Nicolás Freibrun

BORGES Y LA POLÍTICA

Un desafío para el peronismo,
la izquierda y la derecha



siglo veintiuno
editores

Índice

Cubierta

Índice

Portada

Copyright

Introducción. Borges, más allá de la antipolítica

1. Orden. ¿Dónde termina la civilización y dónde comienza la barbarie?

- Bárbaro es el otro
- El destino de Occidente
- El escritor argentino y el “color local”
- Pesimismo y decadencia
- El nacimiento de un nuevo orden

2. Individuo. O por qué a los argentinos nos fascinan los héroes solitarios

- El argentino, entre el individuo y el Estado
- Fundamentos discursivos de la nación
- El individualismo y la cuestión del totalitarismo

Las masas no hacen la historia

Conservadurismo liberal

3. Historia. ¿Importa más el pasado o cómo lo contamos?

Narrar la historia

Falso y verdadero

"Digamos" la historia

Cuando la historia copia a la ficción

La traición como aceleración de la historia

Exilio y conspiración en Irlanda

4. Simulacro. La política, ¿farsa o tragedia?

Del individuo al símbolo

La única verdad es… la realidad de la ficción

"L'illusion comique"

La cuestión alemana y la cuestión judía

Pensar el nazismo

Agradecimientos

Textos de Borges mencionados en este libro

Otras referencias bibliográficas

Nicolás Freibrun

BORGES Y LA POLÍTICA

Un desafío para el peronismo,
la izquierda y la derecha

siglo veintiuno
editores

Freibrun, Nicolás
Borges y la política / Nicolás Freibrun.- 1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2026.

Libro digital, EPUB.- (Singular)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-801-605-4

1. Ciencia Política. 2. Estudios Literarios. 3. Estudios Culturales. I. Títul

CDD 320

© 2026, Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.

<www.sigloxxieditores.com.ar>

Ilustración de cubierta: Sebastián Serrano

Diseño de portada: Emmanuel Prado / <manuprado.com>

Digitalización: Departamento de Producción Editorial de Siglo XXI Editores Argentina

Primera edición en formato digital: junio de 2026

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN edición digital (ePub): 978-987-801-605-4

Para Lucía, por inventar la realidad

Introducción

Borges, más allá de la antipolítica

Tal vez todo libro sea, en alguna medida, el resultado de una insatisfacción. La que impulsa este ensayo se origina en esas lecturas de Borges fuertemente apegadas a una figura emblemática de la cultura política argentina: la del Borges "gorila" y antipolítico. ¿Es posible una lectura diferente? Este texto querría proponer un modo menos cristalizado o previsible de leer a Borges, a partir de cuatro dimensiones que buscan complejizar y desentrañar su relación con la política: el orden, el individuo, la historia y el simulacro.

La interpretación de un Borges "gorila" surgió en los círculos intelectuales de las corrientes nacionales y populares, y de la "izquierda nacional" que, en el afán de fundir escritura con compromiso ideológico y sin dejar de reconocer su importancia como escritor, lo tildaron de conservador y distanciado del sentir popular, alguien incapaz de registrar los verdaderos problemas del país y su cultura. Si bien se trata de un uso ampliamente aceptado del léxico político argentino ("gorila" es alguien antiperonista y eventualmente antipopular), creo que la descripción asociada a ese término no alcanza para pensar la relación de Borges con lo político.

Así, según esos enfoques, encapsulado en su clase hecha de mitos personales y puramente literarios, Borges se desentendía de la sensibilidad popular, era cosmopolita y desarraigado de su entorno y, sobre todo, ajeno a todo compromiso con la realidad social. Una fórmula resume estas miradas: si el peronismo es el hecho maldito del país burgués, Borges es el hecho maldito del país popular. La idea es atractiva, pero no verdadera. Como este libro intentará

argumentar, lo político en Borges no se agota en su condena del peronismo, sino que se trama en una red más amplia que insiste en un interrogante: ¿qué tipo de relación es posible establecer entre ficción y política en Borges?

Entre los años sesenta y setenta, Borges elogió a gobiernos autoritarios y antipopulares. Eran tiempos de efervescencia política, modernización cultural y radicalización juvenil, en los que cultura y política tendían a entrelazarse y confundirse. Para entonces, Borges era un escritor internacionalmente consagrado que ya había publicado sus mejores textos y disfrutaba de un reconocimiento sólido. Su popularidad crecía gracias a las charlas, conferencias y entrevistas que acostumbraba a dar y a los doctorados honoris causa que le otorgaban las universidades más prestigiosas.

La ceguera coincidía con la expansión de su voz en los medios de comunicación de masas: en su desdén por lo masivo, Borges se hacía famoso y seguía representando –y quizá de modo atenuado continúe siendo así– un problema firmemente incrustado en la vida intelectual y cultural del país. Pero un problema también puede ser un enigma. ¿Qué hacer, entonces, cuando el escritor argentino más importante, consagrado en los centros culturales y académicos del mundo, alguien que inspira libros de Michel Foucault y es citado en películas de Woody Allen y Jean-Luc Godard, no es popular ni progresista ni de izquierda? Sucede que, en Borges, la ambigüedad es productiva porque abre a nuevos sentidos.

Jean-Paul Sartre, filósofo existencialista y de izquierda, quien se veía a sí mismo como el pensador más importante de Francia en la posguerra, tuvo la honestidad de afirmar que Paul Valéry era un escritor pequeñoburgués, pero que no todos los pequeños burgueses escribían como Paul Válery. Me interesa esta idea: Borges podrá ser "gorila"… pero no todos los gorilas escriben o se parecen a Borges. Un escritor tan complejo no puede reducirse a epítetos o consignas categóricas, y quizá mucho de lo que ha prodigado en sus textos reclame una posición diferente por parte del lector. Los que sostienen que en el aspecto político no hay nada nuevo para decir renuncian a explorar una serie de relaciones, ni tan evidentes ni tan definitivas, entre Borges y lo político. Y con esa actitud prescinden

del interés que puede tener (y a nuestro entender tiene) el corpus borgeano para discutir cuestiones del presente. En este sentido, resulta muy significativo lo que ese corpus tiene para decir sobre el individuo, las masas y el Estado; la fundación del orden y la nación; la relación entre conservadurismo, democracia y liberalismo, y entre el conflicto y el consenso; como asimismo sobre los aspectos "teatrales" de la representación política y su relación con la verdad en la historia.

El compromiso con el lenguaje

Una de las pasiones del convulsionado siglo XX ha sido el compromiso político de los intelectuales. En distintos momentos, Borges antagoniza con la figura del intelectual comprometido. El intelectual militante –otro de los nombres que se les ha dado a los actores del compromiso político– tuvo un intenso derrotero y un dilatado recorrido en la cultura de las izquierdas y de los progresismos; en la Argentina, es una modalidad también cultivada por el peronismo. Esta figura, que dominó gran parte de la escena intelectual del siglo pasado, fue rechazada por Borges en varias oportunidades. En su ensayo "El otro Whitman", publicado en *Discusión,* atacó sin ambages a la intelectualidad francesa:

> A París le interesa menos el arte que la política del arte: mírese la tradición pandillera de su literatura y de su pintura, siempre dirigidas por comités y con sus dialectos políticos: uno parlamentario, que habla de izquierdas y derechas; otro militar, que habla de vanguardias y retaguardias. Dicho con mejor precisión: les interesa la economía del arte, no sus resultados.

En "Dos libros", ensayo incluido en *Otras inquisiciones*, sostuvo: "El verdadero intelectual rehúye de los debates contemporáneos: la

realidad es siempre anacrónica". Para Borges, el intelectual es alguien a contramano de su tiempo histórico. En 1961, en un prólogo sobre Macedonio Fernández, retomará la cuestión: "Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio o un instrumento para la acción".

¿Qué significado alcanzan estas intervenciones de Borges en distintos contextos? ¿Acaso se veía a sí mismo como un intelectual libre, no contaminado por los conflictos sociales o las disputas políticas? ¿Fue Borges un intelectual o en realidad eligió, por vía de la literatura, colocarse más allá del lenguaje del poder? Es sabido que se resistió a subordinar la literatura a la política de la coyuntura. En todo caso, el compromiso de Borges es con el lenguaje, no con la figura del escritor militante. Borges hace política *en* y *con* la literatura: ese gesto polémico implica un desplazamiento *de la política a la ficción*.

Por lo demás, lo cierto es que Borges intervenía en contextos donde la politización del escritor era muchas veces obligada. Aunque nunca sostuvo un tono de fervor militante, eso no le impidió tomar partido. Entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta, se sintió atraído por la figura carismática de Hipólito Yrigoyen. Junto con otros escritores como Leopoldo Marechal y Raúl Scalabrini Ortiz, dio su apoyo a la segunda candidatura presidencial del líder radical. También en esos años, Macedonio Fernández, que era amigo del padre de Borges y había sido su compañero de estudios, ejerció una fuerte influencia sobre el joven escritor, que lo acercaba a posiciones anarquistas y a fascinarse por el caudillo radical. Además de poemas, en la década de 1920 Borges publicó importantes libros de ensayos como *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, en los que indaga temas como la lengua nacional, el criollismo y el sentido de la nación. A partir del golpe de Estado de 1930 y el ascenso de la dictadura filofascista de José Félix Uriburu, que inaugura un ciclo político conocido como Década Infame, marcado por la presencia de los militares en la vida nacional, Borges optará por desconocer esos primeros ensayos. Este cambio de rumbo lo inscribirá en su lucha más importante: la que a partir de entonces emprenderá contra el nacionalismo cultural.

Entre los primeros en criticar a Borges como un escritor alejado del compromiso político, encontramos a los jóvenes intelectuales reunidos alrededor de la revista *Contorno* a comienzos de los años cincuenta. Este grupo estaba formado por David Viñas, Ismael Viñas, León Rozitchner, Juan José Sebreli, Ramón Alcalde y Adolfo Prieto, entre otros. Como toda generación que despierta a la vida pública, se vieron en la obligación de crear uno de sus mitos fundantes: "Matar al padre Borges". El acto parricida incluía reivindicar a Roberto Arlt e interpretar el sentido de la cultura nacional a la luz de lo que había generado la irrupción del peronismo apenas unos años antes. *Contorno* intentaba posicionarse más allá de la oposición peronismo-antiperonismo, propia de los partidos de izquierda y del liberalismo, para leer bajo otro prisma la política y la cultura argentina. El avance de los jóvenes de *Contorno* se dio en un contexto de relativo declive de la hegemonía del grupo congregado en torno a la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo y en cuyas páginas Borges había publicado muchos de sus cuentos.

El país necesitaba nuevas interpretaciones y los escritores de *Contorno* se consideraban intelectualmente capacitados para ofrecerlas. Cada mito encuentra su texto clave, y el libro de Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, publicado en 1954, respondía al llamado de la historia. Prieto desarrolló su crítica apoyándose en la teoría del intelectual comprometido de Sartre, que la revista había adoptado. Es indudable que la generación de *Contorno* fue innovadora. En cualquier caso, y a pesar del acto simbólico que la constituyó, esta generación no pudo destituir a Borges. Hubo que esperar al cambio político y cultural de los años sesenta para visualizar una nueva manera de leerlo e interpretar a ese autor. Algunos miembros de la generación siguiente, entre quienes se destacan Juan José Saer, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, produjeron lecturas originales y sofisticadas del corpus borgeano que no han perdido vigencia.

La ficción de lo político

¿Existe un Borges político? ¿Dónde encontrarlo, y cómo leerlo? Parto de una hipótesis: a menos que se configure como operación de lectura, no hay política en Borges. Lo que hay son pistas, insinuaciones, desvíos, desplazamientos, una intención de polemizar que se sabe heredera de la *polis*. Me formé en ciencia política: en esa trayectoria, aprendí un sentido estrecho de este quehacer, sus derivas en la *Realpolitik*, las instituciones, los ciclos electorales. Nada de esto es Borges político. La mirada *mainstream* de la política se aleja tanto de ese Borges polemista que apenas nos permite intuirlo, y nos lleva sin fin a través de rutinas institucionales y académicas que nos hacen olvidar la "otra" política. Es que el saber erigido según esta lógica limita la posibilidad de pensar dimensiones que pueden ser materia o tema de otra politización. Por eso me gusta leer a Borges al menos en dos sentidos: encontrar política ahí donde no parecía haberla, y deconstruir ese mandato tan actual que dice que todo es político. No, no todo es político. Entonces, si no todo es político, si a ese pensamiento totalizador se lo desarticula, podremos encontrar o inventar política precisamente ahí donde no pensábamos encontrarla. Por ejemplo, en Borges. Por ejemplo, en su literatura, en la ficción y "su" verdad. Por eso propongo un lenguaje diferente, que podríamos llamar "lo político", y que permite pensar eso que se excluye porque viene a interrumpir el curso "normal de la política".

Es así como lo político se sitúa en otro nivel e incluye preocupaciones por los fundamentos mismos del orden sobre el cual se instituye lo que comúnmente entendemos por política. Estos cimientos de un orden sociopolítico determinado se vinculan, por ejemplo, al relato que construye el Estado sobre la sociedad, a la pregunta de la creencia de los individuos en la autoridad, al lugar imaginario del otro, a la identidad de los sujetos, a las representaciones ideológicas y su verdad etc., y pueden constituir el eje de discursos muy diversos. Es decir, lo político tampoco aparece necesariamente en las noticias de todos los días ni se circunscribe al

análisis periodístico; también emerge y puede rastrearse en los textos de ficción o en los discursos filosóficos.

Como punto de partida de su análisis, este libro pone el foco en textos de Borges escritos entre las décadas de 1930 y de 1970, e invita a leerlos a partir de cuatro coordenadas. La primera de ellas es el orden. El antagonismo entre civilización y barbarie aparece en Borges como una lógica propia del siglo XIX pero también del XX. Orden no solo significa la búsqueda de un orden político en sentido estricto, sino de un orden más amplio, representado por la cultura de Occidente. A pesar de la atracción que ejercieron las culturas orientales en Borges, su búsqueda de un horizonte político siempre estuvo signada por Occidente y ese punto de vista se consolidó con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Un segundo eje estará puesto en el conflicto entre el individuo y el Estado tal como se expresa en la tradición liberal, que Borges articula con aspectos de un discurso conservador. Un tercer momento trae a la discusión la cuestión de la historia, ya sea como ilusión o como repetición. La historia existe en Borges por su condición de hecho narrativo, y en ese proceso mismo de narrar lo político se despliega en figuras como el traidor, el conspirador o el doble. Por último, abordaremos el problema del simulacro y la representación en el marco de los ataques de Borges contra Perón y su gobierno, pero también contra Hitler y el nazismo, que desde la perspectiva borgeana movilizan a las masas y desplazan al individuo. Borges verá allí formas políticas desmesuradas que amenazan con borrar los límites entre historia, verdad y realidad.

1. Orden

¿Dónde termina la civilización y dónde comienza la barbarie?

> Quizá la tendencia universal en el género humano, más allá de los flujos y reflujos, fuese la disminución de la animalidad. Civilización mediante. Y cuando se llegue al grado cero de animalidad habrá terminado todo. La Realidad entrará en lo humano hasta aniquilarlo.
> **Gustavo Ferreyra**, ***La familia***

Bárbaro es el otro

La presencia de un otro amenazante puede ser la puerta de entrada elegida por Borges para narrar lo político. Si el orden y el caos son organizadores de su imaginación filosófica, lo político se manifiesta en el antagonismo entre opuestos en conflicto, como la civilización y la barbarie. En su prólogo de 1974 a *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, de Domingo F. Sarmiento, afirma Borges:

> El *Facundo* nos propone una disyuntiva –civilización o barbarie– que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. […] El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no solo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple

> la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado.

Estas líneas nos devuelven la imagen de un orden político que se despliega en tiempo y espacio. La barbarie deja de ser un problema o un relato exclusivo sobre el siglo XIX, y ahora asedia también a la civilización del siglo XX, encarnada en organizaciones de masas dirigidas por caudillos demagógicos. La persistencia de esta contraposición tiene para Borges un espesor textual, que permite leer la historia política de la nación. En la posdata del prólogo (también de 1974) a *Recuerdos de provincia* (y aquí cabe señalar que ambos prólogos funcionan además como intervenciones políticas contra el peronismo), Borges insiste: "Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor". La canonización a la que alude Borges hace referencia al proyecto de Leopoldo Lugones y a la operación ideológica que –en los años inmediatos a los festejos del Centenario– hizo del *Martín Fierro* el poema fundacional de la patria, el texto más representativo de los argentinos.

Civilización y barbarie, esas metáforas de lo político que movilizan "el entero proceso de nuestra historia" a través de identidades antagónicas, representan a su vez un orden desigual y liberal, e inauguran, al mismo tiempo, los valores de la democracia popular y el populismo en la Argentina. La gravitación espectral de Sarmiento –con quien Borges tendía a identificarse– es producto de su admiración por el intelectual visionario, el escritor y el hombre combativo. En su poema "Sarmiento", inicialmente publicado en el número 273 de la revista *Sur* en 1961 y luego incorporado a su libro *El otro, el mismo*, de 1964, dice:

> No es un eco antiguo / Que la cóncava fama multiplica / O, como este o aquel, un blanco símbolo / Que pueden manejar las dictaduras. / Es él. Es el testigo de la patria, / El

> que ve nuestra infamia y nuestra gloria, / La luz de Mayo y el horror de Rosas / Y el otro horror y los secretos días / Del minucioso porvenir. Es alguien / Que sigue odiando, amando y combatiendo.

"El horror de Rosas y el otro horror": el de la era del peronismo que, como un espejo, se refleja en la época de Rosas. Borges, siempre atento al acto de nominar, decide no nombrar a Perón y se refiere a él elípticamente: tirano, dictador, demagogo. Entre los dos siglos hay una continuidad, precisamente en los "secretos días del minucioso porvenir", porque para Borges Sarmiento "no es un eco antiguo" sino alguien actual. La recuperación de Sarmiento opera en Borges como crítica del presente y testimonio de un programa político que no ha logrado imponerse y "sigue odiando, amando y combatiendo". Estos versos nos dan una idea menos romántica y más política que la que Borges proponía de la "barbarie" en los años veinte. A partir de los años treinta y cuarenta, y con la irrupción de las masas organizadas en la escena pública, su mirada cambia.

Entre esos años y la década de 1970, Borges registra que la barbarie se encarna en experiencias históricas concretas y define una nueva época. La caída del liberalismo, el antisemitismo, el ascenso del nazismo, los campos de concentración alemanes, la consolidación de la Unión Soviética de Stalin, el nacimiento del peronismo y el recrudecimiento de la violencia en los años setenta son para Borges modos diferentes de representación de la barbarie como amenaza a eso que él entiende por Occidente.

En el ensayo "Borges como problema", en el que subraya la faz polemista de Borges, Juan José Saer escribe que "a medida que el horizonte europeo se oscurecía, el nacionalismo, el liberalismo, el comunismo y el nazismo se convirtieron para él en verdaderas preocupaciones intelectuales que hubiese considerado indigno eludir". De hecho, no es casual que, en un contexto de renovada violencia política en el país a partir de 1970, Borges haya reescrito en 1974 los dos prólogos de Sarmiento antes mencionados. Como manifiesta Beatriz Sarlo en *La pasión y la excepción*, ese

recrudecimiento de la violencia también coincide con algunos relatos de Borges en *El informe de Brodie*.

Sin embargo, la figura de la barbarie tiene una historia propia que es necesario reponer para comprender los usos que le da Borges en sus intervenciones. Fue en el siglo V antes de nuestra era cuando en la *polis* griega se inventó la democracia como forma política en la que "hombres libres e iguales" ejercían la participación ciudadana. Entendida como ciudad-Estado y comunidad de la cual estaban excluidos las mujeres y los esclavizados, la *polis* era lo "civilizado" en oposición al "bárbaro", el extranjero, el otro-antagonista desprovisto de instituciones políticas sofisticadas como la democracia.

De ahí en adelante, el bárbaro quedará instaurado en la imaginación política occidental como un "otro diferente", amenazante y potencialmente desestabilizador. La palabra "polémico", que tan bien retrata a Borges, tiene su origen en el griego *pólemos* y refiere a la lucha contra un enemigo externo. En la narrativa política argentina, la figura de la barbarie se despliega con toda su fuerza en las páginas del *Facundo* como un símbolo de las tradiciones populares decimonónicas. Sarmiento postula allí la relación conflictiva entre el orden deseado de la civilización liberal capitalista y la barbarie dominante. Sin perder nunca de vista al *Facundo*, Borges lee *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano,* del historiador inglés Edward Gibbon; esta lectura le permite descubrir el orden como decadencia e integrar la figura del bárbaro en su ficción narrativa.

Lo cierto es que existen diferencias entre los bárbaros de inicios del Imperio Romano y las otras formas de barbarie que advienen con su crisis. Desde entonces, el orden de Occidente nunca logra expulsar del todo a la barbarie, que queda incorporada a su dinámica histórica y social. En el corazón de la modernidad capitalista del siglo XIX, y desde otra mirada ideológica, Karl Marx afirma en 1844 que "la barbarie reaparece, pero esta vez se genera en el seno mismo de la civilización y es parte integrante de ella. Es la barbarie leprosa, la barbarie como lepra de la civilización".

Así, más allá del notable progreso material de las sociedades del siglo XX y de su democratización, la barbarie insiste como ese

elemento disruptivo que, además de un motivo de reflexión, se colará en las representaciones ficcionales del orden político. Por eso, en el imaginario borgeano la fórmula civilización y barbarie condensa un conflicto irresoluble que no se anula ni por el consenso liberal ni por una comunidad armónicamente organizada. Veamos, pues, cómo aparece la idea del bárbaro en sus ficciones.

En "Historia del guerrero y de la cautiva", uno de los relatos de *El Aleph*, se narran dos historias separadas en el tiempo. Una transcurre entre los siglos VI y VIII en lo que posteriormente sería Europa; la otra, en el siglo XIX y en la pampa argentina. Al inicio, el género al que pertenece el texto presenta cierta ambigüedad. ¿Se nos invita a aceptar la duda constitutiva de la ficción literaria o se busca más bien un verosímil realista, al reconstruir dos hechos que, aun de naturaleza muy distinta, corresponden a la historia de Occidente? Las dos historias recibidas por el narrador –una leída en libros de historia, la otra como un relato oral de su abuela– pueden ser "una sola historia".

La primera presenta al bárbaro Droctulft, arquetipo del guerrero longobardo, que se desplaza desde las ciénagas del norte de Europa y atraviesa el Danubio y el Elba para asediar Ravena, por entonces capital del Imperio Romano. Droctulft es una "figura atroz", pero también encarna "simplicidad y bondad". Estas dos características espirituales de Droctulft se acercan más al "buen salvaje" del hombre natural retratado por Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII y atenúan los rasgos físicos que delatan su barbarie.

Lo interesante es que es el propio Droctulft quien sufre una metamorfosis que desmiente cualquier hipótesis esquemática. El relato de Borges afirma: "Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que había atacado. Los raveneses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud". En una imagen muy poderosa, el orden marmóreo de la civilización fascina al bárbaro y lo conduce a su conversión final:

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

La ciudad se le aparece como una "maquinaria compleja", un organismo múltiple y ordenado que cuestiona los límites del entendimiento. Droctulft no entiende el mecanismo de la ciudad pero puede sentirlo, porque lo toca "como ahora nos tocaría una maquinaria compleja".

Su "inteligencia inmortal" recuerda al "Dios inmortal" con el que el filósofo político Thomas Hobbes imaginó su omnipotente Leviatán: el Estado moderno, sinónimo de orden, obediencia y razón. Al entrar en Ravena, el bárbaro se maravilla por la blanca solidez del mármol y abandona su piel barbarizada. Se convierte en romano y en ciudadano del Imperio, y el narrador nos recuerda que "no fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso".

Rendido ante el orden, esa totalidad perfecta que lo excede, tampoco el iluminado lo entiende. Iluminado no refiere aquí a un ser dotado de un intelecto superior sino a un ser capaz de una visión reveladora que excede el entendimiento y la razón: para obedecer, no es necesario comprender el orden político en su conjunto. ¿Acaso los ciudadanos de las democracias contemporáneas comprenden el complejo funcionamiento de los burocráticos Estados modernos? Además, este texto también nos ofrece pistas para cuestionar la relación entre razón y política: ¿todo orden político es racional? ¿Se necesitan conocimientos específicos para ser ciudadano, para "entender lo político"?

Para agregar complejidad al relato, en el contacto del bárbaro con la ciudad también se cuela, entre paréntesis, la voz del narrador: "Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella". Pero la historia conduce a otra historia, que ahora transcurre en el escenario de la pampa argentina: la de una inglesa que, raptada por los indios y convertida en cautiva, acepta convertirse. Esta segunda parte del cuento es una asociación de recuerdos del narrador, que Borges logra mezclando deliberadamente convenciones de distintos géneros narrativos e incluyéndose como personaje.

El relato oral sobre la cautiva le es dado al narrador por su abuela, también de origen inglés, quien había tenido contacto con la cautiva en algún momento, entre 1872 y 1874, cuando los límites territoriales aún eran porosos y el proceso de formación del Estado-nación no se había completado. Entre el bárbaro Droctulft y la cautiva –a la que Borges recupera como figura de la literatura local– median "mil trescientos años y el mar", y el anacronismo funciona como estrategia para trabar las dos historias.

El encuentro entre la abuela y la india simboliza la contradicción de sus identidades personales en un contexto histórico signado por la consolidación del Estado-nación. "Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país", y hablaban un inglés olvidado que la cautiva apenas balbuceaba: "Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo".

Además, la geografía y la vida bárbara también habían cambiado el aspecto físico de la india-inglesa: "En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas". Como Droctulft, también esta india que antes no era india tiene que ordenar una multiplicidad que en principio le es totalmente ajena. Si el bárbaro se fascina con el orden de la ciudad, la inglesa raptada se fascina con *ese otro orden* que es la barbarie del desierto. Al respecto, Ricardo Piglia señala en *Crítica y ficción* que la civilización y la barbarie hablan de distinto modo. Sin embargo, también podemos observar que en "Historia del guerrero y

de la cautiva” se establece la necesidad de enumerar y ordenar esa realidad que fascina:

> Detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia.

El guerrero y la cautiva, aun en tensión, se parecen:

> La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar.

La abuela del narrador incitó a la cautiva a que no volviera con los indios y así poder recuperar su “verdadera identidad”. Sin embargo, la cautiva volvió al desierto, allí donde era naturalmente feliz, con su capitanejo, sus hijos y su poligamia, y desde entonces la abuela de Borges no volvió a verla: “Quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino…”. Afectada por el encuentro, luego de un tiempo la india vuelve a aparecer:

> Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo.

Pero ¿acaso la abuela inglesa en plena caza no es una imagen de la barbarie, del olvido momentáneo de la cultura? También puede ser el símbolo de un intercambio entre las mujeres que, como en general sucede en Borges, no lleva a una síntesis superadora de la identidad: la inglesa puede ser india y la india, en el uso rudimentario de su lengua natal, vuelve por un momento a ser inglesa. Es la precaria memoria de la lengua olvidada la que produce la identificación entre las dos mujeres. Al menos, así parece haber sido para la abuela del narrador, que no logra entender cómo "a esa barbarie se había rebajado una inglesa". En un registro que es propio de la narración ficcional, esta imagen permite imaginar la escena antagónica entre dos arquetipos históricos.

El relato se propone ir más allá del ideal del discurso del progreso liberal de las élites dirigentes argentinas, porque civilización y barbarie conviven en el tiempo de la historia. Distante del lema de cuño positivista de "Orden y Progreso" que dio forma a algunas naciones latinoamericanas durante el siglo XIX, la fórmula de Borges podría postularse como "Orden *y* Barbarie", al señalar que no hay orden político más allá de esa dicotomía. O mejor aún: es porque existe *esa relación en tensión*, acaso irresoluble, que es posible pensar el orden político. Es su combinación y polarización lo que le da forma y sentido. La presencia de la barbarie, que perturba al orden al mismo tiempo que lo constituye, muestra otra concepción del tiempo histórico. Es un tiempo de lo político en el cual el progreso de la civilización, siempre relativo y dudoso para Borges, no hace desaparecer a la barbarie, y *su existencia revela que no hay orden sin conflicto*. Real, fantasmal o imaginario, el discurso sobre el "otro bárbaro" organiza la construcción ficcional de lo político.

El destino de Occidente

La reflexión de Borges sobre el orden político no solo está en su ficción. En "Anotación al 23 de agosto de 1944" (texto escrito con

motivo de la liberación de París –ocurrida en esa fecha– y publicado por primera vez en la revista *Sur* unos meses después), plantea algunas ideas sobre la pertenencia de la Argentina al orden y, más específicamente, sobre el orden de Occidente.

En ese texto, que forma parte de *Otras inquisiciones*, revisita las sensaciones que experimentó con la liberación de París, hecho que anunciaba la caída del nazismo. Él, que no se movilizaba por causas colectivas ni políticas, fue junto con otros compatriotas antifascistas a celebrar a Plaza Francia la llegada de un nuevo orden. El acontecimiento fue importante porque en la Argentina se había creado una división entre quienes apoyaban a los Aliados (fundamentalmente los Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia) y los simpatizantes del Eje (cuya referencia era sobre todo Alemania), una suerte de réplica interna de los conflictos internacionales. Una situación similar había suscitado la Guerra Civil Española que, sobre todo, tuvo su eco en las calles y cafés de Buenos Aires con la división entre partidarios republicanos y falangistas.

El comienzo del fin del nazismo también funcionó como crítica al gobierno militar nacido del Grupo de Oficiales Unidos en 1943 (el GOU, del cual surgiría Perón), cuyas simpatías políticas estaban orientadas al Eje. La presencia de grupos locales afines al nacionalsocialismo alemán desde 1933 había quedado plasmada en los actos masivos que entre 1936 y 1938 se realizaron en el estadio Luna Park de la Ciudad de Buenos Aires a favor del régimen de Hitler. De estos, el de mayor resonancia y movilización se produjo cuando en 1938 Alemania anexó Austria como parte de la expansión del Tercer Reich.

La liberación de París no pasó desapercibida en Buenos Aires y distintos tipos de registros así lo evocan. Edgardo Cozarinsky lo trae a su memoria en su libro *Rastros*, en el que relata que siendo un niño fue a la plaza con su padre. En términos de activismo político, el hecho también fue registrado en el "Manifiesto de escritores y artistas", publicado por la revista *Antinazi* en marzo de 1945 (Borges lo firmó junto con otros artistas e intelectuales). Decían allí:

> El pueblo argentino demostró en todo momento su más franca oposición al nazismo, como en las jornadas que siguieron a la liberación de París y en la voz valiente de las publicaciones que salieron en medio de duras circunstancias. Son estas expresiones las que han salvado la dignidad de nuestra patria.

Volvamos a "Anotación al 23 de agosto de 1944"; en ese texto, entre el testimonio y el análisis, Borges afirmó:

> Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos asombros: el grado *físico* de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler.

La realidad del hecho que contrasta con la irrealidad del nazismo –"el nazismo adolece de irrealidad", dice en ese mismo texto– tiene algo de excepcional para Borges: "Muchos me acusarán de investigar un hecho quimérico. Este, sin embargo, ocurrió y miles de personas de Buenos Aires pueden atestiguarlo". Y un poco más adelante, deja la idea definitiva del texto:

> Para los americanos y europeos, hay un orden –un solo orden– posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura de Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un vikingo, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral.

Este texto parece establecer una distinción más clara entre lo que queda dentro y fuera de Occidente. La enumeración colocada entre paréntesis (que ejemplifica la violencia de la barbarie nazi) es significativa por lo que incluye y lo que excluye, al tratarse de figuras sociales anteriores al siglo XX y la era moderna.

No deja de llamar la atención que, a diferencia de otras interpretaciones sobre el papel de la violencia en la modernidad, como las que propusieron los miembros de la escuela de Frankfurt en su momento, para Borges las figuras históricas que encarnan el ejercicio de la violencia son primitivas en su técnica (gauchos, indios o vikingos), aunque a todas ellas las une el vitalismo de una "barbarie enérgica".

Para Borges el nazismo se revela "a la larga" como una "imposibilidad mental y moral". ¿Acaso no es posible pensar la experiencia del nazismo como un producto de la razón moderna y no como una anomalía de la historia, tal como lo problematizan, entre otros, la mencionada escuela de Frankfurt? Sin embargo, y antes de ser descartada, la mirada de Borges –que no es la de un científico social ni la de un filósofo– nos interpela por el tipo de lectura que propone para pensar las relaciones entre nazismo, cultura y modernidad. Como muchos contemporáneos de su generación que vivieron o fueron víctimas de la experiencia de la guerra y el nazismo, Borges nota que los crímenes del Tercer Reich se le presentan como un fenómeno muchas veces incomprensible e inconmensurable.

Además, "Anotación al 23 de agosto de 1944" se vincula con un célebre poema que Borges había escrito apenas un año antes: "Poema conjetural", de 1943, en el que homenajea al político unitario decimonónico Francisco Narciso de Laprida, que muere peleando contra los montoneros. Allí rescata la memoria del coraje de ese hombre de leyes (y ancestro suyo) que luchó en las guerras de independencia y murió violentamente a manos de los bárbaros. Dice así:

> Zumban las balas en la tarde última. / Hay viento y hay cenizas en el viento, / se dispersan el día y la batalla / deforme, y la victoria es de los otros. / Vencen los bárbaros, los gauchos vencen. / Yo, que estudié las leyes y los cánones, / yo, Francisco Narciso de Laprida, / cuya voz declaró la independencia / de estas crueles provincias,

> derrotado, / de sangre y de sudor manchado el rostro, / sin esperanza ni temor, perdido, / huyo hacia el Sur por arrabales últimos.

Pensamos en Laprida como ese hombre culto que encarna a la civilización y al huir derrotado por la barbarie encuentra en la violencia de la guerra, y no en la tranquilidad de los libros, su identidad definitiva. Como reverso de la civilización, la violencia lo atrae. Huye hacia el Sur, símbolo borgeano que –como el destino de Dahlmann en el cuento *El Sur*– no se agota en una geografía y que acaso también nombra la muerte próxima, tal como leemos 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.

Laprida encuentra su "destino sudamericano" en la que será su última batalla contra los montoneros de Aldao. Y, aunque muere entre ciénagas, le "endiosa el pecho inexplicable un júbilo secreto". La inminencia de la muerte le revela una identidad hasta entonces no sabida. Un instante de violento peligro puede ser también un instante de epifanía, y "el laberinto múltiple de pasos que mis días tejieron desde un día de la niñez" la revelación de un conocimiento guardado que explica y da forma a una existencia.

En estos dos textos borgeanos, de 1943 y 1944, habitan "dos barbaries". Por un lado, allende el Atlántico, la del nazismo alemán. 1943 es un año clave en el desenlace de la Segunda Guerra Mundial porque los ejércitos de Hitler libran la batalla definitiva contra la

Unión Soviética en el frente oriental de Stalingrado. Por otro lado, el triunfo de los montoneros de Aldao nos advierte que –otra vez en la historia– "vencen los bárbaros, los gauchos vencen". Borges está expresando lo que no ha dejado de percibir desde el surgimiento del régimen militar de 1943-1946 en la Argentina: el ascenso de las masas a la esfera pública y al Estado. A pesar del fin de la barbarie nazi y de la felicidad *física* que le han deparado las jornadas de agosto de 1944, la era de la barbarie no está agotada, sino que persiste. Para revelarla, hay que dar un salto en el tiempo hasta 1949.

Volvamos por un momento, sí, a Droctulft. ¿Es posible pensar "Historia del guerrero y de la cautiva", publicado ese año, en una clave de lectura que conecta históricamente a las dos barbaries? Cuando Droctulft ingresa a la ciudad de Ravena y se convierte, también deja de lado la religión que trae consigo. El contacto con la civilización "vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena". Lo que llama la atención en esta frase es el nombre de Alemania para delimitar a un pueblo del siglo VI. Si bien la palabra Alemania existía, en este tiempo no era una unidad política y menos aún un país. ¿A qué se podría estar refiriendo el narrador, si tenemos en cuenta que Alemania no se constituyó en Estado-nación hasta 1871? El comentario podría haber sido sobre los germanos, una figura más habitual en Borges dado el contexto del relato. O podría haber mentado a los sajones, de los que en su poema "Un sajón (449 A.D.)" dice precisamente que vienen "de una tierra de ciénagas". La referencia lateral, según creo, puede ser asociada al presente. ¿En qué sentido?

En el de que "Historia del guerrero y de la cautiva" no se agota en la referencia ficcional o en un ejercicio comparatista sobre dos historias documentadas, sino que también está aludiendo al presente inmediato de 1949, allí donde la barbarie persiste. Apenas hace unos años la guerra ha terminado con la derrota de la "bárbara Alemania". En el relato "El jardín de senderos que se bifurcan", que transcurre durante la Primera Guerra Mundial pero fue escrito en el contexto de la Segunda, uno de los personajes dice:

> Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía.

Además, según cuenta Arthur Herman en su libro *La idea de decadencia en la historia occidental*, Hitler dijo de sí mismo: "Me acusan de ser bárbaro. Claro que somos bárbaros. Estamos orgullosos de serlo". Si la barbarie persiste, es porque para Borges continúa en la amenaza que representa la triunfante Unión Soviética para Occidente ("barbarie roja", para los ingleses; las "hordas asiáticas", según los alemanes). Resulta interesante que, pese a integrar el bando de los vencedores, de los que vencieron a los nazis en el campo de batalla, la Unión Soviética no figura para Borges del lado de los Aliados.

Una anécdota de Estela Canto, en *Borges a contraluz*, esclarece el estado de las cosas cuando nos sitúa en una librería del centro de Buenos Aires en el contexto del triunfo de los Aliados:

> La librería estaba decorada con banderitas inglesas, norteamericanas y francesas. Noté que no había una sola banderita de la URSS y le pregunté al gerente de Mackern's a qué se debía la ausencia, bastante conspicua, de este aliado no insignificante. Me contestó: "No la he puesto porque temo que no les guste". "¡Pero si son todos aliados!", exclamé yo con beatífica ingenuidad.

Más allá del comentario hilarante de Estela Canto, quien militaba en las filas de la izquierda y no en las del liberalismo, Borges, siguiendo la estrategia de las potencias occidentales, incluye a la Unión Soviética en esa constelación de barbaries. Por eso, la diferencia entre Ravena (la Ciudad) y el mundo que el bárbaro Droctulft está dejando atrás (Alemania) simboliza la diferencia entre el destino de Occidente (los Estados Unidos, Inglaterra y Francia) y el devenir de

Alemania y el nazismo, que ahora se extiende hasta la Unión Soviética como una nueva instancia de la amenaza a Occidente.

El escritor argentino y el "color local"

"El escritor argentino y la tradición" es seguramente el mejor ensayo de Borges. Publicado en 1951, fue primero una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, institución que seguía el modelo del Collège de France y en la cual se realizaban actividades e investigaciones sobre temas que las universidades no incluían en sus programas. Durante los años del peronismo, en los que Borges se constituyó en antagonista del gobierno, el Colegio Libre de Estudios Superiores ofició como refugio intelectual de muchos profesores universitarios y de numerosos intelectuales. Desde allí, en una suerte de universidad paralela o en las sombras, intervino con algunos textos clave. Además de ser una fuente de ingresos, el espacio era ideal para Borges, que por entonces se mantenía al margen, desconfiado de las instituciones y del saber académico.

En "El escritor argentino y la tradición" se plantea la relación de los escritores argentinos con la literatura local y con la pertenencia cultural a Occidente. Por un lado, se interpreta la tradición de la literatura argentina en un contexto de nacionalismo cultural y, por otro, se indaga en los modos en que la literatura representa o alude a la identidad nacional y sus significados. En los años previos al surgimiento del peronismo, Borges define a su enemigo: los nacionalistas, representados por Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. Como ensayo político, "El escritor argentino y la tradición" propone simultáneamente una discusión en tres tiempos. Se dirige al pasado (Lugones, Rojas, el nacionalismo), al presente (el peronismo, el "ser nacional", las estéticas populistas) y al futuro en el que proyecta su propia literatura. En cuanto a los nacionalistas, centro de la disputa, la verdadera literatura nacional se define por el contenido profuso de explícitos rasgos argentinos, eso que Borges llama "color local":

> Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Por el contrario, desde la perspectiva borgeana son los escritores argentinos quienes, mediante un acto de voluntad deliberada, definen qué es la tradición cultural y literaria de un país. No hay que partir de una noción esencialista ni de un concepto invariable de la tradición, porque esta existe para ser inventada y modificada: no está solo en el pasado sino también, y fundamentalmente, en el futuro. En contra del color local y de un repertorio de valores tradicionales, Borges ofrece una respuesta dinámica y abierta. En su enfoque, la tradición depende, ante todo, de los usos que una generación esté dispuesta a darle. Así, se pregunta:

> ¿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 esta tradición, mayor que la que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.

En ningún momento Borges dice que no se deben encarar los problemas de las culturas literarias locales o populares; por el contrario, afirma que es posible abordarlos bajo otras formas estilísticas y retóricas. La disputa con los nacionalistas da un giro eminentemente político cuando Borges, lejos de eludir la pregunta sobre cómo se constituye una tradición en un país periférico de Occidente, inscribe el problema en un registro que no se reduce al ya mencionado "color local".

Para reforzar la idea, rescata la preeminencia de las culturas judía e irlandesa en Occidente; dos culturas que, por su posición periférica y desplazada respecto de las dominantes, tienen mayor facilidad para

ejercer la innovación y la crítica. Los argentinos, dice un Borges provocador, nos parecemos en este aspecto a los judíos y a los irlandeses, y es por eso que podemos –y debemos– inscribir nuestra tradición en Occidente.

De esas dos identidades diferentes y al mismo tiempo semejantes le interesa destacar no la pertenencia racial o la posesión de algún rasgo innato –gesto típico del nacionalismo reaccionario–, sino la capacidad de innovar en la diferencia. En un texto de 1951 sobre el escritor judío Max Nordau, dice Borges: "El judío, en cambio, *mira objetivamente* las culturas occidentales, por eso puede innovar en ellas". Esa "mirada objetiva" es el resultado de una posición que permite ver el conjunto de manifestaciones de una cultura desde la distancia.

De allí que la identidad nacional, en el siglo XX, se forje en una tensión permanente entre la apertura hacia otras culturas y el repliegue sobre sí misma. La apuesta de Borges por la construcción de la identidad nacional surge de la relación conflictiva entre lengua literaria y realidad. A irlandeses como Shaw, Berkeley o Swift, que no tenían sangre celta, "les bastó el hecho de *sentirse* irlandeses, diferentes, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga". Desde esta perspectiva crítica, es tarea de los escritores e intelectuales de cada nación inventar su propia tradición.

Entre otras cosas, "El escritor argentino y la tradición" permite pensar la identidad del escritor argentino en el contexto de la originalidad del pensamiento latinoamericano. El distanciamiento intelectual respecto de España, el establecimiento de una relación especial con la cultura europea y la apertura a las más variadas literaturas (desde las sagas nórdicas a los relatos del lejano Oriente) son en Borges estrategias que seguir. Existe una tensión productiva entre el particularismo y el cosmopolitismo en la conformación de ese *otro Occidente*, al que pertenecemos por derecho de nuestra propia inventiva. Como señaló Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor en las orillas*, su literatura se produce como un cosmopolitismo de los márgenes. De ahí que el escritor argentino y el sudamericano puedan manejarse de un modo irreverente frente a todos los temas

literarios: "sin supersticiones", dice Borges, porque la tradición cultural no es una roca inamovible del pasado, sino una cantera en la que los escritores argentinos, sin culpa ni pedido de disculpas, deben echar mano para apropiársela.

En los años de posguerra y de consolidación del peronismo, Borges recontextualiza un debate político y cultural que había tenido gran resonancia local en los años veinte y treinta. Ya en *Evaristo Carriego*, libro de 1930 sobre el poeta del barrio de Palermo a quien construye como un mito, pero sobre todo en *Discusión*, de 1932, plantea algunas pistas. En relación con el "color local" y la figura emblemática del compadre, Borges advierte que "el pueblo no precisa añadirse color local; el simulador discurre que sí". Entre la poesía popular inventada por el pueblo y la poesía gauchesca existe una diferencia. La gauchesca es un género literario tan artificial como cualquier otro; pero los nacionalistas, en su afán por cristalizar un significado de la literatura nacional, la toman de un modo literal y realista. Borges insistió con ese problema en "La poesía gauchesca", ensayo que da inicio al libro *Discusión*. Y también unos años más tarde, en 1937, en "Los escritores argentinos y Buenos Aires", cuyos título y tema, por cierto, anticipan los de "El escritor argentino y la tradición".

Hacia mediados de la década de 1940, Borges comienza a trabajar la hipótesis del "color local". En este contexto ideológico, un hecho merece ser comentado. En 1942 la Comisión Nacional de Cultura le otorgó el primer Premio Nacional de Literatura a Eduardo Acevedo Díaz, y el segundo y tercer premio fueron concedidos a César Carrizo y a Pablo Rojas Paz. Borges había participado en el certamen con *El jardín de senderos que se bifurcan*; pero Eduardo Mallea había sido el único jurado en votar a su favor. Un texto sin firma de la revista *Nosotros* (publicación que circuló entre 1907 y 1943) justificaba la exclusión de Borges en la premiación, exponiendo abiertamente el clima ideológico imperante:

> Si el jurado entendió que no podría ofrecer al pueblo argentino en esta hora del mundo, con el galardón de la

> mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial –oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia)– juzgamos que hizo bien.

"El escritor argentino y la tradición" sintetiza estas discusiones. El gesto político de Borges consiste en recontextualizar ese texto escrito hacia 1951 e incorporarlo, a partir de 1957, a las sucesivas ediciones de *Discusión*, publicado inicialmente en 1932. En un juego entre el pasado y el presente, habitual en Borges, interviene en el presente para reenviar el texto a los años treinta. Lo que Borges está haciendo es criticar el nacionalismo cultural, y para ello necesita establecer una continuidad ideológica entre los años treinta y los años peronistas. Por eso, nada más ajeno a Borges que un realismo literario ingenuo que, en un exceso de confianza en el lenguaje transcribe, o cree transcribir, la realidad inmediata y lineal. De hecho, manifiesta su punto de vista en un párrafo memorable del ensayo, que merece ser citado en toda su extensión:

> He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que

> hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

Este texto manifiesta que toda realidad literaria es siempre un artificio y no el reflejo inmediato que el escritor nacionalista proyecta de la realidad empírica. En el dispositivo crítico de Borges, el lenguaje nunca puede transcribir la realidad "tal cual es". La figura del simulador que crea un sentimiento falso del pueblo dialoga de modo directo con esta cuestión. Es interesante una referencia que, en este mismo ensayo, hace sobre su cuento "La muerte y la brújula", incluido en *Ficciones*, en 1944. No sin cierta ironía, Borges reconoce que durante los años veinte intentó, sin éxito, capturar a Buenos Aires en sus relatos. Pese a usar palabras locales como "milonga", "tapia" o "cuchilleros", sus lectores comenzaron a percibir el verdadero tono argentino solo cuando llamó Rue de Toulon a la Avenida Paseo Colón y bautizó Triste-le-Roy a la casa de Adrogué. Decía allí:

> Escribí una historia que se llama "La muerte y la brújula" que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en la que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

Es decir que, para ser un escritor argentino, no es necesario recurrir al acervo de palabras locales ni a un catálogo de términos clave que definen, supuestamente, una identidad: basta con *sentirse* argentino. Esta referencia a "La muerte y la brújula" apunta también contra las corrientes nacionalistas y antisemitas. En el relato se hace referencia a diferentes nacionalidades, religiones, nombres y lenguas (como el ídish), ninguno de ellos "demasiado argentino" para la mirada nacionalista.

Si consideramos que en el país existían esas diferencias culturales, y que eso mismo constituía a "la Argentina realmente existente", vemos cómo Borges las inscribe para ridiculizar al nacionalismo y mostrar lo que es "verdaderamente" la Argentina de los años cuarenta, donde conviven una pluralidad de voces irreductibles –incluidos los nacionalistas y antisemitas– y el lenguaje social no se agota en el "color local". En otros términos, el nacionalista no tiene razón ni siquiera en sus propios términos. Al final del ensayo comenta Borges: "Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; [debemos] ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos". Y cierra con la idea fundamental: "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".

Ser argentino y escribir como moderno es inevitable, y el único destino posible es ser contemporáneo y occidental. Borges vuelve a esta idea en diferentes momentos para señalar las condiciones históricas de los escritores del siglo XX, en un contexto de declive de las ideologías nacionalistas.

En verdad, ya lo había hecho un tiempo antes en otra de sus ficciones fundamentales, "Pierre Menard, autor del Quijote", publicado por primera vez en 1939 en la revista *Sur* y luego incorporado a *Ficciones*. Recordemos que, entre otras cosas, el relato se propone reconstruir la historia intelectual del escritor simbolista francés Pierre Menard, quien tiene la intención de escribir el *Don Quijote* de Cervantes a comienzos del siglo XX. El relato (¿cuento, ensayo, intervención política?) trata sobre cómo lee y escribe un escritor a comienzos del siglo XX. Según el narrador, la

obra de Menard tiene dos partes, aunque la más importante es la segunda, menos conocida que la primera y hecha de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte y de un fragmento del capítulo veintidós de *Don Quijote*.

Quiero destacar un aspecto menos comentado sobre el relato de Pierre Menard. En las antípodas de un escritor nacionalista, para ser un escritor de comienzos del siglo XX Pierre Menard no necesita adornar sus textos con referencias a un contenido nacional o local. Dice:

> El fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Este, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como "realidad" la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Que españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local.

Es decir, Pierre Menard no necesita referir aspectos y rasgos de contenido local para escribir su Quijote a comienzos de 1900. La "realidad" que elige para su texto es española y no francesa, algo que un escritor nacionalista francés no se permitiría jamás. No hay que pasar por alto el nombre de Maurice Barrès (1862-1923) en el contexto político en el que Borges escribió su cuento. Barrès fue un importante escritor francés promotor de ideas nacionalistas de derecha, ideología que se afianzó con la crisis del liberalismo entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En el cuento, Barrès y Julien Benda, otro intelectual francés de la época y antagónico de las ideas del primero, son los dos polos contrapuestos. De hecho, apenas unas líneas más adelante, aparece el nombre del libro más importante de Benda: *La traición de los intelectuales*.

Este último texto es clave en las décadas del veinte y del treinta –por ejemplo, el marxista italiano Antonio Gramsci lo nombra en sus *Cuadernos de la cárcel*– ya que propone una figura de intelectual que atendiese a las cuestiones universales y no particulares como la "raza", la clase social o el partido político. Julien Benda discute contra los intelectuales nacionalistas y reaccionarios en un contexto signado por el avance del antisemitismo, en el que la acusación de espionaje contra el capitán francés y judío Alfred Dreyfus en 1894 había marcado un punto de inflexión que dividiría el campo político e intelectual francés.

Una idea más precisa sobre Maurice Barrès, que permite entender por qué Borges lo incorpora al cuento, es aportada por Pascal Ory y Jean-François Sirinelli en *Los intelectuales en Francia. Del caso Dreyfus a nuestros días*. Allí sostienen: "En lo sucesivo, toda la visión de Barrès se articulará en torno a la defensa de la nación amenazada; el culto del yo es olvidado o, más bien, sublimado, quedando el individuo subordinado a la colectividad". Por eso –como además sugiere Alan Pauls– , no habría que dejar de lado la posibilidad de que Borges haya escrito su cuento como respuesta a Ramón Doll, un escritor nacionalista que en 1933 le entabló una querella acusándolo de "antiargentino". Al igual que los nacionalistas locales, Barrès ve una nación amenazada, pero invierte el camino que emprendió Borges cuando entre los años veinte y treinta dejó de lado la apelación a lo nacional para recuperar al individuo.

Pesimismo y decadencia

Con el fin de la Primera Guerra Mundial, Europa atraviesa una crisis intelectual y un malestar en la cultura a los que América Latina no es del todo ajena. Algunos intelectuales y pensadores del viejo continente, por entonces leídos en nuestro país por Ernesto Quesada, Ezequiel Martínez Estrada y el propio Borges, caracterizan ese momento de la civilización como decadente. Borges prestará

especial atención a una constelación de intelectuales alemanes que incluye a Schopenhauer, pasa por Nietzsche y culmina en Spengler. Este último inscribirá ese espíritu de época en el título de su obra más importante: *La decadencia de Occidente*.

Para Borges, ese clima de pesimismo cultural era básicamente una reacción a las ideas de igualdad democrática expresadas (y en gran medida alentadas) por la reciente participación política y las conquistas sociales, a las que se contraponían los valores aristocráticos fundamentados en una necesaria jerarquía entre culturas y en la potencia de la individualidad creativa: el orden se organizaba en torno a dos fuerzas antagónicas, civilización y barbarie, traducidas culturalmente como lo "alto" y lo "bajo".

En ese contexto de pesimismo, Borges no se hace ilusiones con el ideal del progreso de la historia alentado por la burguesía, aunque tampoco con el de los partidos socialistas y comunistas. La decadencia es una reacción ideológica a la percepción de un orden que no alberga posibilidades de cambio, en el sentido de progreso. Con la aparición de nuevas fuerzas políticas y la irrupción de las masas en la escena pública del siglo XX, Borges lee el tiempo de lo político en esa clave, lo que por entonces el filósofo español Ortega y Gasset calificaba como "rebarbarización".

Sabemos que Nietzsche fue un autor importante para Borges y que le sirvió para tramar una crítica de la época, a la que concebía menos dominada por el progreso que por la violencia de la barbarie. En su crítica a las clases sociales y a las masas, y su postura a favor del individuo, el filósofo alemán le permitía diferenciarse de la otra interpretación entonces dominante sobre la historia política: la propuesta por Marx. Según Nietzsche, el conflicto moderno fundamental no es entre capital y trabajo, como en la lectura que ya por entonces proponían Marx y el marxismo, sino el de una lucha entre los valores "altos" y "bajos" de la civilización.

También según Nietzsche, los opuestos se organizan como amo y esclavo, representando los valores aristocráticos e igualitarios, respectivamente. Antes que de un conflicto entre clases sociales, se trata de una disputa entre identidades culturales antagónicas. Pero

para comprender a las fuerzas sociohistóricas en combate Borges recurrirá no solo al autor del *Zaratustra*, sino también a Spengler.

Al año siguiente de la aparición del primer volumen de *La decadencia de Occidente*, Spengler publica *Prusianismo y socialismo* en un clima político particular. Para entender su intervención necesitamos ubicarnos en la Alemania de 1919, en el contexto de la derrota en la Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles, que impuso a ese país la reparación financiera por los daños causados, codificados como "culpabilidad de la guerra".

Además, en el plano militar, el Tratado de Versalles impuso la reducción de la flota marítima alemana y la prohibición de contar con una fuerza aérea. Elias Canetti vio en la disminución significativa del ejército, pilar y símbolo de la unión nacional desde 1914, el elemento catalizador para el surgimiento, pocos años después, del nacionalsocialismo. A pesar de que políticos e intelectuales como el economista inglés John Maynard Keynes advirtieron sobre las consecuencias de esos términos para Alemania en particular y para el curso de la política europea en general, la época de entreguerras elevó el conflicto y la violencia a una nueva dimensión, cuyo desenlace fue el ascenso de las extremas derechas en gran parte de Europa, la consolidación del nazismo y el conflicto bélico total en la Segunda Guerra Mundial.

En ese contexto, Spengler reafirma su pertenencia a la constelación de ideas que venimos comentando. Dice:

> La historia de todas las culturas es una guerra sin fin entre los pueblos, entre las clases, entre los individuos y siempre por la misma y única difícil cuestión. Tan pronto sale a la luz alguna creación se manifiesta *el espíritu antagónico*. Por medio de las teorías de Nietzsche conocemos el gran contraste permanente en la vida de los antiguos que adopta siempre nuevas formas.

Estamos ante la formación de un nuevo campo de fuerzas sociopolíticas y de nuevas lecturas que disputan con el marxismo la

interpretación de lo político en las democracias de masas. En el camino trazado por estas lecturas, Borges coincide en que la democracia y el Estado moderno representan la decadencia del sistema democrático liberal. Sin embargo, y aquí reside una vertiente particular sobre la que queremos llamar la atención, Borges experimentará una bifurcación entre estas lecturas y su adhesión al individualismo.

Borges se distancia radicalmente de la cultura *völkisch* (popular y racista) encarnada por el nacionalismo alemán que culminará en el nazismo. El tipo de individualismo al que adhiere genera una distancia inconciliable con ese populismo reaccionario de la extrema derecha que encuentra en las masas el símbolo de una nueva era política. Para él, interesado en la decadencia como crítica al progreso, el límite ideológico es la aparición del antisemitismo y el ascenso de Hitler al poder, al que combatió hasta el final. Más allá de la ideología, Borges entendió el antisemitismo y el nazismo como ataques al individuo, a la inteligencia y al sentido común.

El nacimiento de un nuevo orden

Me gustaría concluir este capítulo con la mención de dos escritos de Borges que continúan con el argumento que he desarrollado. Por un lado, un breve ensayo titulado "Oswald Spengler", de 1936, incorporado a *Textos cautivos*. Vale la pena citar un pasaje cuya potente imaginación poética anticipa algunas narraciones ficcionales:

> Seis años tardó Spengler en escribir *La decadencia de Occidente*. Seis obstinados años, en un hambriento conventillo de Múnich, en una pieza lóbrega que da a un pobre paisaje de chimeneas y de tejas manchadas. Oswald Spengler, entonces, no tiene libros. Pasa las mañanas en la biblioteca pública, almuerza en comedores para obreros, toma, cuando está enfermo, vastas y ardientes cantidades

> de té. Hacia 1915 termina la revisión del primer volumen. No tiene amigos. Secretamente se compara con Alemania, que también está sola.

En estas líneas Borges descubre en Oswald Spengler la familiaridad de una voz cuyos ecos narrativos se plasman en el narrador de "*Deutsches Requiem*".

Este cuento fue publicado originariamente en la revista *Sur* en 1946, mientras se desarrollaban los Juicios de Núremberg contra los jerarcas nazis por parte de las fuerzas aliadas vencedoras, y a los que la directora de la revista, Victoria Ocampo, había asistido como invitada. Incorporado a *El Aleph* en 1949, "*Deutsches Requiem*" relata en primera persona los últimos momentos de un oficial nazi sentenciado a muerte, moralmente orgulloso de haber cumplido su destino sin culpa ni piedad. Borges construye un personaje trágicamente complejo, un arquetipo de oficial nazi que le habla al futuro de la historia más allá de la derrota. Tiempo después –invitado por Norman Thomas Di Giovanni, traductor al inglés con quien colaboraba, a dar una serie de conferencias en la Universidad de Columbia en 1971, luego recogidas en *El aprendizaje del escritor*–, Borges comenta cómo se había imaginado al personaje del cuento:

> Cuando los alemanes fueron derrotados, sentí una gran alegría y alivio, pero al mismo tiempo pensé que la derrota alemana fue algo trágico. Era la gente más culta de Europa, con una excelente literatura, una excelente tradición filosófica y poética. Sin embargo, esta gente fue engañada por un loco llamado Adolf Hitler, y creo que hay una tragedia aquí. Entonces intenté imaginar cómo sería un verdadero nazi; es decir, alguien que realmente considerara la violencia digna de elogio por sí misma. Pensé que a este arquetipo de nazi no le importaría ser derrotado; después de todo, las derrotas y las victorias son pura casualidad.

El nazi imaginario de "*Deutsches Requiem*" es Otto Dietrich zur Linde, último eslabón de un linaje militar prusiano que será ejecutado por torturador y subdirector del campo de concentración de Tarnowitz.

Dice en el comienzo del relato:

> No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo.

Otto Dietrich zur Linde escucha a Brahms (compositor de *Ein deutsches Requiem*), lee a Schopenhauer, a Nietzsche y a Spengler, e incluso ha escrito un artículo sobre el autor de *La decadencia de Occidente*. Apasionado por la violencia, pertenece a un estrato cultural destacado y sus acciones y su condena definitiva prefiguran la necesidad de un nuevo orden, incluso en la derrota (o quizá por eso mismo). En su confesión, Otto Dietrich zur Linde coloca a la violencia fundadora como condición del nuevo orden político –"Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden"– apelando al ideal bélico en una cultura en la que "no éramos individuos", sino partes de un todo o ideal mayor.

Durante los años de la primera posguerra, el propio Spengler no dudaba en afirmar que "los individuos de Occidente nos hemos vuelto escépticos" y que "a partir del colapso surgiría una Europa nueva que no estaría centrada en las potencias decadentes del siglo XIX –Francia e Inglaterra– sino en Alemania". Sin embargo, el proyecto de una Alemania vencedora frente a esas supuestas potencias fracasó. Borges imagina el testimonio de esa derrota encarnado en este comandante nazi y observa el destino trágico alemán en el siglo XX como una nación bárbara y decadente, "engañada por un loco llamado Adolf Hitler". En su rememoración, Otto Dietrich zur Linde se dirige a las futuras generaciones de alemanes y a las consecuencias políticas del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Consumada la derrota de Alemania, la garantía de la existencia de Occidente se ha desplazado hacia los Estados Unidos e Inglaterra. El proyecto político y cultural de Europa continental se ha agotado, y la presencia de la Unión Soviética obliga a reconfigurar las fuerzas políticas. Un año antes de escribir "*Deutsches Requiem*", un Borges eufórico invita a pensar a Inglaterra en la estela de Roma, una continuación de lo planteado en "Anotación al 23 de agosto de 1944". El texto es "Nota sobre la paz", publicado en *Sur* en julio de 1945.

En lo que atañe a la guerra y al nazismo, las fronteras entre ficción y ensayo no son siempre tan claras en Borges, ya que en esa "Nota sobre la paz" anticipa elementos que luego se integrarán a la voz del narrador en "*Deutsches Requiem*":

> Decir que ha vencido Inglaterra es decir que la cultura occidental ha vencido, es decir que Roma ha vencido; también es decir que ha vencido la porción de divinidad que hay en el alma de todo hombre, aun del verdugo destrozado por la victoria.

En este contexto, la reorganización del mapa político de las naciones resitúa a Occidente. Roberto Esposito, en su libro *Diez pensamientos sobre la política*, advierte que las corrientes de izquierda miran hacia el este y que, para el pensamiento de derecha y conservador –que Borges suscribe en este aspecto– el orden político y cultural se ha desplazado de Europa hacia Norteamérica. Frente a los "nuevos bárbaros", Occidente es la garantía de la libertad, la del capitalismo liberal que combate al fascismo y al comunismo. Otto Dietrich zur Linde propone el mismo diagnóstico, pero leído desde el sujeto de la derrota. El final del cuento se revela como el ocaso de una época y el comienzo de otra:

> Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el

> yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas.

Apenas unas líneas antes, el narrador había hecho una analogía entre las dos escuelas de pensamiento filosófico, que también es político, y que se despliegan a lo largo del tiempo en forma antagónica: la platónica y la aristotélica. Y, en efecto, el cuento concluye así:

> Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón; a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas. También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta.

Borges utiliza la comparación entre dos escuelas filosóficas y las traduce políticamente para entender, por otros medios, la vitalidad del antagonismo como motor de la historia. En "De las alegorías a las novelas", uno de los ensayos clave de *Otras inquisiciones*, afirma: "La historia de la filosofía no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales; verosímilmente, las dos tesis corresponden a dos maneras de intuir la realidad". Las dos tesis aludidas refieren a las escuelas platónicas y aristotélicas que, por no ser meros "juegos verbales", suponen para el individuo dos maneras de aproximarse a la realidad y conocerla: a través de los conceptos o bien por la experiencia individual.

Borges extiende este argumento en "El ruiseñor de Keats", ensayo en el que comenta la *Oda a un ruiseñor* del poeta inglés John Keats y traduce esas dos miradas filosóficas al campo de lo político. Por un lado, la tradición alemana que se encarna en el concepto abstracto de Estado (lo platónico); por el otro, la tradición inglesa y empirista que reivindica al individuo y vence en la posguerra (lo aristotélico).

Si bien entre ambos textos hay una diferencia de tres años (uno fue escrito en 1949 y el otro en 1952), es interesante que Borges repita en los dos ensayos el mismo párrafo:

> Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. […] A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre. […] Los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón.

Históricamente acusado de idealista, en el curso de la guerra toma partido político por la nominalista Inglaterra y por lo real del individuo empírico en contra de la abstracta y estatal Alemania; antagonismo que, hacia el final de "El ruiseñor de Keats", sintetiza para Borges la batalla "del *Individuo contra el Estado*".

2. Individuo

O por qué a los argentinos nos fascinan los héroes solitarios

> Ante mis ojos, me vino la idea de que había un instinto de masa en permanente oposición al instinto individualista, y que la lucha de ambos permitía explicar el curso de la historia humana.
> **Elias Canetti**, ***La antorcha al oído***

El argentino, entre el individuo y el Estado

¿Por qué se recurre con tanta frecuencia al imaginario de la comunidad, a aquello de que "nadie se salva solo", si a los argentinos nos conmueven las gestas solitarias? Borges va a deconstruir ese imaginario nacional y proponer al argentino en una escena de doble tensión: con el Estado y con aquellos intelectuales que –dirigidos por la batuta ideológica de Leopoldo Lugones desde los años veinte– postulan un Estado corporativo y un ideario nacionalista antagónico al liberal democrático. En *El Estado equitativo*, de 1932, Lugones postula que lo "nacional" significa atacar la "indiferencia cosmopolita".

Sin necesidad de caer en un relativismo, Borges va a indagar cómo una cultura nacional moderna implica reconocerse en una identidad no esencialista y abierta al diálogo con otras culturas y literaturas.

En su lectura de este texto, Borges señala que la evolución del pensamiento de Lugones lo llevó a adherir al "credo totalitario".

En "Nuestro pobre individualismo" Borges despliega con la mayor potencia sus ideas. Allí dice:

> El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano.

Escrito nada menos que en 1946 e incluido en *Otras inquisiciones* en 1952, el texto aborda un aspecto constitutivo del discurso liberal moderno (y del propio Borges) sobre lo político: la relación conflictiva entre individuo y Estado. Por un lado, conforme a la tradición literaria local, la concepción del individuo será leída a partir del *Martín Fierro* de José Hernández en un juego de tensiones especulares con el *Facundo* de Sarmiento, al considerar a ambos textos como las claves de lectura para la construcción del imaginario de la Nación en la transición del siglo XIX al XX.

En esa discusión, se vuelve necesario decir algo sobre la noción de individuo y su genealogía. Resultado de las revoluciones modernas, el individuo será uno de los fundamentos del nuevo orden social y de la legitimidad política de los Estados nacionales. En el proyecto de la modernidad, que no solo incluye al liberalismo sino también a otras corrientes de pensamiento, la defensa del individuo se relaciona con su autonomía respecto del poder (y de cualquier idea o sentimiento que se le quiera imponer sin su consentimiento y por la fuerza).

En la transición entre siglos, en el contexto argentino se produce una ampliación de la ciudadanía desde los regímenes oligárquicos decimonónicos hacia los más inclusivos de las democracias liberales en el siglo XX. Y en la complejización de las instituciones estatales

en el tiempo se resume una lógica borgeana: la voluntad del individuo en contra del Estado.

Además de las dos fuerzas contrarias en la lucha por valores antagónicos (los de la civilización y la barbarie), el conflicto se traslada a la defensa del individuo frente al poder del Estado. Como posición privilegiada desde donde enunciar lo político, el programa borgeano reivindica la autonomía del individuo, que se distingue de su declinación meramente individualista. Se trata, por supuesto, de una perspectiva liberal de la vida social y política que, junto a la persistente disputa entre fuerzas antagónicas, da forma a un conservadurismo liberal. A diferencia del liberalismo que tiene como horizonte el consenso de las fuerzas políticas, este sesgo liberal conservador de Borges se define por su antagonismo combativo, sobre todo a partir de la década del treinta. Y aunque en reiteradas ocasiones Borges ironiza sobre su afiliación al Partido Conservador (casi inexistente y sin votos), su rechazo hacia las nuevas democracias de masas no significa la adhesión a un espacio político, sino un gesto antipolítico e individual. El conservadurismo es su "Aleph político": el punto donde condensa el rechazo a todas las formas políticas.

Vista en el tiempo, la figura del individuo ocupa un espacio narrativo que se despliega entre las dos guerras mundiales y alcanza su cenit en la posguerra, durante gobiernos populistas a los que Borges califica de autoritarios y desmesurados. Estos gobiernos expanden su influencia y potestad sobre dimensiones sociales en los que antes no tallaban: desde la economía hasta la cultura, desde la moral hasta la educación.

Si "Nuestro pobre individualismo" es un resumen del programa ideológico de Borges, también es un diagnóstico de la cultura política local: dado que para él el argentino no deviene un ciudadano pleno, porque no identifica a las instituciones del Estado con el "bien común", elige movilizar ideológicamente a la figura del individuo. En este sentido, Borges sugiere pensar la relación con el Estado a partir del individuo y no solo desde el ciudadano, ya que es el individuo el que rehúye a la identificación con lo público-estatal. Hay, entonces, una relación de desconfianza respecto del individuo *en cuanto*

ciudadano del Estado-nación; desconfianza que por cierto caracteriza, para Borges, a uno de los modos idiosincráticos del argentino. La cuestión no se queda en el plano conceptual o nominal; muy por el contrario, es eminentemente política, porque Borges la sitúa en la discusión con los nacionalistas y su idea de la cultura nacional.

La querella, que se había iniciado antes de la Segunda Guerra Mundial, continuará con renovados bríos cuando triunfe el peronismo. El disenso borgeano apunta contra la concepción política y cultural de los nacionalistas, quienes exaltan los rasgos locales en la literatura como condición necesaria de toda expresión cultural. Para la visión nacionalista, la literatura debía reflejar los supuestos temas fundamentales de la cultura que definían algo tan impreciso como "lo argentino". Borges invierte el argumento para decir que son los nacionalistas quienes no entienden al argentino, y que eso los lleva a encontrar las explicaciones del carácter nacional en alguna causa externa: lo que significativamente denomina "ilusiones patrióticas". Estas consisten en justificar cualquier modo de presencia del Estado en la vida social. El nacionalista es alguien que *simula* una concepción del individuo argentino y que para desarrollar sus argumentos copia a los movimientos políticos europeos. Borges ironiza al respecto en una frase memorable de "El escritor argentino y la tradición": "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo".

Es decir, los temas nacionalistas podrán ser muy patrióticos, como lo serían en cualquier lugar donde se apela al patriotismo sin rodeos, pero la forma en que los argentinos los utilizan no es un invento nacional. Borges pone en evidencia la contradicción argumentativa de los nacionalistas cuando expone la incomprensión de estos en relación con sus coterráneos y fundamentalmente con la tradición literaria local. Así, en una suerte de pecado original literario, se ha relegado el *Facundo* de Sarmiento en beneficio del *Martín Fierro* de José Hernández, definiendo un destino político y cultural que ignora al argentino concreto e individual: ese que no tiende a identificarse con el Estado. Esta posición de Borges se resume en su idea de que el nacionalista *lee mal*.

¿Qué significa leer mal? Este es un aspecto central del programa intelectual borgeano: los nacionalistas *leen mal* la literatura nacional por razones ideológicas, pero sobre todo porque la leen *fuera de contexto*, al entronizar las cualidades nacionales del decimonónico *Martín Fierro* en el siglo XX. En consecuencia, leen mal la escena local y su cultura política, desconociendo el sentimiento nacional de los argentinos. Dice Borges en "Nuestro pobre individualismo":

> Aquí, los nacionalistas pululan; los mueve, según ellos, el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos. Ignoran, sin embargo, a los argentinos; en la polémica, prefieren definirlos en función de algún hecho externo; de los conquistadores españoles (digamos) o de una imaginaria tradición católica o del "imperialismo sajón".

El nacionalista es hiperbólico y crea un argentino imaginario. Borges, a la inversa, propone leer críticamente desde las páginas de su ensayo.

En un gesto que aparecerá en otras ocasiones, acude a un exponente de la filosofía universal para describir el vínculo entre el argentino y el Estado: G. W. F. Hegel y su *Filosofía del Derecho*. Allí, en su libro más político, el filósofo alemán argumenta que el Estado moderno es el ámbito donde el individuo se identifica como ciudadano de una comunidad política, ya que el Estado representa el interés colectivo. Borges usa este argumento a su favor para señalar que semejantes razonamientos solo pueden ser una broma para el argentino: "Aforismos como el de Hegel, 'el Estado es la realidad de la idea moral', le parecen bromas siniestras". Si para Hegel, además, el individuo se realiza éticamente en el Estado, en cambio Borges imagina una ética individual *más acá del Estado*.

Para Borges es imposible una identificación plena entre ciudadano y Estado; lo que existe, a su entender, es una tensión en el interior de la cultura política argentina que da lugar al individualismo. Sin embargo, señala que ello no es óbice para que puedan encontrarse,

en la literatura nacional, explicaciones políticas a esa relación entre el individuo argentino y el Estado. Aunque debilitado por la presencia desmesurada del Estado, el individualismo argentino puede conjugarse en dos tiempos.

En el presente, porque "el más urgente de los problemas de nuestra época es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo". Y de cara al futuro, tiempo en el cual el individuo imaginado por Borges se configura en obediencia a una consigna programática:

> Sin esperanza y con nostalgia, pienso en la abstracta posibilidad de un partido que tuviera alguna afinidad con los argentinos, un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno.

Así, Borges define su ideal político como la posibilidad de un gobierno que sea "mínimo" pero también "severo". La frase se construye desde un tiempo político dislocado que invierte el sentido de estos dos sentimientos: el horizonte de esperanza que debería dirigirse al futuro está anclado en un presente negativo, y la nostalgia, que añora el pasado, se orienta hacia el futuro. Borges pondera la "abstracta posibilidad" de una afinidad partidaria, aunque en verdad no se trataría estrictamente de un partido, es decir de "una parte", sino de *uno* que representara a *todos* los argentinos. La suya no parece ser la voz de un hombre que anima las pasiones políticas, sino la de alguien resignado a la remota posibilidad de que un partido lo represente.

El texto concluye con una contrautopía, un llamado al individuo –¿un llamado al individuo a desobedecer al Estado?– como fundamento de otro orden, distinto del que se le quiere imponer: "El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un Estado infinitamente molesto; esta utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran y finalmente construyeran, su antítesis". La conclusión presagia el

segundo momento, un futuro en el que, dialécticamente, el exceso de Estado terminará por producir su contrario.

Fundamentos discursivos de la nación

Ricardo Piglia postula que la escritura de Borges cierra el siglo XIX y abre el siglo XX, integrando a *Facundo* con el *Martín Fierro*. Esta idea, por cierto interesante, conduce a pensar cómo interviene un escritor en un contexto histórico dado. Retomando la idea de Piglia, la operación de Borges consiste en criticar los usos del *Martín Fierro* y su entronización como libro nacional, sobre todo por parte de Leopoldo Lugones. En este movimiento, como ya vimos, atento a los cambios de época y a cómo cada época lee y se lee a sí misma, Borges contrapone el *Martín Fierro* de Hernández al *Facundo* de Sarmiento, el otro texto fundante del imaginario nacional argentino.

En la transición del régimen liberal oligárquico al régimen democrático, Borges observa una incompletitud en el proceso de identificación ciudadana; como si el individuo argentino estuviese a medio camino entre el apego a la barbarie del siglo XIX y las formas que adopta la civilización del siglo XX. El ingreso a la comunidad política y la construcción del lazo con los otros iguales es un proceso a medio hacer que se sostiene fundamentalmente en el individuo. El escepticismo con el que Borges mira ese proceso histórico, y por lo tanto el éxito parcial e incompleto de esa transición, explica la imposibilidad de conformar una comunidad nacional más plena en la que los ciudadanos, siempre en calidad de individuos, se sientan parte del Estado.

Retomemos "Nuestro pobre individualismo" y veamos más detalles: fue escrito cuatro meses después de que Perón ganara las elecciones, el 24 de febrero de 1946, y apenas un mes después de su asunción como presidente. En ese contexto, un episodio personal de Borges con el gobierno peronista permite entender la centralidad del individuo en la organización de su discurso. Por entonces, Borges

trabajaba en la biblioteca Miguel Cané en el barrio de Almagro de la Ciudad de Buenos Aires. El peronismo asumió el poder en junio y en agosto Borges fue removido de su puesto para ser ascendido al cargo de "inspector de aves de corral" en un mercado de la avenida Córdoba.

La directora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo, adujo que el motivo principal del despido fue la posición de Borges favorable a los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. En el devenir de los acontecimientos, y en un gesto claro de oposición al gobierno, Ocampo organizó una cena de descargo junto a otros escritores.

En ese encuentro Borges toma la palabra y no ahorra calificativos desdorosos sobre el peronismo. La intervención fue publicada en *Sur* dos meses después de la asunción de Perón bajo el título "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores". Luego de señalar que "las dictaduras fomentan el servilismo y la idiotez" y que "combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor", Borges concluye su alegato con una referencia a la literatura nacional: "¿Habré de recordar a lectores del *Martín Fierro* y de *Don Segundo [Sombra]* que el individualismo es una vieja virtud argentina?".

El desvío hacia esas referencias literarias le sirve para afirmar que el tema predilecto del argentino es el héroe popular y solitario, no el héroe colectivo, algo que ilustran diferentes textos del siglo XIX y comienzos del XX. En el texto de 1941 "Sobre 'The Purple Land'", indaga en el libro homónimo de Hudson y, en la misma dirección que en su descargo, comenta: "El *Martín Fierro* (pese al proyecto de canonización de Lugones) es menos la epopeya de nuestros orígenes –¡en 1872!– que la autobiografía de un cuchillero, falseada por bravatas y por quejumbres que casi profetizan el tango".

Apenas unos años después, en "Historia del tango" –texto de 1950 posteriormente incorporado al libro *Evaristo Carriego* en la edición de 1974 de las *Obras completas*–, Borges argumenta en el mismo sentido:

> Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia) sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene su explicación. El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquel por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro.

Al conectar la discusión al funcionamiento de los textos dentro de determinada cultura nacional, Borges propone una interpretación diferente. Su hipótesis sobre la lectura, y el efecto de verdad que esta produce, es el modo de leer la politización del *Martín Fierro* por parte de Leopoldo Lugones como antagonista intelectual. En un contrapunto, Borges realiza el ejercicio contrario: *despolitiza* el *Martín Fierro* como texto fundacional de la identidad argentina. Lejos de la epopeya nacional, la obra narra las desventuras de un individuo. El escritor y crítico literario Martín Kohan dice en un pasaje de *El país de la guerra*:

> Porque Borges con sus argumentos atacó exactamente esos puntos: descartó, por empezar, que sea la vibración de las narraciones epopéyicas lo que domina en esos versos, y mostró a cambio que su tono preponderante es más bien el lastimoso, el tono de la queja y el lamento; de eso derivó la imposibilidad de que ese texto erija a un héroe.

Las causas de ese comportamiento histórico, dice Borges en su libro El *Martín Fierro*, publicado en 1953, remiten al individualismo: "Su decisión se debe a que en estas tierras el individuo nunca se sintió identificado con el Estado. Tal individualismo parece ser una herencia española". Una vez más, aparece la imposibilidad de la identificación con el Estado, en este caso representado por las fuerzas militares que acechan a Fierro.

Sin tener una mirada necesariamente negativa, Borges no será el único que por entonces recuerde el proceso inacabado de asimilación de la herencia ibérica, cuyo legado se materializó en relaciones sociales informales y en cierta falta de cohesión social, de modo que los lazos personales de cercanía como el patronazgo y el clientelismo no solo no desaparecieron, sino que se entramaron con las instituciones burocráticas y formales del Estado. De allí que Borges siempre haya dicho que la verdadera y única pasión argentina era la amistad, es decir, una relación emotiva que no requiere coerción externa para existir.

Por esos mismos años, en Brasil, el sociólogo cultural Sérgio Buarque de Holanda proponía ideas similares para pensar el legado colonial en los procesos de modernización periféricos. En *Raízes do Brasil*, señala que la convivencia de los lazos personales y afectivos con las relaciones impersonales se da bajo la figura emblemática del "hombre cordial", y es allí donde la soberanía del individuo se impone sobre las formas coercitivas de la vida institucional. En un pie de página de "Historia del tango", Borges completa esta idea: "El Estado es impersonal; el argentino solo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo".

Para Borges, la tensión fundamental que recorre el país –y al mismo tiempo, su posible solución– se aloja en las páginas del *Facundo*, que al haber sido desplazado como texto fundante de lo nacional por el *Martín Fierro* deviene en una suerte de *second best* de la literatura argentina. Borges enuncia desde una posición subordinada, o incluso derrotada, que acaso no deja de ser, también, un lamento. Pero este lamento apunta críticamente contra Lugones, el intelectual del poder del Estado que ha triunfado al ligar la identidad nacional de los argentinos con el *Martín Fierro*.

Borges es categórico en diferentes oportunidades. En 1970, para un libro no tan conocido como es *El matrero*, compuesto por diferentes textos que el mismo Borges se encargó de seleccionar, redactó una presentación luego incluida en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*; allí sostuvo: "En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido,

a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*". Y en 1974 cierra otro prólogo ya citado –precisamente, al *Facundo*– del siguiente modo:

> No diré que *Facundo* es el primer libro argentino; las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.

En la primera cita dice "a partir de este siglo", destacando que la legitimidad del *Martín Fierro* corresponde al siglo XIX y la del *Facundo* al siglo XX, el tiempo nuevo desde el cual Borges aborda el problema. Convencido como está de la eficacia política de los textos, *leer mal* implica para Borges politizar equivocadamente las intenciones de Hernández, en el sentido de que la relación entre texto y lector es siempre dinámica. A diferencia de la habitual imagen pasiva, el acto mismo de lectura es político y restituye la posición soberana del lector. Así, un texto plantea problemas del presente que se resuelven en el futuro. En este caso, cómo las élites intelectuales tienen la potestad de dar forma y dirección ideológica a las representaciones de la nación.

Una lectura crítica produce transformaciones. No se contenta solo con resaltar juegos o procedimientos verbales, sino que pone en escena un conjunto de elementos políticos cuyas consecuencias perduran en el tiempo. Desde la posición de Borges, Lugones hace un uso político e ideológicamente orientado del texto de Hernández. En una posdata que agrega en 1974 cuando reedita un prólogo suyo (1968) al *Martín Fierro*, sintetiza su programa político y conceptual:

> El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para demostrar que el Ministerio de la Guerra –uso la nomenclatura de la época– hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias.

Borges despolitiza el texto y lo separa de las interpretaciones que insisten en erigirlo en expresión de la identidad nacional: "Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto, el arte no es platónico", escribe. En la discusión constante que mantiene con los nacionalistas a propósito de la politización del arte, citará al añejo Calixto Oyuela en "La poesía gauchesca" (1928), texto luego ampliado e incluido en la 2ª ed. de *Discusión* (1957): "El asunto del *Martín Fierro* […] no es propiamente *nacional*, ni menos de raza, ni se relaciona en modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida".

El individualismo y la cuestión del totalitarismo

A pesar de que en sus textos no suele haber una apelación explícita al liberalismo, en muchas de sus reflexiones Borges se sirve de diversos elementos que hunden sus raíces en esa tradición. En este sentido, vale repasar brevemente algunas coordenadas del liberalismo como corriente filosófica y política de la modernidad. A contramano de una extendida creencia, en sus orígenes y su desarrollo –aproximadamente entre los siglos XVII y XIX– no primaba una mirada optimista sobre el orden social naciente, el capitalismo, sino una reacción nacida del temor y el desengaño. Una de las raíces de esta nueva sensibilidad filosófica fue el rechazo al absolutismo monárquico en Europa desde una posición de distancia y resistencia.

En ese gesto de distancia respecto de la política, que bien podría calificarse de antipolítico, anidaba la desconfianza del liberalismo del poder político encarnado en la autoridad del Estado: una huella que, avanzando muy rápidamente, atraviesa la modernidad y llega hasta Borges y el tema del individuo frente al Estado, que aquí nos ocupa. Sin embargo, el liberalismo no se agota en estas características; también incluye el pluralismo (al que Borges suscribió), la diversidad

de opiniones y el principio de tolerancia, rasgos que fueron dando forma a la cultura democrática y al Estado de derecho moderno. No obstante, y dependiendo del contexto ideológico, el liberalismo no siempre defendió la democracia como un valor político imprescindible, y es por ello que, a lo largo de la historia y hasta el presente, podemos toparnos con discursos liberales no democráticos.

Por la herencia ideológica de su padre, por la influencia de Macedonio Fernández –quien hacia finales del siglo XIX imaginó fundar una colonia anarquista en Paraguay– y por su lectura de *El hombre contra el Estado* de Herbert Spencer, Borges adoptó la posición de un anarquismo individualista. Libros como el de Spencer, escritos en el siglo XIX, anticipan la crítica del "Estado totalitario". En este imaginario, también liberal, el individuo aparece amenazado por la democracia de masas y el nacionalismo. En el contexto argentino de los años treinta, un autoritarismo militar de ideas fascistas fue ascendiendo y articulándose como factor político y de poder que iba a perdurar más de medio siglo. De diferentes maneras, en Brasil, México y la Argentina surgieron, poco después, los llamados "populismos latinoamericanos", formas políticas que desde el poder del Estado y de la mano de líderes carismáticos movilizarían a las masas emergentes en el espacio público.

Por esos mismos años las democracias comienzan a resquebrajarse en Europa y se disuelven en la violencia del fascismo, el franquismo y el nazismo. Entretanto, la revolución bolchevique se consolida en Rusia. Más allá de sus profundas diferencias, se trata de experiencias que tienden a debilitar a las democracias liberales y parlamentarias al poner en crisis el ideal liberal de progreso y abogar por una mayor penetración del Estado en la vida social.

A partir de "Nuestro pobre individualismo", Borges propone una manera productiva de abordar al individuo y al individualismo, pensando algunos rasgos de la literatura nacional en conexión con los comportamientos políticos. Luego de constatar que la literatura de nuestro país narra la vida de solitarios héroes populares, aunque esa literatura no postule un orden más complejo como sí hacen Kipling o Kafka, agrega:

> Se dirá que los rasgos que he señalado [la literatura de héroes solitarios] son meramente negativos o anárquicos; se añadirá que no son capaces de explicación política. Me atrevo a sugerir lo contrario. El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes.

El contexto de esta intervención no puede pasar inadvertido. Corre el año 1946: el nazismo acaba de ser derrocado, el peronismo ha llegado al poder y en Europa del Este se consolida la Unión Soviética de Stalin. ¿Por qué Borges sitúa en 1946 un peligro ya inexistente –el nazismo– y que él mismo había registrado dos años antes en "Anotación del 23 de agosto de 1944"? Posiblemente porque la felicidad y la emoción colectiva que había experimentado en 1944 con la liberación de París se ha ido apagando con el ascenso del peronismo al poder, y los dos polos antagónicos de la lucha política se han reposicionado. Allí donde el peronismo imagina una comunidad futura organizada, regulada por la armonía entre el trabajo y el capital, Borges vislumbra el irreconciliable antagonismo entre el individuo y el Estado. Si el peronismo moviliza las pasiones políticas e ideológicas desde el Estado, Borges opone Estado a individuo, cuestión que, como ha dicho y reiterado, constituye "el más urgente de los problemas de nuestra época".

Mencioné ese primer "individualismo negativo" relacionado con la tradición y las lecturas del *Martín Fierro*. Recordemos que, contrariamente a la exaltación canónica pregonada por Lugones, Borges encuentra en el individualismo un factor de la sociabilidad local, uno que no deriva precisamente de las virtudes políticas del personaje Martín Fierro. Ahora bien, si con esto Borges lo despolitiza, también lo desmitifica, *reduciendo el mito al individuo*.

En un segundo momento positivo, ya en el siglo XX, Borges detecta en el individualismo argentino un potencial que debe ser movilizado frente a un Estado que no cesa de entrometerse y que siempre se desliza hacia el autoritarismo. De modo que, si como ya hemos señalado el individuo borgeano no encaja en la razón de Estado hegeliana, tampoco lo hará en la tradición igualitarista democrática, sino en un núcleo de valores más conservadores.

El individuo capaz de detectar "ese mal" al que apunta Borges no es un átomo aislado de la lógica social; muy por el contrario, está atravesado por las tensiones de una sociedad que se masifica. Esta reivindicación del individuo se hace eco de lo que se vive entonces como un desplazamiento irracional de la individualidad: una desindividualización que Borges le adjudica principalmente al nazismo pero no deja de observar también en el peronismo. Este último, en la interpretación liberal, formará parte de un conjunto de experiencias políticas en las que la relación individuo-Estado se asimila a una versión de totalitarismo.

"Totalitarismo" no es un término frecuente en Borges. Fue el fascismo italiano el primero en utilizar esta noción para justificar un "Estado total". Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de la Guerra Fría, la idea se fue imponiendo en el ámbito académico estadounidense, sobre todo a partir de *Los orígenes del totalitarismo*, libro en el que bajo esa categoría Hannah Arendt aborda el nazismo y el estalinismo. Con un sentido levemente diferente, en la Argentina fue el sociólogo italiano Gino Germani quien utilizó la noción de totalitarismo para describir la integración de las masas al Estado peronista.

A lo largo de su obra, Borges entabló una lucha constante contra cualquier forma política que pretendiera reemplazar al individuo por una organización colectiva. En *La doctrina del fascismo*, de 1932, Benito Mussolini y Giovanni Gentile dejaron claro en qué consistía esa realidad política en ascenso:

> La concepción fascista se pronuncia por el Estado, y se pronuncia por el individuo en cuanto este coincide con el

> Estado. […] El liberalismo negaba al Estado en interés del individuo particular; el fascismo reconfirma al Estado como verdadera realidad del individuo.

Como hemos visto, nada podría ser más antagónico a los razonamientos de Borges, para quien el individuo amenazado por las nuevas fuerzas sociales debe ser un vehículo de la antiestatalidad frente a gobiernos que, surgidos de la crisis del liberalismo, se vuelven cada vez más autoritarios. Con el ascenso del nazismo y la posterior consolidación del estalinismo en la escena internacional, Borges se posiciona en el espacio liberal de resistencia antiautoritaria. Sin duda, su reacción se produce en sintonía con el grupo intelectual que integra, especialmente la sociabilidad de la revista *Sur* y sus principales organizadores culturales.

Este tipo de liberalismo es el efecto de un campo de fuerzas políticas que se radicaliza hacia la extrema derecha. Con la consolidación de la "Década Infame", su antihispanismo y antinacionalismo crean un espacio donde la cultura intelectual liberal opera como plataforma para proyectar un conservadurismo antipolítico, que se tornará irreversible e irá creciendo a la sombra de gobiernos autoritarios, del nacionalismo cultural y de la nacionalización de las masas peronistas.

Las masas no hacen la historia

El interés por reivindicar al individuo se vincula en Borges a la crítica de las masas o las clases en tanto abstracciones, vanas construcciones conceptuales que se empeñan en negar lo que realmente existe: los individuos concretos y empíricos. En un gesto liberal-conservador, sobre todo por el contexto de los años setenta en que se enuncia, Borges les niega nuevamente a las masas un lugar en la historia. Al restituir la figura privilegiada del mito burgués, el individuo, vuelve a proponer un modo de leer y

comprender la historia nacional. Una vez más, el prólogo al *Facundo* de Sarmiento de 1974 ofrece una idea clave (por eso, la destaco en la cita):

> Las correrías de Fierro no son las de un aventurero; son su desdicha.
> La literatura gauchesca –ese curioso don de generaciones de escritores urbanos– ha exagerado, me parece, la importancia del gaucho. *Contrariamente a los devaneos de la sociología, la nuestra es una historia de individuos y no de masas*.

Esta hipótesis de lectura se apoya en *Los héroes,* de Thomas Carlyle. El ensayista escocés, una referencia constante en Borges, afirmaba que eran los individuos quienes hacían la historia, héroes tan diversos como Odín, Mahoma, Cromwell o Napoleón. Señala Carlyle: "A mi modo de ver, la Historia universal, lo realizado por el hombre aquí abajo, es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron". En su prólogo a *De los héroes* (1949), Borges cita a ese autor: "La historia del mundo es la biografía de los grandes hombres". Y luego sintetiza el concepto: "Para los deterministas, el héroe es, ante todo, una consecuencia; para Carlyle, es una causa". Si para Lugones el *Martín Fierro* representa una épica nacional, para Borges es su reverso, ya que ese individuo solitario sobre el que se funda un tipo de literatura nacional habita en los bordes de la comunidad política. En rigor, Martín Fierro no es el símbolo de un sujeto político ni una figura heroica. Por el contrario, si se toma en cuenta el proceso sociopolítico, es más bien un paria y un *outsider*.

Borges proyecta esta hipótesis en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", en la que queda clara la elección por el individuo concreto en conflicto con la organización estatal. En este cuento de *El Aleph* que integra la serie de relatos vinculada al proceso político de construcción nacional, se narra la historia y el destino de Cruz y

su conversión al bando solitario de Fierro, a quien las fuerzas del Estado acechan en su errático camino.

Al frente de la partida que busca al gaucho fugitivo, cuando finalmente dan con él al amanecer y el combate es inminente, Cruz encuentra su destino. Es allí cuando se identifica con Fierro y pasa a pelear al lado del otro y contra sus propios gendarmes. La valentía y la ferocidad de Fierro estremecen a Cruz. Y así lo dice Borges en un párrafo memorable:

> Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura, Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

Vista desde esta ficción, en el largo proceso histórico que devendrá en modernización política y estatal en el siglo XX, la identidad argentina parece haberse consolidado de manera defectuosa. Si el ciudadano es la base histórica y política de los Estados modernos, para Borges hay una imposibilidad típicamente argentina en la formación de una ciudadanía más plena, dado que el argentino nunca logra incorporarse o reconocerse plenamente en la institucionalidad formal e identificarse con el Estado.

Cruz, que abandona a los suyos para pasarse al bando de Fierro, ve en él el coraje de quien es capaz de enfrentar en solitario a las fuerzas impersonales del Estado. Para Borges, en su "íntimo destino de lobo" Cruz comprende que el otro es él; Fierro es el espejo donde se refleja el individuo Cruz más allá de su pertenencia institucional. Así, el destino de esos dos hombres es individual antes que grupal o colectivo.

Cabe mencionar que este planteo no es privativo de Borges y también aparece en otras interpretaciones, entre ellas la de Ezequiel Martínez Estrada. Podríamos decir que Borges comparte la hipótesis que desarrolla Martínez Estrada en *Los invariantes históricos en el*

Facundo, de 1947, donde aborda los rasgos de la cultura política local desde el siglo XIX y propone leer el mito espectral de Facundo (lo "facúndico") afirmando que las instituciones se han "acaudillado":

> El complejo del miedo genealógico tanto como personal se manifiesta en el espíritu conservador, en la falta de solidaridad social y en la adhesión al líder que acumula mayor posibilidad de causar daño. Nuestro miedo más secreto no es a las personas sino a las instituciones.

Frase de resonancias borgeanas, ya que la gran pasión argentina es la facilidad para el contacto personal y el lazo amistoso. Esta hipótesis se deja traslucir en algunas reflexiones de las ciencias sociales contemporáneas, que leen esos problemas a la luz del desarrollo de la democracia. Se trata de cómo mirar un problema que permanece en el tiempo más allá de las diferencias disciplinarias o de abordaje, a partir de eso que el politólogo Guillermo O'Donnell propone discutir con la idea de "democracia delegativa".

En diferentes momentos O'Donnell señala que en algunos países sudamericanos –la Argentina y Brasil, sobre todo– las instituciones políticas carecen de procesos de representación efectivos y generan prácticas "antiindividualistas", propias de concepciones *völkischen*.

Me interesan especialmente estos dos términos que utiliza O'Donnell porque dialogan con un arraigado imaginario argentino que intenta explicar las relaciones políticas y sociales entre ciudadanía, democracia y Estado. El uso del adjetivo alemán *völkisch* es clave: en Alemania, esta palabra englobaba, entre los años veinte y treinta, a populistas, nacionalistas y antisemitas y, en el contexto utilizado por O'Donnell, intenta destacar los rasgos personalistas y populistas de la democracia, para señalar el debilitamiento de las diferencias entre el ámbito público y el privado y entre lo que pertenece al bien común y al bien particular. Aunque no solamente, lo que caracteriza a este tipo de democracias es su debilidad institucional, un progresivo alejamiento de las prácticas liberales y republicanas que termina delegando en la persona del presidente

todo el poder de la representación, quien lo ejerce de un modo caudillista. Estas reflexiones sobre las democracias hacen sentido con discursos como los de Borges y Martínez Estrada, ya que permiten leer a las culturas políticas y sus modos de socialización exponiendo la débil relación entre ciudadanía política, democracia y representación.

Conservadurismo liberal

Es posible entender a la democracia como democracia liberal o bien como liberalismo democrático. El uso de uno u otro término no es indistinto y conlleva significados precisos. Cierto ideal de democracia puede constituirse afianzando sus rasgos más *liberales* o, por el contrario, enfatizando aquellos más *democráticos*. Este debate se dio durante gran parte del siglo XX, sobre todo luego de la Segunda Guerra Mundial y hasta los años setenta, cuando se produjo lo que podríamos denominar una convivencia fructífera o virtuosa entre liberalismo y democracia.

En Sudamérica la discusión gana espesor con el fin de las dictaduras militares y el comienzo de las transiciones a la democracia y llega hasta hoy, cuando esa convivencia aparece cuestionada por primera vez desde 1983. En líneas generales, el debate entre esas dos vertientes de la tradición política es importante porque aquella que privilegia el aspecto liberal coloca a la democracia en un relegado segundo plano o incluso la saca de escena (libertarianismo, conservadurismo).

Por otra parte, algunas tradiciones reivindican los valores de la democracia, pero no lo hacen con tanta fuerza como el liberalismo (populismo, algunas izquierdas). Dicho más directamente: pueden existir democracias con bajas dosis de liberalismo y liberalismos apenas democráticos o incluso no democráticos. En el caso de la Argentina, a partir de 1983 se intentó una articulación virtuosa entre liberalismo y democracia. Sin embargo, en tradiciones políticas

diferentes a la nuestra, como la de los Estados Unidos o la de Francia, liberalismo y democracia se han combinado de un modo diferente.

La predilección que Borges manifestó históricamente por los Estados Unidos y el Reino Unido, y con mayor énfasis durante y después de la Segunda Guerra Mundial, anclaba en esa preeminencia del liberalismo político como garante de la libertad individual. Parafraseando al filósofo Isaiah Berlin, el de Borges fue mayormente un "liberalismo negativo", que selló una combinación entre conservadurismo y liberalismo.

El cisma mundial entre los años veinte y treinta –que produjo el quiebre del liberalismo democrático y el ascenso de los gobiernos autoritarios, el nacionalismo y el antisemitismo– será nuestra bisagra para observar estos cambios que en Borges confluyen en una forma ideológica híbrida: un liberalismo con posiciones de signo conservador. Sin embargo, esta hibridación no es una rareza infundada sino una forma de articulación histórica entre tradiciones aparentemente incompatibles.

Además de una batalla personal contra la figura de Perón, las intervenciones de Borges contra el peronismo en general cuestionaban el proceso de igualdad social que se introducía entre los sectores más desfavorecidos. La predilección del conservadurismo por sobre el igualitarismo fue una reacción a la crisis del programa liberal, de cuyas ruinas brotaron –nunca está de más reiterarlo– no solo los autoritarismos sino también los movimientos populares y democráticos de masas. En este sentido, el lugar de enunciación de Borges desafía los análisis simplistas, porque su posición dista tanto de los reaccionarios locales (nacionalistas católicos, germanófilos, antisemitas, hispanistas) como de los partidos de izquierda y las corrientes nacional-populares en ascenso, confirmándose en algún punto intermedio donde toma forma su conservadurismo liberal.

Al mismo tiempo, con el ascenso de fuerzas políticas reaccionarias en el concierto internacional, Borges pasó a tomar posiciones que hoy no dudaríamos en calificar como liberal-progresistas. Su discurso contra el nacionalismo reaccionario y el antisemitismo lo acercó a

posiciones liberales, en un espacio en el que también participaban escritores e intelectuales antifascistas. Insistimos: se trata de una posición relacional, que debe leerse en un campo de fuerzas ideológicas en tensión y que por ende no termina de cuajar en una identidad política fija o definitiva. Ese liberalismo con el que Borges se identifica es una reacción a la crisis de hegemonía que redefine las antiguas estructuras estatales e ideológicas del liberalismo; precisamente desde allí emergen su rechazo al Estado y su opción por el individuo.

3. Historia

¿Importa más el pasado o cómo lo contamos?

> El lenguaje es inútil cuando se trata de decir la verdad, de comunicar cosas; solo permite al que escribe la aproximación, siempre, únicamente, una aproximación desesperada.
> **Thomas Bernhard**, ***Relatos autobiográficos***

> La historia es un juego cuyas reglas se han extraviado.
> **Julio Ramón Ribeyro**, ***La tentación del fracaso***

Narrar la historia

El interés de Borges por la historia está teñido de cierta desconfianza. Despliegues retóricos de distancia irónica pueblan sus textos. Frases como "siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos" ("El jardín de senderos que se bifurcan"); "No había, para él, disciplina inferior a la historia" ("Examen de la obra de Herbert Quain"); o "Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas" ("La esfera de Pascal"), son apenas una muestra de la relación que Borges establece con la historia.

Los dos títulos de sus libros que incluyen la palabra historia, *Historia universal de la infamia* e *Historia de la eternidad*, no parecen

tomarla muy en serio. Un prólogo (1970) a *Macbeth* sitúa todavía mejor su punto de vista:

> Menos escrupulosa y crédula que la nuestra, la época de Shakespeare veía en la historia un arte, el arte de la fábula deleitable y del apólogo moral, no una ciencia de estériles precisiones. No creía que la historia fuera capaz de recuperar el pasado.

En la modernidad –época en que aparece eso que llamamos "conciencia histórica" y que, en ese sentido, inaugura una nueva experiencia del tiempo histórico– surgen dos relatos en conflicto: la llamada historia científica, por un lado, y la ficción narrativa, por el otro. Y Borges retomará la discusión entre ambas en sus propios términos. Para la primera, la historia es una disciplina cuyo método tiene la capacidad de recuperar la verdad de los hechos del pasado; para la segunda, en cambio, la verdad en la historia depende de cómo se la narra, ya que no hay un origen mítico o un punto de partida inteligible que pueda restituir la objetividad de los hechos. Para Borges, por el contrario, cada relato es el resultado de un relato anterior y solo podemos conocer las huellas posteriores de hechos particulares cristalizados en nuevos relatos. Así, por fuerza, todo conocimiento deviene parcial y contextualizado.

Escribe Borges en "La lotería de Babilonia":

> Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para corregir el azar; es fama que las operaciones de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño.

¿Qué significa en este contexto "corregir el azar"? Si, como se ha establecido desde la *Poética* de Aristóteles, la historia narra una sucesión de hechos sin orden y la ficción organiza esos hechos en un relato dotado de sentido, los historiadores modernos se jactan de

poseer un método fidedigno para explicar el azar. El comentario borgeano no está exento de ironía, porque la sola existencia de un método para "corregir el azar" es inverosímil y, aunque los procedimientos que emplean los historiadores son fidedignos, lo cierto es que "no se divulgan sin alguna dosis de engaño". En definitiva, Borges está diciendo que la historia depende menos de algún tipo de método que de las virtudes de la narración.

La disputa toca el orden del saber y el estatuto de una autoridad intelectual. Si la historia ya no representa un saber cierto sobre los hechos humanos del pasado, si se fragua en ese diálogo perpetuo entre recordar y olvidar, también habrá lugar –sugiere Borges– para otras narraciones y saberes. Sin duda, un historiador positivista rechazaría de plano la idea de reducir la historia a una construcción verbal, y le asistiría algo de razón.

Pero lo cierto es que los historiadores registran eventos tan remotos que, en algún punto, se vuelven fabulosos e imaginarios. En su intento de revivir el pasado tal cual fue, se proponen una tarea monumental, acaso imposible. Las luchas sociales que tienen a la memoria como espacio de disputa lo saben por experiencia propia: toda restitución del pasado trabaja con restos y fragmentos que suponen la reconstrucción de su sentido en el presente. Así, desde esta mirada, la pregunta ya no es solamente cuál es el *significado* de la historia, sino cómo se *narran* historias que dotan al pasado de un (o más de un) sentido.

La traición, la conspiración y la venganza serán los motivos o los artilugios literarios que utilizará Borges para explorar qué tipo de relación hay entre los hechos políticos y su verdad histórica. ¿Qué sucedería con los hechos del pasado si no los narrásemos? ¿Qué hace la ficción narrativa cuando trabaja sobre hechos históricos: los recupera o los reinventa? La historia, ¿se vive o se narra? Cada relación con el pasado –ya sea de un sujeto, de una sociedad o de una nación– es un espacio conflictivo y traumático, y en este sentido la experiencia de la historia está hecha tanto de memoria como de olvido.

En efecto, la historia no es sino ese diálogo entre recuerdo y olvido cuyo soporte es la narración. Y en ese arsenal de disputas por los

sentidos del pasado a Borges, polemista por naturaleza, le interesa discutir con la autoridad intelectual de ese campo del saber. Si la ciencia histórica ya no reina, absoluta, en el ámbito del conocimiento sobre los acontecimientos humanos y hasta corre peligro de ser destronada, es porque hay lugar para otras narraciones y otras formas del relato histórico.

Dado que reconstruir los hechos sociales y políticos es dotarlos de un sentido y ordenarlos en un contexto, ello nos obliga a reflexionar sobre las fronteras porosas entre los hechos históricos y su verosimilitud. ¿Cómo pensar la capacidad explicativa de las ciencias sociales si no incorporamos la pregunta por la narración, sus procedimientos y su fuerza performativa capaz de hacernos ver, oír, sentir? ¿Cuánto conoceríamos del Imperio Romano sin la escritura de Gibbon, sobre la Revolución Francesa sin la pluma de Michelet o sobre la lucha de clases en Francia sin el estilo de Marx (en los tres casos, escrituras plenas de referencias literarias y ficcionales)?

En una reseña escrita en 1938 para la revista *El Hogar* sobre *Victoire à Waterloo*, de Robert Aron, novela que al año siguiente el sello Sur publicará como *Napoleón venció en Waterloo*, Borges cita a uno de sus filósofos preferidos y refuerza la idea que hemos venido sosteniendo:

> Schopenhauer ha escrito:
> "Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo apariencial, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido a la historia no es otra cosa que el largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad. No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: hay una interminable enumeración de hechos particulares".

Falso y verdadero

Dejemos en claro de una vez por todas que para Borges no hay una Historia ni una Verdad, sino una pluralidad de historias y verdades. En los años cincuenta, cuando reeditó su *Evaristo Carriego,* inicialmente publicado en 1930, le añadió un epígrafe en inglés de Thomas de Quincey que ejemplifica con maestría la noción borgeana de verdad: "*A mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered*".

La relación con las formas de la verdad es uno de los problemas principales que aborda Borges. Como dice el epígrafe del *Carriego*, nos enfrentamos a una verdad fragmentada y descentrada, que también afecta a sus propios textos. Una vez más, Borges opera con un texto del pasado para otorgarle nuevos sentidos en nuevos tiempos. Alan Pauls se refiere a esto en *El factor Borges*: "El Carriego es un libro de arqueología militante, que solo exhuma reliquias del pasado para redefinir una tradición y hacerla intervenir en el presente".

Al igual que la filosofía –a la que desde "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" la voz autoral de Borges considera una rama de la literatura fantástica–, la historia le provee material para su escritura. Dos ensayos y dos relatos de ficción tematizan esto: "El pudor de la historia" y "Nota sobre Walt Whitman", incluidos en *Otras inquisiciones*, y "Emma Zunz" y "Pierre Menard, autor del Quijote" por el lado de las ficciones.

Una clave de lectura para abordar la ficción es su relación con lo verosímil. La ficción no es opuesta a la verdad y tampoco se contrapone a la mentira. En todo caso, construye una verdad propia, de otro orden. La ya aludida diferencia entre ficción e historia –entendida esta como una acumulación de hechos sucesivos– es que las causas de numerosos acontecimientos históricos son imposibles de determinar de modo unívoco en el presente; por ende, debemos recurrir a estrategias que simplifiquen y ordenen el relato. En otras palabras, lo que organiza y da un sentido verosímil a los hechos pretéritos es una narración articulada. En contra de la ciencia

positivista de la historia, que solo reconoce hechos y datos, Borges, lector de Nietzsche, manifiesta que siempre se trata de *interpretar hechos* que por sí mismos no dicen nada.

En "El pudor de la Historia", por ejemplo, Borges se pregunta cómo funciona la construcción de la verdad de los hechos políticos. El texto inicia con un acontecimiento particular, aunque tal vez menor: el encuentro entre el escritor alemán Goethe y el Duque de Weimar el 20 de septiembre de 1792 en un desfile militar en París, después de que las milicias francesas derrotaran en Valmy a las tropas alemanas. Borges anota el siguiente comentario de Goethe: "En este lugar y el día de hoy, se abre una época en la historia del mundo y podemos decir que hemos asistido a su origen". Pero ese no es cualquier día, sino aquel que señala el fin de una guerra y también un momento fundacional de la historia política moderna. Por lo demás, el texto fue publicado en 1952:

> Desde aquel día han abundado las jornadas históricas y una de las tareas de los gobiernos (singularmente en Italia, Alemania y Rusia) ha sido fabricarlas o simularlas, con acopio de previa propaganda y de persistente publicidad. Tales jornadas, en las que se advierte el influjo de Cecil B. DeMille, tienen menos relación con la historia que con el periodismo: yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas.

¿Cuál es entonces, para Borges, la historia verdadera? ¿Qué historia hay que narrar? ¿Cuántas historias pueden caber en la Historia? El desplazamiento en la mirada propone dos modelos de historia y al menos dos formas de contarla. Por un lado, la historia fabricada por los regímenes políticos modernos como propaganda para el consumo de masas, que generalmente Borges asocia con el patriotismo; de allí la referencia al director de cine Cecil B. DeMille, a quien en el texto "Films" de 1932 ya había criticado oponiendo al cine hollywoodense las virtudes del montaje del cine soviético. Pero, por

otro lado, habría una historia más pudorosa y secreta, una "verdadera historia". Esa historia silenciosa, oculta e imperceptible que suele interesarle a Borges es la que acontece de espaldas a los grandes relatos, de modo lateral antes que dominante, y contraria a las "versiones oficiales" que casi siempre se imponen. Borges asocia indistintamente este modo de narrar la historia a formas de gobierno que fabrican simulacros, como la Italia fascista, la Alemania nazi y la Unión Soviética.

Un poco más adelante, en el mismo texto, comenta:

> Hay un sabor que nuestro tiempo (hastiado, acaso, por las torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo) no suele percibir sin algún recelo: el elemental sabor de lo heroico.

En su mirada del presente, los "profesionales del patriotismo" –los escritores nacionalistas– ya no conocen ese sabor de lo heroico ni de lo épico porque no *sienten* la verdadera historia sino una versión falaz, reducida a propaganda. La ideología nacionalista instrumentaliza la historia para servir a sus fines particulares, olvidando su componente épico. Aquí subyace la pregunta de si es posible escribir la historia de otro modo. En un diálogo implícito con quienes han posado su mirada en acontecimientos menos atendidos en el relato de la historia, como Carlo Ginzburg o Michel de Certeau, Borges propone un modo que va más allá de las grandes narraciones (procesos revolucionarios, movimientos de masas) para ocuparse de un entramado de eventos sociales que privilegia los pliegues de la historia antes que los grandes sucesos.

En "Nota sobre Walt Whitman", ensayo que analiza aspectos de Whitman como poeta y como hombre, Borges se plantea la relación entre hechos, verdad y falsedad. Y luego de comentar pasajes de distintos poemas comenta:

> Walt Whitman, hombre, fue director del *Brooklyn Eagle*, y leyó sus ideas fundamentales en las páginas de Emerson, de

> Hegel y de Volney; Walt Whitman, personaje poético, las edujo del contacto de América, ilustrado por experiencias imaginarias en las alcobas de New Orleans y en los campos de batalla de Georgia. Un hecho falso puede ser esencialmente verdadero. Es fama que Enrique I de Inglaterra no volvió a sonreír después de la muerte de su hijo: el hecho, quizá falso, puede ser verdadero como símbolo del abatimiento del rey.

La idea fundamental –"un hecho falso puede ser esencialmente verdadero"– postula que, más allá de cómo hayan ocurrido los hechos del pasado, lo que importa son sus efectos de verdad en el presente. Entre la historia y su narración, la distinción entre lo verdadero y lo falso ingresa en una zona de ambigüedad. Este argumento, que despunta en el ensayo sobre Whitman, se desplegará en uno de los relatos más fascinantes de Borges: "Emma Zunz".

Publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1948, y luego en 1949 en *El Aleph*, narra la venganza personal de una obrera textil en los primeros años de la década de 1920. El cuento comienza la tarde en que Emma Zunz recibe una carta de Brasil en la que le informan que su padre ha muerto. La carta dice que el difunto ingirió una importante dosis de somníferos, de lo cual se desprende la posibilidad del suicidio. El trágico y precipitado desenlace tiene sin embargo una historia pasada, cuya causa Emma guarda en su memoria, vinculada a la acusación de robo que sufrió su padre en esa misma fábrica.

Emma Zunz sabe que el verdadero ladrón –para quien el dinero era una pasión innegable– fue Aarón Loewenthal, exgerente y ahora dueño del establecimiento donde ella trabaja. Esa posibilidad, sugerida por su propio padre seis años atrás, parece cobrar ahora realidad para Emma, quien, con calculada precisión, decide asesinar a Loewenthal para vengar la memoria paterna.

Para que su estrategia resulte exitosa, simulará la intención de delatar a sus compañeros de trabajo, que por esos días organizan

una huelga. Otra parte de su plan consiste en tener sexo por dinero con un extranjero en la zona del puerto de Buenos Aires, para que su posterior encuentro con Loewenthal incluya la posibilidad de acusarlo de abuso. Su imaginación de los hechos contribuye a aumentar su deseo de venganza y a justificarlo. Como si no tuviera tiempo que perder, ni tampoco dudas o titubeos, Emma Zunz actúa. Ese mismo día, un sábado, arregla el encuentro con Loewenthal en la fábrica –este vivía en la planta superior– para informarle sobre la huelga. Pero en ese momento el relato se interrumpe y, antes de que se precipite el desenlace, el narrador advierte:

> Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?

Este párrafo condensa uno de los aspectos fundamentales del cuento: la verosimilitud de los hechos y la construcción de un pacto tácito que nos lleva a creerlos, pues lo que en general tendemos a reconocer como "la realidad de los hechos" puede no ser más que una capa de hilos tramados en la red del lenguaje. Luego de someterse al acto sexual por dinero con aquel hombre en la zona del Bajo, entre la tristeza y el asco que le produce el sacrificio de su cuerpo, Emma Zunz llega por fin a la fábrica. El encuentro se produce y, siempre según el plan pergeñado, Emma –en un momento en que Loewenthal sale– saca un revólver del cajón de su escritorio y consuma la venganza definitiva sobre el voluminoso cuerpo de aquel: primero con dos disparos y luego agregando un tercero para asegurarse de la muerte.

Una vez que ha logrado su cometido, leemos el final:

> Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: *Ha ocurrido una cosa que es increíble… El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga… Abusó de mí, lo maté*… La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

Varias cosas se pueden decir sobre este desenlace. Por un lado, que la tensión entre lo verdadero y lo falso es dinámica y no significa un obstáculo para que se sigan contando historias; en este caso, la versión sobre los hechos que la propia Emma Zunz ejecutó. La ambigüedad que se instala entre lo verdadero y lo falso es uno de los requisitos para narrar. Por eso, propongo reformular la cita del siguiente modo: "La historia se impuso en sus efectos a todos a pesar de que era increíble". Es que, incluso siendo *increíble* un relato, son sus efectos los que lo vuelven socialmente verdadero. La verdad trasciende los hechos brutos y emerge en un contexto dado como el resultado de una correlación de fuerzas que se impone.

Esto podría llevarnos a pensar que Borges no está interesado en la verdad de la historia. Aunque en muchas ocasiones juega con esta idea, lo hace solo para mostrar el aspecto problemático de las relaciones entre una causalidad simple, la verdad *y* el relato de la historia. Minucioso intérprete de la vida social, como la figura del "detective intelectual" que tanto le gustaba, Borges se enfoca en los pliegues, las desviaciones y los modos en que los hechos históricos se reconstruyen *a posteriori*. La ficción no revela la verdad de los hechos del pasado. En todo caso, propone una nueva forma de organizar los hechos a partir de un discurso que establece una relación diferente entre pasado y presente. Por eso, muchas veces, el concepto de ficción borgeano parece engañar al lector, proponiendo diferentes niveles de lectura de la realidad.

Pese a su condición de obrera textil, las acciones de Emma Zunz no pueden interpretarse en sentido estricto recurriendo a la causalidad social o política. Su deseo de venganza, el sacrificio al que expone su cuerpo y su búsqueda de justicia son personales antes que clasistas, son valores que no refieren a las típicas hipótesis sobre el mundo obrero. Si la cuestión obrera era un aspecto central de la realidad política argentina en 1922, año en el que Borges sitúa el cuento, también lo es en 1948 cuando el relato se publica, aunque entonces aparezca desplazada. Emma Zunz moviliza una politicidad que pone en juego su sexualidad y su existencia. Como una Antígona moderna y judía, Emma sostiene una posición ética, no frente a ley del Estado, sino frente al robo y la misión de restituir el nombre del padre, que era Emanuel Zunz y no, como debió asumir en el vergonzante exilio brasileño, Manuel Maier.

En esta línea, otro relato memorable habilita también la reflexión acerca de la relación entre hechos, verdad e historia para pensar lo político. El ya mencionado "Pierre Menard, autor del Quijote" es uno de los primeros cuentos de Borges y ha sido objeto de cuantiosos estudios y comentarios. Tanto es así que ha inspirado otras ficciones, entre ellas *Una vida de Pierre Menard* de Michel Lafon.

El relato reconstruye la historia intelectual del escritor simbolista francés Pierre Menard, quien a comienzos del siglo XX se propone reescribir el *Don Quijote* de Cervantes, originalmente escrito en el siglo XVII. Sin dejar de lado el carácter irónico de semejante empresa, allí se enumera "la obra *visible* de Menard" y se informa que la parte dedicada a la reescritura del Quijote es la menos conocida, "la subterránea, la interminablemente heroica, la impar", compuesta por los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte y por un fragmento del capítulo veintidós del original cervantino. Entre otras cosas, "Pierre Menard" trata sobre las posibilidades de la innovación literaria novecentista, ya que el narrador le propone al lector que imagine una versión idéntica al *Don Quijote*, pero escrita por otro autor en el contexto de los primeros años del siglo XX.

Cabe subrayar que la única frase citada de esa escritura menos reconocida pertenece al capítulo noveno de la primera parte del

Quijote, escrita exactamente igual por Menard: "*La verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*".

A inicios del siglo XX el francés Menard decide escribir el mismo texto pero "infinitamente más rico", texto que el narrador interpreta de un modo diferente al original del siglo XVII. El relato continúa:

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

Se trata de saber cómo escribiría el *Don Quijote* un narrador del siglo XX; y, sobre todo, cómo se lo lee en el contexto en que fue escrito. El propio narrador ofrece una posible respuesta en la cita, ya que la verdad de la historia no es la narración de un pasado (o no solamente), sino la interpretación que hacemos de eso que ya pasó. La cuestión que plantea Borges es más radical aún porque separa los hechos de la supuesta verdad que encarnan. Si es posible hablar de una verdad de los hechos de la historia, esta deberá surgir de las interpretaciones y las lecturas, dislocada y a destiempo.

"Digamos" la historia

Hay un impulso que Borges repite en "El pudor de la historia" y en su cuento "Tema del traidor y del héroe". Se trata del uso del "digamos", un término del registro oral que el narrador parece escoger distraídamente, pero utiliza para introducir un corte en la historia y comenzar a narrar. En ningún otro cuento se observa la diferencia que Borges establece en "Tema del traidor y del héroe" entre los hechos políticos de la historia y su narración. El relato,

escrito en 1944, se desarrolla en la Irlanda del siglo XIX, en el marco de las guerras de liberación nacional y la construcción de una nación irlandesa independiente de Inglaterra.

Allí se narra el proceso de escritura que realiza Ryan Kilpatrick en 1944 sobre su bisabuelo, el héroe irlandés Fergus Kilpatrick. Mientras investiga la historia para componer una biografía de su ancestro en el centenario de su muerte, Ryan descubre que el destino trágico de Fergus excede el hecho policial y se vincula con sucesos menos conocidos de la historia política de Irlanda. El narrador procede de forma azarosa y a tientas, señalando que hay zonas confusas de la historia que apenas "vislumbra", pero de todos modos toma la decisión de narrarla. En lo que respecta a Ryan, en ningún momento se lo relaciona directamente con un historiador profesional que respeta las reglas científicas de su campo, pero aun así todo parece indicar que cumple el rol del historiador o del detective (descubre archivos y revisa documentos inéditos), porque termina investigando cómo se sucedieron los hechos que dieron cauce al destino trágico y heroico de su bisabuelo.

Como si diera lo mismo dónde transcurrieron los hechos que está investigando, luego de barajar la posibilidad de que la historia se despliegue en territorios políticos sojuzgados como Polonia, Irlanda, Venecia, Sudamérica o algún país balcánico, el narrador finalmente opta: "Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824". La "comodidad narrativa", que se escribe entre paréntesis, es el énfasis que establece desde un comienzo la prioridad de la narración. Narrar es el primer paso, la base necesaria que genera las condiciones de cualquier historia que pretenda reconstruir los hechos pasados. Por su parte, la idea de "comodidad" en el acto mismo de narrar se relaciona con el "digamos", dos términos que aparentan estar supeditados a la historia, cuando en verdad no hacen más que producirla.

Este recurso se repite en "El pudor de la historia" a propósito de la historia de Inglaterra, registrado por el historiador islandés Snorri Sturlason (o Sturluson). Allí dice Borges:

Otra jornada histórica he descubierto en el curso de mis lecturas. Ocurrió en Islandia, en el siglo XIII de nuestra era; digamos, en 1225. Para enseñanza de futuras generaciones, el historiador y polígrafo Snorri Sturlason, en su finca de Borgardfjord, escribía la última empresa del famoso rey Harold Sigurdarson, llamado el Implacable (Hardrada), que antes había militado en Bizancio, en Italia y en África. Tostig, hermano del rey sajón de Inglaterra, Harold Hijo de Godwin, codiciaba el poder y había conseguido el apoyo de Harold Sigurdarson. Con un ejército noruego desembarcaron en la costa oriental y rindieron el castillo de Jorvik (York). Al sur de Jorvik los enfrentó el ejército sajón. Declarados los hechos anteriores, el texto de Snorri prosigue: "Veinte jinetes se allegaron a las filas del invasor; los hombres, y también los caballos, estaban revestidos de hierro. Uno de los jinetes gritó:
–¿Está aquí el conde Tostig?
–No niego estar aquí –dijo el conde.
–Si verdaderamente eres Tostig –dijo el jinete– vengo a decirte que tu hermano te ofrece su perdón y una tercera parte del reino.
–Si acepto –dijo Tostig– ¿qué dará el rey Harold Sigurdarson?
–No se ha olvidado de él –contestó el jinete–. Le dará seis pies de tierra inglesa y, ya que es tan alto, uno más.
–Entonces –dijo Tostig– dile a tu rey que pelearemos hasta morir.
Los jinetes se fueron. Harold Sigurdarson preguntó, pensativo:
–¿Quién era ese caballero que habló tan bien?
–Harold hijo de Godwin."
Otros capítulos refieren que antes que declinara el sol de ese día el ejército noruego fue derrotado. Harold Sigurdarson pereció en la batalla y también el conde.

En estas historias medievales a Borges le interesa el tipo de relato que articula el historiador Snorri Sturlason sobre la batalla entre noruegos y sajones, en la que dos hermanos se enfrentaron. Como vimos anteriormente en este mismo texto, Borges critica el patriotismo de su época, signada por la falta de heroísmo. Dice:

> Detrás de la aparente simplicidad del historiador hay un delicado juego psicológico. Harold finge no reconocer a su hermano, para que éste, a su vez, advierta que no debe reconocerlo; Tostig no lo traiciona, pero no traicionará tampoco a su aliado; Harold, listo a perdonar a su hermano, pero no a tolerar la intromisión del rey de Noruega, obra de una manera muy comprensible.

Borges continúa el relato de la batalla para llegar a su idea principal: "Una sola cosa hay más admirable que la admirable respuesta del rey sajón: la circunstancia de que sea un islandés, un hombre de la sangre de los vencidos, quien la haya perpetuado".

Es la labor del historiador Snorri Sturlason quien, al narrarlos, perpetúa los hechos del pasado. Borges sintetiza: "No el día en que el sajón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica. Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano".

Las fechas históricas importan menos, se relativizan, lo que le permite a Borges decir "digamos, en 1225". Para Borges es importante diferenciar las épocas de exaltación patriótica y el modo en que construyen su relato histórico, y aquellas formas de narrar la historia que está contando en su texto. En este, se revela un aspecto clave de la mirada borgeana sobre los que se enfrentan en combate, al destacar que el vencido es capaz de incluir en el relato el punto de vista del vencedor.

Borges también empleó esta estrategia retórica en la ya mencionada "Historia del guerrero y de la cautiva". Aunque allí no utiliza el "digamos", procede de forma similar cuando señala que

contará la historia a través de la lectura de un texto de Benedetto Croce. Este escritor y filósofo italiano de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, liberal y antifascista al igual que Borges, indaga la relación entre arte e historia. Nuevamente, el comienzo del texto relativiza los hechos históricos que se van a narrar: "Ni siquiera sé en qué tiempo ocurrió: si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en el VIII, antes de la rendición de Ravena". Y más adelante: "Imaginemos (este no es un trabajo histórico) lo primero". La palabra "Historia", que encabeza el título del relato, parece abolirse en el instante en que el narrador nos advierte que lo que está haciendo no es resultado de una investigación con documentos –como el que llevaría a cabo un historiador– pero nos permitirá conocer ese proceso de la historia que habilita paralelismos y comparaciones.

A diferencia de lo que ocurre en "Tema del traidor y del héroe", la aclaración de que no se trata de un trabajo histórico figura entre paréntesis; esta es una manera de afirmar que en el centro del ejercicio se encuentra, ante todo, la narración. En el epílogo de *El Aleph*, volumen al que pertenece "Historia del guerrero y de la cautiva", Borges comenta que con este relato "se propone interpretar dos hechos fidedignos". Allí se organizan un conjunto de palabras clave –"imaginación", "interpretación", "trabajo histórico", "hechos", "relato"– que se desplazan a lo largo del texto para revelarle al lector que las cosas no siempre parecen lo que son. ¿Leemos la ficción como una historia o la historia como una ficción? Lo relevante es que, al adentrarse en un texto, el lector deja de lado la verdad histórica para ingresar en las condiciones de la verosimilitud. Si la historia busca la verdad objetiva de los hechos del pasado, la ficción busca producir un tipo de verdad que surge como efecto de un relato. Borges trabaja sobre esa ambigüedad.

La referencia a Benedetto Croce que abre el cuento no es irrelevante, porque para el filósofo italiano el arte tenía la capacidad de darnos a conocer el mundo de una forma tanto o más legítima que la disciplina histórica. Croce confirma la intuición de Borges sobre la relación entre literatura (arte narrativo) e historia (sucesión de hechos del pasado), porque la historia termina disolviéndose en

el relato: el propio narrador lo dice hacia el final, cuando afirma que "las historias que he referido son una sola historia".

Cuando la historia copia a la ficción

Volvamos por un momento al escenario de "Tema del traidor y del héroe". Ryan finalmente descubre que su bisabuelo Fergus Kilpatrick es el traidor que al mismo tiempo se convierte en héroe para no frustrar la emancipación de Irlanda, que no se alcanzaba porque en el cónclave rebelde siempre había algún traidor que malograba dicho objetivo. Kilpatrick le había encomendado a James Alexander Nolan, su compañero en la gesta heroica y traductor, que desenmascarara al traidor.

La investigación lleva a Nolan al mismísimo Fergus Kilpatrick, líder adorado por el pueblo. Si la verdad se da a conocer, la rebelión fracasará una vez más. Lo que está en juego, nuevamente, es la capacidad de la historia para alojar una verdad múltiple. Nolan convence a Fergus de abrazar su destino, ocultando la verdad histórica para hacer de su muerte la de un héroe de la patria. Con intuición política y conciencia histórica, Nolan sabe que la historia tiende a repetirse. Para contrarrestar la tendencia resuelve escribir un guion, en el que Kilpatrick actuará su ingreso a la ciudad de Dublín representando una serie de textos de Shakespeare que Nolan ha reescrito traduciéndolos al gaélico para movilizar la rebelión. En ese guion, que escenifica lo político, Kilpatrick será asesinado y aparecerá como un mártir ante los ojos de los irlandeses. Es entonces cuando el traidor deviene héroe y se corta el ciclo de la repetición para producir finalmente el cambio político.

Resulta interesante señalar que las ficciones que nutren y aceleran los hechos, y que el traductor Nolan utiliza para configurar la escena política y la conciencia del nuevo tiempo, son *Macbeth* y *Julio César*. La clave de todo el relato está en la articulación entre historia, política y literatura, que se sintetiza en el siguiente tramo:

> Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura ya es inconcebible… Ryan indaga que en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo compañero del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare, entre ellos, *Julio César*.

¿Qué pensar de que "la historia copie a la literatura"? Si leemos la cita, aquí se propone otra relación entre ficción y acción política; o bien, en otros términos, se sugiere que no hay política sin ficción mientras se cuestiona la separación habitual entre "práctica política" y "teoría política". Porque, aunque se insista en lo contrario, sin ideas y sin discursos no habría conciencia política (ni, mucho menos, identidad nacional), tal como atestigua el relato de Borges.

La traducción de Shakespeare al gaélico, hecha por Nolan, indica la necesidad de expandir las ideas políticas a la lengua del pueblo dominado. No es casual que la articulación entre literatura y política durante el siglo XIX en Irlanda haya visto surgir un nacionalismo que reivindicaba el uso del irlandés como lengua literaria. El epígrafe que encabeza el cuento tampoco es caprichoso, ya que Yeats fue uno de los poetas irlandeses que reinterpretó a Shakespeare en el contexto del proceso nacional. Tanto es así que, encuadrado en los estudios poscoloniales, Declan Kiberd afirma en *La invención de Irlanda*: "Para Yeats, la atracción de Shakespeare estaba en el talento con que aprovechaba el saber popular". "Todo movimiento nacional", prosigue Kiberd, "como en la Inglaterra isabelina, surge de un estudio de la gente común, que preserva las características nacionales más que cualquier otra clase".

Es tentador, y no del todo desatinado, pensar que la escritura de Borges propone que en el límite no hay nada por fuera del texto. Lo cierto es que el relato nos invita a pensar que no hay acontecimientos humanos y políticos sin literatura y que la acción política siempre se articula con algún tipo de soporte textual. Si la rebelión exitosa del pueblo irlandés quiebra el ciclo de la repetición, es porque la ficción también actúa sobre la historia y produce

cambios. Por esos mismos años Borges ya había planteado la cuestión en "Nueva refutación del tiempo": "¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?".

Él mismo responde al considerar los efectos de la ficción en el curso de la historia. Las interpretaciones son en este sentido, para Borges, marcos valorativos que permiten imaginar nuevas experiencias políticas. De ahí que las poéticas de ficción se impriman, como hemos visto, en la imaginación política de los líderes y los pueblos. Su efecto es producir una creencia colectiva que funcione como verdad histórica:

> Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba la ocasión de redimirse y que su muerte rubricaría. Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*.

Apenas un año después, en 1945, a propósito del fin de la Segunda Guerra Mundial, Borges publica "Nota sobre la paz" en la revista *Sur*. Propongo leer este texto como un cierre a "Tema del traidor y del héroe" porque, en un registro no tan habitual en él, pero que funciona como síntesis, dice:

> Sabemos (o creemos saber) que la historia es una perpleja red incesante de efectos y causas; esa red, en su nativa complejidad, es inconcebible; no podemos pensarla sin acudir a nombres de naciones. Además, tales nombres son

> ideas que operan en la historia, que rigen y transforman la historia.

Son las ideas y los discursos, los relatos y los textos que operan en la historia, aquellos que la enmarcan y eventualmente la transforman. Una vez más, para Borges "es inconcebible" captar el entero proceso de la historia, y para representarlo hay que darle un nombre, un tipo de materialidad social específica pero asimismo política, como son las naciones.

La traición como aceleración de la historia

En "La trama", texto incluido en *El Hacedor*, de 1960, leemos:

> Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.
> Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

A Borges le agradan las repeticiones y las simetrías. En este caso, la traición se repetirá con el apóstol Judas Iscariote, personaje que le interesa especialmente en su lectura del cristianismo en "Tres versiones de Judas", cuento de 1944. Sin ser un hombre religioso, a Borges siempre le preocuparon las relaciones entre religión, filosofía

y experiencia mística. Su enfática recomendación de *Por qué no soy cristiano,* del filósofo y matemático Bertrand Russell, su devoción por Spinoza, la Cábala y la mística judía, como también su desvelo por el catolicismo de Chesterton, son signos de esta atracción. Jesús mismo no deja de ser evocado por Borges como ese creador de parábolas sin escritura que sostiene uno de los pilares de la cultura de Occidente.

En cuanto a Judas, esta figura opaca y secundaria lo atrae por ser doble de otro: "Judas refleja de algún modo a Jesús", leemos al inicio del cuento. Sobre todo, y como ocurre con el personaje de Kilpatrick, a Borges la traición le interesa como un tipo de acción específica que produce historias. A diferencia del revolucionario enaltecido por la genealogía política de izquierda –que en un amplio registro abarca desde Robespierre, pasando por Lenin, hasta el Che Guevara–, para Borges el líder rebelde no encarna una figura pura o moral.

Y precisamente por eso puede tomar la traición como una acción fundadora de lo político. A contrapelo de la figura del traidor generalmente asociada con la debilidad subjetiva y causante de la derrota política, Borges leerá la traición como un acto capaz de movilizar procesos emancipadores y disruptivos que generan acontecimientos políticos.

Surgen preguntas: ¿Judas quiso la llegada del reino de Dios en la Tierra al interpretar políticamente la misión espiritual de Jesús? ¿Puede verse en la acción del traidor un modo de acelerar la historia? ¿Es el traidor alguien que intuye eso que los otros no logran ver en el desarrollo histórico? Para dar respuestas a estos interrogantes, el cuento nos conduce hacia el intelectual religioso sueco Nils Runeberg, quien a principios del siglo XX escribió *Kristus och Judas*.

Runeberg ofrece en este libro una hipótesis sugerente sobre el núcleo originario del cristianismo y el papel de la traición de Judas. Según él, esa traición no pudo haber sido casual, porque las Escrituras no admiten ningún tipo de casualidad. Las siguientes líneas del cuento son el centro de la explicación:

> La traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. […] Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga.

Y más adelante:

> Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas.

Además de redefinir a la historia como una perpleja red de causas y efectos, *Kristus och Judas* comienza con el siguiente epígrafe de Thomas De Quincey: "No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas". La frase tiene importancia porque De Quincey escribió un ensayo titulado "Judas Iscariote", del cual –no casualmente– proviene la cita que Borges incorpora. Este ensayista del romanticismo inglés, leído por Borges con fervor, propone una interpretación política del papel de Judas a partir de una lectura diferente de las Escrituras.

De Quincey subraya que la controversia histórica en torno a la figura de Judas Iscariote es un problema de traducción que ha terminado por afectar la comprensión del papel del apóstol. De acuerdo con su argumento, las acciones de Judas fueron mal leídas. Judas no fue un simple traidor, sino alguien que había comprendido mejor que nadie las condiciones sociohistóricas para la rebelión popular de los judíos contra Roma. Si traicionó, lo hizo por una causa trascendente que no fue entendida en su contexto.

Reponer el verdadero sentido de las acciones de Judas, malinterpretadas por causa de una traducción defectuosa, es la

motivación principal de De Quincey y de Nils Runeberg. Dice De Quincey en "Judas Iscariote": "Persuadido como estoy de la injusticia que se ha hecho a Judas por una mala traducción del texto griego, he emprendido la redacción de esta nota".

A su entender, el problema fundamental residía en la personalidad de Cristo, más dotada para la especulación que para la acción. La cuestión es interesante porque Borges siempre ha hecho de la traducción un problema de primer orden. En "Las versiones homéricas" (incluido en *Discusión*, 1932), afirma que no existe "ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción". En efecto, hay en Borges toda una *política de la traducción* que implica a la interpretación y sus contextos. De hecho, la actividad política requiere constantes traducciones, una función históricamente asignada a los intelectuales. ¿No es acaso Nils Runeberg un intelectual que propone leer de otro modo las Escrituras? ¿No es eso mismo lo que hace Judas con la *palabra divina*, al traducirla en su contexto? Además, ¿no señala Borges, también en "Las versiones homéricas", que "el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio"?

Dependerá de la interpretación entender el sentido de la acción de Judas como una traición moral o bien como una vía revolucionaria para acelerar la llegada de Dios y la rebelión de los oprimidos por la dominación romana. Todo radica en apreciar cómo una nueva lectura puede cambiar el sentido de las acciones en la historia. Visto desde la época moderna, como hace De Quincey, el acto de Judas fue mal entendido en un contexto en el que predominaban las ideas religiosas.

La lectura que propone Borges siguiendo a De Quincey es inquietante, ya que Judas sería el verdadero enviado de Dios, el que mejor interpreta su divina voluntad. De Quincey dijo que Judas "no buscaba oponerse a los designios de Cristo ni menos aún traicionarlos, sino, al contrario, favorecerlos". Desde el siglo XIX, De Quincey compara a Cristo con Hamlet: "Como esa gran creación shakesperiana que es el príncipe Hamlet, no tan bien capacitado para la acción ni para los menesteres perentorios de la vida".

La historia exige actos, y Hamlet los demora porque habita un conflicto entre el tiempo de la reflexión y el tiempo de la acción política. En cambio, Judas, que no carecía de "visión política" y cuyo problema era la "ceguera espiritual", entendió mejor que los otros apóstoles, e incluso que el propio Cristo, lo que había que hacer para producir "grandes cambios políticos" y "librarse del yugo romano". El drama espiritual de Cristo fue no saber actuar políticamente; todo lo contrario a Judas, que comprendía demasiado bien la diferencia entre lo político y lo espiritual.

Exilio y conspiración en Irlanda

El interés de Borges por Irlanda no es solo literario, también aparece relacionado con la lucha de ese país por independizarse de Inglaterra, un proceso que se despliega en un diálogo entre literatura y política, entendida esta última tanto desde la representación de la lengua nacional como desde la conformación de una identidad colectiva.

La dominación inglesa se remonta varios siglos en el tiempo, pero es a partir del XIX cuando el país comienza un proceso de toma de conciencia política que desembocará en la lucha por la independencia en los primeros años del siglo XX, contexto en el que precisamente Borges sitúa sus cuentos "La forma de la espada" y "Tema del traidor y del héroe". Este recorrido cristaliza en 1893 con la creación de la Liga Gaélica, cuyo objetivo era recuperar la lengua desplazada por el dominio inglés. La historia política que se trama entre Irlanda e Inglaterra dará lugar a dos territorios políticos: Irlanda del Norte y la República de Irlanda, que obtiene su independencia en 1922.

Como sucede en la Argentina, la tensión entre tradición y modernidad, y entre reinvención de la nación e identidad, también atraviesa la Irlanda del 1900. Pero, a diferencia de su caracterización del nacionalismo argentino, Borges interpreta de un modo positivo

los usos del inglés que hacen algunos poetas y artistas irlandeses –James Joyce entre ellos–, que ante la pérdida de la lengua nativa reinterpretan creativamente la lengua inglesa. En este proceso histórico se inscribe "La forma de la espada".

Integrado a la serie de conspiraciones y traiciones, el relato se narra desde la voz de un exiliado irlandés en el Río de la Plata que participó en la Guerra Civil de 1922, cuando su país se independiza de Inglaterra y se conforma como república. En ese contexto, entre 1916 y 1922, entre el Levantamiento de Pascua y la conquista de su independencia, el destino de Irlanda también se debate en el terreno de la violencia. La paz que reinó en Europa durante casi un siglo, entre 1815 y 1914, se quiebra con la Primera Guerra Mundial, que pone en jaque el ideal burgués del progreso liberal. El siglo XX, del que Borges es testigo e intérprete, se hunde en la violencia de la barbarie y reordena el mapa de las naciones. La crisis de confianza en el progreso, la guerra y la desconfianza entre las naciones, cristaliza en Borges en las figuras del traidor, el conspirador y el doble. En Rusia, la Revolución Bolchevique de octubre de 1917 expande sus efectos sobre Europa y se propaga en zonas de Hungría, Alemania e Italia.

El desmoronamiento de los imperios ruso, austrohúngaro y turco al final de la guerra, en 1918, da lugar a la creación de nuevos Estados nacionales con base étnico-lingüística (entre ellos, las ya desaparecidas Yugoslavia y Checoslovaquia). En Irlanda la lucha nacional contra Inglaterra precipita la aparición de "soviets" (consejos o asambleas de obreros, soldados y campesinos) en algunas ciudades, como fue el caso de Munster, referida en el relato de Borges. En este contexto nacen nuevas ideologías como el nacionalismo, el fascismo y el comunismo y, con la figura emblemática del revolucionario James Connolly –así como en otras zonas del "Tercer Mundo" durante el siglo XX–, marxismo y patriotismo se dan la mano (de hecho, en el cuento se dice que el patriotismo es la "menos perspicaz de las pasiones").

El protagonista de "La forma de la espada" oculta su identidad al narrar los hechos que lo trajeron desde Irlanda hasta Sudamérica dos décadas después, en los años cuarenta, tras haber peleado en la

Guerra Civil. Entre el exilio y la conspiración, el personaje transita una identidad indefinida. Las primeras palabras del cuento dejan traslucir una historia violenta:

> Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo. Su nombre verdadero no importa, todos en Tacuarembó le decían el *Inglés de La Colorada*.

Una vez dotado de voz propia, el Inglés comenzará a narrar la historia de esa cicatriz que lo define:

> Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda. De mis compañeros algunos sobreviven dedicados a tareas pacíficas; otros, paradójicamente, se baten en los mares o en el desierto, bajo los colores ingleses; otro, el que más valía, murió en el patio de un cuartel, en el alba, fusilado por hombres llenos de sueño; otros (no los más desdichados), dieron con su destino en las anónimas y casi secretas batallas de la guerra civil. Éramos republicanos, católicos, éramos, lo sospecho, románticos. Irlanda era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente.

El relato en primera persona sufre un momento clave, cuando un afiliado de la ciudad de Munster se une a los rebeldes: "En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon". Munster, allí donde se organizaron "soviets" revolucionarios, es una referencia a la Unión Soviética y a los comunistas, que en el relato aparece ridiculizada con el "materialismo dialéctico". El "materialismo dialéctico" –que no es lo mismo que el "materialismo histórico" esbozado por Marx– aparece como un discurso reduccionista que quiere explicar la totalidad de los eventos humanos a partir de la base económica de la sociedad. Filosofía consagrada en la época de Stalin, la "dialéctica materialista"

–Diamat, según la jerga de la época– es para Borges otra ilusión en la historia, como cualquier lenguaje que pretende agotar el conocimiento de la realidad.

> [John Vincent Moon] había cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista; el materialismo dialéctico le servía para cegar cualquier discusión. Las razones que puede tener un hombre para abominar de otro o para quererlo son infinitas: Moon reducía la historia universal a un sórdido conflicto económico. Afirmaba que la revolución está predestinada a triunfar.

Moon "también solía denunciar 'nuestra deplorable base económica'; profetizaba, dogmático y sombrío, el ruinoso fin". Como tantos otros personajes de Borges que *leen mal*, este, consuetudinario lector de manuales, no representa los valores del revolucionario disciplinado.

El final revela una serie de traidores que anticipa las figuras de Judas y de Kilpatrick, que Borges incluirá apenas dos años más tarde en otros cuentos. Los tres relatos fueron escritos entre 1942 y 1944, fecha en que se publicaron.

Hacia el final, quien relata dice "aquí mi historia se confunde y se pierde" y enseguida prosigue:

> Aquí el narrador se detuvo. Noté que le temblaban las manos.
> –¿Y Moon? –le interrogué.
> –Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil.
> Aguardé en vano la continuación de la historia. Al fin le dije que prosiguiera. Entonces un gemido lo atravesó; entonces me mostró con débil dulzura la corva cicatriz blanquecina.
> –¿Usted no me cree? –balbuceó–. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he

> denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.

Más allá de las derrotas y las victorias, estos relatos muestran la parte no dicha, el "lado B" de la historia. No son precisamente grandes historias, de esas que no le merecen mayor respeto a Borges ni despiertan su interés. Podríamos decir que son las "microhistorias" las que definen una posición para narrar. No solo por la diferencia que puede existir entre "historias oficiales" y "no oficiales", sino también porque la mirada está puesta en estos desplazamientos subjetivos, un poco desviados, pero también derrotados, de estos *outsiders* que encarnan lo fallido en la historia. Estas figuras demuestran que en la historia no hay plan ni sentido asignado. Borges se adentra en un terreno espinoso e insoportable para la política: el de las subjetividades ambivalentes que, presas de la contradicción, en general son complejas de abordar y difíciles de aceptar. En una época de revoluciones y contrarrevoluciones, esta mirada al sesgo también es capaz de producir historias. John Vincent Moon, conspirador, traidor y expatriado, narra la historia que lo tiene como doble de sí mismo y, al hacerlo, incluyéndose, comprende que su historia, pero también su identidad, tienen finalmente sentido en el modo que encuentran para contarse.

4. Simulacro

La política, ¿farsa o tragedia?

> Cuando la naturaleza es tan oscura que resulta imposible alcanzar la verdad, es mejor crear una organización eficiente, aunque ilusoria, que nos permita representarla como si fuera real.
> **Sergio Chejfec**, ***Los planetas***

Del individuo al símbolo

Entre 1955 y 1960 Borges escribe una serie de textos a propósito del peronismo y sus figuras representativas, Perón y Evita. Una entrevista posterior con Fernando Sorrentino, de 1974, incluida en *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, nos permite introducir el tema:

> F. S.: ¿Qué hizo usted el 17 de octubre?
> J. L. B.: La verdad es que no lo recuerdo. La verdad que yo creí y sigo creyendo que se trata de una especie de farsa: no creo que sucediera nada realmente. Porque si el dictador hubiera sido secuestrado, y hubiera sido salvado por una turba –como se dijo después–, es muy raro –dado el carácter vengativo del hombre– que nunca se investigara el asunto. Creo que eso fue hecho de un modo un poco escenográfico y en lo cual nadie creyó, desde luego. Es

> decir, es algo que existe más ahora que en el momento mismo en que se produjo.

Este tipo de conversaciones, con diversos interlocutores (también son famosas, entre otras, las charlas y entrevistas con Osvaldo Ferrari y Antonio Carrizo) se fue transformando en un género en sí mismo. El registro oral, que a partir de la ceguera hizo de Borges una figura pública y popular, lejos de simplemente complementar a la palabra escrita se constituyó como un modo diferente del decir, en el que las opiniones políticas aparecían a la par del gesto irónico, el desdén o el desprecio, allí donde el uso polémico del lenguaje funcionaba para clausurar el debate antes que para expandirlo.

La caracterización que Borges hace del peronismo se desplegará, sobre todo, a partir de dos textos. Por un lado, "L'illusion comique", publicado en 1955 en el número 237 de la revista *Sur*, tras el golpe de Estado y el derrocamiento de Perón, con el emblemático título "Por la reconstrucción nacional". Y por otro lado en "El simulacro", incluido en el libro *El Hacedor*, de 1960. En un cruce entre la ficción y el ensayo, los dos plantean una tensión entre géneros cuyo efecto es producir una verdad histórica muy diferente de aquella que se desprende del análisis político o de las noticias periodísticas.

Por eso mismo, sería posible sugerir lo siguiente: *Borges concibe el peronismo como un simulacro de la representación política que, debido a su carácter desmesurado, amenaza borrar las diferencias entre la realidad de la ficción y la realidad empírica*. Parafraseando a Jaime Rest, esto sucede cuando la radical transformación de la realidad se expande e invade el mundo de la ficción (los movimientos de masas que alteran el "orden normal").

En "El simulacro" Borges narra la simulación del velatorio de Eva Perón en la provincia de Chaco, acto que se replica simultáneamente en otros puntos del país. En el relato Eva no es Eva sino una muñeca rubia colocada dentro de una caja que hace las veces de ataúd mientras la gente del pueblo se acerca a darle el pésame a Perón, quien tampoco es Perón. Leemos:

> ¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en *Hamlet*. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.

En el simulacro se establece una representación de lo político que hace vacilar los límites de la realidad. Como el relato de ficción, el simulacro opera más allá del esquema verdad y mentira, cuestiona la separación entre ficción y realidad y escenifica, para Borges, la amenaza del peronismo. Es aquí donde se presenta el problema: cuando la realidad política pretende ocupar ilegítimamente el espacio de la ficción, debe ser condenada. Y esto sucede para Borges con los movimientos políticos de masas que buscan alterar la realidad de un modo radical. En su percepción, solo la ficción goza de legitimidad para producir desmesura. Es como si nos dijera: la ficción (y solo la ficción) es la vía regia para captar lo real del peronismo.

Su crítica al Estado no se restringe, como vimos, a la defensa de la libertad individual. También apunta a estas "narrativas del exceso" que los movimientos de masas articulan movilizando cuerpos e ideas en contra de una "narrativa mínima". Al decir de Ricardo Piglia, se trata de "el Estado como máquina de hacer creer". De ahí que en "El simulacro" y en "L'illusion comique" se despliegue esa mirada del peronismo como exceso de representación que se manifiesta en la proliferación de símbolos y discursos que, como los tan temidos espejos, duplican el orden de la realidad.

En esa línea, "L'illusion comique" plantea que con el peronismo en el poder "hemos pasado de un mundo de individuos a un mundo de símbolos". Esta idea sitúa en el cambio de régimen político un trastocamiento del orden del discurso, que ahora es necesario descifrar. De pronto esa realidad amenazante insiste en parecerse a la literatura, que para Borges no es otra cosa que un sistema de símbolos, y el peligro pide ser conjurado con una política desprovista de elementos míticos, simbólicos o ideológicos.

Como anticipamos en el capítulo 2 sobre el incidente de Borges con el peronismo y su consecuente despido de la biblioteca municipal en la que trabajaba, "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores" es un texto que combina la voz de Borges en primera persona con la ficción. Allí Borges evoca que, convocado por la Intendencia para explicar por qué había firmado una solicitada a favor de los Aliados durante la Segunda Guerra y luego dado su apoyo a la fórmula presidencial de la Unión Democrática encabezada por Tamborini-Mosca contra Perón en las elecciones de 1946, se distrajo con un cartel que decoraba la oficina con la inscripción *Dele-Dele*:

> No recuerdo la cara de mi interlocutor, no recuerdo su nombre, pero hasta el día de mi muerte recordaré esa estrafalaria inscripción. *Tendré que renunciar*, repetí, al bajar las escaleras de la Intendencia, pero mi destino personal me importaba menos que ese cartel simbólico. No sé hasta dónde el episodio que he referido es una parábola.

El texto concluye con una serie de frases que Borges repetirá en otros escritos:

> Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y mueras prefijados, muros exornados de nombres,

> ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez.

A su entender, el simulacro desborda al individuo invitándolo al caos y a la incertidumbre, a un mundo hecho de símbolos que no puede controlar porque no los entiende. El *Dele-Dele* en el cartel de una gris oficina estatal es el signo de una realidad ominosa y alienante que Borges narra como una parábola kafkiana. En un detalle, en apenas un rasgo, se condensa la ideología de toda una época, y el testimonio en primera persona habilita el salto a la eficacia de la ficción. De allí que el narrador no sepa si lo que ha vivido puede describirse como una parábola o si ha soñado despierto, hechizado por un "cartel simbólico".

En suma, parecería que la política que Borges más teme es aquella que cuestiona el estatuto empírico de la realidad. A los discursos políticos que interpelan y movilizan masas a partir de ficciones, mitos e ideologías, Borges les opone una política conservadora que simplemente administra la realidad. Y con ese gesto rechaza la materia que también configura lo político: las ficciones.

La única verdad es… la realidad de la ficción

Estas lecturas que hace Borges del peronismo como simulacro brutal y pesadillesco se vinculan con la búsqueda de una "verdad objetiva" (si adoptamos el léxico de las ciencias sociales y humanas). El acceso a una verdad última de los hechos sociales puede estar destinado al fracaso, dado que siempre conocemos los efectos parciales de las cosas. Sin embargo, a diferencia de la verdad de la ciencia positivista, "la verdad de la política" se ajusta a otros criterios. Una recordada frase de Perón, con la que intenta jugar el título de este apartado, era precisamente que "la única verdad es la realidad". Lenin, el líder de la revolución bolchevique, ya había dicho que "todo es irreal, menos la revolución". Y, yendo bastante más

atrás en el tiempo, Nicolás Maquiavelo proclamó que en política había que ir a "la verdad efectiva de las cosas". Para estos discursos, que podemos calificar como realistas, es posible construir un tipo de verdad objetiva en la política.

¿Qué tendría que ver todo esto con el peronismo y el simulacro? Tal vez nos permita interpretar uno de sus factores centrales: la existencia del carisma como un modo de la creencia. Para el sociólogo alemán Max Weber, el carisma es una cualidad vinculada a la persona del líder que le facilita conducir y dar discursos. El líder carismático es alguien revolucionario y su carisma no puede ser delegado en otra persona, ya que consiste en "la cualidad, que pasa por ser extraordinaria de una personalidad, por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas –o por lo menos específicamente extracotidianas y no asequibles a cualquier otro–".

Desde la época moderna, y sobre todo en el siglo XX en el contexto de las democracias de masas, el carisma es un rasgo saliente de muchos líderes políticos. Además de ser una cualidad personal, puede entenderse como el producto de dispositivos artificiales y técnicos para movilizar y representar a las masas. El antropólogo estadounidense Clifford Geertz sugiere que el carisma es una construcción artificial, como la que producen los medios de comunicación de masas y los símbolos políticos en las sociedades modernas, que excede las cualidades personales del líder.

La condena de Borges a las democracias de masas consiste en denunciar que el poder se exhibe simbólicamente y se encarna en la voluntad desmesurada de líderes carismáticos. Recordemos que en "El simulacro" narra la representación del velorio de Evita en un pueblo del interior apelando a la metáfora "el drama en el drama" de *Hamlet,* precisamente porque la ficción puede representar la verdad. De por sí, la ficción tiene la capacidad de narrar hechos increíbles para que sean asumidos como creíbles y verdaderos. De hecho, cuando del velorio de Evita dice que "la historia es increíble pero ocurrió", usa la misma frase que en "Emma Zunz". Lo político, el peronismo en este caso, debe interpretarse desde la ficción.

Volvamos a la entrevista con la que abrimos este capítulo; Borges dijo del 17 de octubre de 1945: "No creo que sucediera nada realmente". Sobre el arresto de Perón subrayó que fue un hecho "en lo cual nadie creyó", porque "es algo que existe más ahora que en el momento mismo en que se produjo".

Borges lee lo político fuera de lugar y desenfocado, en otra escena. En un juego retórico entre pasado y presente, entre los hechos crudos y su temporalidad, responde a la convicción peronista de "realidad efectiva" o de que "la única verdad es la realidad" con otra que las conjuga: *la única verdad efectiva es la realidad de la ficción*.

"L'illusion comique"

En el siglo XX pocos escritores de la periferia de Occidente lograron establecerse como referencia en el centro del mundo. Borges fue uno de los que consiguió infiltrarse entre la intelectualidad francesa e influir sobre ella. Tanto es así que, al inicio de *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault comentaba que la idea del libro surgió de "El idioma analítico de John Wilkins", un ensayo en el que Borges hace vacilar, precisamente, la relación entre las palabras y las cosas. La risa que le provocó a Foucault la inquietante clasificación que allí recupera Borges de una ignota enciclopedia china jugó un papel en el que fue, seguramente, uno de los textos más importantes de la filosofía de la segunda mitad del siglo XX. Leemos en el texto de Borges:

> Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (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.

Publicado por primera vez en 1966 en Francia, *Las palabras y las cosas* critica los modos de construcción de conocimiento en la modernidad. En uno de sus capítulos más célebres aborda este problema a partir de *Las meninas*, el famoso cuadro de Velázquez. Lo que resulta interesante en la relación entre Borges y Foucault es que treinta años antes Borges ya había reflexionado sobre este mismo problema, aunque por supuesto resulta improbable que Foucault hubiera leído un breve texto publicado en 1939 en una revista argentina nada académica como *El Hogar*. Allí, en un ensayo titulado "Cuando la ficción vive en la ficción", Borges comenta que vio la obra maestra de Velázquez en el Museo del Prado y afirma: "Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción". Más adelante alude al mismo procedimiento a propósito de *Hamlet*, cuyo fin es "hacer que la realidad nos parezca irreal". Y continúa: "*Hamlet* data de 1602. A fines de 1635 el joven escritor Pierre Corneille compone la comedia de magia *L'illusion comique*".

Borges resume esta obra y dice que "la escena del ensangrentado jardín no pertenece a la realidad (a la 'realidad' de la ficción de Corneille), sino a una tragedia. Estábamos, sin saberlo, en el teatro". La "irrealidad de la realidad" es uno de los materiales con los que está hecha la ficción pero también, tal como vimos, los gobiernos de masas que Borges aborrece.

Para abordar la desmesura del peronismo se apropia del nombre de un texto de 1635 que combina comedia y tragedia. Recordemos que "L'illusion comique" fue publicado en la revista *Sur* luego del golpe de Estado contra Perón, y Borges, en sus propios términos, propone leer al gobierno peronista atravesado por dos tipos de historia. Afirmaba allí:

> Durante años de oprobio y de boberías, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de estas páginas.

A Borges le interesa la segunda historia, la de "carácter escénico" y "hecha de fábulas":

> La dictadura abominó (simuló abominar) del capitalismo, pero copió sus métodos, como en Rusia, y dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar. Esta tenacidad, nadie lo ignora, fue contraproducente; el exceso de efigies del dictador hizo que muchos detestaran al dictador.

Aunque Borges habla de "Estado totalitario" una sola vez para referirse al nazismo y al comunismo, en "Vindicación del 1900", texto de 1945, lee al peronismo bajo ese mismo signo: como una voluntad política que pretende borrar los límites entre los hechos y la ficción. Ahora bien, esos excesos míticos, capaces de alterar y duplicar perversamente lo real, terminaron siendo contraproducentes en el tiempo, porque la profusión "de efigies del dictador hizo que muchos detestaran al dictador".

Una idea similar ya había aparecido, recordemos, en "Nuestro pobre individualismo", cuando la presencia desmesurada del Estado daba lugar, paradójicamente, a la era del individuo. Es significativo que un texto haya sido escrito en los inicios del gobierno peronista y el otro, en su declive. Ambos están conectados por la idea del exceso en aquellos gobiernos que pretenden estar más allá del

capitalismo, pero no hacen más que utilizar sus mismos recursos de propaganda.

Un poco más adelante, en "L'illusion comique", prosigue Borges:

> Más curioso fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. El día 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba; nadie se detuvo a explicar quiénes lo habían secuestrado ni cómo se sabía su paradero.

Borges ofrece su interpretación de la verdad de los hechos de la historia, la parte no contada, porque la otra, "de índole criminal", es sabida por todos.

Esta forma de leer el acontecimiento que selló la relación entre el líder y su pueblo muestra cómo Borges anhela reducir el mito a la realidad de los hechos no contaminados ni tergiversados por la propaganda. Cuando el peronismo es derrocado por la autoproclamada "Revolución Libertadora", fantasea incluso con la desperonización de la sociedad. No caben dudas de que despolitización, desmitificación y desperonización confluyen en Borges.

Es en "L'illusion comique" donde el autor narra cómo fueron, desde su perspectiva, los hechos verdaderos; y cómo ha sido que, a partir de esa primera historia, sucedió la segunda:

> En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo. En la mañana del 31 de agosto, el coronel, ya dictador, simuló renunciar a la presidencia.

Una vez más, la frase condensa el núcleo reflexivo de Borges sobre lo político, ya que abundaron las representaciones del peronismo en contraposición al realismo que debería haber prevalecido. A

diferencia de la narración ficcional, que permite la metáfora o el doble sentido, la política debe ser realista, escueta y sin dobleces: una política prosaica y normal. Continuando en el mismo texto con su interpretación del 17 de octubre de 1945, solo Perón, en su posición de líder exterior a la masa, sabe en qué consiste esa escenificación y puesta en acto manipulada. Concluye Borges:

> Las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades.
> Pertenecían al orden de lo patético y burdamente sentimental.

En este tramo, que cierra "L'illusion comique" en su versión publicada en libro, Borges incorpora la idea de mentira. Esta no parece revelarse simplemente como lo falso de un discurso o el velo que oculta una verdad, sino que Borges lee la mentira como un aspecto esencial del modo de gobernar del peronismo. Al ubicarse en un "plano intermedio" y darle forma a la realidad, esas mentiras se asemejan a la ficción, más apropiada para encarnar "lo patético y burdamente sentimental".

La cuestión alemana y la cuestión judía

No se puede entender el proyecto literario de Borges sin tomar en cuenta la gravitación intelectual que sobre él ejercieron la literatura y la filosofía alemanas. El aprendizaje de la lengua en Suiza, durante los años de la Primera Guerra Mundial, será el punto de partida de lecturas que lo acercarán a Schopenhauer y Nietzsche, Fritz Mauthner y Kafka. Schopenhauer y Mauthner figuran en el prólogo de 1944 a *Artificios* (libro enseguida incorporado a *Ficciones*) como autores que Borges tuvo muy presentes a la hora de componer sus ficciones. Esta educación sentimental alemana por elección –distinta

de su herencia inglesa– se tradujo en el reconocimiento de otros autores que también debemos sumar, sin pretender agotarlo, a su catálogo de lecturas: Goethe, Leibniz, Hölderlin, Heine, entre muchos otros.

Pero la consolidación de Hitler en el poder, el "hijo atroz de Versalles", como lo llamó en "Ensayo de imparcialidad" en 1939, alteró su relación con ese país. Como otros escritores e intelectuales liberales, Borges empezó a preguntarse cómo era posible que un país altamente civilizado regresara a la barbarie política y se "descivilizara". Al mismo tiempo, y dado el valor que otorgaba a la tradición intelectual judía, asumió la lucha contra el antisemitismo como una causa personal.

Creo que esta posición de Borges y sus intervenciones contra el antisemitismo desde los años treinta no han sido suficientemente reconocidas. Incluso fue objeto de un ataque antisemita cuando en 1934 la revista *Crisol* publicó que Borges ocultaba su ascendencia judía, acusación a la que él respondió irónicamente en "Yo, judío".

Es a través de Kafka –portador de una "literatura menor y desterritorializada", al decir de Gilles Deleuze y Félix Guattari– que Borges lee ambas tradiciones: el judío de Praga que escribe en alemán –en Checoslovaquia el alemán era la lengua de las élites– y al mismo tiempo aprende ídish en los círculos intelectuales de la ciudad. Agudamente, Claudio Magris nos recuerda que la particularidad cultural de Praga es haber sido una ciudad "eslavo-germano-judía".

Para Borges, la preeminencia cultural de los judíos en las modernas sociedades de Occidente se debía a su posición descentrada. En Alemania y en el Imperio Austrohúngaro, pese a que los judíos se destacaban intelectualmente, recién pudieron adquirir sus derechos de ciudadanía hacia el último tercio del siglo XIX. Con la aparición del nazismo, Borges lee el conflicto de los judíos alemanes en relación con la cultura alemana, de la cual no solo eran parte, sino que habían contribuido activamente a darle forma.

En 1943, mientras el exterminio de los judíos avanzaba sobre Europa, Borges escribe "El milagro secreto". Ambientado en 1939 en la ciudad de Praga, narra el arresto del escritor judío Jaromir Hladík

por la Gestapo. Autor de varios libros y traductor del hebreo, Hladík se había manifestado contra la anexión de Austria por Alemania en 1938. En el momento de ser apresado, estaba escribiendo *Los enemigos*. Pero entre su arresto y el fusilamiento transcurrieron diez días, y en la oscuridad de su celda, ante la inminencia de la muerte, Hladík, que hasta el momento no se había mostrado como un hombre religioso, le pide a Dios más tiempo para finalizar su libro.

En las interminables noches se dedica a imaginar diferentes formas de enfrentar su muerte. Pero, en la víspera de su fusilamiento, sueña con Dios y con la búsqueda de su nombre, oculto en una biblioteca infinita. La voz de Dios se le aparece en el sueño y le otorga el tiempo necesario. A la mañana siguiente y frente al pelotón, Dios obra el milagro secreto y le regala a Hladík el anhelado "año mental" para concluir su obra, justo antes de que las descargas impacten sobre su cuerpo. Así, Hladík logra terminar *Los enemigos*:

> Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden.

Este cuento aborda aspectos centrales de la obra de Borges: el nombre de Dios, la biblioteca infinita, sus lecturas de la tradición judía, la traducción, el tiempo, la idea del judaísmo como el pueblo del libro y, por supuesto, la aniquilación de los judíos. En este alternar entre Dios y un escritor judío de la ciudad de Praga podemos pensar, elípticamente, en la figura de Kafka como el símbolo de la destrucción de ese mundo cultural. De hecho, y acaso como una anticipación trágica, las hermanas de Kafka fueron asesinadas en los campos de concentración nazis.

Por esos años, Borges escribe un prólogo a una serie de relatos de Kafka que había traducido, donde hace una síntesis de la obra de aquel:

> La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* –tan judío y tan alemán– ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel.

La identidad entre lo judío y lo alemán aparece allí como intercambiable, aunque con el ascenso del nazismo esto habrá de convertirse en un problema. El torturador nazi de "*Deutsches Requiem*" se refleja en el intelectual judío torturado:

> Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable.

Anteriores a estos relatos hay otra serie de textos que Borges publicó entre 1936 y 1945 en *Sur* y en *El Hogar*, en que arremete contra los nacionalistas y los germanófilos argentinos. Allí establece diferencias con el pueblo alemán. En "Una pedagogía del odio", de 1937, comenta la incipiente política antisemita del nazismo difundida en libros para niños:

> ¿Qué opinar de un libro como este? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriosa comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio.

En "Definición del germanófilo", de 1940, también escribe:

> He intentado hablar de Alemania y de lo indestructible alemán; he mencionado a Hölderlin, a Lutero, a Schopenhauer o a Leibniz; he comprobado que el interlocutor "germanófilo" apenas identificaba esos nombres y prefería hablar de un archipiélago más o menos antártico que descubrieron en 1592 los ingleses y cuyas relaciones con Alemania no he percibido aún.

Y de nuevo en "Ensayo de imparcialidad":

> Yo abomino precisamente de Hitler porque no comparte mi fe en el pueblo alemán; porque juzga que para desquitarse de 1918, no hay otra pedagogía que la barbarie, ni mejor estímulo que los campos de concentración.

En todos estos argumentos, Borges intenta distinguir a los germanófilos nacionalistas de Alemania y su cultura. Percibe en la figura del germanófilo al oportunista y al simulador, aquel que asume posiciones nacionalistas incluso desconociendo lo más elemental del país y la cultura que asume representar. Por eso, para Borges, lo alemán funciona como un significante ideológico que perdurará en el tiempo a pesar de Hitler y de sus defensores nacionalistas. El esfuerzo por separar a Alemania y su pueblo –en el que Borges dice tener fe– de Hitler y sus acólitos, se da asimismo por la diferencia existente entre, por un lado, la antigua "mitología germánica" que el nazismo recupera como fundamento mítico de la violencia con su despliegue de símbolos y su culto a la muerte, y la cultura alemana moderna, por el otro.

Borges conoce muy bien esas mitologías sobre las que ha escrito y a las que les otorga un valor épico, diferente al del nazismo. Porque allí donde Borges reivindica una violencia individual, importa menos esa misma violencia que el coraje que la sostiene, contracara de la violencia de masas e impersonal desplegada por el nazismo. Por sobre todas las cosas, esta cuestión implica al racismo, al que Borges identificó como una fantasía ideológica de la época. En "Dos

libros" afirma: "La diferencia entre judíos y no-judíos me parece, en general, insignificante; a veces, ilusoria o imperceptible". De aquí que no solo no ve en Hitler la reencarnación del "mito germánico"… sino que ve a un "loco".

Yendo mucho más allá que numerosos intelectuales y pensadores de la época, Borges deconstruye el mito racista e insiste, provocando, en que el pueblo alemán es resultado histórico del contacto con los eslavos. En 1940, el mismo año de "Definición del germanófilo", publica en *La Nación* "Algunos pareceres de Nietzsche". Allí emprende una revisión de las ideas del filósofo en sus últimos escritos y lo cita: "Todos los verdaderos germanos emigraron: la Alemania actual es un puesto avanzado de los eslavos y prepara el camino para la rusificación de la Europa". Luego, Borges interpreta la cita: "Inútil agregar que esa doctrina puede congregar escasos prosélitos en la Alemania de hoy. El país está regido por germanistas que preconizan la anexión de ciertos vecinos porque son de raza germánica y ciertos otros vecinos porque son de raza inferior". Para reforzar su crítica a los germanófilos y desnudar la ideología racista, unas líneas más adelante Borges vuelve a citar a Nietzsche: "Bismarck es un eslavo. Basta mirar la cara de los alemanes: emigraron todos los que tenían sangre varonil, generosa; la lamentable población que no se movió: el pueblo de alma servil se mejoró después con alguna adición de sangre extranjera, principalmente eslava".

No pueden pasarse por alto los usos de Nietzsche, apropiado por los nazis para legitimar el nacionalsocialismo. Borges lo trae a la discusión para afirmar que no existe tal cosa como una raza pura, que esa es precisamente la fantasía ideológica de la época. Su disputa contra el racismo y el nacionalismo se extiende a la figura del germanófilo, de quien agrega en "Definición…": "Es, asimismo, antisemita; quiere expulsar de nuestro país a una comunidad eslavogermánica en la que predominan apellidos de origen alemán (Rosenblatt, Gruenberg, Nierenstein, Lilienthal) y que habla un dialecto alemán: el *yiddish* o *juedisch*".

Así como el nacionalista desconoce al argentino, el germanófilo "ignora con perfección a Alemania, pero se resigna al entusiasmo

por un país que combate a Inglaterra". En la misma tesitura que Bertolt Brecht, que veía a una pandilla de criminales tras la grandilocuencia de los nazis, para Borges "la psicología del germanófilo es la del defensor del gángster". El triunfo de Hitler es pasajero y nadie desea verdaderamente que triunfe; así, en "Ensayo de imparcialidad":

> Es posible que una derrota alemana sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe. No me refiero al imaginario peligro de una aventura colonial sudamericana; pienso en los imitadores autóctonos, en los *Uebermenschen* caseros, que el inexorable azar nos depararía.
> Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler, hijo atroz de Versalles.

Todavía en 1949, en el epílogo a *El Aleph*, señala a propósito de "*Deutsches Requiem*": "En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; '*Deutsches Requiem*' quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros 'germanófilos', que nada saben de Alemania".

Las imposturas nacionalistas de los germanófilos nunca alcanzaron a comprender la tragedia del pueblo alemán, porque el verdadero sentimiento sobre Alemania consiste en comprender que *debe perder* la guerra, no anhelar su victoria.

Pensar el nazismo

¿Cómo se piensa el nazismo? ¿Cómo se escribe lo político después de la catástrofe? ¿Con qué marcos intelectuales y valorativos? Preguntas de esta naturaleza atraviesan gran parte de la segunda mitad del siglo XX, toda vez que la existencia de los campos de

concentración alteró los significados de lo político. Parafraseando la frase de Theodor Adorno sobre si es posible "escribir poesía después de Auschwitz", también cabe indagar "de qué manera es posible pensar lo político después del nazismo". Desde entonces, la filosofía, la literatura, la teoría política o los relatos de los supervivientes han abordado esta cuestión. También lo hace Borges, para quien el nazismo es el verdadero problema del siglo XX: una nueva forma de barbarie que despliega la violencia planificada.

Al mismo tiempo, no deja de llamar la atención la manera en que Borges se manifiesta al respecto. Cuando dice que "el nazismo adolece de irrealidad" y que "los hombres solo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él" ya que "nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe", el propio Borges parece inundado por un exceso de irrealidad que lo induce a evadirse del presente para buscar la verdad en el pasado. Así, disruptivamente, propone leer el nazismo en autores laterales: el ensayista escocés Thomas Carlyle y el filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte.

Este gesto, que entiende el presente iluminando una zona del pasado, adquiere un significado político en "Dos libros", incluido en *Otras inquisiciones*. Allí Borges discute, entre las causas del nazismo, el papel de las ideas y los intelectuales. Luego de presentar las líneas generales de la *Genealogía del fascismo* de Bertrand Russell, comenta:

> El autor empieza por observar que los hechos políticos proceden de especulaciones muy anteriores y que suele mediar mucho tiempo entre la divulgación de una doctrina y su aplicación. Así es: la "actualidad candente", que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que una reverberación imperfecta de viejas discusiones. Hitler, horrendo en públicos ejércitos y en secretos espías, es un pleonasmo de Carlyle (1795-1881) y aun de J. G. Fichte (1762-1814). Lenin, una transcripción de

> Karl Marx. De allí que el verdadero intelectual rehúya los debates contemporáneos: la realidad es siempre anacrónica.

Esa pasión por el anacronismo, que Borges hace suya, impulsa al "verdadero intelectual" a evadirse de la contemporaneidad más furiosa. Si las ideas del nazismo alemán ya están contenidas en Fichte y en Carlyle, si la verdad del pasado opera sobre el presente y lo explica, ¿qué novedad le plantea el nazismo a la política moderna? ¿Cómo pensar su singularidad en cuanto acontecimiento político radical? Un núcleo traumático relacionado con la transformación, subjetiva y política, de los *alemanes en nazis* enlaza estas preguntas. La culpa y la responsabilidad del comandante de "*Deutsches Requiem*" dejan de ser problemas del derecho para ingresar al campo de la ética-política. Y, de allí, emerge en la política moderna una ideología completamente nueva en relación con el otro: el fascismo.

Como ya dijimos, en 1971 Borges fue invitado a dictar una serie de conferencias en la Universidad de Columbia, en los Estados Unidos. Ante una pregunta del público sobre el sentido de "*Deutsches Requiem*", respondió:

> Naturalmente, cuando estoy con nazis, descubro que no son mi idea de lo que es un nazi, pero "*Deutsches Requiem*" no fue escrito como un panfleto político. Su intención era defender el hecho de que había algo trágico en el destino de un verdadero nazi. Solo que me pregunto si alguna vez existió un verdadero nazi. Al menos, cuando fui a Alemania, nunca conocí a ninguno. Todos se compadecían de sí mismos y querían que yo también los compadeciera.

Pero si solo existían alemanes, la frase "me pregunto si alguna vez existió un verdadero nazi" opera como resistencia a cierto saber o cierta comprensión sobre el nazismo. En su ambigüedad, también opera como un límite que Borges se autoimpone para pensar qué es lo propiamente político del *nazismo alemán*.

Creo que cabría una interpretación adicional. Visto que para Borges lo judío y lo alemán están ligados por la lengua y la literatura, es decir por el ídish, dos causas más poderosas que cualquier ley o Estado, la separación radical que se perpetra entre uno y otro es precisamente una operación de la política racista y eslavofóbica. Borges rechaza ese hecho político, denunciando su carácter irrisorio y exponiendo su verdad. Sin embargo, el nazi que Borges imagina en su cuento no parece ser tan diferente de los nazis alemanes. Así, el relato no deja de ficcionalizar una subjetividad que entra en conflicto con la realidad histórica. ¿Qué serían, luego de la ficción de Borges, un "verdadero nazi" y un "verdadero alemán"? ¿A qué realidad apunta su relato? Quedan, tal vez, dos lecturas. Una según la cual Borges considera que la historia de Hitler no puede confundirse con la historia de Alemania, a la que idealiza. "Quienes abominan de Hitler, suelen abominar también de Alemania. Yo he admirado siempre a Alemania", afirma; e insiste en que "*Hitler quiere ser derrotado*". La segunda sostiene que, necesariamente, la "irrealidad" del nazismo debe separarse de la "realidad" alemana. Es entre estas dos lecturas donde se juega, también, la ambigüedad de lo político en Borges.

Agradecimientos

Quiero agradecer muy especialmente a Ana Galdeano y a su equipo de trabajo de Siglo XXI por haber hecho lugar a una primera y muy incipiente versión de este texto. Su atenta lectura, tiempo y dedicación han sido fundamentales para poder concretar este proyecto.

A Mariela Blanco, quien me brindó la posibilidad de presentar mis primeras ideas en unas jornadas sobre Borges en la ciudad de Mar del Plata.

A María Stegmayer y Virginia Cosin, agudas lectoras y editoras.

A Mariano Schuster y Laura Fernández Cordero, por su generosidad.

A mis amigos Alexandra Kohan y Martín Kohan, por nuestras conversaciones sobre literatura, ficción y política.

A Juan José Martínez Olguín, con quien charlé muchas de las ideas plasmadas en el texto.

A Julia Ariza y a Salvador Cristófaro, por sus certeros consejos editoriales.

A Guillermo Ariza, Cristina Galli e Inés Ariza, quienes siempre se mostraron interesados en la idea del libro y nunca dejaron de alentarlo.

A mis padres, Isabel y Bernardo, y a mi hermana, Natalia, por siempre apoyarme.

A los más pequeños, Nina, Benjamín y Ana, quienes en tantos encuentros me escucharon divagar sobre Borges.

A mis amigos Clara Bressano, Vanesa Costábile, Federico Alessandro, Federico Moreno, Gustavo López, Matías Garnica Casusso, Gastón Villano, Alejandra Unsain, Mariano Zarowsky, Amílcar Salas Oroño, Marcos Schiavi y Ariel Gordon, con quienes he

conversado sobre Borges, política y literatura a lo largo del tiempo y en diferentes momentos de esta escritura.

A Alfredo Luciardo, por las palabras de los jueves.

Textos de Borges mencionados en este libro

"Algunos pareceres de Nietzsche" (1940), en *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

"Anotación al 23 de agosto de 1944" (1944), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", en *El Aleph* (1949), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Borges on Writing, ed. al cuidado de T. Di Giovanni, D. Halpern y F. MacShane, Nueva Jersey, The Ecco Press, 1994 [ed. cast.: *El aprendizaje del escritor*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014].

"Cuando la ficción vive en la ficción" (1939), en *Textos cautivos. Segunda parte*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"De las alegorías a las novelas" (1949), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Definición del germanófilo" (1940), en *Textos cautivos*, segunda parte, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"*Deutsches Requiem*" (1946), en *El Aleph* (1949), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Domingo F. Sarmiento: *Facundo*" (1974), en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas*, t. 4: *1975-1988*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"Domingo F. Sarmiento: *Recuerdos de provincia*" (1944, 1974), en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas*, t. 4: *1975-1988*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"Dos libros" (1952), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

El compadrito, selección de Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich (1945, 1968), Buenos Aires, Emecé, 2000.

"El escritor argentino y la tradición" (1951), en *Discusión* (1932; ed. ampliada: 1957), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"El jardín de senderos que se bifurcan" (1941), en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

El Martín Fierro (1953), Buenos Aires, Emecé, 1995.

"El matrero" (1970), en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas*, t. 4: *1975-1988*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"El milagro secreto", en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

"El otro Whitman" (1929), en *Discusión* (1932), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"El pudor de la Historia", en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"El ruiseñor de Keats", en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"El simulacro", en *El Hacedor* (1960), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"El sur", en *Artificios* y luego en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

El tamaño de mi esperanza (1926), Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

"Emma Zunz" (1948), en *El Aleph* (1949), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Ensayo de imparcialidad" (1939), en *Borges en* Sur *(1931-1980)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"Epílogo", en *El Aleph* (1949), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Examen de la obra de Herbert Quain" (1941), en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Films", en *Discusión* (1932), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Historia del guerrero y de la cautiva", en *El Aleph* (1949), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Historia del tango" (1950), en *Evaristo Carriego* (1930), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"José Hernández: *Martín Fierro*" (1968, 1974), en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas*, t. 4: *1975-1988*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"L'illusion comique" (1955), en *Borges en* Sur *(1931-1980)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"La esfera de Pascal" (1951), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"La forma de la espada", en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"La lotería de Babilonia" (1941), en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"La muerte y la brújula", en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"La poesía gauchesca", en *Discusión* (1932; ed. ampliada, 1957), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"La trama", en *El Hacedor* (1960), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Las versiones homéricas", en *Discusión* (1932), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Leopoldo Lugones (1955, en colaboración con Betina Edelberg), Buenos Aires, Emecé, 1998.

"Los escritores argentinos y Buenos Aires" (1937), en *Textos cautivos. Primera parte* (1986), Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"Nordau" (1951), en *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

"Nota sobre la paz" (1945), en *Borges en* Sur *(1931-1980)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"Nota sobre Walt Whitman", en *Discusión* (1932), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Nuestro pobre individualismo" (1946), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Nueva refutación del tiempo" (1946), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Oswald Spengler" (1936), en *Textos cautivos. Primera parte* (1986), Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores" (1946), en *Borges en* Sur *(1931-1980)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"Pierre Menard, autor del Quijote" (1939), en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Poema conjetural" (1943), en *El otro, el mismo* (1964), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Prólogo" (1938) a *La metamorfosis y otros cuentos*, Buenos Aires, Losada, 2010.

"Sarmiento" (1961), en *El otro, el mismo* (1964), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Sobre 'The Purple Land'" (1941), en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Tema del traidor y del héroe", en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Thomas Carlyle: *De los héroes…*" (1949), en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas*, t. 4: *1975-1988*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Tres versiones de Judas", en *Ficciones* (1944), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Un sajón (449 A.D.)", en *El otro, el mismo* (1964), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

"Una pedagogía del odio" (1937), en *Borges en* Sur *(1931-1980)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"'*Victoire à Waterloo*', de Robert Aron" (1938), en *Textos cautivos. Segunda parte*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

"Vindicación del 1900" (1945), en *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

"William Shakespeare: *Macbeth*" (1970), en *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas*, t. 4: *1975-1988*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

"Yo, judío" (1934), en *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

Otras referencias bibliográficas

Abós, Álvaro (2022), *Macedonio Fernández. La biografía imposible*, Buenos Aires, Plaza & Janés.

Adorno, Theodor W. (2003), *Ensayos sobre la propaganda fascista*, Barcelona, Voces y culturas.

Agamben, Giorgio (2018), *Stasis. La guerra civil como paradigma político*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Arendt, Hannah (1951), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.

Badiou, Alain (1990), *¿Se puede pensar la política?*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Badiou, Alain (2005), *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.

Balderston, Daniel (1996), *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Berlin, Isaiah (1988), *Cuatro ensayos sobre la libertad*, Madrid, Alianza.

Blanco, Mariela (2020), *Invención de la nación en Borges y Marechal: Nacionalismo, liberalismo, populismo*, Córdoba, Eduvim.

Buarque de Holanda, Sérgio (1995), *Raízes do Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras.

Canetti, Elias (1981), *Masa y poder*, Madrid, Alianza.

Canto, Estela (2003), *Borges a contraluz*, Buenos Aires, Emecé.

Carlyle, Thomas (1985), *Los héroes*, Madrid, Sarpe.

Cozarinsky, Edgardo (2024), *Rastros*, Valencia, Pre-Textos.

Dapía, Silvia (2006): "The Metaphor of Translation: Borges and Mauthner's Critique of Language", *Variaciones Borges*, 21, <n9.cl/2twzg>.

De Quincey, Thomas (2017), *Judas y otros ensayos sobre lo divino y lo humano*, México, Jus.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990), *Kafka*. *Por una literatura menor*, México, Era.

Derrida, Jacques (2004), *Acabados seguido de Kant, el judío, el alemán*, Madrid, Trotta.

— (2015), *Historia de la mentira. Prolegómenos*, Buenos Aires, EUFyL.

Díaz, Hernán (2012), *Borges, between History and Eternity*, Londres - Nueva York, Continuum International Publishing Group.

Dosse, François (2024), *El renacer del acontecimiento*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Drochon, Hugo (2023), *La gran política de Nietzsche*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Esposito, Roberto (2012), *Diez pensamientos sobre la política*, Buenos Aires, FCE.

Foucault, Michel (1999), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

Gamerro, Carlos (2023), *Borges y los clásicos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

García, Carlos (2015), *El joven Borges y el expresionismo alemán*, Córdoba, UNC.

Germani, Gino (2003), *Autoritarismo, fascismo y populismo nacional*, Buenos Aires, Temas.

Ginzburg, Carlo (2013), *Mitos, emblemas e indicios*, Buenos Aires, Prometeo.

González, Horacio (2015), *Ecos alemanes en la historia argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Herman, Arthur (1998), *La idea de decadencia en la historia occidental*, Santiago de Chile, Andrés Bello.

Hobsbawn, Eric (1998), *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica.

Horkheimer, M. y Theodor W. Adorno (1994), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.

Jablonka, Ivan (2016), *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, FCE.

Kiberd, Declan (2006), *La invención de Irlanda*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Kohan, Martín (2014), *El país de la guerra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Koselleck, Reinhart (2012), *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, Madrid, Trotta.

Kwiatowski, Nicolás (2020), *Fuimos muy pobres en vicios. Barbarie propia y ajena, entre la caída de Constantinopla y la Ilustración*, Buenos Aires, Eudeba.

Lafon, Michel (2010), *Una vida de Pierre Menard*, Buenos Aires, Lumen.

Longoni, Ana (2007), *Traiciones*, Buenos Aires, Norma.

Lugones, Leopoldo (1932), *El Estado equitativo*, Buenos Aires, La Editora Argentina.

Magris, Claudio (2011), *El infinito viajar*, Barcelona, Anagrama.

Martínez Estrada, Ezequiel (1947), *Los invariantes históricos en el* Facundo, ed. rev. póstuma, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974.

— (2005), *Nietzsche*, Buenos Aires, Caja Negra.

Marx, Karl (1844), *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, cit. en Löwy, Michael (2002), *Walter Benjamin: aviso de incendio*, Buenos Aires, FCE.

Massot, Vicente y Horacio Cagno (1978), *Spengler, pensador de la decadencia*, Buenos Aires, Temas Contemporáneos.

Mussolini, Benito [y Giovanni Gentile] (1936), *La doctrina del fascismo*, ed. cast., Florencia, Vallecchi.

Nietzsche, Friedrich (1998), *Consideraciones intempestivas*, Córdoba, Alción.

Nosetto, Luciano (2022), *Autoridad y poder. Arqueología del Estado*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

O'Donnell, Guillermo (1997), *Contrapuntos*, Buenos Aires, Paidós.

Ory, Pascal y Jean-François Sirinelli (2007), *Los intelectuales en Francia. Del caso Dreyfus a nuestros días*, Valencia, PUV.

Ostiguy, Pierre (1997), "Peronismo y antiperonismo: bases socioculturales de la identidad política en la Argentina", *Revista de Ciencias Sociales*, UNQ, 6.

Panesi, Jorge (1993), "Borges nacionalista", *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, 7.

Pasternac, Nora (2002), *Sur: Una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso.

Pastormerlo, Sergio (2007), *Borges crítico*, Buenos Aires, FCE.

Pauls, Alan (2004), *El factor Borges*, Buenos Aires, Anagrama.

Piglia, Ricardo (2000), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

— (2016), *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Plot, Martín (2024), *Chaos and Cosmos. The Imaginary and the Political in Jorge Luis Borges*, Maryland, Rowman & Littlefield.

Plotkin, Mariano (1995): "Rituales políticos, imágenes y carisma: La celebración del 17 de Octubre y el imaginario peronista 1945-1951", en Juan Carlos Torre (comp.), *El 17 de Octubre de 1945*, Buenos Aires, Ariel.

Prieto, Adolfo (1954), *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias.

Rancière, Jacques (2019), *Los bordes de la ficción*, Buenos Aires, Edhasa.

— (2011), *Política de la literatura*, Buenos Aires, Del Zorzal.

Rest, Jaime (2009), *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Rinesi, Eduardo (2011), *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*, Buenos Aires, Colihue.

Rodríguez, Fermín (2010), *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Saer, Juan José (1999), "Borges como problema", en *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.

— (2024), "El concepto de ficción", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

Sarlo, Beatriz (1995), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel [ed. definitiva: Buenos Aires, Siglo XXI, 2015].

— (2003), *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Schwarz, Jorge (dir., 2023), *Borges babilónico*, Buenos Aires, FCE.

Sorrentino, Fernando (1996), *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo.

Spengler, Oswald (1918, 1923), *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

— (1984), *Prusianismo y socialismo*, Buenos Aires, Struhart y Cía.

Tatián, Diego (2009), *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

White, Hayden (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo.

Wilson, Edmund (2011), *Hacia la estación de Finlandia*, Barcelona, RBA.

Woodall, James (1999), *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, Buenos Aires, Gedisa.