

LEONARDO ACOSTA

# Borges: el escritor de las antípodas

Mucho se ha escrito sobre las especulaciones metafísicas y solipsistas de Jorge Luis Borges y sobre el complejo y obsesivo simbolismo que, centrado en el emblema del Laberinto, atraviesa toda su obra, ya se trate de poesía, ensayo o narrativa. Menos abundantes son los estudios sobre el carácter americano de una obra que durante mucho tiempo se consideró erróneamente como «demasiado europea» o, peor aún, «europeizante», juicio que en parte provenía de los propios europeos. Nos proponemos insistir en el carácter esencialmente americano de la obra de Borges, única razón que podría explicar el deslumbramiento —aunque tardío— de la crítica y los creadores europeos ante un autor que desafía todos los esquemas sobre lo que debe ser *lo americano* o acaso *lo latinoamericano*.

Se ha dicho que la «fantasía exacerbada» de Borges, a diferencia de otros escritores latinoamericanos, responde a un pensamiento metafísico particular, acorde con ciertas doctrinas filosóficas (Berkeley, Hume, Schopenhauer, Nietzsche), aunque sabemos que su enciclopédica erudición iba mucho más allá: de Heráclito al inefable Zenón de Elea, de las disputas teológicas medievales a la especulación metafísica de los árabes, sin ignorar el pensamiento científico de Huxley o de Bertrand Russell, entre otros. En el umbral del pensamiento religioso y la mística, nos conduce de Pitágoras a los gnósticos, de Escoto Erígena a Swedenborg y a la metafísica hindú de los *Upanishads*.

No obstante, es ilusorio derivar la obra de Borges de sus ideas metafísicas o sus lecturas filosóficas, como lo sería insertar sus disquisiciones (o «inquisiciones») en la historia de la filosofía. Es cierto que, como señala Emir Rodríguez Monegal, «estas especulaciones son fundamentales para comprender cómo ha sido producida su obra, en qué campo cultural se inscribe, de dónde arrancan sus figuras, sus tópicos».<sup>1</sup> Pero el propio ensayista recuerda que el mentor filosófico de Borges, su «Sócrates» personal, de quien hereda el tono

<sup>1</sup> Emir Rodríguez Monegal: *Borges por él mismo*. Caracas. 1981.

irónico o paródico y la propensión a las construcciones solipsistas, fue Macedonio Fernández, otro inclasificable creador de inusitadas especulaciones metafísicas. O sea, otro originalísimo maestro, negador de la materia y del yo, así como del espacio, el tiempo y la casualidad, y que además era —y no podía menos que ser— argentino.

Tampoco hay que olvidar las influencias literarias, que en Borges ocupan el mismo plano que las teorías filosóficas, lo cual está expresado en su famosa tesis de la metafísica como una «rama de la literatura fantástica». Y una relación de sus ensayistas preferidos deberá incluir a hombres tan dispares como Quevedo, sir Thomas Browne, Carlyle, Thomas de Quincey, Chesterton y Oscar Wilde, entre otros. Más homogénea es en última instancia la relación de sus narradores predilectos: Stevenson, Kafka, Joyce, Kipling, Cervantes, H.G. Wells, Chesterton, Poe, Henry James, así como, por distintos vericuetos, la presencia de Coleridge, León Bloy, Thomas Moore, Dante, Homero, Virgilio, Shakespeare... ¿Y qué decir de sus traducciones de Melville, Virginia Woolf, Faulkner y Henri Michaux? ¿O de su fascinación por la novela policial y por *Las mil y una noches*, a la que vuelve una y otra vez?

## Borges y la narrativa hispanoamericana

Tal como ha demostrado la crítica, la narrativa latinoamericana se aleja de los modelos europeos de la colonia a medida que el sustrato mítico americano va invadiendo los distintos espacios narrativos y desplazando o «cubriendo» lo puramente histórico, anecdótico o costumbrista. En otra parte nos hemos referido a la presencia del mito, las tradiciones orales y las culturas populares en dicha narrativa, y particularmente de ciertos temas o motivos que la atraviesan, como son los de Apocalipsis, Utopía, Carnaval e Infierno-en-la-Tierra («Sé que la tierra está en el cielo... —Y el infierno está en la tierra», dice Carlos Fuentes en *Terra Nostra*).<sup>2</sup>

2 Estos motivos los analizamos en un trabajo inédito que comprende la obra de Asturias, Gallegos, Carpentier y otros narradores hispanoamericanos.

Borges difiere de los narradores hispanoamericanos más representativos (de antes o después del *boom*) en varios aspectos, y se asemeja; o más bien *se adelanta* a ellos en algunos otros. Aparte de la diferencia más obvia de que Borges escribió cuentos (o relatos) y evitó la novela como forma de expresión, hallamos siempre cierto *desfase* cronológico entre Borges y sus congéneres.<sup>3</sup> Con relación a los motivos antes apuntados, en Borges están más o menos presentes, pero varían en cuanto a su sentido general, su intensidad o su importancia jerárquica, cuando no los trasciende (volveremos sobre esto). Observemos las fechas de la narrativa nueva o «de vanguardia» con respecto a Borges.

OBRAS DE BORGES	OTROS AUTORES Y OBRAS	AÑO
<i>Fervor de Buenos Aires</i>		1923
<i>Inquisiciones</i>		1925
«Sentirse en muerte»		1928
<i>Evaristo Carriego</i>		1930
	M.A. Asturias: <i>Leyendas de Guatemala</i>	1933
<i>Historia universal de la infamia</i>	R. Gallegos: <i>Canaima</i>	1935
<i>Historia de la eternidad</i>		1936
	M.A. Asturias: <i>El señor Presidente</i>	1937
<i>El jardín de senderos que se bifurcan</i>	J.M. Arguedas: <i>Yawar fiesta</i>	1941
<i>Seis problemas para don Isidro Parodi</i> (con A. Bioy Casares)		1942
<i>Ficciones</i>	A. Carpentier: <i>Viaje a la semilla</i>	1944
	Agustín Yáñez: <i>Al filo del agua</i>	1947
<i>El Aleph</i>	M.A. Asturias: <i>Hombres de maíz</i>	1949
	A. Carpentier: <i>El reino de este mundo</i>	1949
<i>Otras inquisiciones</i>		1952

Hemos excluido deliberadamente a Macedonio Fernández, quien publicó en esos años *Una novela que comienza* (1937) y *Papeles de Recienvenido* (1944), y de la obra del propio Borges sólo hemos escogido lo que nos parece más representativo, aunque incluimos poesía, ensayos y relatos, así como la biografía de Carriego, tomando en cuenta

3 El cuento (o relato) de Borges puede equipararse a un espacio reducido como la celda de una prisión, que, según su peculiar e inagotable simbolismo, puede asociarse al desierto, al laberinto, al infinito, a Dios, a lo desconocido, etcétera.

la tendencia de Borges a mezclar todos los géneros literarios. Además, debemos aclarar que sólo incluimos aquellos libros y autores que en nuestra opinión contribuyeron decisivamente en ese lapso al auge y la mayoría de edad de la narrativa hispanoamericana. No hemos incluido aquí —acaso arbitraria o erróneamente— obras como *Don Segundo Sombra* (1926), de Güiraldes, *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, ni la misma *Doña Bárbara* (1929), de Gallegos, entre otras, a pesar de su importancia histórica y literaria, por considerarlas estilísticamente pertenecientes a una etapa algo anterior.<sup>4</sup>

Vemos así que en 1952 Borges ha publicado por lo menos siete u ocho títulos en los que aparece ya lo fundamental de su obra. Alrededor de la fecha de publicación de su decisiva *Historia universal de la infamia* (1935), las obras más significativas para la nueva narrativa (aparte de las de Borges) serían *Leyendas de Guatemala* —cuestionable en más de un aspecto—, de Asturias, y la mucho más lograda *Canaima*, de Rómulo Gallegos. Después de 1937 Borges publica lo fundamental de su narrativa, incluyendo *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), más la obra policial en colaboración con Bioy Casares (entre 1942 y 1946), y culmina su paralela y complementaria obra ensayística (hemos excluido entretanto casi toda su obra poética, excepto *Fervor de Buenos Aires*, por su peculiar significación).

Por esos mismos años, lo fundamental de la narrativa hispanoamericana, tomando en cuenta su futuro desarrollo, se encuentra en *El señor Presidente*, de Asturias; *Yawar fiesta*, de Arguedas; *Viaje a la semilla*, de Carpentier; y *Al filo del agua*, del mexicano Agustín Yáñez, hazaña que su autor no pudo repetir. Finalmente *El reino de este mundo* (1949), con su famoso prólogo-manifiesto, representa el inicio de las polémicas teorías sobre lo «real maravilloso» y los «realismos mágicos». Es decir, en esa etapa, que podemos llamar de transición en nuestra narrativa, aparecen cinco autores (con ocho obras) que abren el camino a las innovaciones y al futuro. Pero la obra de Borges los superaba ya a todos juntos *cuantitativamente* y también como *unidad temática y estilística*.

4 Para confeccionar este cuadro comparativo me basé en la antología *Páginas escogidas*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. 1988.

Bastan esas fechas y esos nombres. Todo indica que Borges, su estética y su obra literaria, donde la narrativa es inseparable de sus ensayos y aun de su poesía, y todos los géneros tienden a fundirse, se adelantó al proceso que conduce al llamado *boom*. Cuando en la América Latina la narrativa estaba dominada por un realismo craso, nativista y sociologizante, salvo destellos aislados, ya Borges rompía lanzas por lo que primero llamó «mágico» y luego «fantástico» en la literatura, como visión más compleja de la realidad, mucho antes de que surgieran las teorías mencionadas. Cuando otros escritores aún buscaban su propia voz, o lograban plasmar su estilo, ya Borges era Borges de cuerpo entero.

### De nuevo los tardíos descubridores

Se ha señalado la tardanza de la crítica de Europa y los Estados Unidos en reconocer la obra de Borges. Hasta 1961, año en que compartió el premio Formentor con Samuel Beckett, fue casi un total desconocido fuera del mundo de habla hispana, donde su influencia sobre otros escritores, aunque soterrada, era indiscutible. A ese desconocimiento siguió una verdadera explosión que lo ha situado junto a nombres como Joyce, Kafka, Pound, Eliot y Faulkner. Antes de tal explosión, sólo unos pocos europeos —curiosamente, todos franceses— supieron valorar a Borges, entre ellos Valéry Larbaud en 1925, Roger Caillois en 1944, Etiemble en 1952. Excepto estos hombres, por cierto más importantes de lo que la historia literaria nos hace creer, los europeos se asomaban a la literatura borgeana con indiferencia («demasiado europeo», decían), con desconfianza y hasta con horror, como luego confesaría Michel Foucault. Es que entre los prejuicios de los intelectuales europeos están sus estereotipos de cómo debe ser y escribir un latinoamericano (y cómo un estadounidense). Recordemos que también les costó trabajo asimilar a los grandes escritores estadounidenses del siglo xx, y que también fueron franceses como André Gide quienes los dieron a conocer.

Al descubrir a plenitud el «fenómeno Borges», se produce exactamente lo contrario: se le convierte en ídolo, en leyenda viva, en verdadero mito, en maestro de maestros. No sólo es Michel Foucault quien admite haberse inspirado en Borges para escribir *Las palabras y las cosas*, autén-

tico *best-seller* de los años 60 para tratarse de una obra filosófica. A su vez, los escritores de la *nouveau roman*, como Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, reconocen su deuda con el autor a quien el crítico y ensayista Jean Ricardou llama «el Dios del Laberinto». Pero la influencia de Borges no cesa ahí, y pasa de la literatura al cine. Como ha puntualizado Rodríguez Monegal:

Hasta en el cine europeo, Borges es una presencia viva: [Jean-Luc] Godard le pide prestadas unas frases de la conclusión de «Nueva refutación del tiempo» (1947) para dárselas al robot que controla *Alphaville*; en la historia de dobles que filmó Nicholas Roeg con el título de *Performance*, cuando el gangster James Fox mata a su víctima, Mick Jagger, de la cabeza de éste salta la imagen de Borges que decora la edición inglesa de *Antología personal* (1961); Bertolucci filma, con el título de *La estrategia de la araña*, una brillante adaptación a la Italia fascista de «Tema del traidor y del héroe» (*Ficciones*, 1944).<sup>5</sup>

«¿A qué seguir?», pregunta el ensayista uruguayo, y con razón, pues también podía haber mencionado *Emma Zunz*, filme francés de Alain Magron (1969), basado en el relato homónimo de Borges. Y en la literatura es difícil encontrar en la novela *El nombre de la rosa*, ese otro *best-seller*, de Umberto Eco, algún elemento de la trama o de la complicada simbología, sin hablar de los personajes, que no provenga directamente de Borges. Verdadero «saqueo cultural», esta primera novela del semiólogo italiano fue, sin embargo, resuelta con perspicacia y un instinto paródico dignos del maestro a quien saquea y rinde homenaje al mismo tiempo. En cuanto al pensamiento borgeano, podríamos detectar su impronta en distintos pensadores contemporáneos, de Jean Baudrillard a Maurice Blanchot. Pero sería tarea interminable rastrear allí una cita, una paráfrasis, una imitación, un concepto prestado más acá. Nos limitaremos pues a enumerar algunas de las teorías literarias, escuelas y corrientes a las que Borges se anticipó en su obra. Aunque se nos acuse de exageración, creemos detectar ya en Borges:

1) Las teorías de la intertextualidad, del libro como palimpsesto, de diálogo entre unos y otros libros de cualquier época y cualquier cultura, y expresadas de manera más radical que en las teorías y planteamientos de Julia Kristeva, Gérard Genette o Jacques Derrida.<sup>6</sup>

2) La supresión de los límites entre los géneros literarios que regían desde la *Poética* de Aristóteles, y de los géneros mismos, fundiendo narrativa, poesía, ensayo, crónica, reseña, crítica, etcétera.

3) La concepción de la novela y el relato como asociados al mito y la magia, en reivindicación de lo fantástico y contra la novela realista, naturalista y psicológica del siglo XIX, todo esto antes de la formulación de los «realismos mágicos» y con matices e intenciones diferentes.

4) Aspectos de la dialógica bajtiniana y sus aplicaciones luego de la revelación de los escritos de Bajtin, así como el empleo sistemático de la parodia y —excepcionalmente— de la «carnavalización».

5) La valoración positiva de las literaturas populares, orales y anónimas, y de aquella literatura considerada «inferior» o «de consumo», como la novela de aventuras, el melodrama y la novela policial, así como los textos de una música popular y «orillera» como la milonga y el tango.

6) Las teorías sobre el lugar del lector (o receptor) en la creación literaria, que a su vez inciden en los trabajos acerca de la recepción del público en las teorías sobre culturas populares (Pierre Bourdieu, Umberto Eco, Stuart Hall, John Hedbidge, John Fiske, Roland Barthes, Henri Lefebvre, Simon Frith).

7) La posmodernidad y lo posmoderno como culminación y/o superación de los modernismos y las vanguardias, a los que Borges renunció muy temprano luego de su breve incursión en el ultraísmo, rechazando los «ismos» con argumentos que hoy retoman los posmodernos. Esto ha sido reconocido por John Barth, por ejemplo.

Puede alargarse la lista, pero ya es más que suficiente para nuestros propósitos. Queda en pie la cuestión del rechazo a Borges y su posterior exaltación, con su corolario sobre el «europeísmo»: ¿se trata de un escritor de filiación exclusivamente europea? O, por el contrario, ¿no estare-

5 Emir Rodríguez Monegal: *Op. cit.* (en n. 1).

6 Cf. Michel Glowinski: «Acerca de la intertextualidad», *Criterios*, La Habana, No. 32, 1994.

más cercano de los cuales no es otro que el Arthur Conan Doyle de *Las aventuras de Sherlock Holmes*.<sup>9</sup>

Su ciudad natal que él hizo mito en el poemario *Fervor de Buenos Aires*, fue el primer laberinto en su obra. En un ensayo ya clásico sobre Borges, Ana María Barrenechea nos lo presenta como «el sonámbulo caminante que recorre infinitamente las calles de un Buenos Aires que es un laberinto onírico».<sup>10</sup> En efecto, en su poema «Buenos Aires» leemos: «Es el dédalo creciente de luces que divisamos desde el avión y bajo el cual están la azotea, la vereda, el último patio.» Y hacia el final del mismo poema: «Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan.»<sup>11</sup>

Más tarde, en su narrativa («La muerte y la brújula») Buenos Aires aparece transfigurada en una ciudad geométrica, inhumana, desmesurada, casi de ciencia-ficción, siempre mítica. Según Guillermo Sucre, Buenos Aires es en Borges *el Centro*, o «todo el universo», mientras la pampa o llanura es «todas las llanuras de la historia». En «Fundación mitológica de Buenos Aires», dice Sucre, Borges «*fund*da su ciudad», que, como la de Joyce, «es igualmente una ciudad simbólica». Siguiendo la idea de Octavio Paz de que las mejores tentativas literarias hispanoamericanas consisten en *fundar un mundo*, comenta Sucre: «Nadie más americano que Borges en ese sentido.»<sup>12</sup>

Hay un breve comentario del propio Borges que ilustra como pocos su irreprimible capacidad de convertir cualquier rincón de su ciudad en un universo. Al referirse a un verso del poema recién citado («Es aquel arco de la calle Bolívar desde el cual se divisa la Biblioteca»), le dice a un entrevistador: «Sí, hay un conventillo y después uno ve el cielo y ve la Biblioteca. Debe estar entre México y Chile. Sí, en la calle Bolívar.»<sup>13</sup> Como sin quererlo, y comienzan-

do en un humilde conventillo, Borges nombra el cielo y luego, con los nombres de dos calles, abarca la geografía toda de nuestra América, culminando en el nombre del Libertador, que en cierto modo la simboliza.

## Mitos de América, de todas partes y de ninguna

En la narrativa latinoamericana es innegable la presencia del mito, en sus vertientes indígenas o africanas. Lo encontramos en Asturias, Carpentier, Rulfo, Jacques Stephen Alexis, João Guimarães Rosa, Fuentes, Roa Bastos o García Márquez. Borges, en quien el mito tiene una presencia casi omnímoda, dice: «En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.» Pero se trata de mitos de todas partes y de ninguna: podría afirmarse que son mitos inventados por él y que forman parte de una constelación mitológica borgeana. No por eso dejan de aparecer mitos típicamente americanos, como los muy argentinos del gaucho, el payador o el compadrito. También sus personajes pueden ser negros (como en «El fin», que enmienda al *Martin Fierro*); o mulatos, como el Azevedo Bandeira de «El muerto»; o indios *pampas*, aquellos «malos indios» o bárbaros en la lucha Civilización-Barbarie postulada por Sarmiento, visión típica de la Argentina del siglo XIX, así como de los Estados Unidos, Chile y otros países.

Borges nunca plantea el dilema sarmentino en términos axiológicos, ni tampoco toma partido. Tangencialmente puede incluir en sus relatos (¿o ensayos?) una antigua civilización americana como la maya (en «La escritura del dios») o aludir a un mito precolombino, pero éste y aquélla tienen para Borges el mismo peso literario que un mito persa o una civilización mesopotámica. Me permito una observación: el Dios o los dioses en su literatura son *dioses que juegan*, con el hombre y el cosmos (el tema del juego es recurrente en Borges en distintos niveles). Y este *juego cósmico* es el fundamento mismo de las cosmogonías mesoamericanas, aunque también se encuentra en la India y entre los gnósticos, que tanto atraen a Borges.<sup>14</sup>

14 Hasta qué punto puede haberse interesado Borges en las culturas indoamericanas es algo que ignoramos, pero no hay que olvidar su curiosidad y su erudición inagotables, así como su correspondencia con Alfonso Reyes y otros maestros hispanoamericanos que escribieron sobre ellas.

9 Samuel Rosenberg: *Naked is the Best Disguise: the Death and Resurrection of Sherlock Holmes*, Nueva York, 1975.

10 Ana María Barrenechea: «La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges», *La literatura fantástica en Argentina*, México, 1957.

11 Seguimos la edición de *Páginas escogidas*, cit. (en n. 4), pp. 63-65.

12 Guillermo Sucre: *Borges el poeta*, Caracas, 1967.

13 Antonio Carrizo: *Borges el memorioso* (conversaciones con Jorge Luis Borges), México, D.F., 1983.

Resulta insuficiente defender el americanismo de Borges sobre la base de sus obras con personajes y temas nacionales, pero hay que comenzar por ellos, que constituyen una constante en su producción literaria. Ante todo está el arrabal ya mítico de su infancia: Palermo, con su almacén en que se bebe, se baila tango o milonga y se juega al «truco» con las barajas, y donde los compadritos se baten a cuchillo por ningún motivo. Sabemos además que Borges apreciaba ciertos versos de la milonga por sobre mucha poesía culta, y que rechazaba la pretensión de los españoles de sentar cátedra sobre un idioma que sólo «hablan en voz más alta, eso sí».<sup>15</sup> Ese mundo folklórico de Palermo que Borges inmortalizará lo tomó acaso de Evaristo Carriego, el poeta popular que visitaba la casa paterna y de quien trazó un «ensayo biográfico», punto de partida para sus cuentos «orilleros» o «arrabaleros». Otro motivo nacional es la guerra o las guerras en que estuvo sumido el país (América toda) en el siglo XIX: guerras de independencia (Junín, Ayacucho), guerras civiles, guerras de Uruguay, Brasil, Paraguay, dictadura de Rosas. De esos episodios pasaron a sus relatos personajes reales, incluso antepasados suyos; otros salieron de la literatura gauchesca.

Borges tiene un concepto muy definido sobre la América Latina y su historia, cuando sostiene que sólo «los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él [...], tienen historia viva». Para concluir: «Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.»<sup>16</sup> Un hecho a considerar es que Borges vivió una etapa de transición en la historia de su país —y especialmente en la capital—, cuando el mito del gaucho ha pasado tanto histórica como literariamente y es sustituido por el del «compadrito»; cuando la dualidad entre «el Sur salvaje» y la «Buenos Aires civilizada» ha pasado a un segundo plano. Los héroes folklóricos no son ya los gauchos, sino los matones del cuchillo (no la espada guerrera ni el facón gaucho) que poblaban los arrabales u orillas de la metrópoli; y las letras de las milongas van dando paso al sentimentalismo del tango. Justo tras su *Evaristo Carriego*, Borges uti-

lizará estos mitos, pero sólo para trascenderlos, para reafirmar su mitología propia, tomando lo nacional o local para llevarlo no sólo a una dimensión americana, sino a cualquier latitud o civilización, a la historia universal y al universo mismo.

## Un gaucho cualquiera o todos los gauchos

Existe un librito de Borges que la crítica apenas menciona como ejercicio académico o recopilación de conferencias, mera curiosidad, que se titula *El «Martín Fierro»*.<sup>17</sup> En poco más de sesenta páginas da un panorama —quizá mejor que cualquier otro— de la poesía de los gauchos y la literatura gauchesca, en relación con las cuales rebate criterios estereotipados y aporta ideas nuevas. Lo más interesante es que en ese opúsculo, editado en 1953, a medida que el autor va exponiendo sus criterios matiza la exposición con una serie de comentarios marginales en que están condensadas sus ideas literarias e incluso las filosóficas. Supuestamente, la tesis de ese estudio es la siguiente: una cosa es la poesía de los gauchos, de los auténticos payadores, y otra distinta la de los poetas cultos que hicieron la literatura gauchesca, como Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández, autor de *Martín Fierro*. Además, refuta la pretensión de la crítica de que la obra de Hernández sea una epopeya del pueblo argentino, lo que califica de «vieja y dañina superstición»; y llega a la conclusión, aceptada hoy, de que se trata no de una obra épica, sino de una novela en verso, aparecida justamente en la época novelística clásica de Dickens, Dostoiewski y Flaubert. ¿Pero eso es todo?

Veamos ahora una segunda lectura, donde creemos hallar las ideas y la mitología personal de Borges. Por ejemplo, al comentar el *Santos Vega* de Ascasubi, apunta: «es curioso que la más vívida de sus páginas describe algo que no vio nunca: las invasiones de los indios en la frontera de la provincia de Buenos Aires. No en vano el arte es, ante todo, una forma de ensueño». Como de pasada, Borges introduce aquí un punto esencial de su poética. Luego obser-

15 En diversos artículos de Borges hay refutaciones o enfrentamientos con opiniones de Américo Castro, Menéndez y Pelayo, Unamuno, Ortega y Gasset y otros autores españoles.

16 Cf. Guillermo Sucre: *Op. cit.* (en n. 12).

17 Jorge Luis Borges (con Margarita Guerrero): *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires, 1953. Las tesis centrales de este trabajo están en el ya clásico ensayo de Borges «El escritor argentino y la tradición», incluido en *Páginas escogidas*, cit. (en n. 4), pp. 120-129.

va que el tono de Ascasubi (como también el de Hernández) resulta a veces «orillero criollo», más que gauchesco, o en última instancia «orillero de la campaña». Recuerda, a propósito de Estanislao del Campo, que en la década de 1860 en Buenos Aires «lo difícil no era conocer al gaucho, sino ignorarlo», porque entonces «la campaña se confundía con la ciudad y su plebe era criolla». Que es la reafirmación de la transición del gaucho al compadrito de las afueras u orillas de la ciudad. Y en este estudio crítico introduce ahora comentarios que nada tienen que ver con la crítica literaria, como al decir: «De Estanislao del Campo nos consta que era valiente.» Lo cual parece tomado de uno de sus cuentos y forma parte de su habitual mezcla de géneros. Pues en este aparente ensayo los autores gauchescos se presentan como personajes de los relatos de Borges.

Al negar la idea generalizada de que Hidalgo, Ascasubi y Del Campo sean precursores de Hernández, Borges destaca al uruguayo Antonio Lussich como único y verdadero precursor, «y cabría decir que no fue otra cosa», agrega, antes de hacer una de sus típicas reflexiones: «Lussich prefigura a Hernández, pero si Hernández no hubiera escrito el *Martín Fierro*, inspirado por él, la obra de Lussich sería del todo insignificante y apenas merecería una pasajera mención en las historias de la literatura uruguaya. Anotemos [...] esta paradoja, que parece jugar mágicamente con el tiempo: Lussich crea a Hernández, siquiera de un modo parcial, y es creado por él.»

Juego mágico con el tiempo, como en H.G. Wells, como en la obra toda de Borges, y el mismo argumento del ensayo «Kafka y sus precursores», al concluir: «El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.» Se trata asimismo de la identificación entre un hombre y otro, entre alguien, nadie y todos, entre el individuo, los antepasados y la especie; en una palabra, su notoria negación del yo, que sigue a su «refutación» del tiempo. Idea que reitera luego respecto de Martín Fierro: «El protagonista, al principio, es impersonal; es un gaucho cualquiera o, de algún modo, es todos los gauchos.» O sea, es todos, es cualquiera, es nadie y es Martín Fierro. Además, dice Borges, «el cantor es Martín Fierro, pero luego, sin dejar de serlo, es también Hernández»; y cuando en la segunda parte aparecen personajes «que ya conocían la historia de

Martín Fierro», Borges hace la comparación con el Quijote, en cuya segunda parte hay otros que habían leído la primera, lo cual hace de la ficción realidad y de la realidad ficción, como señaló el propio escritor en su famoso razonamiento de *Otras inquisiciones*: «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores, podemos ser ficción».

Está además la alusión de Borges a otros posibles episodios del *Martín Fierro* «más allá del poema», y que él mismo desarrolló en relatos como «El fin». Pero hay algo más: el tono de Borges al referirse a Hernández parece el de un relato fantástico o truculento: «En 1863 predijo en un periódico el asesinato de Urquiza (“Allí, en San José, en medio de los halagos de su familia, su sangre ha de enrojecer los salones”); siete años después, esta previsión se cumplió.» Luego, al relatarnos la muerte de Hernández, recalca que sus últimas palabras fueron: «Buenos Aires, Buenos Aires...» De nuevo la mítica ciudad, el primer laberinto. Poco después hace este comentario: «Cabe agregar, a título de curiosidad, que Hernández era espiritista» (además de augur, o por eso mismo). Esta breve anotación «curiosa» establece cierto paralelo (que en él no parece casual) entre Hernández y sir Arthur Conan Doyle.

Nada de arbitrario tiene este paralelo si recordamos que Conan Doyle fue el creador del mayor mito literario del siglo XIX y ciertamente de la Inglaterra victoriana: Sherlock Holmes. Hernández viene a ser su parangón como creador del mayor mito argentino o sudamericano: Martín Fierro. Recordemos además la frase pronunciada por el propio Holmes (en *The Final Problem*) sobre «el laberinto de Creta que conforman los barrios bajos londinenses», y también el hecho de que, según la crítica, su aventura *Study in Scarlet* sirvió de modelo a James Joyce al trazar los pasos de Dedalus y Bloom por el «laberinto dublinés» del *Ulises*.<sup>18</sup> A su vez, en «Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto», de *El Aleph*, Borges ha escrito: «Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio.» Y en el relato que da título al libro: «vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)».

18 Cf. Samuel Rosenberg: *Op. cit.* (en n. 9).

Tras la mención a Hernández como espiritista (al igual que Conan Doyle), viene una alusión a la «admirable memoria» del poeta gauchesco: «Se le dictaban hasta 100 palabras, arbitrarias, que se escribían fuera de su vista, e inmediatamente las repetía al revés, al derecho, salteadas.» Esa memoria casi sobrehumana recuerda a Sherlock Holmes y también a «Funes el memorioso». ¿Se basó Borges en Hernández para su personaje? ¿O es la anécdota la que pretende identificarlo con Funes? Sea como fuera, al hacer esta semblanza de Hernández, éste se convierte en un personaje borgeano. En general Borges muestra una desusada simpatía hacia los poetas gauchescos y sobre todo hacia Hernández, quizá porque el autor de *Martín Fierro* combatió lo mismo a Sarmiento que a Rosas (el archienemigo histórico de Borges). Esto pudiera tener relación con el desapego de Borges, su no tomar partido en la controversia Civilización-Barbarie, central en otros escritores americanos.

## Memoria cultural y desierto

El lugar que en otros ocupa el dilema Civilización-Barbarie, en Borges se transmuta para conformar un motivo muy distinto y típicamente suyo: el de la *pérdida de la memoria cultural*, la recaída del hombre en una barbarie que se creía superada, tema de «El inmortal» y que ya Borges detecta en el *Martín Fierro*. El bardo y el hombre que fue Homero, en un caso; el gaucho Martín Fierro, en el otro. Dice Borges: «El servicio de la frontera ha hecho de Fierro un vagabundo, luego un criminal y luego un matrero que huye de la vida civilizada y busca amparo entre los bárbaros.»<sup>19</sup> El mismo tema de «Historia del guerrero y la cautiva», ejemplo de «palimpsesto» sobre un tema que ya aparecía en Esteban Echevarría y luego en Hernández, y texto donde en cierto momento Borges plantea que la tradición «es obra del olvido y de la memoria», esa memoria de la humanidad que en otros casos identifica con Homero o con la Biblioteca de Alejandría. Al comentar el encuentro de Fierro con su hijo mayor, Borges escribe: «El padre ha vuelto del desierto; el hijo, de ese desierto artificial, obra de los hombres, que es una celda en una cárcel.»

19 Jorge Luis Borges (con Margarita Guerrero): *Op. cit.* (en n. 17).

Borges identifica aquí *desierto y cárcel*, pero sabemos que en su obra ambos son figuras del *laberinto*, y éste a su vez es el correlativo del tiempo cíclico (o «eterno retorno»). La historia no avanza ni es lineal en su narrativa ni en sus ensayos: está hecha de ciclos, como en aquellas antiguas cosmogonías que antes mencionamos y en alguno que otro pensador occidental también citado. Otros narradores americanos como Gallegos, o más aún Carpentier, se nutrían, en cambio, de un pensamiento basado en el racionalismo cartesiano, los enciclopedistas y el historicismo de Hegel, Marx y, en parte, Spengler. No obstante, Borges no escribe sobre un vacío: la historia de la América Latina, o gran parte de ella, parece ser el sitio idóneo para pensar ese mundo que se repite (sin contar con la paradoja borgeana sobre la ficción como realidad).

La América Latina: por un lado, una historia con más de un siglo de rebeliones, caudillismo, tiranías, revoluciones, asonadas militares, guerras civiles, guerras mesiánicas, guerras fronterizas, en un ciclo «anarquía-dictadura» que se repite sin cesar; por el otro, un ciclo de sucesivas «pérdidas de la memoria cultural» que comenzó justo con la destrucción de las civilizaciones indígenas y continúa con la desculturación de europeos, indios, mestizos, en épocas y circunstancias varias. Mas si el equivalente espacial del *tiempo cíclico* es el *laberinto*, resulta fácil comprobar que antes de Borges este emblema había adoptado, entre los narradores latinoamericanos, las formas de *la selva* y *el desierto* (luego sería *la ciudad*). Ese desierto que puede ser la pampa, los llanos, el sertón, la puna, es el laberinto pampeano en que se pierde Martín Fierro, y que luego es transmutado por Borges en desierto arábigo como el de su relato «Los dos reyes y los dos laberintos».<sup>20</sup> Si en otros países americanos predominan la selva y la montaña, en la literatura argentina la presencia del desierto es tan dominante como la de Buenos Aires.

Borges se refiere a nuestra América como «este continente implacable», y lo hace precisamente en «Historia del guerrero y la cautiva», el paradigmático relato sobre la pér-

20 Más tarde la narrativa hispanoamericana nos dará el alucinante desierto recorrido por un circo en la camavalesca novela de Haroldo Conti *Mascaró, el cazador americano*, lamentablemente subestimada por la crítica.



dida de la memoria (o identidad) cultural. Un ejemplo complementario es «La intrusa», relato gauchesco del cual dice Aida Gambetta: «Los Nilsen, Hijos de Europa, de la Civilización, son adoptados por la Barbarie, ejecutores de la Barbarie y, como fuertes, cumplen con el rito de la muerte sobre la víctima propiciatoria.»<sup>21</sup> Es decir, esta pérdida de la memoria cultural puede afectar a cualquier «Hijo de la Civilización» (frase acuñada por Thomas Mann en *La montaña mágica*), y, por supuesto, a cualquier europeo; pero hay más, ya que puede afectar a civilizaciones completas, y además se confunden los límites de la dicotomía Civilización-Barbarie como términos de un proceso histórico irreversible. La tradicional dicotomía americana estalla en las manos de Borges. Los límites se borran en esta nueva visión onírica o «alucinación» de América.

### Aproximación a la violencia

El citado ensayo de Aida Gambetta, «Una aproximación a la violencia en los cuentos de Jorge Luis Borges», resulta revelador desde su propio título. Por lo general, en el análisis de los laberintos metafísicos y oníricos de Borges, que tanto han contribuido a la falsa visión de lo «europeizante», la crítica ha soslayado ese otro aspecto típicamente americano de su obra que es la Violencia (con mayúscula, como entre los colombianos). No está de más recordar que la crítica europea habló ya de la violencia de cierta novelística estadounidense. Es proverbial el juicio de Gide sobre *Red Harvest*, de Hammett: «Una cumbre de atrocidad, de cinismo y de horror.» Claro, no existía propiamente una novelística europea de la violencia, pero la estadounidense sería superada por la latinoamericana, con raíces en los clásicos *El matadero*, de Echevarría, y *Facundo*, de Sarmiento. Es de notar que ambos son argentinos. Pero es que suele olvidarse que Argentina era la más alejada y «bárbara» frontera del imperio español en América, como hemos visto, y siguió siendo «bárbara» hasta los años 70 del pasado siglo.

Resulta algo extraño que se haya escrito tan poco sobre la violencia en la obra de Borges cuando es tan evidente,

21 Aida Gambetta: «Una aproximación a la violencia en los cuentos de Jorge Luis Borges», *Casa de las Américas*, No. 170, septiembre-octubre de 1988.

como nos hace ver Aida Gambetta desde que comienza su ensayo:

Próximas o aisladas, diversas, infinitas muertes pueblan los cuentos borgeanos: homicidios, individuales y colectivos, suicidios, persecuciones entre asesinos, actos de inusitada crueldad, obsesiones morbosas, delectación por la venganza y el odio acérrimos, planes y ejecuciones macabras, duelos cruentos: una estética del horror con facones, cuchillos, armas de fuego, venenos y maldiciones, describe las hazañas de los héroes, reducidos sólo al coraje, al acto de valentía gratuita.<sup>22</sup>

La ensayista destaca la bipolaridad de la violencia en Borges: por un lado, fantástica y metafísica; por otro, física y realista, según sus palabras, «el horror por la incognoscibilidad del mundo y el horror que suscitan los hechos violentos». Pero en este segundo polo el horror no deriva tanto de los hechos en sí como «de la actitud de personajes y narradores frente a ellos: pasividad, indiferencia, ausencia de angustia, o aparente cinismo». Y Aida Gambetta agrega: «El lector manifiesta sorpresa o perplejidad porque los hechos violentos están aislados de resonancias éticas: el castigo casi nunca aparece como justiciero, sino como inexplicable, inapelable, y las motivaciones de los homicidios, las más de las veces, son gratuitas.»

Esto es así porque en la obra de Borges tampoco hay lugar para el viejo conflicto Bien-Mal que atraviesa toda la literatura occidental y al que no escapa ni Franz Kafka, mucho menos Joyce o Thomas Mann. En el universo borgeano, igualmente absurdo, pero exento del trasfondo teológico de Kafka, faltan el Bien y el Mal, así como el Paraíso perdido o Utopía que asoma en tantos narradores de nuestra América.

Aquellos motivos recurrentes que hemos señalado en dicha narrativa (Apocalipsis, Utopía, Carnaval, Infierno-en-la-Tierra) están más o menos presentes en la obra borgeana, pero tan estrechamente ligados que en la práctica se confunden. Porque en un universo monstruoso o deforme, caos y no cosmos, creado por dioses o demonios inferiores, olvidadizos, locos, o que sueñan, o que han muerto, ¿qué distancia hay del infierno? Y si todo es un gran Infierno-

22 *Idem.*

no-en-la-Tierra, como dice Carlos Fuentes, y el tiempo es cíclico. ¿qué importancia puede tener un Apocalipsis más o menos? El tema apocalíptico en relatos de Borges, como «Deutsches Requiem», adquiere entonces un peso relativo o secundario (por cierto, en el tan citado opúsculo de Borges hay una rara mención a una revuelta milenarista y xenófoba en la Argentina de 1873: pero Borges también sobrepasa el motivo milenarista).

Por otra parte, el tono paródico de la obra borgeana, sin el cual ésta no sería inteligible ni acaso tolerable, hace de ese universo en ruinas una especie de Gran Carnaval Cósmico donde un solo personaje lleva mil máscaras para crear la ilusión de lo múltiple, en la que todo en definitiva puede estar regido o determinado por un laberinto, un desierto, una biblioteca o simplemente un texto literario, un Libro escrito por nadie, por todos, por el lector y por Borges.

Es esa dimensión solipsista de Borges la que da esos contornos siniestros a su modo de plasmar la violencia. Lo metafísico llevado al absurdo y a lo fantástico refuerza la violencia americana, encarnada en mitos populares de gauchos y compadritos que entran de la mano de Borges en su *Historia universal de la infamia*, título con dos lecturas, pues el autor sabe que está universalizando mitos americanos, argentinos, a los que acude constantemente porque forman parte de su mundo vital más inmediato.

Borges no es sólo la Biblioteca, el Libro, ni la metafísica o el mismo Laberinto: es también la violencia que anida en la historia de Argentina y de toda la América Latina, y entre sus influencias literarias hay que contar también con los precursores cuentos de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, los poetas gauchescos, Evaristo Carriego y los mitos populares. Y, desde luego, está Macedonio Fernández, maestro de la parodia, argentino hasta la exageración, humorista para quien Martín Fierro era «un siciliano vengativo», solipsista capaz de tomar «unos mates con el lector y con Schopenhauer», para luego comentar que «eran amargos de mate, la dulzura argentina, de Sud-Sudamérica, con que endulzamos trato Schopenhauer y yo».<sup>23</sup>

## El «Sur profundo» o «Sud-Sudamérica»

La expresión de Macedonio *Sud-Sudamérica* para designar a su país austral equivale a las de *Deep South* o *Far West* para esas dos regiones extremas de los Estados Unidos. (De ahí que un mito popular del Lejano Oeste, Billy the Kid, forme parte de la *Historia universal de la infamia*.) Sud-Sudamérica, o simplemente El Sur, es la frontera, o más allá, entre Buenos Aires y el desierto, entre Civilización y Barbarie, y hemos visto que para Borges lo civilizado y lo bárbaro no sólo conviven en la sociedad y en el individuo, sino incluso son intercambiables. Por eso no puede haber propiamente ningún «Hijo de la Civilización» como el Hans Castorp de Mann, el «Músico-Explorador» de Carpentier o el Santos Luzardo de Gallegos. De nuevo el citado relato de Borges sobre «el guerrero» y «la cautiva» nos ofrece el anverso y el reverso del proceso de desculturación y pérdida de la identidad cultural para asumir otra: la inglesa que se ha hecho india de la pampa es el reverso del guerrero germano Droctulft, bárbaro que asume la cultura latina. Pero la inexorable ambigüedad borgeana nos depara otra sorpresa cuando comenta que el bárbaro germano «tal vez no sabía que iba al Sur». Porque dentro de Europa misma *el Sur era entonces lo civilizado*.

En un personaje arquetípico de Borges, el Johannes Dahlman, de rasgos probadamente autobiográficos, conviven civilización y barbarie, y no es casual que el relato en que aparece lleva como título «El Sur». Hay un antecedente de este cuento en el «Poema conjetural», donde Borges intenta reconstruir lo que pensaba su antepasado Francisco Laprida antes de morir a manos de los montoneros de Aldao en 1829: «Vencen los bárbaros, los gauchos vencen [...] / huyo hacia el Sur por arrabales últimos [...] / Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano.» El tema del *destino sudamericano* vuelve a aparecer en el ensayo sobre Martín Fierro al anunciar Borges el futuro de aquél: «Resuelve entonces ser un gaucho matrero; mejor dicho, el destino lo ha resuelto por él.» Pero donde el tema queda definitivamente plasmado es en «El Sur».

Poco antes del duelo a cuchillo —que el lector deberá imaginar— Borges confiesa a través de Dahlmann: «Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.» Como

23 Ana María Barrenechea: *Op. cit.* (en n. 10).

se ha dicho y repetido, Borges es Dahlmann, y el final del cuento revela un deseo semioculto de ser «el otro Borges» que pudo haber sido, el hombre de acción o héroe —como sus antepasados— en vez del hombre de letras que le tocó ser. Frente a la violencia «civilizada» de la ciudad, Dahlmann-Borges prefiere la más bárbara pero más heroica del desierto, del Sur. No hay, en fin de cuentas, civilización ni barbarie: hay sólo dos formas de la violencia, como bien señaló en su ejemplar ensayo Aida Gambetta.

El Sur es, en definitiva, cifra de América: suma de violencia, reino del mito, historia ciclica, presente eterno. Pero además el Sur es un *Otro Mundo* (el *Lautreamont* montevideano de Isidore Ducasse), el *Nuevo Mundo* de Pedro Mártir y de todos los europeos después de Colón y Vespucio. En una novela del llamado *post-boom* (*Eva Luna*, de Isabel Allende), se esboza un cuento que comienza: «—Eran tiempos muy duros en el sur. No en el sur de este país, sino del mundo, donde las estaciones están cambiadas y el invierno no ocurre en Navidad, como en las naciones cultas, sino en la mitad del año, como en las naciones bárbaras.»

Esta referencia al Sur lo identifica con las Antípodas, tal como los cosmógrafos y navegantes de los siglos xv y xvi identificaban al Nuevo Mundo, a ese «Mundo Otro» envuelto en el misterio, al otro lado del Mare Tenebrosum. Colón no navegó hacia el Oeste propiamente, como se sigue diciendo, sino al Suroeste, y aún más al Sur se encaminó en su travesía Américo Vespucio, mientras Balboa creyó haber descubierto «la Mar del Sur». Había obsesión por el Sur y las Antípodas, con los extraños seres que la habitaban y de los que daba cuenta el genovés entre los muchos disparates que tanta gloria le han dado: «Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo, y otros con hocicos de perros, que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bebían la sangre, y le cortaban su natura.»<sup>24</sup>

24 Cristóbal Colón: *Diario de navegación*. La Habana, 1961. Como dato curioso, hubo un cosmógrafo con el apropiado nombre de John of Hollywood que describió a los pobladores del Nuevo Mundo como «de piel azul y cabeza cuadrada» (*The Courier*, UNESCO, noviembre de 1986. «Latin America in European painting», p. 11).

La narrativa hispanoamericana tomará su desquite de estos disparates. Por ejemplo, en *El arpa y la sombra* Alejo Carpentier empleará el tono paródico —y el grotesco— para darnos una verdadera carnalización de los viajes de Colón, continuador de John de Mandeville y otros delirantes viajeros europeos. Carpentier hace un Inventario de Monstruos que culmina en unos ciertos *antípodas*, «que tienen las plantas de los pies vueltas y ocho dedos en cada planta», y según otros viajeros «ese pueblo se nos presenta en una desagradable diversidad de cinocéfalos, ciclopes, trogloditas, hombres-hormigas y hombres acéfalos» (y Carpentier no inventa, sólo cita). Estos monstruos de las Antípodas pueblan la imaginación medieval en los Bestiarios, Marginalia y novelas de caballería, y en general provienen de los griegos y romanos, como aquellos falsos idolos que Tertuliano describía indignado en su *Apología contra gentiles*.

Un insólito ídolo o «demonio» descrito por Tertuliano responde al curioso nombre *Onochichites*, que parece prefigurar el de alguna deidad azteca del siguiente milenio. Su descripción incluye «orejas de jumento, uñas de bestia en los pies» y otros hermosos atributos, mientras que otros falsos dioses tienen «cabeza de león y de perro, otro que es cabrón en los lomos y serpiente en los muslos y otro que lleva alas en los pies y en las espaldas».<sup>25</sup> Éstos eran más o menos los monstruos que Colón creyó ver en el Nuevo Mundo y los ídolos que Cortés halló en suelo mexicano. Porque los europeos proyectaron dos imágenes contrapuestas del Nuevo Mundo: la Utopía y las Antípodas.

## Utopías y antípodas

Las utopías que la generosidad europea ubicó en América son rechazadas por Borges, quien en cambio acogerá a los monstruos a su manera. Por su parte, esos seres extraños engendrados en la Antigüedad y en la Edad Media europeas e invocados para que poblaran la geografía americana, encarnaron finalmente en el antropófago, canibal o Calibán, frente a cuyo mito el pensamiento americano ha

25 Quinto Septimio Tertuliano: *Apología contra gentiles*. Buenos Aires, 1947.

tenido que atravesar laberínticos caminos para enfrentarse al pensamiento europeo y desembarazarse del gesto colonizado y europeizante. Porque lo «de allá» hipnotizó a los criollos americanos durante siglos en un punto esencial: creer que todo pensamiento tenía que provenir de allá. El mundo americano sólo cifraba su originalidad en el *paisaje* y la *acción*, esa acción violenta y repetida al infinito plasmada por Borges.

Noé Jitrik ha captado con lucidez ese conflicto que considera fundamental en la literatura argentina: «El pensamiento no es sentido como actuante y sin embargo se debe recurrir a él, y la acción no es concebida como reflexión.» Según Jitrik, el conflicto está en dependencia de modelos (europeos) que «deslumbran y aplastan por su prestigio». La tensión entre pensamiento y realidad en los escritores argentinos (pienso que latinoamericanos en general) engendra e implica a su vez una fascinación por una acción real (y violenta, añadimos) que es condenada por el mismo pensamiento liberal del escritor. Dice Jitrik que

en el fondo, desde Echevarría a Borges, estiman más la acción que denigran que el pensamiento que los ayuda a denigrarla. Esa acción, esas fuerzas oscuras y agresivas que brotan de un país por el momento ininteligible, constituyen el desmesurado terreno de la vida, y el pensamiento que las estrangula [...] se siente a sí mismo como violentamente ineficaz porque es impuesto, porque no ha surgido de una propia creación, porque todo ese pensamiento proviene de otro mundo, en el que parece funcionar adecuadamente para transformar el mundo.<sup>26</sup>

He aquí de nuevo la dualidad acción-pensamiento, América-Europa, Barbarie-Civilización, envuelta en una interrelación conflictiva. Ese país «ininteligible» es toda la América Latina. Porque ése es el drama y el trauma de los escritores latinoamericanos, de la colonia a la independencia. Según Jitrik, el conflicto se extiende hasta Borges, de quien afirma: «Básteme decir, por ahora, que Borges lo muestra en todo su esplendor y en sus *verdaderos términos*: es, ante todo, un intelectual argentino para quien la

*universalidad congelada del pensamiento* puede ahogar perfectamente una función transformadora del pensamiento» (las cursivas son mías).

Hay dos maneras de interpretar lo anterior: a mi entender, Borges escribe una obra que enfrenta un pensamiento europeo congelado y supuestamente universal, y una acción histórica de violencia que asume como propia, sintiéndose heredero tanto de ésta como del pensamiento europeo; pero asume el conflicto y lo plasma literariamente de un modo *sui generis*, que implica una magnificación de lo americano como acción y, en torno al pensamiento europeo, un discurso hiperbólico decididamente paródico, que a veces se hace caricaturesco o carnavalesco. Si esto es así, me pregunto por qué esta obra ha sido considerada europeizante, incluso por la propia crítica argentina, sobre todo en los años 50 y 60. Estamos, por el contrario, ante una de las obras más americanas del Continente, con la salvedad de que su imagería, su pensamiento y su método han seguido rutas que difieren de las de los otros escritores de primera fila, a los cuales, además, se adelantó.

Borges se sale de todos los cauces y crea una literatura que, en cuanto europea, es una herejía y una parodia de lo europeo, casi una blasfemia. La mayoría de los narradores latinoamericanos asumen sus propios mitos, dioses y demonios; mientras tanto, Borges reinterpreta los mitos occidentales, su metafísica, su ciencia y sus utopías: de esta reelaboración esencialmente desmitificadora resulta un inédito universo déforme y desequilibrado, y Europa, como una monstruosidad, ve su propia cultura reflejada en el espejo borgeano. De aquí la tardanza en reconocer su obra; de aquí el estupor y luego la fascinación que le produjo.

Edipo y la Esfinge, el Minotauro (Asterión), Teseo y Ariadna, teólogos y heresiarcas, magos y ascetas, aventureros y traidores, detectives y criminales, redactores de enciclopedias fantásticas y mundos absurdos, filosofías enloquecidas: ésta es la parodia del pensamiento occidental —sazonado con elementos orientales— que nos entrega Borges. El discurso europeo sobre un Nuevo Mundo poblado de monstruos y quimeras les es devuelto por el escritor argentino, que parodia el discurso colonizador y habla de cosas como «un rey de las islas de Babilonia», o convierte la antigua Grecia en un gnóstico *monde renversé*, en la «desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o

26 Noé Jitrik: «Estructura y significado en *Ficciones* de Jorge Luis Borges», *Casa de las Américas*, No. 53, marzo-abril de 1969.

reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo»; donde Homero, «después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones»; y Borges lo compara a un dios «que creara el cosmos y luego el caos».

El pensamiento del Viejo Mundo nos conduce al absurdo; la Razón es llevada a su extremo irracional; la metafísica y las ciencias son parte de la literatura fantástica, mito y ficción; y la historia es negada, para reducir finalmente al universo a un Libro Indescifrable o un Laberinto. El hombre americano del Sur, ese «mundo al revés» que está en las Antípodas, pone en entredicho, ni más ni menos, la civilización occidental, esa ficción borgeana. ♦



ARTURO RIVERA: *Ángel negro*. Serigrafía. 58 x 60 cm

Århus Universitet  
Biblioteket for sprog, litteratur  
og kultur

266 juli (sept. 2000)

# Casa 216 de las Américas

JULIO-SEPTIEMBRE 1999



**Centenarios: HUMBOLDT, BORGES, ASTURIAS, HEMINGWAY**

**Cartas salvadas de JULIO CORTÁZAR a VIRGILIO PIÑERA**

**Textos de WASHINGTON DELGADO, ROBERTO FRIOL, EDUARDO GALEANO,  
PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, LUISA VALENZUELA, CINTIO VITIER**

**Sobre cuatro narradores, y una entrevista a ENRIQUE DUSSEL**

**Manifiesto de amor a Islas Canarias**

**Convocatorias de la Casa de las Américas para el 2000**