

REESCRITURAS



Editoras

Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle

El entredicho. Borges y la monstruosidad textual

Raúl Antelo

El rostro, dice Agamben, postula el ser irreparablemente expuesto del hombre y, al mismo tiempo, la duración de su ocultamiento visible en su misma apertura: “il volto è il luogo della comunità, l’única città possibile” (74). Lo que el rostro revela entonces no es *algo* material sino justamente la nada, la pasión por el lenguaje mismo. El rostro es exposición, se expone y, al hacerlo, se asume como el lugar de la política.

A partir de esa idea, valdría la pena releer un pasaje de *Las letras de Borges*. Dice Molloy, en referencia a los pioneros textos ficcionales de Borges, que las “máscaras de los infames” – y es significativo que se inicie Borges en la ficción con un material no ya empobrecido (*Evaristo Carriego*) sino convencionalmente deleznable – “marcan un *palier* de reflexión en la obra borgeana. Las indagaciones previas y teóricas se cumplen y se desdican, inaugurando en el plano narrativo una posibilidad de diálogo que explorarán más tarde las ficciones y los ensayos. La máscara y el rostro” – concluye Molloy – “comienzan a enfrentarse, en irritante y fértil contrapunto” (39). Se podría afirmar entonces que, en las piezas que integran la *Historia universal de la infamia*, sus propios textos, firmados en el diario sensacionalista y ajeno de Botana, se plasma el rostro mismo de Borges: la pasión por el lenguaje pero también el lugar de la comunidad, la única ciudad posible. Y ese rostro, lejos de ser apolíneo, nos remite a una “irritante y fértil” heterogeneidad. Ese rostro no es otra cosa sino un *portentum*, el rostro de un monstruo. Pero, al mismo tiempo, lo monstruoso de ese rostro se define como un *ostentum*, o un *aspecto*, el rostro de la ficción – de una ficción comunitaria que no pertenece sólo a Borges o a la literatura que lo reivindica como propio.

Historiemos la cuestión. De hecho, el mayor escritor latinoamericano del siglo XIX, el brasileño Machado de Assis, también entendía, en consonancia con Borges, que la ficción que entregaba cotidianamente a los diarios configuraba “uma fusão admirável do útil e do fútil; o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo, elementos que, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal” (969).

Así como el nacionalismo vitalista herderiano optaba por metáforas botánicas (raíces, transplantes, ramas) para dar cuenta de la metamorfosis simbólica de la modernización, Machado nos habla de la ficción como de un híbrido animal y monstruoso. Inserto en esa misma definición biológico-jurídica de lo ficcional, otro precursor brasileño, Euclides da Cunha, suerte de alter-ego de Sarmiento, escribió en el tránsito del 900 una obra abstracta, *Os sertões*, en que, al decir de Murena, su actitud transubjetiva perseguía una restitución del mundo como potencialidad. En una página de esa "novela escrita de un modo tan descarnado y teórico como un ensayo" (Murena 203), Euclides da Cunha narra "Cómo se hace un monstruo". Relata allí la emergencia, en pleno *sertão* de Bahia de un anacoreta sombrío, pobremente vestido en su hábito azul de brin americano, un monstruo que desafía, simultáneamente, las leyes naturales y sociales:

En el seno de una sociedad primitiva que por las cualidades étnicas y la influencia de las santas misiones malévolas entendía mejor la vida por lo incomprendido de los milagros, su vivir misterioso lo rodeó bien pronto de un no vulgar prestigio, agravándole tal vez el temperamento delirante. Poco a poco, todo el dominio que, sin cálculo, se difundía a su alrededor, parece haber refluído sobre sí mismo. Todas las conjeturas o leyendas que bien pronto le rodearon hicieron el ambiente propicio a la germinación del propio desvarío. Su insania estaba allí, exteriorizada. Se reflejaba en la admiración intensa y el absoluto respeto que lo tomaron tras breve tiempo en árbitro incondicional de todas las divergencias o riñas, en consejero obligado de todas las decisiones. La multitud ahorrábale indagación torturante acerca de su propio estado emotivo, el esfuerzo de aquellas interrogaciones angustiosas y de aquella introspección delirante, entre las cuales evoluciona la locura en los cerebros agitados. Volvía a modelarlo a su imagen. Creábalo. Ampliábalo, desmesuradamente, la vida, lanzándolo dentro de los errores de dos mil años (Cunha 7).

Parece, hasta cierto punto, un retrato de Borges, al menos del último e inapelable Borges. Pero, en verdad, diseña el rostro de Antonio Maciel, un misionario anti-republicano que se atrinchera en Canudos y allí resiste varias embestidas de los ejércitos estatales y profesionales. Maciel contradice e infringe la ley positiva en grado sumo pero sin provocar de ella ningún discurso, a no ser el aniquilamiento o la anulación. La deja muda y sin respuesta. El poder de la causa mística que defiende es el poder de la inconstancia, cuando no de la inconsistencia, el efecto de la disimilitud participativa. En el ámbito del orden, esa infracción genera como réplica un deseo primitivo de supresión, que lo confirma al rebelde místico como un sujeto más allá de toda ley. Podríamos decir, retomando la frase que Borges aplica a Ernst Jünger, que su lucha excluye el odio pero no la crueldad (*El Hogar* 71).

Del mismo modo, *Os sertões*, el conjunto de textos que Euclides da Cunha escribe para el diario liberal *O Estado de São Paulo* (algunos de los cuales Borges recupera y edita en las páginas de *Crítica*), retratan no ya la aventura individual de Maciel sino el tránsito de una geopolítica específica, la trasmutación del duelo individual por el asesinato anónimo y de masas. No es sólo la vida la que está cambiando. Otro modo de muerte también se impone. Euclides da Cunha, narrador de ese pasaje, le da rostro, en suma, no ya a lo empobrecido de la emancipación sino a lo inconsistente o deleznable de la potencialidad americana: su deformación proliferante, sus metamorfosis, la coexistencia indistinta y no contradictoria de eventos polimorfos, es decir, la inesencialidad de la forma misma.

Borges, como dije, publicó ese texto en *Crítica*. Me confesó además que, aunque admiraba el relato de Euclides da Cunha, prefería *A Brazilian mystic* de Cunninghame Graham. El rechazo sólo confirmaba su apertura al texto. Nada más monstruoso, en efecto, que el relato colonialista de una saga nacional-localista o, en otras palabras, una biografía de infamia mística en un momento de autonomización literaria que le confisca, precisamente, a la religión toda legitimidad en el debate cultural del nuevo siglo.

Os sertões es un texto híbrido. Su monstruoso protagonista, Antonio Conselheiro, reúne, en efecto, lo imposible y la interdicción. Propone un principio de explicación tautológico en que, como monstruo civil, su inteligibilidad está situada más allá de la ley aunque repose, paradójal y exclusivamente, en él mismo. Es el rostro visible de una república eclesiástica-civil, que funciona como el Estado, aunque en vacancia de éste. Por tanto su rostro coincide con el de Leviatán, un dios mortal oculto por un dios inmortal, el soberano que concentra todo el poder político. Recuerda, en cierto sentido, a la licorne, que significa al Cristo refugiado en el vientre materno, teratología religiosa o fábula de identidad de una mujer intelectual, Susana Soca, uruguayana, quien, como leemos en *El hacedor*, "sin atreverse a hollar este perplejo/Laberinto, atisbaba desde afuera/las formas, el tumulto y la carrera" (OC 817).

En el Conselheiro, en cambio, lo que vale la pena subrayar es una mirada desde dentro y con ella constatamos que el monstruo muestra. Ostenta un intercambio a todas luces excesivo en relación a las normas naturales animales pero también a las convenciones del género humano. Y aquello que el monstruo muestra es, sin duda, algo más que una efigie teratológica, el consorcio abismal entre una vida específica, la *bios*, y un tipo genérico, la *zoé*. Nos propone entonces un proceso ascético de formación sumado a la metamorfosis más informe. El monstruo milenarista exhibe, además, la densidad y heteroge-

neidad irreductibles de las formas simbólicas en tránsito de lo popular a lo masivo. Hay entonces en él un registro híbrido, serio-cómico o sublime-abyecto, vinculado a la problemática de las identidades culturales modernas que vale la pena considerar con más detalle.

El primer rasgo que salta a la vista es que esa heterogeneidad discursiva es asimismo heterogeneidad axiológica. Dumézil llega a hablar de un principio de mutua reversibilidad entre dos de esas figuras, los centauros y los sátiros, monstruos ambos que encarnan la heterogeneidad escindida. Mientras el centauro permanece inscripto en el gran mito de la construcción épica, el sátiro activa la amenidad farsesca vinculada al desencantamiento del mundo. Sin embargo, no hay ilustración satírica que no dependa, hasta cierto punto, de la narración mágica. Si vemos entonces las formas, el tumulto y la carrera simbólicas desde dentro del laberinto, podemos decir que Borges está pensando exactamente esas mismas categorías narrativas al publicar la serie de fragmentos de *Os sertões*, entre octubre de 1933, "El centauro de los desiertos" y "La fiebre pavorosa de la tierra", y febrero de 1934, "Cómo se hace un monstruo".

En efecto, recordemos que poco antes de los monstruos euclidianos, es decir, en el verano de 1932, Borges publica en *Sur* un ensayo significativo, "El arte narrativo y la magia", donde nítidamente distingue dos procesos causales, el natural, que aquí podríamos llamar animal, resultado incesante de incontables e infinitas operaciones, y el mágico, "donde profetizan los pormenores". Ese proceso causal, que se puede asociar a lo humano, es "lúcido y limitado" porque, como toda ficción, sostiene un régimen de verdad, dependiente de la espontánea suspensión de la duda, que actualiza en el simulacro y en la dramatización todo deseo de potencia y todo evento místico.

Borges lo ejemplifica con la ardua verosimilitud de un Quirón extraído de "The Life and Death of Jason", un poema de William Morris cuya efectividad descansa en la fe poética que suscita la imagen del centauro, registrándose otro tanto con las sirenas y esfinges del libro catorce de esa misma obra. Es decir que cuando copia en el diario de masas el centauro y el monstruo de *Os sertões*, Borges se está cuestionando asimismo sobre la fisonomía de ese rostro que requiere de una cierta magia para ser narrado. En otras palabras, la pregunta por la identidad, que es una pregunta enigmática y monstruosa, exige fe poética para su validez política.¹ Lo ficcional se define entonces

¹ La interpretación es monstruosa porque no agota al símbolo sino que lo potencia al infinito: "Nadie ignora que a Edipo lo interrogó la Esfinge tebana 'Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía y tres en la tarde?' Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de *hombre* es inferior al mágico animal que

como el punto medio entre la atracción de lo desconocido y la apariencia del ser.

Varios teóricos de la política moderna parecen coincidir con Machado de Assis o con Borges en ese punto. Para Maquiavelo, el relato de identidad política sólo se efectúa a partir de una textura híbrida. Es necesario, argumenta, que el Príncipe reúna al hombre y a la bestia ya que el ejemplo de Quirón, precisamente, nos persuade de que una condición que prescinde de la otra, la humana de la animal, el desencantamiento de la magia, no puede durar (143). Parece ser también la opinión de Hegel, que identifica a Quirón con un relativo equilibrio entre lo sensual y lo espiritual que justificaría la estabilidad y duración de lo sublime en arte (Chopard 216). De ser válidas tales propuestas, podríamos avanzar la hipótesis de que un texto como *Historia universal de la infamia* realiza ejemplarmente la monstruosidad textual y nos devuelve, como el revés del guante, la política acriollada y monstruosa de una alianza de clases impulsada por *Crítica*, el diario que acoge esos fragmentos.

Como señala Beatriz Sarlo, en Borges y en *Crítica* palpita la ruptura: se la reconoce en la sensibilidad de Borges hacia géneros menores – la aventura y el policial – y asimismo en la sensibilidad del diario frente a las renovaciones estéticas. Tanto los vanguardistas como el diario de masas exhibían entonces el desparpajo de quien llega para dar vuelta las relaciones convencionales de poder: “Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública” (117). Pero más allá de la ruptura irreversible (utópica), Borges y *Crítica* ejemplifican la cíclica reinterpretación (posutópica). Ambos, diríamos, realizan la paradoja de Quirón: pasar del entredicho disciplinario a lo entre-dicho en diseminación. Como la política del monstruo es, estructuralmente, ambivalente, el diario (la bestia) educa a una masa vilmente seducida mientras el vanguardista (el hombre) divide, cuando no destruye, una masa que, en todo caso, al mismo tiempo, ayuda a desencantar.

Es interesante, entonces, subrayar la paradójica duplicidad ético-estética de lo monstruoso. Asociando en sí mismo la imposibilidad y la prohibición, el monstruo señala, de un lado, un límite infranqueable de la ley, un no más allá, pero, por otra parte, se muestra abiertamente como una excepción palpable a esa ley, que él mismo transgrede y vacía recurrentemente. Al arriesgarse como un fuera de la

deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos” (Borges, “H.G. Wells” 275).

ley, el monstruo enseña que siempre que se va más allá de lo dado, se abre una posibilidad que, aunque no pueda cambiar las prácticas sociales, pone en juego y variación constante a la naturaleza, activando así su potencialidad. Alcanza de ese modo, por así decirlo, su nada fundante.

En el caso de *Historia universal de la infamia*, su monstruoso hibridismo revela que la ficción que no logra vislumbrar su impotencia se diluye, como vacío de la misma ficción, en el murmullo mundano. Toda potencia, nos enseña Aristóteles en la *Metafísica* (1046a, 32), no pasa de impotencia de sí mismo y con respecto a sí mismo (*tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia*) (Agamben, "Potentiality" 182). Por lo tanto, sólo puede, en rigor, llamarse ficción aquel enunciado que se identifica, paradójicamente, con la interdicción, es decir, con los materiales empobrecidos, las biografías populares al estilo del *Evaristo Carriego*, y asimismo con lo imposible, o sea, la convención deleznable de las biografías infames que ofrecen potencialidad al relato. En ese sentido, pues, las ficciones que Borges lee y escribe, son ese *irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias*.

Al inscribir a la literatura en la órbita de una teoría biológico-jurídica del desvío, esas ficciones postulan tres figuras que determinan el dominio de la anomalía: en principio, el monstruo (o texto) ficcional, de origen letrado pero de recepción semi-letrada; en segundo lugar, los lectores, que Borges ve como *cisnes aún más tenebrosos y singulares que los autores*, que a través del juego simbólico se corrigen a sí mismos, y, en última instancia, el mismo autor, *monstrorum artifex*, tejedor de pesadillas (Chesteron 695) o transgresor onanista que no acumula sino que gasta instituciones.

Detengámonos en la monstruosidad textual. Podríamos decir que la ficción moderna diseña, a su modo, dos cánones de monstruos. Uno se sitúa por encima de la ley. Es el soberano. El segundo está sometido a la ley: es el pueblo rebelde. El soberano, que lo es en función de alianzas de linajes, escenifica la monstruosidad incestuosa. El pueblo en rebelión, en cambio, personifica al monstruo antropofágico. De estos bordes de la sociedad moderna derivan las grandes ficciones teóricas del siglo. La etnografía del totemismo, Lévy-Bruhl, por ejemplo, nos disocia de nosotros mismos reenviándonos a la monstruosidad del repasto primitivo. La antropología estructural, en cambio, con Lévi-Strauss, se distancia de lo antropofágico para indagar las reglas de las alianzas y la circulación simbólicas. Lo fuera de la ley o lo monstruoso queda así delimitado, de un lado, por el canibalismo y, del otro, por el incesto.

Algo semejante se podría predicar del psicoanálisis, oscilando entre la matriz totémica freudiana y la instancia de la letra y su interpretación diseminante, o aún de la sociología sagrada, con su reivindicación de un *sacer* de transgresión (la soberanía y la fiesta de Bataille) o un *sacer* de veneración (el simulacro asimétrico de Caillois). En todas estas ficciones, diríamos, apoyándonos en los análisis de Foucault, vigilan los dos grandes monstruos de la anomalía, el rey incestuoso y el pueblo caníbal (51-109).

Sería largo enumerar los indicios de esta última figura en la obra de Borges. Hilemos tan sólo uno que tomo de *Literaturas germánicas medievales*:

La ballena en cambio, es símbolo del Demonio y del Mal. Los marineros la toman por una isla, desembarcan en ella y hacen fuego; de pronto, el Huésped del Océano, el Horror del Agua se sumerge y los confiados marineros se ahogan. Esta fábula se encuentra asimismo en *Las Mil y Una Noches*, en las leyendas célticas de San Brandán y en la obra de Milton. Para Hermann Melville, en *Moby Dick*, la ballena es emblemática del Mal, como lo fue para los anónimos autores del *Physiologus*. En éste, el nombre de la ballena es Fastitocalon (OCC 421; *Borges profesor* 107-8).

La ballena Fastitocalon (literalmente, *Aspidochelone*, Escudo de la Tortuga, animal que para Borges representa doblemente el infinito, por los avatares aquileos de la tortuga y por la duración del infierno) es materia del bestiario de San Brandán, fábula fundante de la misma identidad americana. En efecto, el Santo Navegante habría arribado a islas afortunadas del otro lado del Atlántico, aquellas que Joyce, en el *Finnegans Wake*, denomina el "High Brazil", bañado por el "Kerribrazilian Sea", pero que ya en la cartografía portuguesa (Lázaro Luis 1563; Fernão Vaz Dourado 1570) se marca como "Obrasil", portugués, frente al "rio da prata", castellano.² No olvidemos, además, que los mitos de paraíso perdido de San Brandán han de retornar, con fuerza guerrera, en el discurso de Antonio Conselheiro, quien también persigue una tierra sin mal, y por lo tanto no sería abusivo, en función de la genealogía de Fastitocalon, verlo al monstruo Maciel reincorporado en el Don Porfirio de *Invasión* (1968-9), el film de Hugo Santiago con guión de Borges. Su argumento no es sino una paráfrasis de *Os sertões* y su alegoría, que acabó siendo tristemente profética en la sociedad argentina, era asimismo una reinterpretación de los monstruos sertaneros del *High Brazil*:

² Para una genealogía del mito de San Brandán y el Brasil como tierra sin mal ver Holanda 144-178.

Invasión es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita (Cozarinsky 83).

Dije antes que la ficción de Borges, su teoría de la ficción como monstruo, supone una identificación ambivalente con la interdicción y asimismo con lo imposible que revela, al mismo tiempo, una potencia de ser o hacer que no pasa de impotencia de sí mismo y con respecto a sí mismo. Es decir, fusión heterogénea de la potencia (*dynamis*) y el acto (*energheia*). Sería bueno, entonces, recordar que el eterno retorno del último Nietzsche configura asimismo imposibilidad de distinguir entre potencia y acto; que su *amor fati* no discierne contingencia de necesidad; que en "Ante la ley" de Kafka, traducido por Borges en 1938, el soberano guardián es asimismo "el más subalterno de los guardianes" (*El Hogar*, 108), un monstruo, porque la ley, como dice Derrida, se guarda sin ser guardada, resguardada tan sólo por un guardián inútil, que vigila una puerta constantemente abierta hacia la nada (Derrida); que *Bartleby* de Melville, más que un monstruo, "un artificio o un ocio de la imaginación onírica", es "un libro triste y verdadero" que nos enseña la "inutilidad esencial" (Borges, Prólogo 13) de la vida, es decir, que la aporía metafísica demuestra recurrentemente su naturaleza política (Agamben, *Homo sacer* 46-56; *Bartleby* 47-92).

Diríamos entonces, a modo conclusivo, que la potencia narrativa adviene en el punto en que la ficción depone su potencia de no ser o no hacer, su *adynamia*, lo que no configura destrucción de la potencia en el acto sino conservación o salvación (*soteria*) de la potencia en sí. Lo propio de la literatura es desbordar a la literatura. Se trata de la misma aporía que concierne a los sentidos y a la multiplicación sensible. No hay sensación en los sentidos porque la sensibilidad no es factual sino potencial de donde la *aisthesis* coincide con la *anaisthesis*. Es el argumento con el cual Duchamp dice adiós a la pintura y Benjamin al aura. Es el argumento con el cual Borges abandona las ajenas historias y, como *monstrorum artifex*, adviene a la potencia de lo falso y conquista, en fin, su propio rostro.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- . *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- . "On Potentiality." *Potentialities*. Ed. Daniel Heller-Roazen. Collected Essays in Philosophy. Stanford University Press, 1999. 177-84.
- . (en colaboración con Gilles Deleuze). *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993.

- Assis, Machado de. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000. [El Hogar]
- . "'Der Kampf als Inneres Erlebnis' de Ernst Juenger." *El Hogar*: 71.
- . "Un cuento de Franz Kafka." *El Hogar* (27 mayo 1938): 108.
- . *Borges profesor. Curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Ed. Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- . *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. [OC]
- . "H.G. Wells y las parábolas: 'The Croquet Player; Star Begotten'." *OC* 275-76.
- . "Sobre Chesterton." *OC* 694-696.
- . *Obras Completas en Colaboración*. Madrid: Alianza, 1983. [OCC]
- . "Prólogo." Melville, H. *Bartleby, el escribiente*. Trad. J.L. Borges. Madrid: Siruela, 1984. 9-13.
- Chopard, Armelle le Bras. *Le Zoo des Philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*. Paris: Plon, 2000.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Cunha, Euclides da. "Cómo se hace un monstruo." *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, n° 28 (Buenos Aires, 17 febrero 1934): 7.
- Derrida, Jacques. "Before the Law." *Acts of Literature*. Ed. D. Attridge. London: Routledge, 1992. 181-220.
- Foucault, Michel. *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-5*. Ed. établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Valerio Marchetti et Antonella Salomoni. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1999.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- Machiavel, Nicolas. *Le Prince*. Paris: Seghers, 1972.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Murena, Heriberto A. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Evelyn Fishburn
A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes 285

Postfacio

Iris Zavala
Memoria, olvido, y el carnaval del mundo 305