia universal de la infamia* fue el primer ejercicio de reescritura de textos ajenos, Borges llevará ese impulso a otra altura y la ejercitará sobre la obra máxima de la literatura gauchesca, el *Martín Fierro*, poema que leyó y releyó con entrega y diferente ánimo a lo largo de toda su vida y cuyos versos nunca lo abandonaron. En los aspectos contrarios al personaje, a Borges nunca le gustó la continua queja sobre el destino y las injusticias que se hacen presentes en el poema, pero entiende que es un poema que fue escrito por Hernández con intención política: exhibir los maltratos a los que era sometido el gaucho de la campaña que no tenía a quién recurrir ni quién lo defendiera y que, en muchos casos, llegándose a la ciudad, terminaba como matón de algún caudillo político. Contrariamente a este aspecto del personaje, hasta el fin de sus días sintió la hermosura (es palabra suya) de los versos y de las sextinas de Hernández. En la actitud de no gustarle el gaucho pendenciero y quejoso, Borges en realidad seguía discutiendo con Lugones; no estaba de acuerdo con la maniobra nacionalista de Lugones sobre el poema y el personaje. Fue contrario a cualquier tipo de nacionalismo o chovinismo. Fue criollista, como hemos visto, pero como dice, de un criollismo que se anime a conversar de Dios, del yo y de la muerte, además de la pampa y de Buenos Aires: de lo que para él representó "la patria", tantas veces mencionada sin grandilocuencia. Y le molestaba

justamente la grandilocuencia nacionalista de Lugones, que terminó en fascismo. En esa línea, dice que más nos hubiera valido que nuestro libro nacional fuera *Facundo*. Sin embargo, si bien sus elogios a Sarmiento son de fundamento y le hacen entera justicia (“el primer argentino que pensó la nación”; “tuvo la capacidad de refundar la patria en la escritura”), son los versos del *Martín Fierro* los que lo acompañan hasta la vejez. Aparte de la polémica con Lugones y de dicotomías o preferencias, pienso que el *Martín Fierro* fue y será leído según la intención que tuvo Hernández al escribirlo: las desgracias de un hombre de campo, de trabajo y pobre, perseguido por el poder, relatadas en versos que contienen el innegable placer de recordarlos en la perfección de sus sextinas.

Pienso que la facilidad y conocimiento con los que Hernández componía su poema, cuyos versos le “brotaban como agua de manantial”, sedujeron para siempre a Borges, igual que la amistad entre Fierro y Cruz. Por otra parte y en otra dirección, creo —y es una opinión— que Borges, como Sarmiento, experimentó la fascinación de la barbarie, en otra medida y ya en otro país, pero sintió esa atracción contigua a su pasión abstracta por la literatura y la filosofía. En los albores, Sarmiento expresó un país, con clarividencia y pasión, y abogó por la civilización, pero como escritor sucumbió a la fuerza del personaje de Facundo Quiroga; sentiría como propia esa fuerza contraria que se le oponía, lo que indica su hondura de escritor. En Borges, de manera atemperada y metafórica subyace esta fascinación en la dicotomía de sus dos linajes (la nostalgia de las armas y de la sangre), en el tono conversador de la lengua hablada en los suburbios de Buenos Aires (Carriego) y en la escena que lo llama constantemente: la del duelo a cuchillo, “el gran

mito argentino". Atracción que se atempera, se sintetiza y alcanza otra altura, metafísica a veces, aunque para los dos la llanura o la pampa contiene un componente afantasmado, de lugar propenso a la meditación o, según Sarmiento, a los "sueños que lo mantienen despierto" al que se aventura en su travesía o en su contemplación.

En Borges la inclinación es abstracta, a veces simbólica, pero persiste en su amor por el poema. Y le dicta su decisión de intervenir en un capítulo fundamental de nuestra literatura del siglo XIX, dando lugar a la reescritura de dos cuentos magistrales, con personajes del poema de Hernández.

Borges se defendió siempre de esta ambivalencia y así lo explica: "*Martín Fierro* es de los libros que yo más quiero; por eso mismo, trato de defenderme de esa pasión y de juzgarlo con probidad". ("La vuelta de Martín Fierro", *Textos recobrados 1931-1955*)

"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" (1944)

Publicado, como muchos otros cuentos de Borges, primero en la revista *Sur*, en 1944, más tarde lo incorporó a *El Aleph*. En el epílogo menciona el cuento como una "glosa" al *Martín Fierro*, es decir como un comentario o variación literaria del poema. En realidad, Borges hace algo que va mucho más allá de una glosa: le da al personaje de Cruz una historia que apenas tenía en el original. El poema discurre por debajo de la trama narrativa de manera sutil, pero exacta.

“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” es la historia de un gaucho de la campaña bonaerense, hijo de otro gaucho anónimo, parte de una montonera, que huyendo de Lavalle hace noche cerca de una estancia y duerme con una mujer. La mujer se llama Isidora Cruz. De ese efímero encuentro en 1829 nacerá Tadeo Isidoro, quien nunca conocerá a su padre, ya que éste muere al día siguiente, mientras escapa.

La historia de este hombre sin relieve aparente transcurre en medio de una “barbarie monótona”. Su vida analfabeta no conoció “ni una montaña ni un pico de gas ni un molino”; en 1874 muere de viruela negra. Al relato le va a interesar una noche de esa biografía. Cruz lleva una vida semejante a la de cualquier otro gaucho pobre de la campaña, pero, sobre todo, su vida es espejo de la del hombre que lo espera al final del cuento. A los veinte años va con unos troperos a Buenos Aires a llevar hacienda; los otros salen, pero Cruz desconfía de la ciudad y se queda en la fonda de las orillas. De vuelta al campo, uno de los peones se burla de esta actitud chúcara. Cruz no dice palabra, pero poco después lo acuesta de una puñalada. Ese gesto secreto y sin alarde, asimila a Cruz a muchos hombres de coraje de la cultura popular que Borges disemina en cuentos de guapos y orilleros. Cruz debe pagar ese asesinato y va a parar a los fortines; cumplida la pena, vuelve a su pago. Años después, el relato lo encuentra ya casado o amancebado y padre de un hijo. Se lo contrata como sargento de la policía rural. La noche del 12 de julio de 1870 va a ser crucial en la historia de Tadeo Isidoro Cruz, pero él no lo sabe: es la noche en que se cumplirá su destino. Recibe la orden de apresar a un gaucho matrero que debe dos muertes: un moreno en un lupanar y un vecino de la localidad

de Rojas. El sargento Cruz se pone al mando de una partida y salen a buscarlo al fachinal donde el delincuente se ha ocultado. Cruz había olvidado el nombre del lugar, pero con inexplicable inquietud lo reconoció. En ese lugar se había dado el entrevero en el que, cuarenta años atrás, había muerto el que fue su padre. La premonición marca con un doble significado la escena siguiente, en la que cobra dimensión el *leitmotiv* que Borges disemina en poemas y cuentos: "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es".

Cuando acorralan al maleante en la oscuridad de la noche, el sargento Cruz siente que ya ha vivido ese momento. Ve surgir de la oscuridad la feroz cara del desertor "comida por la barba" y es testigo de su coraje en la pelea: solo frente a varios hombres que lo rodean y acorralan. Quizás hubo un recuerdo imposible de la muerte del padre contado por la madre o una identificación instantánea. Cruz arroja por tierra el quepis, grita que no va a consentir que se mate así a un valiente y se pone a pelear junto al desertor Martín Fierro. También Cruz encuentra su destino sudamericano en las páginas de un cuento de la literatura argentina. Dos años después de esta escena, va a morir de viruela negra en otras páginas de *La vuelta de Martín Fierro*, en las tolderías de los indios, donde se refugiaron con Fierro.

De la intertextualidad entre cuento y poema se desprende la admiración de Borges por Hernández. De la perfección de los detalles con que repone los elementos, hasta mínimos, de un destino en consonancia con otro, forja "el laberinto de pasos" que marcaron en la pampa las idas y vueltas de los protagonistas,

habitantes de dos textos, hasta el encuentro y la amistad. El laconismo de Cruz al matar a un hombre que lo ofendió; su condena de servicio en el fortín; su vida de pobre, atada a los ritmos y costumbres de la llanura es una vida paralela a la de Fierro. El *déjà vu* de Cruz en la inminencia de los hechos, es el anuncio de que su destino está ligado al del desertor y, tal vez (si su madre se lo ha contado), al de otro anterior, su padre, muerto en ese lugar. La violencia marca estos destinos.

El cuento establece un procedimiento de intertextualidad que es constante en Borges: la relación entre dos textos, literarios o de cualquier índole; la presencia efectiva de uno en el otro. El *Martín Fierro* se transparenta detrás de la sintaxis y de las palabras del cuento: la memoria del lector lo repone en la lectura porque el cuento exhibe los pasos de la reescritura, la reutilización o variación de Borges de los datos concretos del poema en la creación de un personaje que, en el original, era poco más que un nombre, es una necesidad complementaria.

Agreguemos el significado profundo que tiene la amistad para Borges, que la practicó toda su vida y, según dijo, es “una de las pasiones argentinas”. Lee la amistad en el poema y la exalta como parte de nuestra idiosincrasia y nuestra índole; como virtud. Lo anima la amistad entre Cruz y Fierro que en el imaginario argentino de la literatura gauchesca pasó a ser icónica. La reescritura del cuento manifiesta la inclinación de Borges ante Hernández; admiración por una síntesis que lo emociona, especialmente cuando cita, en innumerables partes de su obra y en entrevistas, las últimas sextinas de la primera parte.

Los amigos resuelven atravesar el desierto y refugiarse entre los indios. Martín Fierro dice:

*Ya veo que somos los dos
Astillas del mismo palo:
Yo paso por gaucho malo
Y usté anda del mismo modo;
Y yo, pa acabarlo todo, a los indios me refalo.*

Y después dice:

Para los argentinos, no hay tal vez en la literatura entera estrofas más inagotablemente conmovedoras que las siguientes:

*Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron;
Por delante se la echaron
como criollos entendidos,
Y pronto sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.*

*Y cuando la habían pasao,
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones,
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.*

(El "Martín Fierro", en colaboración con Margarita Guerrero)

En una entrevista en España, siendo ya mayor, y en una de sus acostumbradas salidas, contrapone al "intrincado" *Ulises* de Joyce, del que sería difícil acordarse puntualmente, esta sextina

“inolvidable” de Hernández, cuando Fierro y Cruz viven en la toltería, y Fierro recuerda:

*Había un gringuito cautivo
Que hablaba siempre del barco
Y lo augaron en un charco
Por causante de la peste
Tenía los ojos celestes
Como potrillito zarco.*

Un tópico borgeano

El cuento es engarce de uno de los tópicos borgeanos por excelencia: el que hay un día en la vida de un hombre en el que sabe para siempre quién es. El momento en que el Destino ha decidido ponerlo a prueba y darle a conocer su propia índole. El ejemplo que salta de inmediato es el “Poema conjetural”. Conjetural porque Borges supone lo que piensa Laprida antes de morir, en 1829, lanceado por los montoneros de Aldao, en Mendoza. La muerte de Laprida y, el mismo año, el nacimiento de Tadeo Isidoro Cruz, y antes la muerte de su padre anónimo: episodios de violencia, parte de las guerras civiles. La trama de la realidad histórica irrumpida por una vida creada por la imaginación; el sueño de la literatura entreverándose (el verbo es borgeano) con la historia. Y el atavismo de la violencia.

La historia argentina vive en Borges, en sus ficciones, en sus elecciones, en la contradicción de su destino de encrucijada entre las armas y las letras, en las sagas del relato materno, en su destino sudamericano. El “Poema conjetural” reflexiona sobre el instante que

a todo hombre lo espera en el porvenir, sin que presienta la prueba; pero llegará el momento en que deba enfrentarse a ella: allí conocerá "su inesperado rostro eterno". Dice en el poema:

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.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

Es notable la emoción que logra transmitir en estos versos, que se toca con el final de "El Sur". La muerte épica del personaje que

declaró la independencia de estas crueles provincias en la época turbulenta del país.

“El fin” (1953)

“El fin” se publicó en la Revista de *La Nación* en 1953, y después fue incorporado a *Ficciones*.

Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo. (Prólogo a *Artificios*, primera parte de *Ficciones*)

En uno de sus cuentos más breves, Borges va a cerrar el *Martín Fierro* ya sin vuelta atrás. Es el mismo procedimiento, pero si bien en “Biografía...” interpola en el poema una vida que amplía la presencia de un personaje y las circunstancias que lo llevaron al encuentro con Fierro, en el caso de “El fin” se trata de una intervención directa y definitiva. Borges escribe un final en que hace morir a Fierro en un duelo con el Moreno. *La vuelta de Martín Fierro* termina cuando Fierro, sus dos hijos y Picardía, el hijo de Cruz, se dispersan a los cuatro vientos y no se sabe nada más de ellos. Hernández deja al personaje con vida. Borges imagina una pelea “más allá del poema” en la que el Moreno venga la muerte del hermano.

Una pulpería en la pampa. El dueño, Recabarren, a quien una apoplejía ha dejado inmóvil y sin habla, permanece en la pieza, en el catre. Hace sonar un cencerro y acude el chico que lo acompaña y

auxilia; un chico de rasgos aindiados que posiblemente sea su hijo y que, con un gesto, le dice que no hay nadie en la pulpería. Desde el despacho de bebidas le llega al pulpero, monótono, el sonido de una guitarra: es un moreno que, paciente y mimetizado con la pulpería al punto de que ya no cuenta como novedad, espera la llegada del hombre que hace años mató a su hermano. Por la ventana, Recabarren ve un punto en el horizonte que es después un jinete; ve "el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre". Lo escucha dar la vuelta, sujetar el caballo y entrar "con paso firme" en la pulpería. Es Martín Fierro.

Dice Borges en "La poesía gauchesca" que lo memorable de esta épica criolla no es la sangre, no es matar; que la sangre vertida no es "demasiado memorable" porque a los hombres "les sucede matar" y agrega: "El hombre sale a matar resignado". Es la narración del sucedido lo que cuenta.

En el relato de "El fin" asistimos a los últimos momentos del protagonista de Hernández: a un diálogo tranquilo con el Moreno y a una disculpa de Fierro por su tardanza en acudir al encuentro de quien sabía lo esperaba hace mucho tiempo. Es curiosa la mansedumbre de Fierro, que parece tener la serenidad del que ha elegido esa muerte; elocuente es la calma del diálogo entre los dos y el gesto que describe Borges, en que vemos entero al personaje: Fierro se sienta en el mostrador, cosa habitual en las pulperías y que se registra en pinturas de la época, como las de Juan León Pallière. Salen al campo. Martín Fierro está tranquilo y muere rápido, casi sin pelear. Cuando todo termina, el Moreno limpia el cuchillo en el pasto. Como una rúbrica, repite el gesto que hace siete años el propio Fierro hizo cuando mató a su hermano.

Después de “El fin” no hay vuelta atrás; en sólo tres páginas de economía magistral Borges narra el enfrentamiento de dos hombres en una pelea y da un paso final: el héroe de Hernández pierde y muere. El Moreno monta y se va despacio, cumplida su venganza que lo sostuvo todos esos años, “ahora era nadie”.

El solitario testigo de esta muerte será Recabarren, un hombre inmóvil y mudo, el único que conoce esta historia y sabrá el resultado del duelo por la boca del chico; un chico que verá todo con la inocencia del que no sabe nada, pero que acepta el hecho como algo que puede pasar o ya ha pasado en esa pulpería. Imagino la figura que queda congelada: en el patio del rancho, un chico de rasgos aindiados, guacho, como se dice en el campo al huérfano (tal vez hijo del patrón, pero a los efectos sin padres) que, siguiendo el mismo procedimiento de Borges, podría ser el personaje de un cuento futuro: un hombre que cuenta cómo, de chico, vio morir a Martín Fierro en un encuentro final.

En una lectura crítica, el cuento presenta otras interpretaciones que van más allá de la anécdota: este final sería la conclusión de las lecturas de Borges sobre el poema a partir de las cuales no sólo consume el *Martín Fierro*, sino también la literatura gauchesca. “‘El fin’ cierra narrativamente el ciclo gauchesco”, escribe Beatriz Sarlo. Ludmer opina que Hernández y Borges, los dos, uno en cada siglo, cambiaron la literatura: “Hernández puso fin al género gauchesco. Borges puso ‘El fin’ a la vuelta de Hernández”.

Encuentro que “El Sur”, de materia autobiográfica, y “El fin” son palimpsestos de la idea de la muerte en Borges. Una épica literaria que se hace biográfica en él y que caló hondo en su circunstancia real. En “El Sur”, idealmente Dahlmann no muere en una cama de

hospital; encuentra en una pulpería del Sur la posibilidad de redención en una muerte épica. Es posible imaginar que a Borges no le habrá parecido honroso que Fierro muera en un catre, en un rancho perdido de la pampa, viejo y seguramente enfermo. Pasan los años y hace que Fierro vuelva a saldar ese duelo pendiente. En el cuento, la actitud de Fierro es calma, viene como buscando su muerte; hay un diálogo sereno y sale al campo, como sale Dahlmann. Borges le da la misma oportunidad de morir entero, al tiempo que le otorga un destino final de redención.

9. La realidad anhela ceder

Será Borges quien inaugure una nueva dimensión del género fantástico que dará especial identidad a la literatura del Río de la Plata. Objetos ideales en el mundo real; elaboradas pesadillas; juegos con el sueño y el tiempo, con teologías y cosmogonías. Corre la literatura hasta zonas nuevas de lo imaginario que nada tienen que ver con el mundo esotérico, de fantasmas o con máquinas que viajan en el tiempo.

En su vejez, se sincera sobre su mundo fantástico:

Yo tiendo a pensar que todas las cosas son ilusorias. La idea de que el mundo es acaso un sueño no me resulta ajena. Todo lo contrario. Pero sé que cuando escribo debo enriquecer al sueño, debo agregarle algo al sueño. Debo, digamos, darle estructura al sueño. Y en cuanto al realismo, siempre he pensado que es intrínsecamente, esencialmente falso. Yo no tengo interés, digamos, en el color local, o en la veracidad histórica. Esas cosas me son ajenas. Lo que a mí verdaderamente me gusta es dejarme soñar, es dejarme llevar por el sueño. Eso es lo que realmente me agrada. Pero luego, claro, debo regresar a la labor de escribir, de corregir las pruebas, de pulir las oraciones. Pero yo creo que un escritor es, esencialmente, un hombre que está siempre soñando. Yo estoy continuamente soñando, y quizá los esté soñando a todos ustedes en este momento, al fin y al cabo. (Conversación con Alberto Coffa, Universidad de Indiana, abril de 1980)

En otro lugar:

Tenemos esas dos imaginaciones: la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño. No hay diferencia entre las dos materias. [...] Podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar y nuestra actividad mental es la misma. [Según la] frase de Shakespeare: "estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños". ("La pesadilla", *Siete noches*)

El género fantástico rioplatense

Borges se instala en una tradición que viene a renovar, y a cambiar y a diferenciar de las otras hispanoamericanas. Dos características marcan nuestra literatura y la distinguen de las otras de América Latina: una, que sea urbana desde sus inicios, en el siglo XIX. En 1839 Echeverría escribe "El matadero", y las orillas sangrientas de la ciudad junto al río y de espaldas a la inmensidad pampeana se muestran como la primera prefiguración de Buenos Aires. Escenario que se continúa después en *La gran aldea*, de Lucio V. López, en la obra de Eduardo Wilde, en *La bolsa*, de Martel, en *Adán Buenosayres*, de Marechal, en toda la obra de Roberto Arlt, en cuentos y en la novela *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, en poemas, cuentos y memorias de Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Norah Lange y Silvina Ocampo, en *Los premios*, en *Rayuela* y en cuentos de Cortázar, en *Sobre héroes y tumbas*, de Sabato, como algunos de los mayores ejemplos.

La segunda característica: que haya dado, luego de la irrupción de la vanguardia, un tipo singular de ficción fantástica. La ciudad puerto, abierta y cosmopolita, habría favorecido el contacto con literaturas, mitos y costumbres lejanos. Influiría además el paisaje, que en esta parte se caracteriza por llanuras interminables,

contrapartida de la América tropical y barroca. Un horizonte plano, parecido a la nada. “El hombre que se mueve en estas escenas”, escribió Sarmiento en *Facundo*, “se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto”, como ya cité. En el Río de la Plata la literatura no se origina como estupor ante la selva o la montaña, ni como indagación de una antigua cultura ancestral de la piedra y de los imperios, que la precede, como en México y Perú. Nace de esa precariedad: de espaldas al vacío de lo llano y de cara al río color del desierto. Esta secuencia supuestamente causal: el desierto (que no era tal, pero faltaría para que sus pobladores originarios ingresaran en su historia), la ciudad abierta a relatos distantes, que propician lo fantástico, propone una explicación (debe haber otras) ante lo singular de este florecimiento y de sus características. Los cuentos de Juana Manuela Gorriti, del siglo XIX, revelan su relación con Edgar Poe; luego, Lugones y los cuentos —algunos extraordinarios como “Yzur” o “Los caballos de Abdera”— de *Las fuerzas extrañas*, y los de Horacio Quiroga, enorme cuentista, y Eduardo Holmberg están todavía influidos por cierto positivismo cientificista, que junta ciencia con lo misterioso y lo esotérico. O es de puro horror.

El fantástico rioplatense moderno pocas veces tiene que ver con lo sobrenatural y los cementerios, y sí con aspectos de índole más abstracta, gnoseológica, diría. En términos generales, se basa en la sospecha de que lo que llamamos “realidad” puede no atenerse a las reglas establecidas; que existen inestabilidades, excepciones, intersticios que abren, en esa superficie de supuesta inocencia, inesperadas grietas por las que emerge o se cuela algo distinto, otra realidad u otra dimensión. Esta ficción fantástica pone en cuestión la

existencia de una realidad única. Una superficie conocida empujada por otras, desconocidas, que pugnan por mostrarse.

Incuestionablemente es Borges el nombre emblemático de esta renovación sorprendente, radical, que distingue nuestra literatura no sólo de las sudamericanas, sino de otras del mundo. Y una fecha la señala: 1940, el año de la publicación de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". El otro nombre que surge de inmediato como emblema contemporáneo del género es el de Julio Cortázar. Bioy Casares con *La invención de Morel*, *El sueño de los héroes* y cuentos como "La trama celeste" y "El atajo", pertenece sin duda al género, pero, aun manteniendo su individualidad, la influencia de Borges sobre su literatura es más visible, de otra índole, y no puedo extenderme ahora en este tema. La *Antología de la literatura fantástica* (1940), que marcó un camino no sólo para Cortázar, lleva un prólogo de Bioy. Allí comienza diciendo: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras". Desglosa y comenta el contenido de la *Antología...* y describe el tipo de relato que Borges inaugura: "Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción: son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental".

En Cortázar es evidente su propio camino hacia lo fantástico, como es evidente la disparidad con Borges en sus respectivas ficciones. Sus universos narrativos son totalmente distintos; sus prosas, sus modos de elegir las palabras, sus lecturas, sus referencias culturales son de diferente naturaleza, provienen de distintas fuentes y persiguen, literariamente hablando, diversas metas. La prosa austera, precisa, de Borges asombró al joven

escritor de los años treinta y cuarenta, y lo hizo reflexionar sobre la escritura en general y sobre su propia escritura en particular. En esos años, lee las críticas de Borges a libros de Bioy Casares, lee los prólogos a la *Antología...* y a *La invención de Morel*, y conoce la polémica sobre la narrativa y la defensa que hace Borges del género. Su asombro se ahonda a partir de la lectura de *El jardín de senderos que se bifurcan*, en 1941, donde figura "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", relato que debió producirle una profunda impresión.

Dice:

Lo he dicho, porque es una deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso se lo debo a Borges. Mis lecturas de los cuentos y de los ensayos de Borges, en la época en que publicó *El jardín de senderos que se bifurcan*, me mostraron un lenguaje del que yo no tenía idea. (Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*)

Y décadas más tarde, en su ensayo "Algunos aspectos del cuento", coloca a "Tlön..." en su lista personal de cuentos elegidos.

Es posible imaginar su admiración, su conexión inmediata con esa ficción que nada tenía que ver con lo que se estaba escribiendo en la Argentina, y con la cultura argentina del *establishment*. Sólo hay que imaginar una película de Gardel de los años 30 u otra cualquiera de los años 40, habladas de tú, sus hábitos domésticos y culturales y situar dentro a Borges para imaginar la disrupción que causa. Y esto, como ya vimos, no tiene nada que ver con cultura alta o baja, sino con otra cosa: la extrañeza, la desautomatización de la costumbre; la originalidad trascendente.

Cortázar venía de cuentos de temas vagamente esotéricos, pero donde ya se adivinaba una dirección distinta. Podemos especular

que leyendo a Borges se sintió respaldado por un tipo de imaginación que sentía cercana a la suya y que consentía su rumbo inicial, propio y legítimo. Se sintió autorizado por Borges. Y utilizo el verbo *autorizar* en su acepción de “apoyar o respaldar algo con autoridad”. Borges incide en el mundo cortazariano bajo la forma de una habilitación. No se trata de una influencia superficial, ejercida sobre el texto. Cortázar lleva en su literatura fantástica la indeleble marca borgeana que se explicita sola en una de las frases de *Tlön*: ... *la realidad anhelaba ceder*. Estas palabras son las que considero deben haber tenido el más profundo eco en él, ya que invierten los términos de un punto central y difícil en el género: cómo hacer que la ficción entre en la realidad y establezca una relación con ella. No la inversa y ya tratada.

El influjo de Borges sobre la obra cortazariana es de basamento; de esa índole que solo los escritores conocen y reconocen, ya que se trata de procedimientos profundos, íntimos, imbricados en los procesos de escritura. El mundo fantástico que Cortázar buscaba formular y que le es propio y original —las ficciones en las que en medio de la aparente inocuidad de lo cotidiano se abre una grieta por la que se filtra otra cosa, algo desconocido— se construyó sobre la base subterránea de este tipo de influencia que opera a veces de modo inexplicable y en sus aspectos menos evidentes.

Y advierto ese eco subterráneo en la relación entre “*Tlön...*” y el magnífico cuento “*Cartas de mamá*”. Reconstruyamos esa relación, personal y textual.

En 1959, Cortázar publica en Sudamericana su libro *Las armas secretas*, que contiene el cuento. Muy posteriormente, en 1992, Editorial Proa distribuye una edición de plaqueta del cuento, muy

buscada por los bibliófilos, acompañado —y esto es lo que la hace singular— por un prólogo de Borges. Dictado en 1983, poco antes de morir, Borges menciona cómo se conocieron y da su dictamen sobre “Cartas de mamá”.

Hacia 1947 yo era secretario de redacción de una revista casi secreta que dirigía la señora Sara de Ortiz Basualdo. Una tarde, nos visitó un muchacho muy alto con un previsible manuscrito. No recuerdo su cara: la ceguera es cómplice del olvido. Me dijo que traía un cuento fantástico y solicitó mi opinión. Le pedí que volviera a los diez días. Antes del plazo señalado, volvió. Le dije que tenía dos noticias. Una, que el manuscrito estaba en la imprenta; otra, que lo ilustraría mi hermana Norah, a quien le había gustado mucho. El cuento, ahora justamente famoso, era el que se titula “Casa tomada”. Años después, en París, Julio Cortázar me recordó ese antiguo episodio y me confió que era la primera vez que veía un texto suyo en letras de molde. Esa circunstancia me honra.

Muy poco sé de las letras contemporáneas. Creo que podemos conocer el pasado, siquiera de un modo simbólico, y que podemos imaginar el futuro, según el temor o la fe; en el presente hay demasiadas cosas para que nos sea dado descifrarlas. El porvenir sabrá lo que hoy no sabemos y cursará las páginas que merecen ser releídas. Schopenhauer aconsejaba que, para no exponernos al azar, sólo leyéramos los libros que ya hubieran cumplido cien años. No siempre he sido fiel a ese cauteloso dictamen; he leído con singular agrado *Las armas secretas*, y he elegido ese cuento.

Una historia fantástica, según Wells, debe admitir un solo hecho fantástico para que la imaginación del lector la acepte fácilmente. Esta prudencia corresponde al escéptico siglo XIX, no al tiempo que soñó las cosmogonías o el libro de *Las mil y una noches*. En “Cartas de mamá” lo trivial, lo necesariamente trivial, está en el título, en el proceder de los personajes y en la mención continua de marcas de cigarrillos o de estaciones del subterráneo. El prodigio requiere esos pormenores.

Otro rasgo quiero indicar. Lo sobrenatural, en este admirable relato, no se declara, se insinúa, lo cual le da más fuerza, como en el “Yzur” de Leopoldo

Lugones. Queda la posibilidad de que todo sea una alucinación de la culpa. Alguien que parecía inofensivo vuelve atrocemente.

Julio Cortázar ha sido condenado, o aprobado, por sus opiniones políticas. Fuera de la ética, entiendo que las opiniones de un hombre suelen ser superficiales y efímeras.

Buenos Aires, veintinueve de noviembre de 1983

En ambos cuentos un hecho de escritura, es decir, simbólico, incide en la realidad, la coloniza y modifica. Así en “Cartas de mamá”, en la escritura temblorosa de la pluma cucharita de mamá, en su inocente (o no) relato cotidiano, se cuela poco a poco Nico, el hijo muerto que, renacido de sus palabras, viajará y pasará a vivir entre los vivos.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940)

Dice Borges:

[...] “Pierre Menard” era todavía un paso intermedio entre el ensayo y el verdadero cuento. Pero los resultados me alentaron a seguir. Después intenté algo más ambicioso: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, acerca del descubrimiento de un mundo que finalmente sustituye al nuestro. (*Autobiografía*)

El cuento apareció en *Sur*, en mayo de 1940 y, ese mismo año, en la mencionada *Antología de la literatura fantástica*, creada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo. Más tarde pasó a *Ficciones*. En el prólogo a este libro, Borges anota que el cuento se basa en un libro imaginario.

Esta ficción distópica sobre la búsqueda de un libro —en este caso una enciclopedia— está narrada por alguien de quien no se dice el nombre, pero que es, en la relación con los nombres reales que aparecen, Borges. Como ocurre muchas veces en su obra, en la que establece continuas correspondencias, el tema de “Tlön...” está anticipado en una crítica a una novela de Hermann Broch *Die Unbekannte Grösse* que publica en *El Hogar* en 1937. El personaje es un matemático que vive en el mundo excluyente de los símbolos algebraicos y le importa muy poco la vida práctica y la relación con los demás. El suicidio de un hermano a quien no ha prestado atención lo hace meditar en que ha sido un egoísta y que debe volver a la realidad “real”. El corolario de la crítica es éste:

Sospecho, sin embargo, que me habría gustado mucho más el argumento inverso: el que mostrara la invasión progresiva del mundo cotidiano por el mundo platónico de los símbolos. (*Textos cautivos*)

El mundo de las ideas y de la ficción invadiendo el mundo real. El dispositivo ficcional de Tlön está dispuesto en dos crónicas: una fechada en 1940 y la otra, una posdata, en 1947. Es el relato de la búsqueda de una misteriosa enciclopedia que emprenden el narrador y sus amigos y las consecuencias de ese hallazgo. Dicha enciclopedia secreta abarca la historia, la geografía, la filosofía, la botánica y todas las disciplinas de un planeta imaginario: Tlön.

Es un cuento distópico, pero la denominación de distópico, como todo en Borges, es elusiva. La distopía de Tlön, en ese caso, sería paradójica: surge como una utopía imaginada por hombres que colaboran en la construcción imaginaria, primero de un país, Uqbar, y luego, de manera más ambiciosa, de un planeta completo;

creación racional y afín a la mente humana y sus leyes, por lo tanto, comprensible. Opuesto al universo inaccesible creado por Dios o por los dioses o por demiurgos cuyos designios no alcanzamos a descubrir ni a comprender. Pero el proyecto, ese mundo utópico discursivo, descripto y relatado en una enciclopedia, infiltrado en un momento por el mal, termina invadiendo sigilosamente nuestro planeta, hasta que todo es Tlön. Es, entonces, una utopía que se convierte en distópica.

El cuento comienza cuando ya Tlön se ha adueñado del mundo y Borges-personaje refiere cómo supo de este planeta: por la confluencia de un espejo y de una enciclopedia. Dos grandes símbolos borgeanos: el espejo, que duplica la realidad; la enciclopedia, un orbe de escritura que reproduce el universo. Bioy Casares le cita a un hereje de Uqbar que dice que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres. Borges no conoce ese supuesto país de Asia Menor, Uqbar, que no figura en ninguna de las otras enciclopedias que consultan, sólo en la que leyó Bioy. Comienza entonces una búsqueda de Borges y un grupo de amigos y escritores —Bioy Casares, Henríquez Ureña, Martínez Estrada, entre otros—, que cooperan en la pesquisa en distintos países sin éxito. El azar y la suerte determinan que sea Borges quien descubra el misterio. En un hotel de Adrogué donde veraneaba con su familia, le entregan un libro destinado a Herbert Ashe, ingeniero y matemático inglés, amigo de su padre que se hospedaba allí y que ya ha muerto. Para asombro de Borges, se trata del tomo XI de la *Primera Enciclopedia de Tlön*, del cual Ashe había sido un secreto colaborador. Y dentro, una carta dirigida también a Ashe que completa la historia de Uqbar y de Tlön.

La enciclopedia es el fruto de la imaginación y el saber de una sociedad "secreta y benévola" de hombres de ciencia y de arte que, a comienzos del siglo XVII, una noche de Lucerna o de Londres, imaginó el espléndido proyecto. Su propósito: crear un país completo, Uqbar, con su botánica, sus mares, sus lenguajes, sus religiones, sus continentes y describirlo en una enciclopedia. La idea se continuó de maestro a discípulo, de generación en generación. Durante dos siglos la actividad de la sociedad se interrumpe. Vuelve a surgir en 1824, en Norteamérica, donde ingresa a la sociedad un hombre poderoso, el millonario Ezra Buckley, esclavista y anticristo, quien se ríe de la pretensión nimia y dice: "No vamos a crear un país, hay que crear un planeta completo". Nacen así Tlön, el planeta; Uqbar, el país, Orbis Tertius, su orden: tercer mundo. Buckley les dejará a los enciclopedistas sus millones para la continuación del proyecto con la condición de que no nombren al impostor Jesucristo ni que los negros integren el mundo. Buckley quiere demostrar que los hombres mortales son capaces de crear un mundo, a semejanza de Dios, en quien no cree. El mal se infiltra en la idea primordial, que resurge con ese estigma definitivo. Tlön, planeta que existe en la escritura, enciclopédico y alienígena, se completa e invade progresivamente nuestro mundo real.

Esta es la anécdota del cuento, pero en su centro contiene otra parte. Tlön, dice Borges, presupone el idealismo.

Tlön, distopía al estilo borgeano, es hijo del idealismo extremo: el planeta es la proyección de las mentes de sus creadores y, por lo tanto, es ideal y existe ateniéndose a las leyes propias del universo de las ideas. Y es aquí donde aparece la asombrosa imaginación conceptual y poética de Borges, en las descripciones del mundo

Tlön: las gramáticas de sus lenguas, sus filosofías, sus geografías, sus "tigres transparentes", sus "torres de sangre"; un tipo de objetos, los *hrönir*, "hijos de la distracción y el olvido"; su geometría, que se basa en la superficie y no en el punto. La psicología es la única ciencia que admite Tlön, creado en las mentes maestras de sus autores. "Un orbe completo" que no sucede en la realidad real ni conoce sus reglas ni leyes físicas: su existencia es inmaterial, imaginaria y transcurre en las páginas de la Enciclopedia de Tlön, donde se anuncia que las próximas ediciones se harán en lenguajes de Tlön.

Allí termina el relato o crónica de la búsqueda con la fecha a pie de página que dice: *Salto Oriental, 1940*.

Pero la historia de Tlön, no termina; se continúa en la *Posdata de 1947*.

El relato salta siete años al futuro (otro artificio de Borges, ya que el lector está en 1940, cuando el cuento se publica). En esos años transcurridos, anuncia Borges, han sucedido hechos fundamentales para el conocimiento de Tlön... Hacia 1942, objetos incomprensibles comenzaron a aparecer de manera inexplicable. En Buenos Aires, en el cajón de una mudanza, se encuentra una brújula cuyas letras en la esfera corresponden a uno de los alfabetos de Tlön. "Tal fue la primera intrusión de un mundo fantástico en el mundo real". Meses más tarde, en Uruguay, Borges y su amigo Amorim deben hacer noche en la pulpería de un brasileño, en Cuchilla Negra. Los gritos y la guitarra de un parroquiano borracho les impiden dormir. A la mañana, el hombre aparece muerto. De su tirador cae "un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado". Un objeto muy pequeño, pero de un peso tal que un hombre apenas pudo levantarlo. "Esos

conos pequeños y muy pesados (hechos con un metal que no es de este mundo) son imagen de la divinidad en ciertas religiones de Tlön". En 1944, un investigador de Memphis descubre en una biblioteca los cuarenta volúmenes de la *Primera Enciclopedia de Tlön*. No se sabe si el hallazgo fue casual o si lo consintieron los invisibles directores del Orbis Tertius. La prensa internacional se dio a la divulgación frenética de ese hallazgo. Se consideró a la *Enciclopedia de Tlön* la Obra Mayor de los Hombres. "Casi inmediatamente la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder".

El cuento concluye. "El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo". Una dispersa dinastía de solitarios lo ha cambiado. "Yo no hago caso", concluye y agrega que sigue trabajando en el hotel de Adrogué en una traducción de *Urn Burial*, de Browne.

Sir Thomas Browne es uno de los escritores favoritos de Borges, a quien considera el mejor prosista inglés y le dedica un ensayo en *Inquisiciones* (1925). Médico y escritor del siglo XVII, el siglo de la razón, del surgimiento del racionalismo y de Descartes, justamente el siglo donde comienza el proyecto de Tlön: la idea de que la razón humana puede engendrar un mundo posible según sus leyes, en competencia con el indescifrable universo de Dios. Pero el final de Borges es escéptico; ese "Yo no hago caso" mientras se dedica a la traducción de uno de los libros más famosos de Browne. Y en esa dirección, el *Urn Burial* implica escepticismo: ningún monumento de los hombres perdura, es vanidoso creer que una empresa humana no se deforme, corrija u olvide en el futuro.

También nos lleva a recordar la frase de Goya. "El sueño de la razón produce monstruos".

Dos lecturas

"Tlön...", escrito en 1940, durante la Segunda Guerra Mundial, admite una lectura política situada: el temor de que Alemania y el nazismo terminaran dominando el mundo. Para Borges, como para muchos intelectuales, pintores, poetas, escritores y editores, éste era un tema presente desde años atrás, a partir de la Guerra Civil Española. Borges, como tantos argentinos, tenía amigos en España y entre los exiliados españoles que vivían en Buenos Aires. El antifascismo se manifestó en declaraciones públicas que en esos años los escritores argentinos difundían. Muchos de sus ensayos, críticas y cuentos contienen esta preocupación. Uno de ellos es el estremecedor "Deutsches requiem" (1946) en el que el personaje alemán, culto y refinado, a cargo de un campo de concentración, aunque dice que no le gusta la violencia, cumplirá disciplinadamente, hasta el límite, la orden de torturar. Finalmente será fusilado por torturador y asesino. La tortura no se detalla, se sugiere, pero la sugerencia en dos líneas es lo más atroz que se pueda leer, porque lo deja librado a la imaginación del lector.

La lectura actual de "Tlön...", como de otros textos de Borges, pierde parte del sentido que tuvieron leídos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, cuando se debatía el futuro de Occidente. No sucede en "Deutsches requiem", que se instala en cualquier realidad totalitaria y criminal.

Es también en la década de 1940 cuando publica sus dos libros mayores: *Ficciones* y *El Aleph*; ambos contienen cuentos simbólicos sobre el temor al nazifascismo y sus consecuencias. Dice Borges:

Yo descreo de la política no de la ética. Nunca la política intervino en mi obra literaria, aunque no dudo que este tipo de creencias puedan engrandecer una obra. Vean, si no, a Whitman que creyó en la democracia y así pudo escribir *Leaves of Grass*, o a Neruda, a quien el comunismo convirtió en un gran poeta épico... Yo nunca he pertenecido a ningún partido, ni soy el representante de ningún gobierno... Yo creo en el individuo, descreo del Estado. Quizás yo no sea más que un pacífico y silencioso anarquista que sueña con la desaparición de los gobiernos. La idea de un máximo de Individuo y de un mínimo de Estado es lo que desearía hoy... (James Woodall, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*)

Borges lector del siglo XVII y XVIII —el del iluminismo, el siglo de las luces, la edad de la razón—, probó ser uno de sus enciclopedistas y se dio el gusto en “Tlön...”. Admirador de los filósofos y científicos racionalistas como Gottfried Leibniz, David Hume, sir Thomas Browne, John Wilkins, Immanuel Kant y George Berkeley (son nombres que se repiten en sus ensayos), hombres que sostuvieron ideas y sistemas geniales, precursores de la modernidad, desde el precedente de las computadoras hasta los lenguajes artificiales, Borges sitúa el nacimiento del proyecto de Tlön justamente en el siglo XVII, una noche de Lucerna o de Londres. Nombres que seguramente debió conocer primero en la *Enciclopedia Británica* para luego abocarse a sus obras. También el proyecto, racional y secreto, de los hombres que planearon Tlön pudo, en una metaficción de Tlön, ser parte de la Enciclopedia.

10. Polémica sobre la novela

En 1940 aparece *La invención de Morel*, novela de ciencia ficción de Bioy Casares. Borges escribe el prólogo y, en esas cuatro páginas, plantea una polémica con Ortega y Gasset a propósito de su "Ideas sobre la novela", publicadas por el español quince años antes. Esta discusión era eco de la polémica que se libraba también en Europa. Las teorías freudianas habían sido muy bien leídas para la fecha y una corriente de críticos, filósofos y escritores consideraban incoherente que la psicología no se reflejara en el género. El español abogaba por la novela "psicológica" y opinaba que "el placer de la aventura es inexistente o pueril". Borges cita esta idea de Ortega: "Es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior", y disiente con esta opinión. Dice que la novela psicológica que prefiere Ortega "propende a ser informe" frente al "intrínseco rigor de la novela de peripecias". Que "los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre" y que "esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden". El otro argumento de Borges contra la novela psicológica es que ésta "quiere ser también novela 'realista' y prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal". Borges recorta y reduce la opinión de Ortega, que es más amplia de lo que pudiera parecer en esa sintética exposición. Pero a Borges,

estrategia de temer, en un primer momento le importa más debilitar a su oponente que apuntalar su propia opinión, para luego plantar su argumento.

En un sentido amplio y desde una base irrefutable, Borges sostiene que la literatura crea un mundo artificial en tanto está construida en el lenguaje, cuyo código es arbitrario. La realidad de una novela o un cuento está en el lenguaje, contrariamente a lo que sucede en la naturaleza y en los hechos, sujetos al tiempo y al espacio, que constituyen nuestra realidad vital.

Al existir *en* el lenguaje, es propio de la literatura manejarse con sus artificios; no se adecua a la realidad tangible, sino a las leyes del lenguaje y de la imaginación. Por eso, para él, la única literatura válida es la que se construye y justifica dentro de ese mundo artificial: son los géneros fantástico y policial, que deben seguir un plan prefijado, coherente con los hechos que forman la trama, los válidos. Ninguno de los dos está atado al caos del mundo, cuya imitación define la verosimilitud del realismo. Responden, en cambio, a un orden interno que debe funcionar según sus propias leyes para conquistar la credulidad del lector. Por el contrario, la novela psicológica se caracteriza por la morosidad de la trama, la debilidad de la estructura narrativa y la reducción del papel de la acción.

Los géneros preferidos por Borges estaban entonces desacreditados entre sus colegas, no eran una opción posible para una literatura culta. Pero, como vimos, Borges elige los bordes, lo *aparentemente* menos relevante: la gauchesca, Carriego, el género fantástico y especialmente el policial, que admira tanto en la literatura como en el cine. Subrayo aparentemente porque para él, al contrario de aquellos que lo consideraban literatura menor, de

entretenimiento, el género policial requiere del escritor un control férreo de lo que está narrando, disposición y eficacia en la trama y una singular habilidad para llevar al lector al inesperado final. Además, para Borges nunca hubo oposición entre literatura y entretenimiento, al contrario: aconsejaba que si un libro aburre, hay que dejarlo. En cuanto a la literatura fantástica, su visión abarca también la ciencia ficción. Lector apasionado de los libros de H. G. Wells: *El hombre invisible*, *La máquina del tiempo*, *Los primeros hombres en la Luna*, *La guerra de los mundos*; de los bizarros y por momentos kafkianos cuentos policiales del padre Brown, de George Chesterton, en 1955 prologa la edición de *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury.

Hay que decir que Borges es muy arbitrario respecto de la novela. En una conferencia de 1973 dijo que *Madame Bovary* y *Los hermanos Karamazov* lo habían derrotado, y, sin embargo, ambas son extraordinarias obras maestras de la literatura universal. En su ensayo "El arte narrativo y la magia", en cambio, menciona elogiosamente obras que apoyan su opinión, pero que están lejos del lector actual: *La vida y la muerte de Jasón*, de William Morris (1867) o *La narración de Arthur Gordon Pym*, de Poe (1838).

"El arte narrativo y la magia" comienza:

El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. La causa histórica de esta continuada reserva es la prioridad de otros géneros; la causa fundamental, la casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama.

Y concluye:

Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.

El natural es el realista, el de la "simulación psicológica"; el mágico es el fantástico. La magia debe regirse por un ritual propio, controlado, para que produzca su prodigio: del mismo modo, la literatura fantástica.

Esa arbitrariedad de Borges, adecuada a la polémica que lleva adelante en 1940, me propone ir hacia atrás en el tiempo y ver lo que realmente pensaba cuando no defendía una postura, aunque en el fondo esté lo que piensa. En 1937 escribe notas bibliográficas para la revista *El Hogar*. Una de ellas es sobre *iAbsalón, Absalón!*, de William Faulkner y dice:

Sé de dos tipos de escritor: el hombre cuya central ansiedad son los procedimientos verbales; el hombre cuya central ansiedad son las pasiones y trabajos del hombre. Al primero lo suelen denigrar con el mote de "bizantino" y exaltar con el nombre de "artista puro". El otro, más feliz, conoce los epítetos laudatorios "profundo", "humano", "profundamente humano" y el halagüeño vituperio de "bárbaro". [...] Entre los grandes novelistas, Joseph Conrad fue acaso el último a quien le interesaron por igual los procedimientos de la novela, y el destino y el carácter de las personas. El último, hasta la aparición tremenda de Faulkner.

Faulkner gusta de exponer la novela a través de los personajes. El método no es absolutamente original —*El anillo y el libro* de Robert Browning (1868) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas—, pero Faulkner le infunde una intensidad que es casi intolerable. Una infinita descomposición, una infinita y negra carnalidad hay en este libro de Faulkner. El teatro es el estado de Mississippi: los héroes, hombres desintegrados por la

envidia, por el alcohol, por la soledad, por las erosiones del odio. *¡Absalón, Absalón!* es equiparable a *El sonido y la furia*. No sé de un elogio mayor.
(*Textos cautivos*)

Detrás se lee con claridad a qué se refiere: a Borges debían llamarlo bizantino o rebuscado o artista puro por sus intereses estéticos y abstractos; mientras que otros, que escribían psicológicamente, gozaban de los epítetos de profundos y humanos. En el “otros” ya se insinuaba la futura polémica con Eduardo Mallea en la revista *Sur*, que enseguida veremos.

Lo que parece como exabrupto en el prólogo a *La invención de Morel* tiene propósitos más profundos. En 1940 Borges pertenece al grupo más cerrado de colaboradores de *Sur*, y el debate sobre la novela es el gran tema de discusión en el campo literario argentino entre escritores, intelectuales y críticos. De Borges a Arlt, de Héctor P. Agosti —desde la izquierda—, al sociólogo francés radicado en Buenos Aires Roger Caillois, de Güiraldes a Silvina Ocampo y hasta Macedonio Fernández, todos dieron su opinión. Los artículos de Roberto Arlt en los que explica su postura aparecieron en su columna del diario *El Mundo* bajo los títulos “Tiempo presente” y “Al margen del cable”. Arlt critica el realismo tradicional y la novela psicológica y propone una literatura en la que prevalezca el personaje y su incidencia en la trama y en la acción. La polémica, como dijimos, reflejaba lo que se discutía en Europa y es a lo que responde el artículo inicial de Ortega quien, por otra parte, estaba en esos años en el país. El prólogo a Bioy le proporciona a Borges “una ocasión inestimable para continuar, en las condiciones subterráneas en que se había iniciado durante la década anterior, la polémica que venía manteniendo con Mallea” (Judith Podlubne). La

intención de Borges “apunta a desbaratar el privilegio moral de que goza la novela en la revista”, basado en la idea de que en ese género reside la conciencia moral de una sociedad; la novela como testimonio o como deber ético del escritor al abordar problemas humanos cruciales, como pretendía y practicaba Mallea. Borges reniega de una literatura atada a una función o comprometida con una causa. Estratégicamente, vio en el prólogo una oportunidad para respaldar el relato fantástico y el policial. En *Sur* Mallea poseía prestigio y gran influencia; fue el escritor estrella de la revista hasta los años 40, momento en que, definitivamente, se impone la figura de Borges.

Borges tenía, además, una razón política para oponerse a Ortega y Gasset: su cercanía con el nacionalismo español y, definitivamente, por su silencio ante el franquismo. Publica en *Sur* un suelto en julio de 1939, “Capricho español” (sin firma, pero se sabe que es suyo), en el que embiste contra *Sol y Luna*, la revista de la derecha nacionalista española, en donde lo defenestra, ocasión en que Ortega, indignado, se retira de *Sur*. Como corolario de esta polémica, Borges publica la *Antología...* en 1940 apoyando el género fantástico, tan sorprendente e inaugural como poco ortodoxa, que va desde la Antigüedad a nuestros días, y en 1945 comenzará a dirigir para la editorial Emecé, junto con Bioy, una colección icónica, *El séptimo sello*, donde publica novelas policiales de enigma a las que más tarde agrega las llamadas “policiales negras”.

Pero sobre todo, y en relación con el género que defiende, Borges ya había escrito “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En los años próximos propondría otros modos de lo fantástico.

Borges y Kafka

Borges sintió una admiración profunda, quizá única, por Kafka, al que considera autor de “una de las obras más singulares de nuestro siglo”. Sin duda, Borges es deudor del mundo ficcional kafkiano; para la literatura, sus singularidades son semejantes.

En “Kafka y sus precursores” (1951) expone un tipo de lectura diferente de la habitual: no considera los rastros que notamos, en autores contemporáneos, de un escritor del pasado, sino que descubre en el pasado textos lejanos en el tiempo y la geografía que, cuando leemos a un determinado escritor del presente, nos damos cuenta de que remiten a él, lo preanuncian. Así, Kafka está presente en fragmentos que ahora leemos como kafkianos, en el sentido de que expresan un modo de ver el mundo y de representarlo. Borges los llama sus “precursores”. Los ejemplos más elocuentes (y obvios) son para mí, en el siglo XIX, los cuentos “Bartleby, el escribiente”, de Herman Melville, y “Wakefield”, de Nathaniel Hawthorne. Borges establece relaciones con otros textos raros y distantes que sólo un lector de su calibre podría haber advertido. Estas remisiones insinúan la posibilidad, que ya anunció Paul Valéry, según Borges, de leer la literatura sin autores: libros, ideas y fábulas como un continuo e ininterrumpido volumen que podría leerse como “una historia del espíritu humano”.

También él integraría ese continuo, ya que califica a dos de sus cuentos como “pesadillas kafkianas”: “La Biblioteca de Babel” y “La lotería en Babilonia”. Siempre modesto, dice en *Autobiografía* que la primera “fue concebida como una versión pesadillesca o una

exageración de aquella biblioteca municipal". Se trata de la biblioteca Miguel Cané, donde Borges trabajó desde 1938 a 1946 como bibliotecario auxiliar. Cuando triunfa el peronismo renuncia, ya que se lo proponía al puesto de "inspector de aves" en los mercados municipales, anécdota que conoce diferentes versiones. El entorno de esa biblioteca del barrio de Boedo y sus compañeros de trabajo hicieron que mencionara esos años como de "profunda infelicidad". No obstante, fueron años decisivos en su creación de ficciones, los de "Pierre Menard...", de "Tlön..." y de estas dos "pesadillas kafkianas", entre otras. Cabe imaginar que Borges se aislaba escribiendo y leyendo enciclopedias, como lo ha mencionado.

Dice en una entrevista:

Mi primer recuerdo de Kafka es del año 1916 [...]. Fue entonces cuando leí el primer libro de Kafka que, aunque no recuerdo ahora exactamente, creo que se llamaba *Once cuentos*.

Me llamó la atención que Kafka escribiera tan sencillo, que yo mismo pudiera entenderlo [...]. Después tuve oportunidad de leer *El proceso* y a partir de ese momento lo he leído continuamente. [...] A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos con Alemania o con Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor. Y cuando Kafka hace referencias es profético.

Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación* y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*. (*El País*, 3 de julio de 1983)

Y en el prólogo a *La edificación de la Muralla China*: "La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones

intolerables”.

“La Biblioteca de Babel” (1941)

En “La Biblioteca de Babel” (en *El jardín de senderos que se bifurcan*) el universo existe bajo la forma de una Biblioteca infinita, construida en torres de superpuestas galerías hexagonales, cuyas paredes son bibliotecas de veinte estantes de libros cada una, con una escalera en espiral que comunica un piso con otro y que se abisma y se eleva hacia lo remoto, ya que en el centro de los hexágonos hay un insondable hueco. Los hexágonos se comunican por pasillos con otras infinitas torres de hexágonos. El hombre que narra la historia de la Biblioteca se apresta a morir a unas leguas del hexámetro en el que nació. Una vez muerto, manos piadosas lo arrojarán al pozo del centro y su cuerpo caerá y se disolverá en el vacío y en el tiempo. La esperanza, el mito, que lo ha sostenido como a todos, es la leyenda transmitida en los siglos: que la Biblioteca contiene un ejemplar único que la explica. El narrador ha salido en su busca, pero es un libro que nadie pudo encontrar jamás. Y concluye:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

El cuento produce un horror frío, que no nace de una peripecia vital: está anclado a una fantasía intelectual, igualmente paranoica,

poderosa y terrible que expone lo fútil de la existencia humana, ignorante del universo que habita y de la imposibilidad de llegar a encontrar una explicación. Voy a otra de estas pesadillas kafkianas, uno de mis cuentos favoritos de Borges.

Entre varios textos de Kafka, Borges tradujo “La edificación de la Muralla China”, cuento o parábola que se relaciona con “La lotería en Babilonia” por su semejanza estructural. Y es explícita la relación en el ensayo que mencioné a propósito de “El Aleph”, “La muralla y los libros” (*Otras inquisiciones*).

“La lotería en Babilonia” (1941)

En el cuento de Kafka, el núcleo de sentido se cifra en una obra de la Antigüedad: la construcción de una muralla en el incalculable territorio chino. Borges sitúa la empresa de la lotería en la antigua Babilonia, sociedad adicta al juego. Por su sola condición de inmensa, casi infinita, la construcción de la muralla se ramifica en empresas subsidiarias menores, que en la vastedad del territorio van hacia lo incierto. Del mismo modo, la lotería prolifera en suertes diversas y contradictorias, y los sorteos que ella compone se combinan y complejizan al infinito. El narrador de la construcción de la muralla termina hablando de la Compañía, remota e inalcanzable autoridad que dirige la obra, en la que todo sucumbe a las distancias: un mensajero que nunca llega; en las aldeas la gente no se entera de la muerte de los emperadores y sigue venerando a alguno muerto hace siglos; pueblos en los que cuando algún viajero menciona la muralla, les parece fábula. Esa red de disposiciones ya

incomprensibles, ya caducas, está a cargo de la omnipotente Compañía.

En “La lotería en Babilonia”, los magos desconocidos que la dirigen y que tal vez la inventaron, pertenecen a la omnipotente Compañía, que administra los sorteos cada sesenta días, cobra a los perdedores y decide la suerte de los babilonios.

Quien narra la historia es un procónsul babilonio; nos dice que ha sido esclavo, que ha estado preso y muestra la amputación de un dedo. Esos avatares de su destino los debe a una institución que tal vez obra en otros países pero de manera secreta: la lotería. Lejos ahora de Babilonia, contará su historia tal como se la refirió su padre.

Al principio los barberos vendían fragmentos de hueso o pergamino con signos: se efectuaba un sorteo y el ganador recibía monedas de plata. Estas loterías fracasaron: se dirigían sólo a la esperanza de ganar y a ningún otro sentimiento. Se sugirió una reforma: incorporar suertes adversas, lo que despertó el interés del público. La Compañía decide que la suerte adversa es pagar una suma: unos ganan dinero, los que pierden deben pagar. Cuando se realiza el sorteo, los perdedores se niegan a pagar. La Compañía los demanda; el juez los condena a una multa o ir a la cárcel. Los perdedores prefieren ir a la cárcel. La Compañía incorpora la prisión como suerte desfavorable: primera vez que se adopta una suerte que no es dinero. Los babilonios caen en la locura del juego; se considera pusilánime al que no juega. Pero se insinúa ¿por qué no ampliar las suertes adversas? La Compañía introduce suertes de todo tipo: una adversa puede ser una mutilación o el destierro; una favorable, un viaje o encontrar en la cama a la mujer deseada. Otras

más imaginativas: ser declarado invisible por un año, como relata el cónsul: gritaba y no le respondían, robaba y no lo mataban. Surgió un problema: el juego sólo estaba permitido a las clases elevadas. Hubo disturbios en los barrios bajos: todos querían, democráticamente, participar. Por pedido popular, la Compañía aceptó la suma del poder público y estableció que la lotería fuera secreta, gratuita y general. Se hizo difícil combinar las jugadas, pero los astutos individuos de la Compañía dispusieron de astrólogos y espías para averiguar los íntimos terrores y las íntimas esperanzas de los jugadores. Ubicaron lugares secretos ("una letrina sagrada llamada Qaphqa", "una grieta en un acueducto"), donde se podían dejar delaciones anónimas para deleitar o castigar. Ya una suerte adversa que era la muerte no fue suficiente; debía sortearse cómo el perdedor debía morir: ahogado en el mar, estrangulado, por un verdugo; lo mismo las favorables. La Compañía observa que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo. Se trata de una periódica infusión del caos en el cosmos. Las costumbres se saturaron de azar gracias a la acción de la Compañía. Hoy, si alguien abre un cesto y encuentra una serpiente, es la combinación de infinitas combinaciones (o azares) que opera la Compañía. Si alguien encuentra un zafiro en un río, es por lo mismo.

La progresión de la narración, fantástica al comienzo, nos deja adivinar el modo en que Borges va creando el revés de la trama. Como en un formidable tapiz, cada nuevo elemento narrativo que hace avanzar la trama, cada incidente y sus consecuencias están ensamblados según una perfecta lógica ficcional interna que arma la figura compleja de la lotería que rige los destinos. O simple: llegados

al final, después de la maravilla de la historia que cuenta, sospechamos que la lotería no se queda en una imaginación fantástica. Empezamos a sospechar que la lotería está detrás de la misma realidad en que vivimos, sometidos a leyes que no conocemos, interrumpida de pronto por un accidente o por cualquier hecho inesperado obrado por el impredecible azar. O por la remota e incognoscible Compañía.

Siguiendo lo que dice Borges en el prólogo, el cuento puede admitir una lectura simbólica. Esta lectura contiene un oscuro escepticismo político, una ironía corrosiva sobre la democracia, cuando señala que, bajo consideraciones democráticas y amplias, la Compañía logra la suma del poder público, a pedido de los jugadores menos favorecidos.

También podemos optar por otra opinión de Borges cuando habla de Kafka y sus pesadillas, escuetas y magistrales. Y dice:

Franz Kafka, padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto, logra una mejor soledad. No sabemos —y quizá no sabremos nunca— los propósitos esenciales que alimentó. Aprovechemos ese favor de nuestra ignorancia, ese don de su muerte, y leámoslo con desinterés, con puro goce trágico. Ganaremos nosotros y ganará su gloria también. (“Las pesadillas y Franz Kafka”, *Textos recobrados 1931-1935*)

Creo que “aprovechemos ese favor de nuestra ignorancia e imaginemos cualquiera de los sentidos que nos pueden proporcionar “La lotería en Babilonia” y “La Biblioteca de Babel”, entregándonos a su “puro goce trágico”.

11. Objetos ideales

“El Aleph” (1945)

Igual que Cervantes, que aparece dentro del Quijote, Borges se incluye en varios de sus cuentos. En “Tlön...” y en “Hombre de la esquina rosada”, en “El Zahir”, en “El libro de arena”, en “La busca de Averroes” y muchos otros. Cuando leí por primera vez “El Aleph”, recuerdo el sobresalto que me causó esa intrusión del nombre del autor en lo que estaba leyendo. Es así en uno de sus cuentos más celebrados, al que la crítica ha dado múltiples interpretaciones. “El Aleph” fue publicado por primera vez en *Sur*, en 1945, y posteriormente en el libro con su título, en 1949. Una vez más, una trama sencilla nos arrastra hacia un final inesperado de significación compleja, trascendente.

Aleph es la primera letra del alfabeto hebreo, que contiene todas las letras y, en consecuencia, contiene las palabras que nombran todo lo creado. Detrás o dentro del Aleph está Dios, que la utilizó para comunicarse con Moisés. Según la tradición bíblica, cuando Moisés le preguntó a Dios por su nombre, éste le respondió con tres palabras (en hebreo) que empiezan con la letra Aleph: “Soy lo que soy”.

En el epílogo a *El Aleph*, Borges dice: “En ‘El Zahir’ y ‘El Aleph’ creo notar algún influjo del cuento ‘The Crystal Egg’ (1899) de Wells”.

Un narrador en primera persona —pasada la mitad del cuento, se descubre que es el propio Borges— relata la historia. La trama se sitúa en un entorno por demás común y corriente: una casa en la esquina de la calle Garay y Bernardo de Irigoyen, en el barrio sur de

Buenos Aires. Empieza, famosamente, con la mención de la candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió; la mujer que fue el amor sin esperanza del narrador. En la casa sólo queda el primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, ya que el padre de Beatriz también ha muerto. Borges encuentra la excusa del cumpleaños de Beatriz para volver a la casa de la calle Garay y recordarla. Ella murió en 1929 y lo que se va a relatar sucede en 1941. En todos esos años, Borges ha hallado o inventado distintos motivos para acudir a la cita. Confiesa que Beatriz dejaba traslucir la impaciencia y hasta la exasperación que le causaba la devoción que sentía por ella. Muerta Beatriz, ahora puede venerarla sin padecer ese rechazo. El narrador se nombra, cuando, solitario en el recibidor, frente al retrato de ella, dice: "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges".

La trama sigue dos cursos paralelos: las excusas que encuentra Borges para volver a la casa de Beatriz cada año, su ilusión de poder nombrarla, sus recuerdos de ella, y las crecientes confianza de Carlos Argentino acerca de lo que lo ocupa: la escritura de un extenso poema que abarca el orbe completo, titulado "La Tierra". El empeño poético, ostentoso y pedante de Carlos Argentino, relatado por el obsecuente Borges, agradecido de estar en la casa, tiene un tono paródico que llega a provocar carcajadas. Borges se da gustos personales en la descripción del poema de Carlos Argentino y en su modo de hablar. Nada divertía más a Borges que las palabras altisonantes, equivocadas o anacrónicas y los estilos pomposos, pretenciosos o, como él dice, floridos. De paso, el cuento es una oblicua crítica al mundillo literario de Buenos Aires.

La descripción de los personajes de los primos hermanos tiene relación íntima con la trama:

Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis; Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. [...]; es autoritario pero también es ineficaz [...]. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante.

En el pasado, Beatriz, como Teodolina Villar de "El Zahir", ha llevado una vida frívola, dedicada a los eventos sociales. En el presente, Carlos Argentino se explaya en comentarios poéticos de su obra ante el visitante. Borges acota: "Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura".

Y le ruega que le lea algo. El fragmento muestra lo inepto y engolado del empeño. Borges señala, además, un evidente desperfecto en la escritura de Carlos Argentino que lo conduce a corregir al revés: lo que podía ser meramente feo, luego de la corrección queda horrible. El cuento continúa este contrapunto en la casa de la calle Garay: las lecturas del poema con los comentarios de Carlos Argentino, y la veneración de Borges, que los soporta para estar en el sitio donde habitó Beatriz, ver sus muchos retratos y nombrarla.

Un día, Carlos Argentino lo llama por teléfono. Le dice que Zunino y Zungri (Borges les da los apellidos de una empresa de tanques atmosféricos), los propietarios de la casa, han construido en la esquina una confitería, local que "se parangona con los más encopetados de Flores" y que lo "invita a tomar la leche". Agrega

que quiere decirle algo. Borges supone que le va a pedir un prólogo para el gran poema. Pero el pedido es que interceda ante otro escritor, Álvaro Melián Lafinur, para que sea él quien lo escriba. Como al descuido, al nombrarlo Carlos Argentino intercala un "con quien siempre se había distraído Beatriz". Tomado por sorpresa, Borges dice que sí, pero no lo hace. Se trasluce una trama de complicidades y arreglos, de pedidos y favores en el ambiente literario. Poco después, vuelve a llamarlo Carlos Argentino, esta vez alarmado: Zunino y Zungri van a tirar abajo la casa de la calle Garay para ampliar la confitería; está dispuesto a pleitear y a llamar al doctor Zunni, un abogado de renombre. Zunino, Zungri y Zunni, coincidencias fonéticas, un adorno más del absurdo personaje de Carlos Argentino y su habla infanto-tilinga.

Ante la posibilidad de que tiren abajo la casa, Carlos Argentino le confiesa a Borges que en el sótano hay un Aleph, que él lo descubrió de chico y del que no puede prescindir ya que le es indispensable para terminar el poema "La Tierra". Increíble, Borges acude. Carlos Argentino le indica que deberá bajar al sótano, ubicarse en "decúbito dorsal" y mirar el escalón diecinueve: ahí verá el Aleph. Borges baja, se ubica y Carlos Argentino cierra la trampa del sótano. En la oscuridad, Borges piensa que se ha dejado encerrar por un loco, cuando de pronto ve el Aleph. Dice:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph [...]?

En una esfera de entre dos y tres centímetros de un intolerable fulgor, ve el universo: el pasado, el presente y el futuro, todas las cosas que son y que han sido y que serán giran, simultáneas y mínimas, pero con una claridad absoluta. Borges nos da una enumeración que es también célebre, en la que apela sólo al verbo "ver". De una eficacia sorprendente, el verbo se torna sintácticamente invisible. Dice Borges:

Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), [...] vi racimos, nieve, tabaco, vetas, [...] vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, [...] vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, [...] vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, [...] vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento [...].

Estallan en la superficie de la enumeración las cartas de Beatriz. El descubrimiento de que esa mujer sofisticada, de la que sigue enamorado, fue capaz de escribir a Carlos Argentino: "cartas obscenas, increíbles, precisas". Hubo una relación entre su adorado ídolo y ese ser grotesco que es su primo. La etérea Beatriz ha sido su amante. Bajo la trama metafísica de "El Aleph", haber descubierto una esfera que contiene el universo, de poder verlo y abarcarlo como hace la divinidad misma, está la revelación de esa historia, de la que no se dice nada. Pero hace que nos preguntemos ¿Carlos

Argentino es sólo un tonto o es un perverso que, por celos, ha querido que Borges supiera de la relación incestuosa con su prima?

Pero hay algo más —un milagro secreto del cuento— que me interesa resaltar en el pasaje final de la enumeración:

[...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, [...] vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, *vi tu cara* y sentí vértigo y lloré [...].

Subrayo ese misterioso *vi tu cara* en un casi imperceptible lugar; cuando el lector se ha dejado llevar por la continuidad y el vértigo de lo heterogéneo, ahí está su propia cara: *vi tu cara*, dice Borges, y no podía ser de otra manera, porque el Aleph lo incluye a él y a quien lo está leyendo. Se rompe la convención de la página y de la escena de la lectura y Borges incorpora al lector al Aleph porque si él ve la cara de quien está leyendo, el que está leyendo está en el Aleph siendo visto leer por Borges y así al infinito, como en los espejos enfrentados. Somos nosotros dentro del Aleph, imaginados por Borges, que es imaginado por Dios, en la construcción de todas las realidades admisibles, sólo presente en la mente infinita de la divinidad. Es la construcción en abismo que expresa exactamente lo que quiere transmitir: la imposible idea humana de ver y de concebir el universo sin límite.

A la experiencia inefable sigue, en oxímoron, la exclamación de Carlos Argentino:

Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman [...]. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué

observatorio formidable, che Borges!

Borges le dice: "Formidable. Sí, formidable". Y Carlos Argentino aniquila la experiencia metafísica en una sola pregunta: "¿Lo viste todo bien, en colores?".

Implica otra revelación: la indiferencia eterna del universo que, por un instante inconcebible, en un lugar cualquiera, se ha dejado ver tanto por aquel a quien sólo le importa de manera ínfima y pragmática, como por Borges.

El enredo entre el amor de Borges por Beatriz, las veleidades literarias de Daneri y el burlesco ambiente literario porteño componen el engarce trivial, irrisorio del inconcebible Aleph. Borges dispone el encuentro de un objeto infinito en un contexto insignificante, destacando de ese modo su presencia sobrenatural ante la banalidad de los hombres que, presos de su insignificancia, son indignos de esa contemplación. Y explicita lo que aparecerá en muchos de sus cuentos: las distintas capas de significado de un relato; cómo una trama de traición amorosa y de fama trivial puede transportarnos aunque sea por un instante a la intuición de algo más grande, que nos excede.

"El Aleph" es muestra, además, de la síntesis maestra de Borges para diseñar personajes, cómo retratarlos para que oficien en la dirección del relato. Beatriz Viterbo da una imagen de algunas mujeres del círculo en el que se movía Borges en los años 40. Narcisista y frívola, ya ha muerto cuando el cuento empieza; ¿cómo contarla? Hacerlo desde el recuerdo del narrador implicaría un recurso discursivo que, necesariamente, debería contener opiniones y sentimientos, incluso juicios sobre ella. Borges elige hacer otra

cosa. Nos muestra una selección de fotos de Beatriz en portarretratos que nos dan una muy certera idea de cómo era y de cómo vivía: una vida y un ambiente que se sospechan muy distantes del enamorado Borges, pero que él se cuida muy bien de insinuar. El cuento es un juego dialógico de personajes, un contrapunto. Si la descripción borgeana puede parecer injusta con su personaje femenino, cabe la comparación con los personajes masculinos, ya que el cuento exhibe una profunda sagacidad en el trazado irónico de los tres. El propio Borges aparece apocado: enamorado sin esperanza, cuyo cortejo causa exasperación en su amada; luego desechado por el pretencioso de Carlos Argentino, que no lo considera digno de escribir su prólogo; más tarde ignorado en un premio literario. Carlos Argentino, posible perverso celoso, ser risible, parodia de escritor, ávido de fama, torpemente acumula una interminable cantidad de versos ripiosos y utiliza el Aleph para documentarse. Beatriz, enaltecida por el nombre que remite a Dante en el sistema de referencias de Borges, no tiene nada de celeste, y en dispersas y sutiles menciones se sospecha su vida de amores diversos, incluso con su primo, lo que no comporta ningún juicio moral, sólo la contrapone a la ilusión sin fisuras del enamorado narrador.

Concluye el cuento. Lo sigue una posdata de marzo de 1943, donde Borges retoma el relato y dice que a los seis meses de la demolición de la casa de la calle Garay, pasó lo que tenía que pasar: el poema "La Tierra" ganó el Segundo Premio Nacional de Literatura. E ironiza Borges cuando escribe: "Increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia!".

Enemigo de todo énfasis, salvo del que se desprenda una revelación literaria o filosófica, Borges plantea en "El Aleph" la oposición entre la maravilla inconcebible que les es concedida y las pedestres preocupaciones de los personajes. Queda una pregunta sin respuesta: ¿es el hombre digno de alcanzar el secreto del universo, su inaudita visión? ¿Es capaz, siquiera, de intuir su significado y su ínfimo puesto en él?

En la continuación de la posdata, Borges nos participa de una sospecha: cree que el Aleph que vio en el sótano de la casa de la calle Garay no era el verdadero Aleph. Era un falso Aleph. Y da sus razones basadas en fuentes históricas y literarias que mencionan qué formas tomó el Aleph en diferentes lugares y culturas del mundo: un tigre, un astrolabio, la veta de una columna de mármol, bajo qué forma se ha hecho presente. Entonces pregunta si es que el Aleph realmente existe; si es cierto que él vio todas las cosas, y ahora lo ha olvidado o lo va olvidando. Su memoria se debilita, ya está perdiendo los rasgos de Beatriz.

El Aleph mismo borrará esa experiencia intransmisible. La condición para llegar a vislumbrar el nombre de Dios o el "inconcebible universo", es la locura o el posterior olvido.

En el primer ensayo de *Otras inquisiciones*, de 1952, "La muralla y los libros", toma Borges el personaje de Shih Huang Ti, el primer Emperador chino, que quiso ser único y que todo comenzara con él. Con ese fin, realizó dos ordenamientos monumentales. Uno, en el espacio: construyó la Gran Muralla china. Y otro, en el tiempo: hizo quemar todos los libros anteriores a él, tres mil años de historia

china. El ensayo contiene una casi oculta correspondencia con "El Aleph". Dice:

Shih Huang Ti había desterrado a su madre por libertina; en su dura justicia, los ortodoxos no vieron otra cosa que una impiedad; Shih Huang Ti, tal vez, quiso borrar los libros canónicos porque éstos lo acusaban; Shih Huang Ti, tal vez, quiso abolir todo el pasado para abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre.

Una escala fabulosa, inhumana, para ocultar un pecado que ofende: el libertinaje de la madre. Un eco del Aleph aparece en este artículo posterior: una dimensión asombrosa oculta pecados venales hirientes. Resonancias de una idea o de una imagen, correspondencias en el interior de su propia obra. Mecanismo literario de su memoria aditiva con el que Borges trabaja todo el tiempo.

"El Zahir" (1947)

Nuevamente nos encontramos con el personaje-narrador Borges. La anécdota es muy simple; las implicancias, numerosas, profundas y hasta remotas. La trama relata el modo en que Borges recibe una moneda de veinte centavos. Esa moneda es un Zahir. El poder, la trascendencia y el significado de esa moneda inocentemente recibida le van a ser revelados en los días y semanas siguientes. Un Zahir es un objeto sagrado cuya cualidad demoníaca es la de no admitir el olvido; el que lo posee no puede olvidarlo jamás y se convierte en

una única y paranoica obsesión: todo se vuelve Zahir hasta sucumbir en la locura.

Borges relata las circunstancias del encuentro con la moneda: fue una noche en el barrio sur, cuando salía del velorio de una amiga. Se abre entonces una de las incisivas descripciones de personajes de Borges, la de Teodelina Villar, que como dijimos comparte características con Beatriz Viterbo: ambas pertenecen al mismo ambiente social, circulan por los mismos medios y entre los mismos conocidos, ambas son o han sido sofisticadas y frívolas. "Se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo".

Teodelina Villar siempre acató los dictados de la moda y las reglas de la sociedad, pero su padre sucumbe a la ruina económica y la familia se ve obligada a sucesivas mudanzas, y la hija a promocionar cremas y automóviles. Finalmente se ven obligados a retirarse al barrio sur y es allí donde Teodelina muere. Borges confiesa haber estado enamorado de ella. Cuando sale del velorio esa madrugada, entra en un bar en Chile y Tacuarí a tomar una caña.

En la figura que se llama *oxímoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodolina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron.

Cuando paga, en el vuelto le dan el Zahir: es una moneda de veinte centavos, de 1929, con marca de cortaplumas o navaja en el número 2, que ahora es suya. Empieza el cuento cuando ya todo se ha consumado. Borges enumera las diferentes formas que ha adoptado el Zahir en distintos lugares del mundo y en diferentes

épocas. En Buenos Aires, el Zahir es una moneda. Piensa en las monedas que son símbolos en fábulas y enumera las célebres de la historia: las treinta monedas de Judas; la onza de oro que el capitán Ahab clava en el mástil del barco; el luis que delató a Luis XVI en su huida, y continúa. Esa recapitulación en su mente ya es un influjo de la posesión que sobre él ejerce el Zahir. Durante las semanas siguientes piensa en la moneda continuamente. Intenta deshacerse de ella, enterrarla, perderla; intenta escribir un cuento fantástico sobre Fafnir, dragón de la mitología nórdica que custodia el tesoro de los Nibelungos; nada logra quitar de su pensamiento a la moneda. Consulta a un psicólogo. Finalmente, la explicación de su obsesión la encuentra en un libro de un local de la calle Sarmiento, un libro en alemán de 1899, donde el autor reunió todo el conocimiento existente sobre el Zahir, palabra que en árabe quiere decir notorio, visible, y es uno de los noventa y nueve nombres de Dios: "En tierras musulmanas se dice de los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente". Meses después de la posesión, Borges se entera de que la hermana de Teodelina Villar había enloquecido y no dejaba de hablar de una moneda; lo mismo le había pasado al chofer de otra mujer de sociedad. Comprende que en poco tiempo enloquecer será su destino: su mente sólo contendrá el Zahir.

La idea de que aquel que ve a Dios enloquece está en la literatura y en la mitología desde la Antigüedad. El hombre no está preparado para conocer el nombre ni el rostro de la divinidad, para enfrentar ese misterio. En el cuento, la obsesión por el Zahir no fulmina a Borges. La progresión del mal es gradual y todavía alcanza a pensar que no puede afligirse por lo que le espera, ya que no va a estar

consciente de sus circunstancias: si está en un manicomio, si lo están ayudando a comer y a vivir, no lo sabrá porque su mente será nada más que Zahir.

Si bien "El Aleph" (salvo el final que advierte del olvido que inflige el objeto infinito) muestra un entorno trivial para su maravillosa aparición, en "El Zahir" las múltiples referencias bibliográficas que menciona Borges lo lanzan a otro contexto y lleva el horizonte de lectura del cuento mucho más allá del tema puntual: hacia la historia o existencia real o fantástica de un objeto que se adueña de la mente humana. La primera mención es la del poeta persa Lutf Alí Azur, quien narra que "en un colegio de Shiraz hubo un astrolabio de cobre [...] 'que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar' [...]" (real). Luego otro autor inglés del siglo XIX, funcionario en la India, menciona la frase que oyó, "Haber visto al Tigre", para significar la locura o la santidad, pero que fue la perdición de los que lo vieron: el Zahir fue un tigre. Continúa con esta historia registrada en recónditos libros de donde Borges reconstruye la constancia histórica de un objeto o ser que se ha presentado en el mundo bajo diferentes formas y seres anodinos. O que su imaginación propone. La superstición o creencia del alcance sobrehumano y, en un punto siniestro, que provoca el contacto con uno de los atributos de la divinidad. Borges nos alcanza nombres reales de la Enciclopedia que dan cuenta de las formas en que el Zahir se hizo presente en el mundo. Y otros, quizás, inventados. La extensión bibliófila que despliega es donde reside su verosimilitud.

Según Borges, el cuento le fue sugerido por la palabra inglesa *unforgettable*, inolvidable.

La memoria, o la imposibilidad del olvido, aparecen en la obra de Borges como desvelo que va más allá de la ficción. Está en "Funes el memorioso", que es, según Borges "una metáfora del insomnio". A la inversa de lo que le sucede al poseedor del Zahir, concentrado en un solo y mortal objeto, a Funes le está vedado el olvido general y recuerda todo lo que ve y oye: desde las nervaduras de una hoja al latín, que aprende en una noche; de las estrellas a las sombras de las hojas o al humo de un cigarrillo. Son las dos caras de lo igualmente intolerable.

Volvemos a encontrar el tema de una memoria torturante en el poema "Insomnio", donde reconocemos una voz crispada que nombra la terrible lucidez de no poder olvidar lo que Borges llama la prolijidad de lo real.

12. Panteísmo, el Islam, el mito griego

“La escritura del dios” (1949)

La búsqueda del nombre de Dios, lograr pronunciar Su nombre para acceder a una contemplación sagrada y descifrar el universo, lo imagina Borges en otro cuento magistral, “La escritura del dios”. Uno de los dos relatos en los que acude a antiguas culturas americanas. En este caso, a la maya, y al período de la ocupación de México por los conquistadores españoles.

Tzinacán, mago de la pirámide del dios Qaholom, se encuentra encerrado en una cárcel subterránea, de paredes y piso de piedra de forma circular. La divide en dos partes iguales un muro medianero que no toca la parte superior de la bóveda; abajo, termina en una alargada ventana con barrotes: de un lado está Tzinacán, del otro lado está el jaguar. Tzinacán es prisionero de Pedro de Alvarado, conquistador del siglo XVI. Los españoles quieren que el mago revele dónde se oculta el tesoro de la pirámide del jaguar. El mago ha resistido todas las torturas sin hablar. Cada mediodía, el carcelero abre la trampa y baja una cesta para alimentarlos. En esos instantes entra la luz y Tzinacán puede ver al jaguar, que se desplaza incesante de un extremo a otro detrás de la reja. Para no enloquecer, el mago pasa días y noches inmóvil, intentando recordar todo lo que conoció y vivió. Piensa en el dios de la pirámide:

Previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, [el dios] escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar.

Considera Tzinacán que, como último sacerdote del dios, le será dado el privilegio de conocer esa sentencia, y que la sentencia, por lógica, no debía encontrarse en la perecedera obra de los hombres, que se alzan y se destruyen, sino en el mundo que se procrea y continúa: en la naturaleza. Imagina la arena, los pastos, los pájaros, las estrellas que caducan y mueren. Pasan los días y las noches, pasa el tiempo continuo y sin diferenciación. Tzinacán llega a imaginar que el dios puede haber confiado el mensaje que abre la plenitud del universo a la piel viva de los jaguares, ya que ese animal es uno de los atributos del dios. Entonces, en los fugaces instantes de luz, Tzinacán intenta memorizar las manchas del jaguar. Dedicó años a aprender su orden y configuración. Una noche sueña que su cárcel empieza a llenarse de arena; se despierta angustiado, pero la arena sigue ahí: una voz le dice que ha despertado a un sueño dentro de un sueño. Logra salir a la vigilia para entender que lo que ha vivido ha sido un trance, una experiencia mística. "Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)".

Tzinacán ve una Rueda altísima, que estaba en uno y en todos los lados al mismo tiempo, hecha de agua y fuego, que era una y a la vez infinita y en el girar vertiginoso de lo que fue, es y será, él era una hebra en la Rueda y Pedro de Alvarado era otra, y comprendió que le bastaba ver la Rueda, el universo mágico y sagrado, para entenderlo todo. "Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!".

Comienza una de las enumeraciones de Borges tan características, en las que utiliza un solo verbo: en este caso “ver”. Vio el Dios de todas las cosas sin cara que hay detrás de los dioses [en el título está dios y en la visión está Dios] y también el dios de la pirámide, vio los orígenes que narra el Libro del Común —aquí Borges se refiere al Popol Vuh o Libro de la Comunidad, conocido también como Biblia maya, fundamental en la cultura maya quiché— y entendiéndolo todo entendió la escritura en la piel del tigre: catorce palabras. Le bastaría a Tzinacán pronunciarlas en voz alta para ser joven, ser inmortal, matar a Alvarado, reconstruir el imperio que rigió Moctezuma, salvarlo de todos los tormentos; para acuchillar los pechos españoles, para ser todopoderoso. No obstante: “Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres”.

Ya no importan la sentencia ni el poder para quien alcanzó a ver. Tzinacán deja que lo olviden los días, acostado en la oscuridad de la celda, junto al jaguar.

La experiencia mística de Tzinacán se asocia al panteísmo —dios es todo y todo es dios— en la vertiginosa imagen de la Rueda de agua y fuego, que en el budismo representa el camino de la iluminación.

En el cuento muy breve “El etnógrafo” (*Elogio de la sombra*), bajo una anécdota moderna que, dice, le contaron en Texas, Borges retoma el tema trascendente de “La escritura del dios”. El protagonista es Fred Murdock, un antropólogo. En la síntesis de Borges:

Era alto a la manera americana, ni rubio ni moreno, de perfil de hacha, de muy pocas palabras. [...] Era suya esa edad en que el hombre no sabe aún quién es y está listo a entregarse a lo que le propone el azar.

En la universidad le aconsejan estudiar las lenguas indígenas. Su profesor, un hombre mayor, le propone que se dirija a una reserva del oeste y dentro de ella al grupo que aún mantiene los ritos esotéricos ancestrales; que viva entre ellos, que observe y que descubra el secreto que los brujos revelan al iniciado. Le promete que a su vuelta la universidad publicará su tesis.

Murdock se dirige al oeste previendo las dificultades: la primera, que "los hombres rojos" llegaran a aceptarlo. Lo logró. Más de dos años vivió en la pradera entre esos hombres y mujeres, en contacto con la naturaleza: se levantaba al alba y se acostaba al anochecer, se vestía como ellos, comía su comida de sabores ásperos y llegó a soñar en una lengua que no era la suya. Se olvidó de la ciudad, de sus amigos y costumbres y terminó rompiendo sus apuntes. Al término de un plazo en el que cumplió ciertos ejercicios mandados por el chamán, éste le indica que recuerde sus sueños y que se los cuente al amanecer. Murdock comprueba que en las noches de luna llena sueña con bisontes; finalmente, el maestro termina revelándole su doctrina secreta. De regreso a la ciudad, Murdock añora la pradera. Va al despacho del profesor y le dice que sabe el secreto, pero que ha decidido no revelarlo. El profesor le pregunta si el inglés no le es suficiente. Murdock responde que podría enunciarlo de cien maneras distintas.

No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad.

Agregó al cabo de una pausa:

—El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.

Murdock no vuelve a la pradera; lo que le enseñaron esos hombres vale para cualquier lugar y para cualquier circunstancia.

Una coda curiosa de la dispersión borgeana: este cuento acompaña el ensayo del antropólogo italiano Leonardo Piasere “El etnógrafo imperfecto”, de 2002, que trabaja sobre experiencia y conocimiento en antropología. Piasere considera la inmersión en otra cultura como “un experimento de experiencia”. El oficio del antropólogo es compartir fragmentos de experiencia de las comunidades con las que toma contacto. En un texto lleno de citas de Borges, rebate el hecho de que Murdock represente el anti-etnógrafo o un antropólogo fracasado, sino todo lo contrario. Y dice que “el principal instrumento de conocimiento reside en la capacidad de impregnarse de las analogías, de las metáforas, de la ironía, de las emociones de la otra cultura”.

El destino textual de Borges parece conducirnos a lugares inesperados y a participar de disciplinas imprevistas.

El Islam

El Islam, religión monoteísta fundada por Mahoma, su profeta, en el siglo VIII de la era cristiana, interesó especialmente a Borges. Leyó con inclinación intelectual el Corán, libro sagrado y eterno, llamado la madre de todos los libros, donde constan las revelaciones divinas hechas por Dios a Mahoma. Lo cautivó a Borges la idea de

un libro único e inmutable en el tiempo, ante el cual los hombres se inclinan desde hace siglos, adorando y obedeciendo las palabras de sus 114 azoras o capítulos. La idea de un libro inmodificable influyó en su concepto de la lectura e incluso de la filosofía. Frente a un libro que permanece inmutable en las sucesivas lecturas de los hombres, los demás libros de literatura, filosofía o lo que fuere aparecen como contingentes y, como tales, variables según quiénes los lean, y cuándo. Lo cual va a confluir con su concepto de la lectura trazado en "Pierre Menard...": cada época actualiza la lectura de un libro, lo modifica. Y otra verdad de Borges al respecto: "Cada época difiere menos por los libros que se han escrito en ella que por cómo han sido leídos".

El Corán y la cultura islámica aparecen en la obra borgeana bajo diferentes personajes, anécdotas y reflexiones, y en cantidad de nombres comunes y propios. La magnitud mística y espiritual del Islam, su cultura particularmente refinada, están en sus cuentos, en "El Zahir", "El acercamiento a Almotásim", que ya vimos, y en "La busca de Averroes".

"La busca de Averroes" (1947)

Dice Borges en "Los espejos velados" (*El hacedor*):

El Islam asevera que el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ellas al fuego del castigo.

Este cuento, traspasado por el conocimiento del refinamiento de la cultura islámica, también podría llamarse Averroes y los dos laberintos: el de la lengua griega y el de la lengua árabe.

Puede leerse como emblema del fracaso o de la impotencia que provoca, en uno de los hombres más cultos de su época, la imposibilidad de acceder plenamente a un conocimiento. Averroes, médico, filósofo y traductor de la obra de Aristóteles al árabe, de gran influencia en la Edad Media, nació en Córdoba de Andalucía en 1126, cuando los árabes dominaban casi toda la península ibérica. Intentó una conciliación entre filosofía y dogma religioso, que muchos interpretaron como un intento de secularizar la religión musulmana, lo cual, en su cultura, fue considerado como una herejía, y le costó el exilio. Este esfuerzo de conciliación está presente en el tema del cuento.

“La busca de Averroes” se divide en tres escenas perfectamente ensambladas.

En la primera, vemos a Averroes en su casa de Córdoba, abocado a la tarea que lo preocupa: la obra que lo justificaría ante los hombres: la traducción y comentario de Aristóteles, “manantial de toda filosofía”. Dice Borges:

Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos.

Averroes no conocía el griego y trabajaba sobre la traducción de una traducción. Hay, en la *Poética* que está traduciendo, algo que lo perturba: no puede dar con las palabras justas para traducir

“tragedia” y “comedia”, que aparecen constantemente en el texto del griego.

[...] de algún patio invisible se elevaba el rumor de una fuente: algo en la carne de Averroes, cuyos antepasados procedían de los desiertos árabes, agradecía la constancia del agua.

Hay belleza en la manera de recrear una atmósfera de calmo trabajo intelectual que, sin embargo, no conducirá a buen puerto a Averroes, atascado en la traducción. Se consuela y piensa: “Suele estar muy cerca lo que buscamos”. Se asoma un momento al jardín donde unos chicos juegan e interpretan distintos papeles: uno es el muecín que canta la oración en lo alto de la torre, otro hace de torre y el otro es el fiel que se prosterna. Los mira Averroes, pero sin darle significado, y es paradójico porque se cumple ante sus ojos el hecho central del teatro. Una representación, pero él no puede comprenderlo.

En la segunda escena, sale de su casa para ir a cenar a casa de un alcoranista (especialista en el Corán), quien ha invitado a un grupo de amigos para recibir a un viajero que ha estado en China. Bajo la hermosa noche andaluza se reúnen los comensales. En el trasfondo de estas escenas se desarrolla un drama apenas esbozado, pero que actúa como contrapunto de ese culto mundo masculino: las esclavas morenas del harén del alcoranista torturan a una trémula esclava pelirroja, sin duda nueva y, por el momento, favorita del dueño de casa.

El diálogo se alarga en sutiles argumentos que recaen en el Corán y en la mención de distintas azoras a las que sucede un murmullo reverencial. Menos Averroes, que en un momento se distrae o se

aburre, todos temen no estar a la altura, ya que se encuentran en la casa de un erudito. Se relatan prodigios de la naturaleza: árboles cuyos frutos son pájaros verdes; rosas con letras que forman alabanzas del único dios, Alá. Averroes se muestra escéptico: es más fácil imaginar pájaros verdes, opina, que rosas con letras. Le piden al viajero que relate algún suceso de su extenso viaje. El viajero, que no es tan sutil, puesto contra las cuerdas, siente que tiene que contar algo de interés o raro. Recuerda nebulosamente una experiencia que vivió en China y la cuenta: en un tablado, varias personas hablaban, hacían gestos, se amenazaban y peroraban. Alrededor del tablado muchos presentes bebían en silencio y los observaban. En la imposibilidad de comprender la escena, uno de los invitados comenta que con un solo hablista bastaría para contar todo esto que se está diciendo con tanto tumulto.

Termina la reunión. Regresa Averroes; tarde en la noche, vuelve a afanarse en cómo resolver las dos palabras que usa Aristóteles en la *Poética* y que él no llega a comprender apropiadamente. Sin embargo, la solución ha estado frente a él: los chicos que jugaban a representar, y el relato del viajero de una representación teatral en China.

Averroes encarna un fracaso, cuya causa reside en la prohibición islámica de representar personas o animales en imágenes (aniconismo) en la creencia de que tales imágenes usurpan el poder de Alá y pueden llevar a la idolatría. Encerrado en la prohibición islámica, Averroes no puede imaginar el teatro. Pero eso no es todo. Termina el relato y Borges dice: "Sé que [Averroes] desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz".

Conclusión aparentemente enigmática que, sin embargo, trae otro final al cuento: un motivo ficcional recurrente. Averroes desaparece porque Borges deja de pensar en él. Nos indica que es tan risible y patético imaginar un Averroes que, encerrado en el Islam, no comprendía el teatro y las palabras tragedia y comedia, como él, Borges, tratando de recrear a Averroes sólo “con unos adarmes”, dice, con instrucciones y conocimientos que recibió de tres libros. No puede saber quién fue Averroes, ni siquiera puede vislumbrar su cara; no hay imágenes ni pinturas del filósofo, el Islam no lo permite. En Córdoba, España, hay un monumento a Averroes, pero tiene una cara imaginada.

Bajo otra metáfora, Borges traza este círculo y se encuentra con la misma dificultad que imposibilita a su personaje, a quien le falta un saber: querer crear un hombre, un personaje, con unos pocos datos.

Este cuento maravilloso nos sitúa ante un aspecto recurrente en la obra de Borges, que es la presencia de la ley de la causalidad. Un hecho, cualquier hecho, de cualquier índole, implica una cadena de causas y de efectos retrospectivos, que se remonta hacia atrás de una manera tan férrea como impredecible y que termina siendo, también, azarosa. En *Discusión* hay un texto que lo explica así:

Es fama que le preguntaron a Whistler [James McNeill Whistler, pintor estadounidense] cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió: “Toda mi vida”. Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos.

En "La busca de Averroes" esta ley de la causalidad determinaría que si el Islam no hubiera prohibido la reproducción de imágenes ficticias, Averroes habría comprendido el sentido del teatro para los griegos y podría haber traducido "comedia" y "tragedia"; pero entonces, Alá habría tenido que revelarle a Mahoma otra cosa distinta para el Corán... y así siguiendo.

El cuento es también símbolo de alguien —cualquiera de nosotros— que, encerrado en su cultura, en sus tradiciones heredadas, en sus costumbres y en sus prejuicios, no puede comprender el mundo y las personas más allá de sus propios límites. Y esto es lo que lo hace universal.

"La casa de Asterión" (1947)

Hay cuentos y novelas en los que uno alcanza a sospechar algún aspecto autorreferencial no explícito del autor. Historias en las que, bajo cubierta metafórica, aparece una elusiva visión de quien las inventó. En "Informe para una academia", Kafka narra una desesperada existencia: la de un mono cazado en la jungla y enjaulado, que sabe que para sobrevivir, para encontrar una salida a su vida, debe adaptarse. La única posibilidad, haciendo una terrible y dolorosa mimesis, es parecerse lo más posible a los hombres que lo rodean: hacer lo que ellos hacen. Como tras un vidrio esmerilado, se transparenta el hombre Kafka, su soledad, su incomunicable singularidad; tal vez, el peso de su vivido judaísmo. En "La casa de Asterión" se intuye, menos traumática pero más melancólica, la soledad del escritor Borges. Con arrogancia, pero también con tristeza, dice Asterión: "El hecho es que soy único".

En la mitología griega, Asterión es el nombre del minotauro, ser monstruoso con cuerpo de hombre y cabeza de toro. La cita que toma Borges de acápite es de la *Biblioteca mitológica*, de Apolodoro, del siglo I o II d. C.: *Y la reina dio a luz a un hijo que se llamó Asterión.*

Borges mismo cuenta que se inspiró en un cuadro de George Frederick Watts, en el que se ve a Asterión recostado sobre un parapeto del laberinto, mirando hacia el horizonte, estrujando en su mano izquierda un pájaro. En el perfil puede adivinarse la melancolía y la ansiedad del que vive solo y espera la llegada de alguien a su casa, que es el laberinto. La leyenda dice que el rey Minos de Creta quería la aprobación de Poseidón, dios del mar, y le pide que le mande un toro blanco como signo de su protección. Cuando el toro llega, en vez de sacrificarlo como había prometido, sacrifica otro de su propia manada y se lo queda. Enfurecido por esta triquiñuela, Poseidón hizo que Pasífae, la esposa de Minos, se enamorara del toro blanco y diera a luz al minotauro. Para defender a Asterión de la ira de Minos o para ocultarlo, Pasífae le pide a un arquitecto, Dédalo, que cree una morada para él, y Dédalo crea el Laberinto.

Creta gobernaba sobre Atenas y le exigía, cada nueve años, el envío de siete jóvenes mujeres y siete jóvenes varones para alimentar al minotauro. Tres años han pasado desde el encierro del monstruo cuando aparece en la leyenda un héroe ateniense, Teseo, y pide que lo dejen entrar para matar al minotauro; sin embargo, nadie nunca ha salido con vida del Laberinto. Pero Teseo cuenta con la ayuda de Ariadna, la hija del rey Minos. Los jóvenes se han enamorado y ella ha encontrado un modo: le da a Teseo un ovillo de

hilo para que lo vaya desenroscando a su paso y pueda volver, y además una espada.

El cuento de Borges revierte el mito: quien cuenta y habla es Asterión mismo, y esa subjetividad inconcebible justifica la crueldad inocente, juguetona, del monstruo, la parte animal de Asterión. Un día, la soledad lo impulsa a salir de su casa, a conocer el mundo que lo rodea, pero lo espantan esos seres de caras chatas, sin relieve, que a su paso se arrodillaban, lloraban, huían o se arrojaban al mar; le dan miedo. La salida lo lleva a sentirse orgullosamente distinto, a pensar que es único, a aceptar la soledad.

Lo vemos correr por los pasillos desiertos, rodar desde las azoteas, hacerse el dormido. Son los juegos de un solitario a quien le gusta imaginar otro ser igual a él a quien poder mostrar los pasadizos interminables, infinitamente vistos y recorridos. Asterión le muestra a un imaginario visitante los corredores y patios de su casa infinita, donde Borges incluye y se incluye, con una palabra insólita pero perfecta a sus fines; hablando solo, el minotauro le dice a su imaginario visitante: "Bien decía yo que te gustaría la canaleta". La palabra canaleta en el contexto del mito y del Laberinto produce una sonrisa y dirige la atención hacia el autor que, de pronto, entra en el relato con un término puesto ex profeso para sorprender al lector, una palabra cómica, supuestamente inadecuada pero profundamente familiar. Podemos imaginar la sonrisa mental de Borges al usarla; la elección logra cierta ternura, cierta cercanía con Asterión.

La clave está en "el hecho es que soy único". Imagino que expresa el íntimo, aunque no declarado, sentimiento de un autor identificado con su personaje, alguien que no le otorga a la palabra único los

atributos de pomposidad o fasto, sino que la concibe como la razón de su aislamiento; como quien se resigna a comprobar que no hay nada que hacer, que la soledad es su destino. Y que Asterión espera o anhela desde hace mucho, desde hace siglos, la llegada de un redentor.

Borges termina el cuento en boca de Teseo, que sale del Laberinto y reencontrándose con Ariadna le dice: “—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió”.

13. La metafísica del tiempo

En el prólogo al libro de John Dunne *Un experimento con el tiempo* (1927) dice Borges que algún día alguien hará la historia de uno de los géneros más recientes: el título. Y agrega:

No recuerdo ninguno tan admirable como el de este volumen. [...] Es de carácter discursivo y abre posibilidades magníficas a nuestro concepto del mundo.

El libro de Dunne es curioso, sin duda, pero trabaja más en la zona de los sueños y las premoniciones de un modo especulativo, no fantástico (era ingeniero). Borges mismo ocupa la lista de títulos curiosos o paradójicos cuando elige el de este libro, *Historia de la eternidad*, de 1932.

Lo que hace es introducirnos en una modalidad del ensayo muy de su gusto: historiar lo que los hombres han pensado sobre determinados temas, en este caso la eternidad. Su curiosidad inagotable, que él saciaba en las enciclopedias, parece no tener límites, pero sí preferencias. Una de ellas es el tema del tiempo, una de las perplejidades y fascinaciones borgeanas centrales de su interés.

¿Cuál es el pensamiento sobre el tiempo? La metafísica en Occidente comienza siendo la especulación sobre el Ontos, el Ser, en griego, que empieza en Grecia. Se pregunta sobre el ser del hombre

y el ser de las cosas. La metafísica moderna, desde Newton a Kant, continuó con el problema de la pregunta sobre el Ser. ¿El Ser es inmanente al hombre? o ¿hubo un Ser omnipotente y eterno que otorgó el Ser a los seres y a las cosas? La racionalidad entró en un callejón sin salida: había que explicar a Dios por la razón: ¿cómo podía el pensamiento finito del hombre hacerse cargo de un ser infinito? Una metafísica que acarrearía el problema del descreimiento en un Ser supremo resultaba problemática.

La metafísica contemporánea reemplaza la pregunta por el Ser por otra: ¿qué es el tiempo? Para Borges el tiempo es el enigma mayor del pensamiento. Haciéndose esa pregunta, se responde con la famosa frase de san Agustín: "Si no me lo preguntan, lo sé, pero si me piden que lo explique, no lo sé". También considera la de Platón: el tiempo, "imagen móvil de la eternidad". Pero piensa que nadie ha sentido con mayor intensidad que san Agustín el problema del tiempo. En la experiencia reconocemos que hay un tiempo interior, subjetivo, el tiempo de la conciencia, y un tiempo exterior, mensurable: el tiempo de los relojes. Lewis Mumford, pensador, especialista en historia urbana, considera que el elemento fundamental de la Revolución Industrial no fue la máquina de vapor sino la invención del reloj mecánico. En la Europa del 1300 se emplazan los relojes mecánicos en los campanarios de las iglesias y la vida cambia: el reloj comienza a hacer su trabajo de apresar el tiempo, de dividirlo. Una cuadrícula cae sobre su fluir: el día tiene veinticuatro partes. Las sociedades tuvieron que domesticarse y encorsetarse en fragmentos de tiempos pautados. Quedó evidenciado un tiempo exterior, medible, y otro subjetivo, interior.

Es práctico pensarlo y pertenece a la experiencia, pero ¿es eso el tiempo?

Borges considera, como Henri Bergson, filósofo francés contemporáneo, que el tiempo es el problema esencial de la metafísica. Quizás lo sepamos alguna vez, quizás no; pero mientras tanto, como dijo san Agustín, mi alma arde porque quiere saberlo. En la obra borgeana será un tema recurrente: el tiempo y su presencia en la completa existencia humana. Preocupación metafísica, que lo acompañó, dice él, desde la niñez. El tiempo que transcurre, que nos cambia, que nos envejece, o la inmovilidad perpetua de la eternidad. “¿Qué es la eternidad?”, se pregunta. “¿La ausencia de tiempo? ¿El estatismo puro? ¿Qué somos nosotros, que nos disolvemos en el tiempo?” En sus ficciones y ensayos, el tema del tiempo y la metafísica del tiempo dominan el centro de una reflexión que lo ocupa y describe en ensayos y que forman parte esencial de sus ficciones, como el de los tiempos paralelos en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Y lo encontramos detrás de ficciones especulativas y de anécdotas fantásticas, deudoras de distintos modos en que, en distintas épocas, distintos hombres han pensado el tiempo.

El río que fluye

Uno es el tiempo de Heráclito, el *panta rhei* “todo fluye”, la metáfora del tiempo como un río. Nadie se baña dos veces en el mismo río, porque el río fluye en constante cambio, igual que nosotros: nada permanece estático, igual a sí mismo. “Nunca bajamos al mismo río”, dice Borges, el río nunca es el mismo y

nosotros tampoco. ¿Por qué? Porque nosotros somos el río, y esto, agrega, nos da como un horror sagrado, nos toca metafísicamente, porque como el río nosotros también somos fluctuantes: nos disgregamos en la mutación constante, en el cambio perpetuo. Es el sentido de lo fugitivo, debemos aceptar la impermanencia de los seres y de las cosas.

El eterno retorno

Luego Borges considera el tiempo del eterno retorno, planteado por Nietzsche y ya establecido en Oriente como mito en el budismo bajo la imagen de la gran Rueda brahmánica. El tiempo cíclico en el que todo lo que existe está condenado a repetirse. Borges lo expresa de este modo: si los átomos que componen el universo, aunque inconmensurables, tienen una finitud, un término, sus combinaciones también son finitas.

En un ciclo inimaginable no hay más posibilidades de que dichas combinaciones se repitan; que, en un momento inconcebible pero cierto, esa serie se agote y vuelva a comenzar. En ese caso, el tiempo es circular y las combinaciones vuelven a producirse. Cualquier escena de nuestras vidas ya sucedió y volverá a suceder. No hay más posibilidades: estamos hechos de los átomos que componen el universo, que en algún momento volverán a formar la misma escena en la rueda del presente, el pasado y el futuro.

Borges leyó apasionadamente a Nietzsche en Ginebra, en la adolescencia, y como toda su generación quedó magnetizado por *Así habló Zaratustra*. Las ideas que más lo impresionaron fueron la muerte de Dios y lo que Nietzsche llamó "el eterno retorno", el

concepto de que el tiempo es cíclico y de que cada momento de nuestras vidas volverá a suceder infinitas veces. Aunque en su madurez le quitará importancia a esa lectura; al filósofo le encontrará un oponente: el matemático Georg Cantor, cuyo sistema denominado "el conjunto de Cantor", de 1883, choca con Nietzsche y lo destruye. En uno de esos juegos que tanto le gustan a Borges, los propone como contrincantes de un juego metafísico: el eterno retorno vs. Cantor, y ganará Cantor. De todos modos, el eterno retorno le pareció sin duda más poético, con más posibilidades de sostener una ficción o un ensayo.

Como sea, a Borges le interesó supremamente el tema metafísico del tiempo, como escribió: "el único que vale la pena pensar".

"El truco" (1928)

Y va a metaforizar el eterno retorno en una alegoría, "El truco", en la que comprobamos el gusto de Borges por unir una idea metafísica a una circunstancia común o a hechos inesperados. En este texto describe los cartones pintados, "las pinturitas" de los naipes, y hace una inesperada y hermosa presentación del juego de cartas más argentino. La escena es como una esfera en la que habitan los jugadores sentados alrededor de una mesa. El juego implica refranes y sentencias y burlas que los jugadores repiten, que reconocemos y sabemos, porque los hemos repetido. En algún momento nos han enseñado o hemos escuchado los dichos pícaros y de doble sentido. Los jugadores, dice Borges, entran en un mundo (como esa esfera, imagino) que tiene su propio lenguaje: es un ámbito mágico donde se transforman, dejan de lado su yo habitual, el yo de todos los días,

y pasan a ser otros. Nada perturba ese mundo cerrado sobre sí mismo. Los jugadores sentados alrededor de una mesa de cualquier bar repiten una misma escena: gestos y palabras que anteriores jugadores repitieron y que futuros jugadores repetirán. La escena idéntica a sí misma repite el juego que fue así en el pasado, lo es en el presente y lo será en el futuro. El truco suspende el tiempo. Borges lleva el inocente juego a pensarlo en otro nivel: los jugadores se eternizan en la parábola del instante que retorna, idéntico, y se hace eterno.

Los tiempos paralelos

El tercer modo del tiempo se basa en una concepción de la física que va muy bien con la literatura, un concepto muy literario del tiempo que es el de los tiempos múltiples y los universos paralelos o multiverso. Este concepto pertenece al orden de la física cuántica, particularmente a las especulaciones de Richard Feynman, premio nobel de física en 1965, y antes a otro físico, Hugh Everett, en 1957. No sabemos si Borges leyó a Feynman o si Feynman leyó a Borges, que leyó a Leibniz. En su conferencia sobre el tiempo, de 1979, Borges menciona que sabe de una investigación de la física sobre los tiempos paralelos, pero que no la conoce ni sabe nada de ella. Sin embargo, los tiempos paralelos forman el núcleo metafísico del laberinto en el tiempo, que es otro de los temas del cuento "El jardín de senderos que se bifurcan". Según la experimentación subatómica existiría o existe (repetimos con cautela ya que ignoramos con plenitud, diría Borges, la ciencia física) la posibilidad de que una partícula esté en múltiples lugares a la vez; en lugar de una única

trayectoria, a niveles subatómicos una partícula recorrería todas las trayectorias posibles entre dos puntos al mismo tiempo. El principio establece que todo lo que puede suceder, sucede. Borges, lector de Leibniz —en cuya *Teodicea* (1710) se encuentra la idea de mundos simultáneos e infinitos presentes en la mente de Dios y dentro de su plan divino—, se habría sorprendido al saber que la física cuántica tal vez “comprobara” esta posibilidad.

La idea motiva la metáfora poética o fantástica de que el tiempo fluye del mismo modo en universos simultáneos. Puede compararse con el juego del ajedrez. Antes de la partida cada pieza tiene una potencialidad enorme de movimientos; a su vez, cada movimiento implica una serie de direcciones de esa pieza. Nosotros somos las piezas. Cada acción de nuestras vidas tiene una cantidad de variantes simultáneas: en este momento salgo de mi casa, en este mismo momento estoy pintando una pared, en este mismo momento estoy viajando a Australia, si aplicamos metafóricamente, literariamente, la comprobación de la física subatómica de Richard Feynman.

Por debajo de la anécdota policial, el tiempo bifurcado en universos simultáneos, que en un momento confluyen, forma parte de “El jardín de senderos que se bifurcan”, bajo la metáfora de una novela que es un laberinto que no se establece en el espacio sino en el tiempo. Este cuento —mejor dicho, la obra total de Borges, particularmente también “Pierre Menard...”— cautivó a otro filósofo francés, Gilles Deleuze. Pero retomaré este nombre en el último capítulo.

Ganado siempre por el humor o por su carácter de bajar a tierra los más difíciles o metafísicos temas, en otro lugar Borges habla de

las series, con las cuales se podría armar una biografía: una serie sería la de todas las escenas en las que estamos leyendo; otra, la que tomamos un tren; otra, las que tropezamos en la calle; otra, la que abrazamos a alguien, etcétera. Ésa podría ser una de nuestras probables biografías y casi infinita.

En el texto "La epifanía de Barracas" (*Historia de la eternidad*) dice Borges que una noche, caminando por Barracas, lo aterró una inesperada revelación del tiempo: la sensación de estar viviendo un instante eterno. Llega a una esquina no frecuentada por él, una noche cualquiera. Mira las estrellas, la calle quieta, las casas bajas, en medio del silencio, y por un instante *siente la eternidad*. Un segundo de extrañeza que le permite tocar el punto de una experiencia inexplicable: la consciencia de que el tiempo no transcurre, de que estaba en un punto eterno. Siente que esa esquina, que esas calles, son y han sido las mismas en el tiempo. "No, no es otra calle, es la misma calle", está en una calle idéntica a la de mil ochocientos y tantos y no es idéntica, es la misma calle. En esa intuición percibe un atisbo de la palabra "eternidad". La esquina y él han estado eternamente ahí.

Artificios del tiempo: "El milagro secreto" (1943)

En este cuento fantástico sobre una posibilidad de un tiempo otorgado por la divinidad que lo posee, una vez más Borges recurre a la reescritura de una idea ajena, pero tan transformada que la convierte en única y propia. Vale acotar, creo que lo hemos dicho, que Borges no creía en el autor como "dueño" de ideas o anécdotas. En este caso, es un relato del escritor norteamericano Ambrose

Bierce, del cual toma la idea: “El puente sobre el río del Búho” que es de por sí un cuento notable y famoso. Pertenece al libro *Cuentos de soldados y civiles*, de 1891, y sucede durante la Guerra de Secesión estadounidense.

“El milagro secreto” se publicó por primera vez en *Sur*, en 1943; luego fue incorporado a *Ficciones*.

El 14 de marzo de 1939, Jaromir Hladík —avatar de Borges que se sueña o se asume escritor judío en Praga cuando la invasión nazi—, autor de una tragedia inconclusa *Los enemigos*, duerme y sueña con un infinito ajedrez que juegan dos familias a través de las generaciones. Lo despierta el ruido de un comando que sube a su casa: las vanguardias nazis han entrado en Praga. Lo detienen y se lo llevan. Hladík posee gran renombre como traductor del *Sepher Yezirah*, lo que le basta al oficial Julius Rothe para condenarlo a muerte. La pena por fusilamiento se cumplirá el 29 de marzo, a las nueve de la mañana. El primer sentimiento de Hladík es el terror y el horror por el modo en que lo matarán. “Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo”. El 28 lo sacó de este estado de obnubilación su drama *Los enemigos*. “[...] el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida [...]. Todos los libros que había dado a la estampa le infundían un complejo arrepentimiento. [...] Juzgaba menos deficiente, tal vez, la *Vindicación de la eternidad*: el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres [...]. También había redactado una serie de poemas expresionistas [...]”.

De su pasado literario Hladík quería redimirse con su drama en verso *Los enemigos*: “Había terminado ya el primer acto y alguna escena del tercero [...]. Pensó que aún le faltaban dos actos y que

muy pronto iba a morir". Hadlík le habla a Dios: "Tú de Quien son los siglos y el tiempo". Le dice que si él de algún modo existe, existe como autor de *Los enemigos*; para terminar ese drama que lo justificaría le pide que le otorgue un año. Esa noche, las vísperas de su muerte, vuelve a soñar; en el sueño estaba en una vastísima biblioteca con un bibliotecario ciego, abría un atlas y señalaba al azar un punto en la India: en ese momento una voz le dice que el tiempo de su labor le había sido otorgado. A la mañana, lo buscan para cumplir la sentencia.

Glosar las dos últimas páginas del cuento es irrelevante; hay que leerlo. Sólo digo que, frente al pelotón de fusilamiento, en el instante de los disparos, una gota que rodaba sobre la cara de Hadlík queda fija, no corre; su boca, abierta en el grito, permanece muda; la sombra de una abeja se recorta inmóvil en la baldosa del patio, los gestos de los fusiladores están congelados; el tiempo se ha detenido. Comprende que Dios ha operado para él un milagro secreto: otorgarle tiempo para concluir su obra. "No disponía de otro documento que la memoria" y es en la memoria donde escribe y corrige su drama. "Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible". Y Hadlík da término a *Los enemigos*, sólo le falta una palabra; cuando la encuentra, la gota de agua resbala por su cara y la cuádruple descarga lo derriba.

Borges deja en manos de su virtuosismo la descripción y nos hace participar, con una precisión fotográfica, de ese instante en que el tiempo deja de fluir: el milagro secreto que Dios le concede a Hadlík.

Coda

Cuando hablamos del tema metafísico, del tiempo y de la filosofía o de la física —que menciono en el libro como puertas abiertas a otras lecturas— encontramos la característica intrínseca de Borges como escritor de imaginaciones intelectuales, de especulaciones extraordinarias pero no eruditas. Sin duda, cualquiera de los filósofos que menciona apreciaría sus invenciones, pero no lo considerarían un filósofo, ni él lo trasaría, para usar un verbo suyo. Borges va hacia lo que le produce perplejidad, y muchas veces, la mayoría, el humor lo puede y llega a la argumentación por el absurdo. Por ejemplo, en “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*), personaje de la Enciclopedia y del siglo XVII, el siglo de la razón, tan visitado por Borges. Los lenguajes artificiales han sido el centro de especulaciones lingüísticas hasta llegar a Noam Chomsky, en la actualidad. La preocupación de John Wilkins, hace unos siglos, fue crear un lenguaje filosófico mundial para facilitar el adelanto de la ciencia. Veamos este ensayo de Borges y su influencia en uno de sus lectores famosos, Michel Foucault, que aprecia el humor nunca inocente de Borges, que lo insta a escribir uno de sus libros más conocidos. En el prólogo a *Las palabras y las cosas* Foucault comienza diciendo:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento [...] trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro.

Importa “la risa que sacude” que proclama el crítico francés, porque Borges, como muchas otras veces, en este ensayo da su conclusión o argumento final por el humor y por el absurdo. Dice

que Wilkins se dio a planear un “sistema de escritura” que podía inventariar “los principios de un lenguaje mundial”. Para establecer lo delirante del intento de catalogar la realidad completa en X símbolos, Borges menciona cierta vaga enciclopedia china que lo intentó, titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, en la que en el rubro “animales”, constan los a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.

14. El género policial

Borges considera que la categoría de género es tal vez una generalización poco sostenible, pero que pensar es generalizar y la generalización es cómoda para comunicarse. Se declara admirador del cuento policial moderno creado por Edgar Allan Poe. Su esquema y personaje puede sintetizarse así: un detective de un intelecto superior, a quien un amigo siempre algo difuso (el amigo es un pretexto), le trae un problema —un enigma— que el detective, por pura deducción mental y razonamiento, resuelve. El personaje es el paradigmático detective de Poe: el caballero Auguste Dupin, cuya primera aparición en la literatura es de 1841 en el cuento "Los crímenes de la calle Morgue", luego en "El misterio de Marie Rogêt", de 1842, y más tarde en "La carta robada", de 1844. Este último, analizado, también célebremente, por Jacques Lacan en su "Seminario sobre la carta robada". En el cuento policial poeniano el problema es resuelto de manera abstracta, por obra de una operación intelectual. Poe crea, además, el lector del cuento policial. ¿Cuál es ese lector? El que sabe que debe desconfiar de la trama, que hay algo, una pista o dato oculto que el narrador conoce y que él no y que se revelará sólo al final. En suma, el lector suspicaz, desconfiado. Sigue Borges esta preferencia en sus autores favoritos del género de enigma: George Chesterton, Wilkie Collins, Ellery Queen, Eden Phillpotts. Y expone que este modelo abstracto está

decaendo arrollado por el tratamiento norteamericano del género, lleno de violencia y sangre.

El policial en sus manos no será nunca una mera distracción, sino un dispositivo que desafía al lector. Los cuentos borgeanos de enigma en este sentido son "La muerte y la brújula" y "El jardín de senderos que se bifurcan", ambos en *Ficciones*. El último, que sucede durante la Primera Guerra Mundial, va plegándose en sentidos encubiertos que el lector debe saber desentrañar (leer) y resolver. Un espía alemán, que es chino, Yu Tsun, está en Inglaterra y debe enviar un mensaje en clave al ejército alemán del continente. Se le ocurre el modo: va a asesinar a un hombre al azar sólo porque su nombre es Albert y saldrá al día siguiente en los diarios, señalando la ciudad de Albert a los alemanes, que esperaban esa información (la batalla de Albert en Francia fue real). El policía que lo sabe y persigue al protagonista es Richard Madden, irlandés a las órdenes de Inglaterra. Esta es la trama policial. Entra el segundo tema del cuento: Yu Tsun no es un espía común, es un catedrático de inglés en una escuela alemana en Tsingtao y sabe algo de laberintos: es bisnieto de Ts'ui Pên, quien escribiera una novela y construyera un laberinto. La novela se perdió y nadie encontró el laberinto. Cuando llega a la casa de Stephen Albert a matarlo, el azar hace que Albert sea un experto en la novela de Ts'ui Pên, y cree que Yu Tsun viene por ese motivo. Le pregunta si quiere conocer el jardín de senderos que se bifurcan. Ha descifrado la novela dispersa de su antepasado: no se trata de un laberinto en el espacio, sino de uno en el tiempo. La novela y el laberinto son la misma cosa. Lo descubrió en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. En la novela de Ts'ui Pên la

trama y los personajes no avanzan por una única alternativa, sino por todas; cada capítulo crea diversos porvenires y tiempos que se bifurcan, a su vez, en otros. En la superficie de la trama policial, que el asesino y el policía sean uno chino y el otro irlandés, es otro pliegue del relato y origina un sentido más: ambos son contradictorios, trabajan para los países que los colonizan, uno por los ingleses y el otro por los alemanes, que ocuparon la bahía de Tsingtao hasta 1914. Estos dos cuentos plantean acertijos, capas de sentido, enigmas que el lector, convertido en detective, debe seguir atentamente. Las palabras pliegue y desplegar me llevan al filósofo francés Gilles Deleuze —citado en el capítulo sobre el tiempo—, que encontró en Borges el material perfecto para analizar en la ficción los conceptos de simulacro, de pliegue barroco y, en este caso, la idea del tiempo ramificado en distintas y a veces contradictorias posibilidades. El libro de Deleuze es *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (1988).

Reaparece Borges lector universal, anterior a Feynman y a Deleuze, esta vez de la *Teodicea* de Leibniz y su teoría de los infinitos mundos que coexisten en la mente de Dios quien contempló todas las combinaciones válidas y simultáneas. Como Dios no puede errar en su elección, vivimos “en el mejor de los mundos posibles”. En este punto debemos dar un pequeño rodeo, que viene al caso por el tema que nos ocupa: el del género policial.

Para 1970, décadas después de la polémica sobre la novela, de dejar claras sus elecciones y transgresiones, que se volvieron literatura universal, de haber publicado sus libros mayores; muy lejos de los alborotos que la historia de la literatura argentina ya

sancionó, lejos también de los objetos ideales y de las transposiciones metafísicas, Borges declara que ahora busca la "narración directa de hechos". En el prólogo a *El informe de Brodie* (1970) observa que Kipling a los veintitrés años ensayó una serie de cuentos "con lacónica perfección". Que espera que no le esté vedado a él, un anciano de setenta años, intentar la ejecución de cuentos directos. Su deseo es volver al puro acto de narrar. De esta decisión resultarán, una vez más, cuentos consumados de la antología universal. Recordemos el gusto de Borges por el cuento en disfavor de la novela. Dice:

[...] la sensación de que grandes novelas como *Don Quijote* y *Huckleberry Finn* prácticamente carecen de forma, sirvió para reforzar mi gusto por el cuento, cuyos elementos indispensables son la economía y una formulación nítida del comienzo, el desarrollo y el fin. (*Autobiografía*)

La economía narrativa en su estilo no es algo nuevo. Desde el comienzo Borges publica, entre ficciones más complejas, cuentos directos, que pueden leerse agotando un sentido posible en una primera lectura. Como bien dice Ricardo Piglia, "Borges tiene la capacidad de resumir en cinco páginas algo que nos resulta muy vasto como idea". Es la voluntad de simplificar aplicada al género policial lo que me interesa remarcar: cuando Borges narra una trama que no propone un enigma sino un "hecho de sangre". Desde "Hombre de la esquina rosada" Borges cultivó ese tipo de cuento que se relaciona con el cine policial, del que fue asiduo espectador. En *El informe de Brodie* se encuentra un cuento antológico por su concisión y rigor: "La intrusa", donde la narración de un asesinato se condensa hasta lo mínimo. Cuentos en los que el enigma es el

propio acto de matar y cuyo sentido o resolución se oculta o se revela en las acciones de los personajes. Más que hechos, los que elige Borges en estos cuentos son sucedidos, es decir, hechos ocurridos y relatados por otros al narrador, como el mismo "La intrusa" y el estremecedor "El Evangelio según Marcos" (*El informe de Brodie*), y cuyas escuetas enunciaciones podrían ser títulos de la sección Policiales de los diarios (Sarlo). Lo categórico se muestra en el sentido primordial de un acto de violencia, si bien Borges trabaja con la estilización y no cede a la truculencia. El lector ya no es el detective, sino el juez de las acciones de los personajes.

Esta voluntad declarada de síntesis es notable en su obra desde el principio, no sólo en las tramas sino en la construcción de los personajes en general. Logra desarrollarlos en el marco máximo de tres a cinco páginas; a veces en dos líneas. No describe rasgos psicológicos: sus cuentos son conceptuales, parten de ideas que para ser concretadas requieren de personajes que cumplan su función dentro del sistema estricto que imponen el tema y la economía del relato. En el sistema del cuento borgeano, cada personaje ocupa, como en el tablero de ajedrez, una posición y tiene un valor; la trama avanza, inexorablemente, como una partida. La singular apariencia de simplicidad reside en el estilo despojado, en el que cada cosa, hechos, personajes y descripciones están reducidos a lo esencial. Borges trabaja con la simplificación, quitando elementos, dejando lo estrictamente esencial y encargando la descripción de un personaje o situación muchas veces a un solo adjetivo que, como dice Cortázar, "nos hace caer de espaldas". Asimismo, muestra los personajes en lo básico de su apariencia. El resultado es que el

lector tiene la impresión de que lo que dice no podría estar dicho de otro modo; que no hay manera mejor ni más concisa de decirlo.

Un personaje puede ocupar todo un cuento, por ejemplo "La señora mayor" (*El informe de Brodie*), y su descripción, de la que se encarga el entorno que Borges traza, no deja dudas de quién y cómo es la señora de Rubio y hasta podemos conjeturar que se trata de un avatar de Leonor de Borges. Otro, creado en las tremendas sutilezas de la primera persona, es "Deutsches réquiem" (*El Aleph*). Muchos personajes tienen una participación a veces de dos líneas, pero de capital importancia. En "La noche de los dones" (*El libro de arena*) un adolescente va a conocer, esa noche, el amor y la muerte. El amor es el de una prostituta, la muerte es la de Juan Moreira, descubierto por la policía en ese mismo lugar. El chico se refugia en una pieza; es la de ella, a la que llaman la Cautiva.

No sé cuánto tiempo pasó. No hubo una palabra ni un beso. Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio, y después con ella. No volveríamos a vernos y no supe nunca su nombre.

La minúscula escena no da lugar a explicaciones ni a subjetividades, pero es suficiente. Los personajes están presentados, en general, de acuerdo con el mismo procedimiento. En "Funes, el memorioso" (*Ficciones*), dice: "Lo recuerdo [...] con una oscura pasionaria en la mano. [...] la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota* detrás del cigarrillo". En "Los espejos velados" (*El hacedor*) cuenta que lo llamó por teléfono una chica que empezó siendo una voz en el teléfono; luego la conoce, Julia: "Tenía los ojos alarmantes de grandes, el pelo renegrido y lacio, y el cuerpo estricto". Va al mismo sistema con "Ulrica" (*El libro de arena*): "Era

ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises" y "tenía un aire de tranquilo misterio". Carlos Argentino (*El Aleph*) es "rosado, considerable, canoso, de rasgos finos". Benjamín Otálora (*El muerto*) es "un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca". Jaromir Hladík, de "El milagro secreto" (*Ficciones*), está armado según coordenadas abstractas, históricas y fantásticas: el nazismo y un juego magistral con el tiempo. Pedro Damián, de "La otra muerte" (*El Aleph*), "Era hombre taciturno, de pocas luces. El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia". Y luego, los que apenas tienen nombre, y a veces ni eso, pero que son determinantes. La chica que el padre manda a compartir la cama con Baltasar Espinosa, en "El Evangelio según Marcos" (*El informe de Brodie*); la esclava pelirroja de la que sabemos por un paréntesis en "La busca de Averroes" (*El Aleph*): ("En el harén, las esclavas de pelo negro habían torturado a una trémula esclava de pelo rojo, pero él no lo sabría sino a la tarde"); la mujer que alcanzamos a ver en las dos primeras líneas de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" (*El Aleph*), su destino de madre sola, en medio de la barbarie monótona. Y una recurrencia en otro sentido. Al tan repetido "Hay un momento en el que un hombre sabe para siempre quién es", podríamos agregar: y una mujer. No hay mujeres en escenas de violencia, donde casi siempre sitúa Borges esa máxima. Sin embargo, en "Historia del guerrero y de la cautiva" (*El Aleph*), "un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa", la cautiva inglesa, ahora mujer de un capitanejo, cuando ve por segunda vez a la abuela de Borges y por temor de alguna maniobra tramada para devolverla a los blancos, o quizás para demostrarle a la otra inglesa que ya pertenece por completo al mundo indígena, se arroja sobre

una oveja que acaban de degollar y toma la sangre. Esa mujer, la cautiva, en ese instante sabe para siempre quién es, y lo demuestra.

Vayamos ahora a tres cuentos de hechos de sangre.

“El muerto” (1946)

En este cuento, que comienza en 1891, el narrador anticipa que va a contar una historia poco probable: la de un mero muchacho de los suburbios de Buenos Aires que llegó a capitán de contrabandistas en las fronteras entre Uruguay y Brasil: el destino de Benjamín Otálora. Ha matado a un hombre y debe salir del país. Un caudillo local le da una carta de recomendación para un tal Azevedo Bandeira, del Uruguay, y Otálora emprende el viaje. En Montevideo, deambula desconcertado; a la medianoche, en un almacén, presencia una escena: un peón borracho le tira una puñalada a un hombre. Otálora, por puro instinto, interviene y lo salva. El hombre salvado resulta ser Azevedo Bandeira, quien obliga al peón que ha querido matarlo a sentarse a su lado y a seguir bebiendo, e incorpora a Otálora a su banda. Otálora se hace tropero y conoce las posesiones de su patrón. El tiempo pasa y el muchacho se impacienta, quiere ascender en la banda. La ocasión humillante de tener que cebarle mate al jefe en su pieza le hace conocer a la mujer de pelo rojo. Descalza, semivestida, Bandeira juega con sus trenzas: el muchacho piensa con desprecio que los está comandando un viejo. Desea eliminarlo, ser él el jefe y poseer a la mujer de pelo rojo y al caballo y su apero lujoso, los atributos del poder del patrón. Las acciones llevan a suponer que se cumplirá, tal vez, la pretensión del protagonista. Ha demostrado por completo lo

que hace falta. Pero todo ha sido una burla macabra; Azevedo Bandeira, "diestro en el arte de la intimidación progresiva", lo ha vigilado desde el principio, divirtiéndose con el candor del muchacho. Es un ardid, premeditado por Bandeira, y los dos, premeditados por Borges, quien propone algunos ligeros enigmas. Uno es el peón al que Bandeira obliga a seguir bebiendo después de que el hombre le ha tirado una puñalada. Ese peón que aparece apenas en una línea cumple en el cuento el mismo papel que la chica pelirroja: refuerza la repugnancia que siente Otálora (y el lector) ante el jefe capanga. Pero hay algo más interesante y nos volvemos suspicaces: ¿ese peón realmente le tiró una puñalada o la escena estaba preparada para que Otálora cayera en el lazo e interviniera? El peón al que, inexplicablemente, Bandeira no echa ni castiga después de que ha intentado matarlo, nos hace dudar. Ese personaje apenas esbozado es tan importante para el final como la chica de pelo rojo. Requerida en la última escena, rodeada por los hombres del jefe, Bandeira le reprocha su gusto por el forastero y la arroja sobre él ordenándole que lo bese; la chica obedece y llora sobre el pecho de Otálora. Lloro de miedo, de humillación, o tal vez porque el porteño le llegó a gustar, ¿o porque intuyó que desde el principio fueron dos víctimas y que a Otálora ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto? Un momento después, lo matan de un balazo.

Aparece la suspicacia del lector: ¿todo ha ocurrido por casualidad o todo ha sido fríamente planeado por el siniestro Bandeira? Una clave nos la da Borges en el epílogo. El aspecto odioso de Bandeira, su perversidad y crueldad son los rasgos posibles de un demiurgo grotesco y cruel, un dios menor que, desde el comienzo mismo del

cuento, lo ha sabido y planeado todo: manipula los hechos como un artífice inferior encarnado y se divierte con la crueldad. Pero termina el cuento y el lector queda preso de una conjetura que lo lleva vertiginosamente a una certeza pasmosa: ¿no seremos, acaso, todos “el muerto”?, ¿no vivimos todos con sentencia fija, a un plazo que no conocemos?, ¿no creemos que decidimos según nuestra voluntad, cuando en verdad hay alguien o algo que dirige nuestros destinos? O, aunque no haya nadie, ¿no es que vamos hacia allí comportándonos como si eso no fuera cierto, pero todo está determinado?

“La intrusa” (1966)

“La intrusa” es el primer cuento de *El informe de Brodie* y uno de los más admirados de Borges por su paradigmática economía y contundencia.

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson [...].

Al empezar con el verbo dicen Borges plantea la historia como un sucedido, algo que le contaron, en este caso un amigo: Santiago Dabove. El sucedido no es un hecho irrefutable, es un relato que ha pasado de boca en boca y que puede sufrir agregados y distorsiones, ya que el que lo repite no se hace cargo de su veracidad. En los pueblos chicos de provincia y en la época de la historia, los acontecimientos locales tienen un solo soporte, la

oralidad, y su circulación comienza, invariablemente, con el impersonal “dicen que...”.

“La intrusa” sucede en el límite de Turdera, donde la población se une a la llanura, ámbito de troperos y cuarteadores, donde viven los Nilsen, dos hermanos muy unidos: Cristián, el mayor, y Eduardo, el menor. Su rasgo distintivo es la melena colorada. Irlanda o Dinamarca andaban en su sangre, como en los Guthrie de “El Evangelio según Marcos”. Borges repite ese rasgo y la posesión analfabeta de una Biblia. La rudeza de la pampa ha trabajado sobre los Nilsen, que no saben su origen. Pertenecen a una sociedad preindustrial, primitiva, en la que la naturaleza manda y los hombres son más fuertes que las mujeres. Las mujeres tienen que obedecer o serán castigadas; sufren el abuso como algo natural y son más pobres que los hombres pobres. No hay lugar para ellas en el mundo del trabajo, salvo lavar y planchar o la opción desesperada de la prostitución. Juliana Burgos, la protagonista del cuento, es una chica analfabeta, presumiblemente vendida al prostíbulo o a los Nilsen por su madre o padre.

La trama es simple: Cristián trae a Juliana Burgos a la casa donde viven con su hermano. Borges le da su apellido a Juliana: Burgos y Borges comparten su etimología. Desde ese momento los tres viven juntos. Eduardo empieza a fijarse en la chica y lucha contra esa atracción. Pasa el tiempo y un día Cristián se la ofrece para compartirla: el sórdido arreglo es aceptado sin palabras por el menor. En la presencia muda de la chica se nota una leve preferencia por Eduardo. El mayor decide venderla al prostíbulo para que no haya malquerencia entre ellos. Y lo hace. Poco después descubre el caballo de Eduardo atado al palenque del prostíbulo: a

escondidas, el menor ha ido a ver a Juliana. Cristián dice una frase irónica: van a cansar los caballos yendo y viniendo al burdel; mejor la traen de vuelta. La rivalidad tácita los humilla porque implica aceptar que una mujer les importa; en el código masculino primitivo, eso es inadmisibile. Un domingo, Cristián le dice a Eduardo que ha cargado el carro y que lo ayude a entregar unos cueros. A mitad de camino se detiene y le anuncia que atrás trae a Juliana, que la va a tirar en una zanja. Ya le ha dicho que hoy la mató y que ya no va a "hacer más perjuicios". El cuerpo de Juliana queda en el campo, a merced de los caranchos, indiferentemente sacrificada, como un animal. Su muerte salva el vínculo entre los hermanos.

Juliana es un personaje mudo; la chica es un objeto, sin decisión, casi una cosa sin vida propia. Llegado un momento nos damos cuenta de que esa cosa tiene una subjetividad y una presencia tan potentes que constituye el núcleo del conflicto y del relato; que está por encima de lo que sucede y que su presencia como personaje es determinante para la trama del cuento. Su fuerza paradójica proviene, justamente, de su pasividad y falta de protesta, lo que la transforma en el eje subyacente del cuento. Sin hablar ni emitir una sola queja, es la que provoca las actitudes de engaño y simulación entre los hermanos, a quienes les es imposible aceptar el peso que tiene en sus vidas. Detrás de la escena, Juliana Burgos mueve los hilos de la trama. Es el elemento articulador central y en ese mecanismo se explicita lo aberrante de la situación, la brutalidad de los hermanos, que se trastornan ante el peligro de un enfrentamiento "por una mujer", inconcebible para su "hombría". Juliana irradia la fuerza central del cuento y crea su progresiva tensión y Borges maneja esa tensión con la precisión de un

miniaturista. En la pasividad, su única opción, Juliana, traída y llevada, adquiere la dimensión inane de un animal, ante cuyo peligro latente se admite sacrificarlo.

Nos conmueve la anécdota y el asesinato impune de un ser desvalido, no porque se relate qué sienten o piensan los personajes, sino por lo que dicen y hacen. La perfecta formalidad del cuento, la ausencia de color local psicológico, es lo que nos suspende y conmueve. Hay dos microficciones intercaladas en la entrelínea del cuento, que pasan casi inadvertidas, pero que cargan, adicionalmente, el sentido y ayudan a su desenlace. Me refiero sólo a una: Eduardo, a la vuelta de un viaje de tropero, trae una muchacha que levantó en el camino; la chica no tiene nombre, y a los pocos días la echa. Un duplicado que actúa en el mecanismo del cuento como constatación para Eduardo: Juliana, para él, no tiene reemplazo, se ha enamorado de la mujer de su hermano. Pero de esto se va a encargarse el mayor, quien determina la muerte de Juliana para que no cause más "perjuicios". Así se lo comunica a su hermano. Condenada a un destino sin salida en un medio bárbaro, Juliana ha sido sacrificada como un animal peligroso. El asesinato no está frente a lector, ya ha sucedido. "Hoy la maté", dice impávido el hermano mayor y nos lleva a una escena donde la resistencia ha sido de antemano nula o nimia. Pensando sólo en la verdad de su cuento, en su verosimilitud, Borges nos pone frente a un brutal femicidio, cuando el asesinato de una mujer no sólo era posible y sin cargo, sino una solución aceptable.

Ha habido muchas interpretaciones de este cuento, sobre todo por su acápite que enfatiza la relación fraternal. Yo creo que Borges reescribe la "Historia de los dos hermanos", el cuento egipcio de

cinco mil años, considerado uno de los cuentos más antiguos del mundo y que tiene el mismo tema.

“Emma Zunz” (1948)

En 1922, Emma Zunz, de dieciocho años, recibe en la pensión donde vive una carta que le comunica el suicidio de su padre. Emanuel Zunz se había ido a Brasil cuando Emma tenía doce años; la madre había muerto antes. Zunz era cajero de una fábrica textil; en un anónimo se lo acusó de desfalco. Antes de irse del país, le había jurado a su hija que el autor del robo era Aarón Loewenthal, en aquel momento gerente y ahora dueño de la fábrica. Emma, sola y sin opciones, ha trabajado y trabaja en la fábrica. Al leer la carta, se le descompone el cuerpo, se le aflojan las rodillas, siente terror, frío, irrealidad: Emma cae en la angustia. Por la noche no puede dormir: recuerda la casa rematada, el oprobio de su padre, el auto de prisión; la última noche, antes de la partida, lo que le dijo: que el ladrón había sido Loewenthal. A la mañana, Emma ya tiene un plan a seguir: ha decidido vengar la calumnia y el suicidio de su padre. Matará al despreciable Loewenthal. Imagina el móvil y coartada: lo va a acusar de su violación. Éste es el argumento, pero ¿cómo es Emma?

Borges se enfrenta con la construcción de un personaje que requiere de una descripción psicológica o, al menos, subjetiva. Algo para nada frecuente. La primera Emma es una chica virgen, tímida y hasta apocada, con una única amiga cercana. No sale en las ocasiones en que la invitan en grupo, o a bailar o con muchachos. No frecuenta amigos ni tiene o ha tenido novio, “los hombres le

inspiraban, aun, un temor casi patológico". ¿Una chica tan retraída puede llevar a cabo un asesinato? Imaginemos a Emma antes de abrir la carta. Desde los doce años vivió, huérfana, en una pensión; hace seis años que no ve a su padre; tuvo que arreglárselas sola. El sentimiento de rencor trabajó dentro de ella, oculto, profundo, sin dejarlo salir, sabiendo que Loewenthal no sólo es el ladrón sino el causante de la calumnia y de la huida de su padre. Y debió aceptar, para sobrevivir, un puesto en la fábrica. Eso le debe haber causado una permanente y oculta pesadumbre, un aguantar con la cabeza baja, en la pura indefensión.

Los hechos: Emma, que es virgen, la noche del crimen llega al puerto y, pasando por prostituta, se acuesta con un marinero. Recordemos su "miedo casi patológico a los hombres". Cumplido este terrible primer paso, que es su coartada, se dirige a la fábrica. Como todos los empleados, sabe que Loewenthal, avaro y temeroso de los ladrones, guarda en el cajón de su escritorio un revólver. Ha tenido lugar una huelga de operarios y esa noche no habrá nadie. Previamente, ha hablado con Loewenthal por teléfono para decirle que tenía información sobre los organizadores de la huelga y que pasará a dársela. Que él le crea está en consonancia con la pintura hecha del personaje: esa chica no adhiere a una huelga. Llega a la fábrica, él la recibe. Ella habla sobre la huelga, pálida y nerviosa, exagera; él sale a buscarle un vaso de agua, ella saca el revólver del cajón. Cuando vuelve, Emma dispara dos veces; él cae y ya en el suelo la insulta soezmente, ella vuelve a disparar. Muerto, Emma le desarregla la ropa y llama a la policía.

Borges atiende a concisas acotaciones de orden psicológico que tienen que ver con el asesinato mismo. Cuando Emma elige a un

marinero bruto, que no le inspire ningún sentimiento más allá del puro rechazo. Cuando se acuesta con él en una violación consentida, valga el oxímoron, y piensa con aversión que lo que el marinero le está haciendo a ella, su padre se lo hizo a su madre. “¿[...] pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una sola vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían”. El detalle es puntual y exacto: la inexperta joven debió pasar por esa iniciación sexual con un hombre cualquiera que, como detalle, no tiene ninguna delicadeza, ya que se le presentó como prostituta. Emma siente la tristeza de su cuerpo y el asco. En el final del cuento, en tres líneas tan complejas como significativas, queda explícito el cambio de los sentimientos de Emma antes de apretar el gatillo: “Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra”.

Lo que ahora la impulsa con fuerza al asesinato es la “minuciosa” humillación por la que acaba de pasar. La degradación del cuerpo sufrida en el hotel, a la que fue mandada por su padre. Su cuerpo, que le era enteramente propio y ahora nunca más lo será. El frío rencor que impulsó el plan de su venganza es ahora un ciego coraje de su voluntad. Emma se está vengando por ella misma: quiere castigar a los culpables y mata a tres hombres: son tres los disparos. Simbólicamente, a su padre que la mandó a la venganza, Emma comete parricidio; al marinero, por la injuria a su cuerpo, y, el remate final, al causante de todo, a Aarón Loewenthal. Borges pone en ese momento una palabra extraordinaria que subraya esa

transición. Emma piensa antes de gatillar: "Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías". Es como si dijera: basta de aspavientos y de fingir; ahora disparo. Y lo hace. La palabra es pensada por la segunda y definitiva Emma Zunz.

Epílogo

Concluyó en las líneas finales sobre “Emma Zunz” el recorrido que este libro intenta compartir. Hojeo algunas páginas y las dejo, porque vuelve a asaltarme la idea de que pude ir más lejos o en otra dirección, o que pude tomar otros ejemplos, citar otras líneas. Son el canto de sirena de la obra borgeana: caemos en la tentación de descubrir más cosas (o creemos descubrir más cosas) de las que habíamos visto, queremos seguir indagando, sumergirnos en otras reflexiones. Es el jardín de senderos que se bifurcan, proponiéndonos otra revelación, otro ángulo. Que el lector tome este recorrido como uno de los senderos posibles y que, a la vez, trace el suyo.

La última vez que vi a Borges fue en 1983, sólo tres años antes de su muerte. No lo vi sola; fuimos con Abelardo Castillo, mi marido, mi compañero de toda la vida, a la casa de Ester de Izaguirre, en Villa Crespo. En su departamento modesto, Ester reunía escritores que daban charlas para un grupo de unas veinte personas. No había lugar para más. Recuerdo algunos sentados en el suelo. Cuando Abelardo publicó en 2014 sus *Diarios 1954-1991* le pedí que incluyera ese encuentro y lo hizo. Me da alegría compartir con los lectores de este libro, que tal vez no conozcan sus *Diarios*, esa noche inolvidable. Me causa emoción volver a leer, otra vez más, ese texto que reúne a los dos escritores de los que más aprendí en mi vida. Y, sobre todo, compartir un relato donde se lo ve vivir, reír y

conversar a Borges, una noche cualquiera de Buenos Aires, como tantas veces en su vida lo hizo, en una mesa de bar o, como en este caso, en un departamento con vecinos de Villa Crespo.

Noche con Borges

Este invierno, hará dos meses, volví a encontrarme con Borges. Mi Borges personal puede sintetizarse en tres o cuatro momentos separados por períodos de cinco o diez años.

El primero fue en 1960, cuando lo conocimos con Arnoldo Liberman en la Biblioteca Nacional; otro encuentro fue en un cine, con Egle y María Kodama. Egle nos obligó a darnos la mano, en la penumbra, sin que Borges tuviera la menor idea de por qué, ni con quién, estaba manteniendo tan inesperado contacto físico. Me preguntó si recordaba el *Cantar de Fin*, la parte aquella de las vigas ardiendo, y se puso a recitarlo en inglés, o en un idioma tremebundo que parecía inglés y sonaba como alemán. No abrí la boca. Nos separamos. Me agradeció el que hubiéramos mantenido una conversación tan interesante. Uno más, en la librería de Falbo, la vez que me dedicó los poemas y me dijo: "Los adjetivos póngalos usted". En uno de esos encuentros, o en algún otro, reparó en mi apellido y dijo que debíamos ser parientes, porque Borges viene de *burg*, que antes de significar ciudad, o burgo, significó castillo, y que ésta también había sido una linda conversación.

El de este invierno fue en la casa de Ester de Izaguirre. Yo no tenía muchas ganas de ir. Ester me venía pidiendo que acompañara a Borges en la mesa, para una especie de diálogo o de entrevista, como cierre de las charlas y talleres de literatura que se dan en su

casa. Sylvia, que fue alumna de Borges en la facultad, y que lo venera, insistía en que debíamos ir. La idea no terminaba de convencerme. Mi respeto y mi admiración por Borges son grandes, pero nuestras diferencias de todo tipo, también. Como sea, fuimos. Me tocó recibirlo, hecho que, por razones topográficas, sucedió en la cocina y fue bastante cómico. Pero antes quiero escribir lo que pasó en nuestro primer encuentro.

Lo conocí en 1960. La idea, que fue de Liberman, era hacerle una entrevista para *El Grillo de Papel*; entrevista, dicho sea de paso, que nunca se publicó.

Borges nos recibió en persona esa tarde; recuerdo perfectamente que no quiso grabar, porque desconfiaba “de esos misteriosos aparatos”. Era un salón grande, o me pareció a mí; en ciertos casos, uno magnifica los ámbitos y hasta a las personas, y todo le parece colosal. Una de las primeras cosas que dijo fue: “Hay mucha luz aquí”, y cerró unas persianas. Borges ya era casi ciego; a partir de ese instante, la penumbra se abatió sobre los tres y estábamos en su mundo.

Esa tarde le preguntamos casi todo lo que puede preguntársele a un escritor como Borges, no sólo con referencia a la literatura. Habló sobre el peronismo, sobre Pablo Neruda, sobre el director de Cultura del gobierno de Frondizi, Blas González. En esa época, González había prohibido una representación de Bernard Shaw. Conociendo la admiración que Borges siente por Shaw, le preguntamos qué opinión le merecía que un director de Cultura hubiera censurado una pieza como *Hombre y superhombre*. Su respuesta fue: “Prescindiendo de las jerarquías, lo considero una estupidez”. Jerarquías significaba, humorísticamente, que de alguna manera él, Borges, era algo así

como un subalterno de Blas González, ya que la Biblioteca pertenecía a la Nación y dependía de la Secretaría de Cultura.

Hablamos sobre Perón, al que Borges considera, y siempre consideró, una catástrofe nacional, sin alejarse mucho de mi propia opinión, aunque por razones tal vez opuestas.

Para Borges, el peronismo fue un oprobio, y lo dijo esa tarde: “Nos levantábamos avergonzados cada mañana”, que es la frase que Espósito [personaje protagonista de la novela *Crónica de un iniciado*] recuerda, de su profesor de Botánica, en el capítulo con el doctor Cantilo. Con cautela, le pregunté si no cabría hacer una distinción entre lo que significaba el peronismo como movimiento popular, y la personalidad autoritaria y demagógica de Perón. Borges no tenía muchas ganas de entender y ya estaba un poco irritado. Habló del 17 de octubre del 45. Él juzgaba que había sido ficticio, que todo fue inventado, más o menos, supongo, como en el “Tema del traidor y del héroe”, como una gigantesca representación teatral. Me atreví a insinuar que nadie podía simular una cosa como el 17 de octubre; que la gente salió de verdad a la calle; que las mujeres, con sus hijos, cruzaron el puente Avellaneda. Borges dijo con inesperada violencia: “Como quieran, pero eso no tuvo nada que ver con Perón. Eso lo organizó Eva Duarte, que tenía muchos más cojones que Perón”. Textual.

Todo se normalizó, después, gracias a la literatura. Hablamos horas; pero sólo quiero recordar una respuesta sobre Sartre, una discusión, y que nos recitó a Neruda.

Le pregunté qué pensaba de Sartre.

—Bueno, caramba —dijo de inmediato, tartamudeante y sonriente—, yo no suelo pensar en Sartre.

La discusión fue sobre el truco. Borges le hace decir a un jugador imaginario, en *Evaristo Carriego*: "A ley de juego, todo está dicho: falta envido y truco, y si hay flor, icontraflor al resto!". Le hice notar que eso era ilegal, que no se puede decir, que echar la falta envido equivale a negar la flor. Borges respondió: "¿Cómo que no se puede?; si yo lo escribí, se puede decir". Insistí en que no. Borges dijo: "Vamos a preguntarle a Clemente,¹ que tiene un truco más reciente". No hizo falta. "¡Se puede!", dijo de pronto. "Si uno todavía no ha visto las cartas, se puede, y si hay flor, vale".

Liberman o yo le preguntamos qué opinaba de Neruda, y respondió de un modo tan sorprendente que sospeché que nos estaba tomando el pelo. Dijo que Neruda debía de ser un gran poeta, ya que tanta gente pensaba que era un gran poeta, porque a la larga, con los años, uno termina comprendiendo que la mayoría siempre tiene razón. Hoy, muchos años después, pienso que tal vez fue un eco de aquella famosa frase de Rubén Darío,² a quien Borges admira tanto, pero esa tarde sólo me pareció una tomadura de pelo. Momento en que Borges agregó: "¿Recuerdan aquel poema que dice: 'Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua / describí el luto y su metal morado / escribí sobre el cielo y la manzana / ahora escribo sobre Stalingrado'?"

Nos estaba recitando el *Nuevo canto de amor a Stalingrado*. O sea, conocía a Neruda tanto como para recitarlo de memoria, cosa que para Borges es la certidumbre del valor de los versos de un poeta.³

Con este mismo Borges imprevisible, volví a encontrarme este invierno.

La casa de Ester de Izaguirre queda por Chacarita o Villa Crespo, en la calle Jufre. Se sube por una escalera lateral. Lo que antes se llamaba casa de altos y ahora PH. Para no entrar directamente en el living, donde habría unas treinta personas, a lo sumo, hay que hacer una curva y pasar por la cocina. Ahí estábamos con Borges. Él con un largo sobretodo oscuro, yo hablándole, no sé por qué, de la palabra felicidad y de la sucesión de los días y las noches. Cuando estábamos llegando a la mesa de la charla, lo primero que me dijo fue: "¿Dónde está el público?", lo que era una manera de ir entrando en tema o una ironía. Hay que tener en cuenta que Borges venía de Estados Unidos, de disertar ante cientos de estudiantes. Me preguntó si había agua, sólo que lo preguntó así: "¿Hay H₂O?". Salvo una chica de la primera fila, la gente que lo esperaba no era especialista en literatura, más bien iba a ver, ni siquiera a oír, a una especie de fenómeno. La chica de la primera fila, que era, creo, María Rosa Lojo, casi sin esperar a que se sentara, le preguntó qué significaba para él la palabra símbolo. Borges dijo que en la antigüedad no había posadas; dijo que los antiguos partían un disco y le daban una de las mitades al forastero que había llegado a la casa, o al castillo. Muchos años después, si alguien volvía con ese fragmento de disco, aunque no fuera la misma persona —podía ser un hijo, un nieto, un amigo—, era recibido como un huésped que no se hubiera ido nunca de la casa. Ese disco partido era algo más que un objeto, significaba *otra* cosa, y ése era el origen de la palabra símbolo.

La gente le hacía preguntas, algunas insensatas, otras más o menos razonables, y él, como siempre, hablaba únicamente de lo que tenía ganas. Un rasgo asombroso de Borges, siendo ciego, es

una cualidad de su memoria que podría llamarse *visual*. En algún momento comentó —o esto fue más tarde, cuando quedamos solos— que en los Estados Unidos había visitado una de las casas en que vivió Edgar Poe, y recordó que a la entrada, en una especie de jardín, había una alegoría con un cuervo dorado. ¿Me lo imaginaba?, un cuervo dorado. Un cuervo estridente que no tenía nada que ver con el cuervo luctuoso de Poe. Y se refería al color del pájaro como si lo hubiera visto. Habló de cine; habló de *El gabinete del doctor Caligari* y también de unos perros overos que aparecían en esa película. Volvió a llamarme la atención que reparara en el color de los perros; claro que esto, como el dorado del cuervo, debió contárselo María Kodama, pero lo raro es que él lo recordara como si los estuviera mirando. De sopetón, alguien del público, o de ese sector de Villa Crespo al que Borges llamó público, le preguntó con mucha descortesía —no era una pregunta, era casi una acusación— cómo un hombre “con sus limitaciones” podía opinar sobre cine. No era una curiosidad inocente, era una interpelación cargada de insidia. En el mismo momento en que yo iba a intervenir —en toda esta charla hice un poco de campana neumática entre Borges y la gente—, antes de que yo pudiera emitir una palabra, Borges dijo a media voz: “Últimamente, además de ver muy mal, estoy oyendo muy poco”, y, como si no hubiera escuchado lo que le preguntaban, se volvió hacia el público y siguió imperturbable con su charla... [...]⁴[cuando por fin terminó] de firmar libros y se fue la gente, yo salí a la calle con la excusa de comprar cigarrillos porque tenía la cabeza hirviendo de la incomodidad y los nervios. Había estado haciendo todo el tiempo de pararrayos, evitándole las preguntas incómodas, traduciéndole las indescifrables, aclarando algunas cosas

que a veces decía Borges como para nadie, en su particular murmullo. Cuando yo no estaba (me contó después Sylvia), se dio una pequeña escena lateral: Ester, con el sobre donde ponía los pagos de las charlas, que eran necesariamente modestos, y Borges, recibéndolo con cierta torpeza o timidez o pudor. Hay que pensar, otra vez, en que venía de dar charlas en Inglaterra o Estados Unidos.

Ester acomodó después una pequeña mesa para cenar los cuatro junto a la ventana que da a la terraza. Fue entonces, en mi ausencia, cuando Borges le preguntó a Sylvia de dónde era yo, si era mendocino. Ella le dijo que no, que era de San Pedro, en la provincia de Buenos Aires. Yo estaba entrando, cuando Borges desde la mesa me preguntó: "Así que usted es de San Pedro, y dígame: ¿qué piensa de Hormiga Negra?". Hormiga Negra, el famoso cuchillero o bandido de principios de siglo, de los pagos de San Nicolás, ciudad que está a unos cien kilómetros de San Pedro. En esa vaga geografía bonaerense que manejaba Borges, yo debía de ser, además, octogenario. Le dije que iba a contestarle del mismo modo que él me había contestado a mí, hacía veintitantos años, en la Biblioteca Nacional:

—Bueno, Borges, yo no suelo pensar en Hormiga Negra.

Le causó mucha gracia y quiso saber cuándo me había dicho algo parecido. Le conté lo de Sartre.

Hablamos de Rafael Barrett, de Baudelaire, de Leopoldo Lugones. Borges siente una gran admiración por Rafael Barrett. He visto una carta de cuando era muy joven, en la que le escribe a un amigo diciendo que había leído a un escritor que le parecía genial, Barrett, y le preguntaba quién era, de qué nacionalidad, qué libros había

escrito. Mientras él tomaba sopa de arroz y yo fumaba, le conté que Barrett había dicho que los poemas de Lugones, como algunos países, eran pintorescos sólo por el borde. Dio una carcajada y quiso saber dónde estaba escrito eso; le dije que en *Al margen*. Borges había leído varios libros de Barrett y recordaba hasta el color de las tapas ("medio anaranjadas, con un cuadrado negro") de las *Obras completas* publicadas por Claridad. De Barrett saltamos a Lugones y de Lugones a Baudelaire. Ya había hablado de esto en la charla; repitió que no le gustaba Baudelaire, que él se había alejado de la poesía de Baudelaire. Lo dijo casi desdeñoso. Pero sin transición, por esos juegos de la memoria de Borges que es realmente *inmediata* — un nombre le provoca un recuerdo generalmente literario, en el sentido textual de la palabra, un recuerdo de palabras, no de situaciones ni de sentido—, se puso a recitar "Los faros", en francés ("*Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse*"), y de golpe se interrumpió y dijo: "Bueno, no sé... O tal vez la poesía de Baudelaire se alejó de mí". Algo parecido le pasó al referirse a García Lorca. Yo le había preguntado si conocía esa famosa anécdota, seguramente apócrifa pero muy divertida, acerca de que, oyendo el célebre "Responso" de Rubén Darío a Verlaine, al llegar al verso "que púberes canéforas te ofrenden el acanto", Lorca parece que dijo: "Coño, que lo único que he entendido es *que*". Borges se puso serio y dijo: "Pero, eso es una injusticia; el 'Responso' es un gran poema". De inmediato se rio, se rio como a veces se ríe Borges, con una carcajada enorme, y dijo que esa frase era muy ingeniosa, pero que, a veces, por ser ingeniosos, podemos ser injustos. Yo no pude dejar de sentir, o no puedo dejar de sentir ahora, que Borges estaba pensando en él mismo, cuando declaró de Lorca que era un andaluz

profesional y otros disparates que mejor no recordar. Hablando, antes o después, sobre las frases malévolas que ha dicho un escritor acerca de otro, intenté hacerle repetir aquella de Mark Twain sobre Jane Austen: que una biblioteca ya era buena por el hecho de no tener los libros de Jane Austen. Borges me corrigió en inglés y dijo:

—Vacía.

Lo que había dicho Mark Twain era que una biblioteca *vacía* ya era buena por el solo hecho de no tener los libros de Jane Austen.

Este encuentro empezó a eso de las ocho de la noche y terminó bastante después de la una de la madrugada. La charla con los invitados quedó registrada en dos casetes que desgrabaré, o no, algún día. De nuestra conversación a solas, me quedan unos fragmentos bastante audibles, otros irrecuperables, porque las pilas eran viejas y se fueron descargando.⁵



Noche con Borges.

Anoto dos cosas más.

Borges, según Ester, inusualmente contento, daba la impresión de no querer irse. Canturreó estrofas del *Martín Fierro*, imitando la voz de Ricardo Güiraldes y acompañándose con una guitarra ilusoria; le contó a Sylvia anécdotas de Macedonio Fernández, de Xul Solar, de Soto y Calvo, de no sé qué traductor intuitivo de Poe, que, casi sin saber inglés, entraba en una suerte de trance extático y sentía que las palabras de "Ulalume" llegaban a él. Al fin, se despidió.

Sylvia bajó con él hasta la calle. Mientras yo me quedaba arriba con Ester, los oí hablar y reír por la escalera. Frente a la puerta, me dijo Sylvia más tarde, había un taxi o un *remisse*. Nadie lo esperaba.

Todavía no alcanzo a entender cómo no se nos ocurrió acompañarlo. Hoy, mientras conversábamos sobre esto, volví a

pensar lo mismo que esa noche: en la encubierta soledad que había detrás de esa alegría de Borges, en ese volver de madrugada, solo, a su casa.

1984

¹ José Edmundo Clemente, entonces subdirector de la Biblioteca Nacional. [N. del E.].

² “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”. Rubén Darío, Prefacio a *Cantos de vida y esperanza*. [N. del E.].

³ Volvió a recitar los mismos versos años más tarde, en una entrevista que le hicieron, con Manuel Mujica Lainez, para el diario *La Nación*, cuando hablaban de Pablo Neruda. Dicho al pasar, la entrevista fue muy cómica porque la hicieron caminando por el barrio de La Boca, y Borges recordaba esquinas, patios y aljibes inexistentes. Mujica Lainez le dijo: “Qué suerte que tenés de ser ciego, Georgie”. [A. C.]

⁴ Faltan una o más páginas. [N. del E.].

⁵ El encuentro fue grabado en dos casetes de una hora y media cada uno. Llevan la fecha 20 de julio de 1983. [N. del E.].

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Alifano, Roberto, *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1985
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- , *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel-Espasa Calpe, 1997.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1982,
- Barone, Orlando (comp.), *Diálogos Borges-Sabato*, Buenos Aires, Emecé, 1976.
- Barletta, Leónidas, *Boedo y Florida. Una versión distinta*, Buenos Aires, Ediciones Metrópolis, 1967.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- , *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- , *Sade, Fourier, Loyola*, Barcelona, Cátedra, 1997.
- , *Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Bastos, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974.

- Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Edición al cuidado de Daniel Martino, Buenos Aires, Ediciones Destino, 2006.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Bordelois, Ivonne, *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- , *Siete noches*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- , *Obras completas*. Edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé, 1988.
- , *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- , *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- , *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
- , *Obra completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- , *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
- , *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- , *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- , *Obras completas* (5 tomos), Buenos Aires, Emecé, 2010.
- , *El tamaño de mi esperanza. El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012.
- , *Borges: el misterio esencial. Conversaciones en universidades de Estados Unidos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2021.

- , Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- , en colaboración con Margarita Guerrero, *El "Martín Fierro"*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Bosco, María Angélica, *Borges y los otros*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1967.
- Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1999.
- Castillo, Abelardo, *Diarios 1954-1991*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.
- Chomsky, Noam, *Reflexiones sobre el lenguaje*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Cortázar, Julio y Prego Gadea, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
- D'Amico, Héctor, "Una visita a Borges", *La Nación*, 20 de noviembre de 1993.
- Echeverría, Esteban, *Esteban Echeverría. Antología de prosa y verso*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- Fló, Juan (comp.), *Contra Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1978.
- Foffani, Enrique, *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, Lima, Editorial Cátedra Vallejo, 2018.
- Gobello, José, *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1999.
- Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.
- Juárez, Laura, "Arlt y la polémica sobre la novela", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, N.º 222, enero-marzo 2008.

- Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Kafka, Franz, *La edificación de la Muralla China*, Buenos Aires, Losada, 1984.
- Kohan, Martín, *La vanguardia permanente*, Buenos Aires, Paidós, 2021.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Luque, Alejandro, *Borges in Sicily. Journey with a Blind Guide*, Londres, The Armchair Traveller, 2017.
- Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008.
- Mignolo, Walter, *Desobediencia epistémica*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.
- Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.
- , *Borges por Piglia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2024.
- Podlubne, Judith, "Borges contra Ortega: un episodio de su polémica con Mallea", *Variaciones Borges*, 9, 2005.
- Pratt, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturización*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Prieto, Adolfo, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- , *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.

- Rodríguez Monegal, Emir, *Borges, una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sáitta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.
- , *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- , "Borges y la literatura de crímenes", en Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.), *Reescrituras*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2004.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- (director), *Borges babilónico. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2023.
- Steiner, George, *George Steiner en The New Yorker*, México, Fondo de Cultura Económica, Siruela, 2009.
- Vaccaro, Alejandro, *Borges, vida y literatura*, Buenos Aires, Emecé, 2023.
- Vaschetto, Emilio, *Formas en las que un cuerpo cae*, Buenos Aires, Xoroi Edicions, 2025.
- Vázquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrota*, Buenos Aires, Tusquets, 1996.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.
- Volpi, Franco, *Enciclopedia de obras de filosofía*, Barcelona, Herder, 2005.

Woodall, James, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Agradecimientos

En 2022 dicté un seminario, “Borges, un recorrido esencial”, en el marco del Segundo Festival Borges de Buenos Aires. Este libro resulta de ese Seminario. Aunque no es exactamente el mismo, los temas lo son; las clases son ahora capítulos y la literatura argentina pasó a primer plano. Mucho saqué y corregí de la oralidad, más errática que la escritura. Mi agradecimiento a Marisol Alonso y a Vivian Dragna, incansables amigas creadoras del Festival, por su siempre cálida invitación a participar.

A la paciencia y afecto de Magalí Etchebarne, a su lectura, y de Ana Laura Pérez, editoras de Alfaguara. A Gabriela Franco, amiga y editora, por su trabajo minucioso sobre los inicios de un texto repetitivo e impreciso. A Laura Mazzini, Mariana Creo y Ana Dusman, y en especial a Mora Digiovanni por su increíble, extraordinario trabajo en la corrección de las pruebas de este libro.

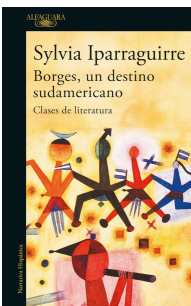
A mi familia, que siguió las tribulaciones de esta escritura: a mi hermana Elsa y a mis sobrinos Josefina, Damián, José Luis, Hernán y Juan Pablo Itoiz y a Julia Martínez Haimann. A mis queridas primas, que siempre me alientan. A las amigas y amigos que me transmitieron un entusiasmo que en muchos momentos me hizo falta: Liliana Heker, Gonzalo Garcés, Fabián Martínez Siccardi, Liliana Paolinelli, Enrique Foffani, Ernestina Perrens, Claudia Solans,

Fernanda García Curten, Marcelo Caruso, Alejandro Frascara, Pablo Martínez Viademonte, Dana Babic.

Al grupo completo y tan querido del Taller de Abelardo Castillo.

Mi gratitud a Fernando Corredoira, cuyo inagotable saber técnico nos auxilió tantas veces a mí y a mi computadora.

Y mi especial agradecimiento a la lectura profunda e incisiva que del libro realizó Julia Zaltzmann, cuyas sugerencias seguí paso a paso.



«Con el tiempo he llegado a comprender que cada lector arma su propio Borges, lo recorre en una dirección, señala sus preferencias y traza su camino personal».

Sylvia Iparraguirre reconstruye en este ensayo lúcido y envolvente la vida y la obra de Jorge Luis Borges, su raíz rioplatense en diálogo con la cultura universal, la formación intelectual del escritor, su paso por las vanguardias y la construcción de una literatura que transformó para siempre la lengua y la ficción.

Con el estilo claro y preciso que la caracteriza, atenta a detalles y anécdotas de las que fue testigo privilegiada, Iparraguirre ilumina las tensiones que atraviesan la obra borgeana: la tradición y la modernidad, lo argentino y lo universal, la realidad y las ideas, y analiza algunos de sus textos fundamentales, revelando sus procedimientos y obsesiones: el tiempo, el infinito, la identidad.

Nacido de un seminario que la autora impartió durante el otoño de 2022 y que trasladó a estas páginas, este libro ofrece una clave de lectura imprescindible para comprender a Borges en toda su dimensión: como escritor argentino y como figura central de la literatura del siglo XX.



SYLVIA IPARRAGUIRRE

Es egresada de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde es docente. Formó parte junto con su esposo, Abelardo Castillo, de las míticas revistas literarias *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*. Es autora de los libros de cuentos *En el invierno de las ciudades*, *Probables lluvias por la noche*, *El país del viento* y *Del día y de la noche*, integrados en el volumen *Cuentos reunidos*. Publicó las novelas *El parque*, *La tierra del fuego*, *Encuentro con Munch* y la trilogía *Historia argentina*, compuesta por *La orfandad*, *El muchacho de los senos de goma* y *Antes que desaparezca*. También es autora de numerosos ensayos, publicados tanto en el ámbito académico como en medios de prensa, y de un volumen autobiográfico sobre sus lecturas: *La vida invisible*. En 2023, Alfaguara editó su seminario sobre los cinco escritores rusos más importantes del siglo XIX (Pushkin, Gógol, Dostoievski, Tolstói y Chéjov), titulado *Clases de literatura rusa*. Recibió el Premio Municipal de Literatura, el Premio al Libro del Año, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, el Premio Konex

de Platino en Novela y el Premio Nacional Esteban Echeverría a su trayectoria. Su obra ha sido traducida a doce idiomas.

Foto de la autora: © Alejandra López

Otros títulos de Sylvia Iparraguirre en
penguinlibros.com



Iparraguirre, Sylvia

Borges, un destino sudamericano / Sylvia

Iparraguirre. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Alfaguara, 2026.

(Hispanica)

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-301-381-4

1. Ensayo Literario. I. Título.

CDD A864



Penguin
Random House
Grupo Editorial

Imagen de tapa: Xul Solar, *Danza*, 1925 (adaptada digitalmente).

Derechos reservados Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar

Diseño de tapa: Penguin Random House Grupo Editorial

© Diseño: Penguin Random House Grupo Editorial,
inspirado en un diseño original de Enric Satué

Composición de originales: Mora Digiovanni

© 2026, Sylvia Iparraguirre

by arrangement with Literarische Agentur Martin Inh. Nicole Witt e. K., Frankfurt am Main,
Germany

Por las citas de *Autobiografía*: Copyright © Mariana del Socorro Kodama, Martín Nicolás Kodama, María Victoria Kodama, Matías Kodama y María Belén Kodama & Norman Thomas Di Giovanni, 1998, con autorización de The Wylie Agency (UK) Limited.

Por las citas de *Obras completas 1, 2, 3 y 4*: Copyright © 1995, 1996 Mariana del Socorro Kodama, Martín Nicolás Kodama, María Victoria Kodama, Matías Kodama and María Belén

Kodama. All rights reserved

Por las citas de *Textos recuperados 1919-1929*: Copyright © 1995, 1996 Mariana del Socorro Kodama, Martín Nicolás Kodama, María Victoria Kodama, Matías Kodama and María Belén

Kodama. All rights reserved

Por las citas de *Textos recuperados 1931-1955*: Copyright © 1995, 1996 Mariana del Socorro Kodama, Martín Nicolás Kodama, María Victoria Kodama, Matías Kodama and María Belén

Kodama. All rights reserved

Por las citas de *El "Martín Fierro"*: Copyright © 1995, 1996 Mariana del Socorro Kodama, Martín Nicolás Kodama, María Victoria Kodama, Matías Kodama and María Belén Kodama.

All rights reserved

Por las citas de *Borges: el misterio esencial*: Copyright © 1981, Indiana University Press. All rights reserved

Edición en formato digital: octubre de 2026

© 2026, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.

Humberto I 555, Buenos Aires

penguinlibros.com

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección de la propiedad intelectual y el derecho de autor. El derecho de autor estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del derecho de autor al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso previo y expreso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

Por favor, tenga en cuenta que ninguna parte de este libro puede usarse ni reproducirse, de ninguna manera, con el propósito de entrenar tecnologías o sistemas de inteligencia artificial ni de minería de textos y datos.

ISBN 978-631-301-381-4

Conversión a formato digital: Estudio eBook

Facebook: **penguinlibrosar**

Instagram: **penguinlibrosar**

TikTok: **penguinlibrosar**

X: **penguinlibrosar**

Índice

Borges, un destino sudamericano

Dedicatoria

Epígrafe

Por el camino de Borges

1. Autobiografía

Los dos linajes

El viaje

Jorge Guillermo Borges, padre y mentor

2. Tradición y vanguardia

Las vanguardias

La cultura oficial

La poesía gauchesca, tema borgeano

Fervor de Buenos Aires: una poética

3. La ciudad, la modernidad

Borges y Arlt: las calles de Buenos Aires

Modernidades

El escritor y la sociedad

4. Elecciones y transgresiones

Otra vuelta de tuerca

"Hombre de la esquina rosada" (1927)

Evaristo Carriego (1930)

Historia universal de la infamia (1935)

5. De polémicas y ensayos descoloniales

El tamaño de mi esperanza (1926)

Una polémica transatlántica (1927)

El idioma de los argentinos (1928)

"El escritor argentino y la tradición" (1932)

6. Tres cuentos señalados

"El Sur" (1953)

"Pierre Menard, autor del Quijote" (1938)

"El acercamiento a Almotásim" (1935)

7. Filosofías, teologías y cosmogonías

Los gnósticos

"Una vindicación del falso Basílides" (1932)

Caducidad de las filosofías

La Cábala

"Las ruinas circulares" (1940)

8. Reescrituras del. Martín Fierro

"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" (1944)

Un tópico borgeano

"El fin" (1953)

9. La realidad anhela ceder

El género fantástico rioplatense

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940)

Dos lecturas

10. Polémica sobre la novela

Borges y Kafka

"La Biblioteca de Babel" (1941)

"La lotería en Babilonia" (1941)

11. Objetos ideales

"El Aleph" (1945)

"El Zahir" (1947)

12. Panteísmo, el Islam, el mito griego

"La escritura del dios" (1949)

El Islam

"La busca de Averroes" (1947)

"La casa de Asterión" (1947)

13. La metafísica del tiempo

El río que fluye

El eterno retorno

"El truco" (1928)

Los tiempos paralelos

Artificios del tiempo: "El milagro secreto" (1943)

Coda

14. El género policial

"El muerto" (1946)

"La intrusa" (1966)

"Emma Zunz" (1948)

Epílogo

Noche con Borges

Bibliografía

Agradecimientos

Sobre este libro

Sobre la autora

Otros títulos de Sylvia Iparraguirre

Créditos