

Períodos en la obra de Borges

Blas MATAMORO

Instituto de Cooperación Iberoamericana

La obra y la biografía de Borges trazan unos ciclos sugestivamente ligados al desarrollo histórico de la Argentina en el siglo XX. Si bien la obra de un escritor no es reductible a su vida histórica, pues sus libros se leen después de su muerte y la historia subsiguiente agrega y quita datos a sus textos, desde un punto de vista genético (o sea: considerando los textos a partir de las condiciones históricas en que se produjeron) es útil estudiar cómo la parábola biográfica se corresponde o no con la organización interna de su obra.

Borges nació en Buenos Aires en 1899 y murió en Ginebra en 1986. Su vida coincide, pues, con buena parte del siglo. Pero, además, la dirección de sus días va del adentro al afuera, como en sus narraciones laberínticas, por ejemplo «La casa de Asterión». Para Borges, la vida humana ocurre en un laberinto, en un espacio cuyos senderos se ovillan y no conducen a la salida. Sólo se sale del laberinto por medio de la muerte, y ésta llega por agencia de un elemento exterior. En el caso del Minotauro, por el arribo de Teseo, el redentor/matador. Lo mismo pasa en «La espera», donde Alejandro Villari espera no se sabe qué leyendo a Dante. Por fin llegan los personajes esperados y le dan muerte.

Nuestro escritor siempre se ha considerado habitante de Buenos Aires. No importan los viajes, tampoco las estadas fuera de su ciudad. «Buenos Aires, yo sigo caminando / por tus veredas, sin por qué ni cuándo». Esta Buenos Aires nativa es una figura de laberinto, del cual lo saca la muerte, llevándolo a Ginebra, la ciudad en que vivió su adolescencia.

Vamos a adentrarnos en los tres períodos en que podemos dividir la obra de Borges y, luego, vamos a rebatir este transcurso temporal en un cuadro espacial, también relacionado con la geografía simbólica de la Buenos Aires borgiana. El lector podrá superponer, finalmente, el esquema espacial sobre el esquema temporal, ya que el tiempo sucesivo también va ocupando espacios y ambos esquemas resultan, en definitiva, maneras de ver unas superficies.

La primera parte de la obra borgiana va desde 1923, cuando publica su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, hasta 1930, cuando aparece *Evaristo Carriego*. Hay textos suyos anteriores a 1923, algunos perdidos, otros meramente probables, otros dispersos en revistas. Tienen que ver con su formación intelectual, que empieza en la casa paterna, donde hay una biblioteca de la cual el niño Borges rescata los clásicos ingleses y los argentinos del siglo XIX. Luego, en Ginebra y en España, es decisivo su contacto con la poesía alemana de vanguardia (expresionismo, dadaísmo), su descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer y su militancia en algunos cuadros españoles de la vanguardia ultraísta. Históricamente, los hechos que más lo marcan son la guerra europea, que vive en la neutral Suiza, y la revolución rusa (1914-1917).

En este primer período registramos el compromiso de Borges con la vanguardia, el predominio del verso sobre la prosa, una impregnación nacionalista y una ideologización política que va del individualismo anarquizante de su padre al bolchevismo sumario de su adolescencia y, por fin, a sus simpatías por el caudillo radical Hipólito Yrigoyen, que podemos adjetivar de populistas. Tenemos en este período, aparte de los libros citados, sus poemarios *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, y varias recopilaciones de artículos mayormente renegados y sin reedición: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*.

Los rasgos del vanguardista Borges son sumarios: uso del verso libre, metaforización. Su prosa registra un talante marcadamente neobarroco, resultado de sus lecturas de los barrocos ingleses (incluidas en ellas la Biblia y las traducciones de algunos clásicos griegos) pasados por cierto barroco español (Quevedo y Gracián ante todo, algo de Góngora, cierto Cervantes).

En cuanto a su nacionalismo, cabe acotarlo como porteñismo, y con las notas que enseguida señalaremos. La Argentina de Borges es esencialmente porteña y decimonónica. Lo que hay en ella de no porteño es accesorio de Buenos Aires: la llanura y el río que separa la orilla occidental (Buenos Aires) de la oriental (Uruguay). Siempre Borges designará a los uruguayos como «orientales» (y esto provocará divertidos y disparatados equívocos en algún traductor), o sea que los uruguayos son los que viven al Oriente de Buenos Aires, Río de la Plata por medio. El resto del país no integra su imaginario y los mitos porteños se conectan con otros sistemas de mitos,

digamos, «universales»: los héroes griegos, latinos, escandinavos, germánicos, chinos o indios.

La Argentina que alimenta el nacionalismo borgiano es la del siglo XIX, con un marcado tinte militar. Es la Argentina de algunos antepasados suyos, guerreros de la Independencia, las luchas civiles y la llamada Conquista del Desierto, o sea la ocupación de los territorios que dominaban los indígenas nómadas. En definitiva, el corrimiento de la frontera de Buenos Aires sobre las pampas (palabra querida por el joven Borges y detestada por el maduro Borges).

Un punto crítico de tal nacionalismo es la independencia idiomática de los argentinos. Es un tema que ya se planteó en el romanticismo, en obras de Sarmiento, Alberdi y Juan María Gutiérrez. En los años veinte se reavivó la polémica con la proclamación, en 1927, por Ernesto Giménez Caballero y en la madrileña prensa de vanguardia, del «meridiano intelectual de la hispanidad», o sea Madrid. Los escritores argentinos de vanguardia reaccionaron duramente contra el imperialismo hispanista de Caballero, entonces profascista y partidario del dictador Primo de Rivera. Alguno, como Nicolás Olivari, llegó a aconsejar a sus compatriotas que escribieran de modo que no los entendieran los españoles.

Borges se sumó a esta corriente y propuso una lengua literaria con ciertos rasgos ortográficos ligados al habla de Buenos Aires. Su intento, empero, no pasa de un localismo tenue, ya que rechaza toda intrusión del lunfardo, es decir, del vocabulario de germanía propio del medio delincuente y que había tomado carta de ciudadanía en el habla corriente de cierta parte de la sociedad, así como en la letra de algunos tangos. Más que lunfardo, podríamos decir que se divulgó un lunfardismo, sobre todo en los sainetes costumbristas cuyos personajes eran inmigrantes que sabían mal el español, hablando una suerte de bable llamado «cocoliche».

Hemos de tener en cuenta que Buenos Aires, cuando Borges era niño y aprendía a hablar, contaba con una población mayoritariamente inmigrante y que ésta, en buena parte, era gente que no sabía español (italianos, gallegos, judíos centroeuropeos, libaneses). El argentinismo idiomático de Borges, como del resto de sus compañeros de vanguardia, fue una elección en favor del español como lengua literaria, con las características locales del caso, pero sin deslizamientos hacia otros campos. Uno podría ser el lunfardo, otro el *neocriollo* inventado por Xul Solar, otro, por fin, alguna lengua culta europea (el francés, sobre todo), conforme hicieron algunos escritores de la generación anterior. De las dos variantes literarias del español (el casticismo hispanista y el nacionalismo porteñista), el joven Borges escogió la segunda.

Otro rasgo nacionalista del primer Borges es su culto a los antepasados. Estos reúnen tres notas de «autenticidad» que los identifican: fueron

guerreros (supieron matar y arriesgar sus vidas), fueron padres (fundaron y mantuvieron sus estirpes) y escribieron poemas épicos. Al heredero le queda el papel del fin-de-raza, pues no sabrá pelear, ni engendrar, ni relacionarse con la epopeya más que como simple lector y comentarista. Será un sujeto apócrifo de una historia igualmente apócrifa.

En cuanto a la Buenos Aires de su poesía, tiene unos caracteres muy definidos. Es la Buenos Aires de las orillas, o sea de las zonas limítrofes entre lo urbano y lo rural, una Buenos Aires que conserva reminiscencias campesinas y criollas. Una ciudad sin inmigrantes, que es observada a partir del crepúsculo y por la noche, cuando no hay gente en las calles y la población se recoge en hondas casas de zaguanes y patios. No es la Buenos Aires del trabajo ni de la riqueza, propia del desarrollo que se produce desde 1870 en adelante. Es la ciudad fundacional, de algún modo fantasmática, poblada por las sombras de los mayores que se aparecen, en las horas oscuras, al poeta solitario que vaga por sus arrabales. Un lugar destacado ocupan en esta ciudad los cementerios (el primer poema de *Fervor...* está dedicado al cementerio de la Recoleta, donde reposan sus antepasados). Es una ciudad de muertos ilustres y lejanos, que el poeta rescata en medio de una muchedumbre de extranjeros y advenedizos.

Esta ciudad tiene una organización espacial que vale la pena describir ahora, porque será una constante en la obra borgiana y porque determina el objeto que se invoca cada vez que Borges dice «Buenos Aires».

El centro de esta ciudad simbólica es la casa de los Borges en el barrio de Palermo, según la descripción que tenemos en «La fundación mitológica de Buenos Aires». No se trata de la casa natal del escritor, que lo fue de su madre, en la calle Tucumán, hacia la zona céntrica de la ciudad, sino en lugar entonces suburbial, con reminiscencias de cuchilleros y de estancias (establecimientos de campo) del siglo XIX, como la del dictador Rosas. Una casa con jardín, rodeada de verjas que parecían lanzas, donde el niño Borges recuerda haberse encerrado en una biblioteca de «infinitos libros ingleses» y advertido el mundo exterior como una conjetura tras las rejas. Una casa donde los libros eran protección y cárcel.

A partir de esta manzana, de este cuadrado mágico de la memoria, la Buenos Aires de Borges establece sus puntos cardinales. No importan demasiado el Este ni el Norte. Aquél es el río, el puerto por donde vienen los inmigrantes, los bajos fondos del Paseo de Julio, la frontera con los «orientales» del Uruguay. El Norte es el barrio de los nuevos ricos, los «bacanes tilingos» que construyen rumbosas mansiones de imitación europea. El Buenos Aires borgiano apunta hacia el Oeste, donde está la llanura, y hacia el Sur, hacia los barrios primitivos de la ciudad, la parte vieja y evocadora de los orígenes. El Sur se convierte en el lugar mítico del desafío a cuchillo y la muerte, los restos de la antigua caballería argentina de los duelistas.

tas que se enfrentaban porque sí, por cumplir con los ritos de la «dura y ciega religión del coraje». En «El Sur», el protagonista, un enfermizo bibliotecario, viaja hacia la parte austral de la ciudad donde hallará la muerte a manos de un cuchillero experto. Lo mismo ocurrirá con el detective de «La muerte y la brújula», cuyo punto de encuentro con el criminal que intenta identificar por medios cabalísticos, será el lugar donde lo aguarda la muerte.

El segundo período borgiano empieza en 1930 con *Evaristo Carriego* y llega hasta 1960, con *El hacedor*. El año de 1930 es simbólico en la moderna historia argentina, pues ocurre entonces el primero de una serie de golpes de Estado que llegarán hasta 1976 e interrumpen un largo tiempo de normalidad constitucional, iniciado en 1862 y excepcional en el mundo latinoamericano. También ocurre la crisis económica de la Gran Depresión mundial, iniciada en 1929. El brillante desarrollo argentino se ve amenazado y se comienza a gestar una literatura que refleja la inquietud por la parálisis histórica del país.

Al decidirse por escribir un libro sobre Carriego, Borges toma una decisión de su primera época. Apuesta por el poeta que ha inventado el arrabal como tema de la lírica. Carriego es el cantor de los personajes modestos, sin nada notable, cuyos dramas y comedias no superan los límites de la vecindad. Todo lo contrario de lo que Borges buscará en los arquetipos suburbanos y campesinos. Carriego es castizo y particularista. Pero, al tiempo, esta mitología endogámica permite a Borges pensar el doble juego de la historia: la peculiaridad y el mito. Por eso, *Evaristo Carriego* es un libro-bisagra, donde hay algunos apuntes sociológicos sobre los orilleros de Buenos Aires, a la vez que el intento de rescatar ciertos lugares míticos de la ciudad: descampados de malevos y prostitutas, de carreros y payadores, que pertenecen al mundo universal de los vagabundos y los peleadores sin ejército, propios de las leyendas primitivas.

Este segundo período está marcado por las notas opuestas y complementarias del anterior. En él domina la prosa, el neobarroquismo se depura en neoclasicismo, el nacionalismo se trueca en cosmopolitismo y el populismo se convierte en liberalismo, de un fuerte sesgo escéptico. En el mundo de las revistas literarias, a los órganos de la vanguardia en los que militó Borges (*Proa*, *Inicial*, *Prisma* y, sobre todo, *Martín Fierro*) sigue el dominio de *Sur*, revista fundada en 1931 por Victoria Ocampo y que reúne a los jóvenes vanguardistas del veinte, reconvertidos en críticos de la vanguardia y en maduros escritores neoclásicos.

Este período borgiano es el que podríamos denominar «canónico», pues lo define como tal Borges y en él produce sus libros cardinales: *Historia de la eternidad*, *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones*. En ellos, la categoría, tan borgiana, de «ficción» es la que podemos entender como hegemónica. Vista desde esta periodización, puede percibirse como una modifi-

cación de la querrela contra los géneros, propia de la vanguardia, pero vista desde una perspectiva de nitidez clasicista. Los distintos géneros están considerados en las ficciones borgianas, pero no para conservarse distantes y diversos, como en las poéticas clásicas, sino para contactarse en un experimento dominado por la noción de radical falsedad de toda literatura.

La ficción se vincula, además, con una concepción del mundo como conjetura y falsía, algo ficticio como la literatura que produce. Las explicaciones que nos damos son provisorias y relativas, convincentes pero improbables, y no existe nada fundamental que sostenga la verdad como meta o cimiento de nuestras construcciones intelectuales. La realidad, el sujeto, el saber, las significaciones del lenguaje, son apariencias que ocultan una esencial vacuidad de todo lo existente. Por este camino, Borges se vale tanto de la cábala como del budismo mahayana o zen, como de la teoría barroca del lenguaje. En todo lo que decimos hay una zona de vaciedad, una vanidad, un huevo, donde nada existe que sirva de sostén a lo que se dice. Del sueño despertamos a la vigilia, que es otro sueño y así infinitamente («Las ruinas circulares»). Toda historia que contamos es una de las infinitas historias que se pueden contar de algo o de alguien, todas posibles y ninguna necesaria («El jardín de senderos que se bifurcan»). Los libros del mundo carecen de un libro que sirva de explicación a los demás, palabras que se deslizan sobre otras palabras, sin detenerse jamás en un sentido definitivo («La biblioteca de Babel»). El mundo es un orden con apariencia de caos, pues lo rige la casualidad azarosa o unas leyes secretas que producen el efecto del azar («La lotería en Babilonia»).

Políticamente, Borges adopta una posición liberal de escepticismo ante la historia. Brega por un mínimo de Estado y un máximo de libertad individual. Toma posición contra los totalitarismos en curso durante los años treinta y cuarenta (fascismo, nazismo, estalinismo). Observa que la civilización no puede impedir la recaída del hombre en anacrónica barbarie y, por lo tanto, ve la historia como una fútil algarabía que a nada conduce. El mundo histórico es limitado y sus situaciones se repiten, copiando malamente las escenas clásicas. Platón y Nietzsche le sirven para plantear sus diseños de un tiempo circular, un eterno retorno de todo lo ocurrido, la vaga sospecha de que si algo firme y eterno existe, se halla fuera de este mundo, en el cielo de los modelos y arquetipos platónicos.

En lo estrictamente literario, la ficción plantea que toda literatura es falsificación de otra literatura, traducción, plagio o parodia de una sucesión de imitaciones sin original ninguno. El autor es apócrifo y el lector puede ocupar su lugar («Pierre Ménard autor del Quijote»). Da lo mismo comentar los libros de un escritor que realmente existió, como de alguien conjetura (Homero), o de un autor del que apenas sabemos nada (Dante) o de un apócrifo (el mismo Pierre Ménard, Herbert Quain). Borges producirá, con Adolfo Bioy Casares, libros de heterónimos como Honorio Bustos Domecq

y Suárez Lynch, prologados, a veces, por otro apócrifo, Gervasio Montenegro. En su antología sobre el compadrito, compuesta junto a Silvina Bullrich, aparece una pieza falsa, firmada por Manuel Pinedo. En *El hacedor* hay firmas también apócrifas, como Risso Platero.

El sujeto humano es una inestable ficción del lenguaje y la historia que nos contamos, un relato meramente verosímil al que damos el valor del pasado histórico. Un traidor puede morir como un héroe y pasar a la historia como tal («Tema del traidor y del héroe») y una mujer puede fingir ser violada y matar a un tercero para vengar a su padre, siendo absuelta por la justicia («Emma Zunz»).

Este Borges paradójico y neoclásico es un síntoma que se agrega a otros en la crisis del racionalismo positivista que ocurre en nuestro siglo. Borges parte de postulados racionalistas (unidad del sujeto, unidad de la historia, universalidad de la cultura, transparencia del lenguaje) y comprueba que ninguno de ellos es racionalmente demostrable, que todos son actos de fe, ideologías más o menos eficaces. O ineptas. Tan solo la bella forma que la poesía otorga a, o halla en el lenguaje brinda cierto asidero a esta vida efímera, inestable y tal vez caótica. En la poesía, justamente, cifra Borges la única dimensión realmente universal y «humana» del ser humano. No en la lengua, porque no hay lengua universal, sino en un tesoro de cuentos elementales y reiterados: la mitología. Ya Goethe, en su idea de «literatura del mundo» (*Weltliteratur*) había diseñado esta correspondencia mítica universal, vinculando los poemas épicos alemanes o saga de los nibelungos, con la poesía persa de Hafiz, la novela china y los héroes clásicos griegos. Borges añade a esta tropa sus teólogos descreídos, sus cuchilleros suburbanos y sus jinetes mongoles. Y un largo etcétera.

Si examinamos este período a la luz de la historia argentina con la cual Borges convive, vemos que al golpe de Estado de 1930/1932 sigue un lapso de democracia restringida (1932/1943), otro golpe (1943/1946), el primer peronismo (1946/1955), otro golpe más (1955/1958), y una inestable restauración democrática (1958/1962). El peronismo es la experiencia más traumática para Borges, que lo ve como una reedición de las guerras civiles y la recaída en las tiranías caudillescas del siglo XIX. Recurre a Sarmiento y a su dicotomía entre la cultura campesina, orgánica, tradicional y caciquil, opuesta a la civilización ilustrada, racional, modernizante y mecánica de las ciudades. La fecha emblemática es 1955, cuando cae el peronismo y Borges se queda ciego, al tiempo que es designado director de la Biblioteca Nacional. Esta paradoja del lector ávido e invidente será glosada por él en su «Poema de los dones».

Su desconfianza en la historia se acentúa y lo lleva a tomar posiciones políticas a veces recalcitrantes, de un conservatismo timorato y un anticomunismo gazmoño, azuzado por sus adversarios de los diversos campos

«progresistas» (revolucionarios, nacionalistas, meros demócratas). Se muestra partidario de las dictaduras pretorianas y temeroso de la «superstición estadística» de la democracia. Por escepticismo, ve preferible la inmovilidad al cambio, que sólo puede empeorar las cosas.

Su último período (1960/1986) es una recapitulación y una síntesis de los dos anteriores. En él se advierte una acentuación de su actitud neoclásica, con un retorno a la poética de los géneros. Intenta escribir cuentos despojados de reflexión y aun realistas, en colecciones como *El informe de Brodie* y *El libro de arena*. Vuelve al poema, como en su juventud, pero apelando, con frecuencia mayoritaria, a las formas canónicas (rima, métrica, soneto). Escribe, en esta línea, *El oro de los tigres*, *El mismo, el otro*, *La moneda de hierro*, *La cifra*, *Los conjurados*. Compone letras de milongas en octosílabos (*Para las seis cuerdas*). Revisa sus composiciones juveniles, suprime y corrige, pone prólogos a sus obras anteriores, prolifera en conferencias sobre temas variables, desde Dante al budismo y las antiguas literaturas germánicas. Siempre que vuelve a la literatura argentina, sus prototipos son del siglo XIX (Sarmiento, José Hernández y quien lo culmina y cierra, Leopoldo Lugones).

Los avatares políticos argentinos se ponen cada vez más críticos en este período. Regímenes militares interfieren en cortos momentos de normalidad civil, hasta llegarse a la guerrilla y la dictadura de 1976/1983. Borges, que simpatiza, con frialdad, del gobierno militar, defrauda a los dictadores en algunos momentos en que se requiere su apoyo ilustrado: un campeonato de fútbol, un conato de guerra con Chile, el conflicto con Inglaterra a propósito de las Malvinas. En 1983, con el triunfo de Raúl Alfonsín, se reconcilia con la democracia.

Como la Buenos Aires del mito, su literatura apela a la eternidad de los elementos, el agua y el aire, reprimados por la palabra del poeta. La literatura borgiana evoca las mónadas de Leibniz: construcciones cerradas como una esfera hermética y transparente, dentro de la cual hay un poeta enfrentado a un espejo, que parece un abismo. En la intimidad de la cerrazón está el infinito. Este solitario intenta seducir a otro solitario que circula fuera de la mónada, en la mónada vecina, dotado de otro espejo y otro abismo: es el lector. Entre soledades, encierros y espejismos, uno intenta atraer al otro. Tal vez sus vidas estén ordenadas por una armonía preestablecida por los dioses, o por el Dios innominado que está detrás de ellos. El lenguaje es su máscara y su infinita revelación.

La división de la obra borgiana en períodos ofrece un costado que podríamos denominar «político» y que atañe a la historia personal de Borges como sujeto histórico o cívico, según se prefiera. Conformar su biografía política y está anclado en la historia de su tiempo igualmente biográfico. Permite situar a Borges en el contexto histórico de los primeros ochenta años

de nuestro siglo, en especial en cuanto se vincula con la historia argentina de dichas décadas.

En la constelación ideológica de Borges como sujeto político se mezclan, no siempre armoniosamente, elementos liberales y autoritarios. A veces ha sido partidario de la intervención militar de tipo pretoriano, que tanto marca la historia política argentina entre 1930 y 1983 (caída del presidente Yrigoyen, presidencia de Raúl Alfonsín). Siempre se ha alejado de las concepciones totalitarias de la sociedad y de las explicaciones sistemáticas, siquiera racionales, de la historia. Diría más: de cualquier explicación histórica a secas. La historia, para Borges, es siempre eso, una historia en tanto relato, un cuento, acaso esa leyenda sobre la cual nos ponemos de acuerdo, y que era la historia para Voltaire. No obstante ello, nada impidió a Voltaire convertirse en uno de los fundadores de la filosofía de la historia, con su ensayo sobre las costumbres de los pueblos.

Si la historia carece de realidad objetiva, si es una mera narración en la cual depositamos nuestra confianza y la convertimos en nuestro pasado, es inútil buscarle sentidos, estructuras, siquiera morfológicas. Políticamente, según veremos, esta visión del acontecer histórico puede explicar ciertos momentos de intransigente conservatismo en la biografía política de Borges. La historia es un instrumento de quien detenta el poder, que dispone de su relato según le convenga. El poder, a su vez, no tiene un fundamento que lo explique, ni una o varias finalidades que lo encaminen. Es poder porque puede, mero dominio, mando. En el fondo, es pura fuerza. La justificación de esta proyección social de la fuerza viene a posteriori de su instauración y sólo puede pensarse que obedece a una oscura necesidad de la especie humana, o de los grupos humanos constituidos en sociedades. En este orden, es igual a sí mismo y carece de historia. Por eso, el tema del poder suele estar tratado en Borges por medio de fábulas indeterminadas en cuanto a tiempo y espacio. Estas dos «minucias» no importan si, como queda dicho, el poder es siempre igual a sí mismo y carece de historia. Más aún: algunos textos donde se toca el asunto transcurren en un medio imaginario, impregnado de referencias arcaicas y primitivas. Efectivamente, aquello que no varía con la historia, lo que insiste y se repite idénticamente es, de algún modo, siempre, primario, original, inicial.

Leída diacrónicamente, como una sucesión, la historia política de Borges es variopinta, según se expuso antes. Si se quiere buscarle una clave que la sostenga y la explique, esta clave podría ser el eclecticismo. No hay doctrinas fundamentales, sino esbozos de aproximación a posiciones diversas: el anarquismo libertario e individualista, el comunismo revolucionario, el nacionalismo populista, el pesimismo liberal, el autoritarismo pretoriano, un vago conservatismo que ve en la historia humana la repetición, diversamente entonada, de unas pocas y reiterativas metáforas. Lo mismo que en materia política, podría decirse del eclecticismo de Borges en otros órde-

nes: estético, filosófico, religioso, etc. Es una mentalidad tardía, que se complace en reconocerse barroca (y por ello, esencialmente, tardía), un meditador que llega al final de un período y que mezcla las herencias profusas recibidas de una cultura longeva, compleja y ambivalente.

Examinado en el contexto de la historia intelectual argentina, este eclecticismo representa la tradición más fuerte de una cultura de arrastre, corta en años pero múltiple en fuentes, que Borges propone, vagamente, como toda la cultura occidental. Los argentinos pueden reivindicarla como suya, así como quien reivindica una enciclopedia (la tan querida y manejada enciclopedia borgiana) o una red de museos y archivos.

En efecto, los fundadores de la literatura argentina, los llamados escritores de 1837 (notoriamente: Sarmiento, Echeverría y Alberdi) son eclécticos y reaccionan contra el doctrinarismo del período revolucionario. Se proponen como habitantes de la cultura europea avanzada, ilustrada, «moderna», liberal, y toman elementos de distintas vertientes, para asumir con rapidez una cultura inmensa que no han tenido tiempo de recibir como herencia de una historia «vieja», a la manera como la han recibido los pueblos europeos. El eclecticismo enciclopédico es una suerte de recurso y de destino intelectual de la América.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero tomo uno solo, el de Leopoldo Lugones, porque es un escritor al que Borges vuelve siempre, entre su juventud vanguardista y su madurez neoclásica, como se vuelve a una figura paterna. Lugones fue un individualista anárquico y aristocratizante que, por paradoja, estuvo entre los fundadores del Partido Socialista argentino. Luego se adhirió al conservatismo y, en la década del veinte, se convirtió en uno de los teóricos del fascismo. Su final suicida puede imbricarse en una concepción fascista, violenta, mortífera, de la existencia. Del Eros modernista de su juventud Lugones pasó al Tánatos fascista de su madurez. La defensa de una Argentina fundacional, cuya epopeya está en los poemas gauchescos (la doctrina de *El payador*), el atrincheramiento contra el peligro de la inmigración, el fijar las esencias nacionales en el belicoso heroico siglo XIX de las guerras independentistas y civiles da lugar al nacionalismo del joven Borges, así como su estética meteorizante anticipa la retórica de las vanguardias donde aparece el también joven Borges inicial.

Ahora bien: Lo político aparece en la obra de Borges con otro sesgo que no es biográfico, quiero decir: no como la historia de las opiniones políticas de Borges y de sus diversos posicionamientos en circunstancias históricas distintas, sino como una meditación acerca del poder de sus posibles fundamentos o su carácter infundado, sus alcances, su sacralización, su relación con el orden o el caos que llamamos mundo, su modo de funcionar en la sociedad. Creo que el examen de tres textos nos permitirá explorar con cierta eficacia el asunto.

«La lotería en Babilonia», del libro *Ficciones*, es una fábula que puede ser leída como una historia alegórica del poder en una sociedad supuesta y de vaga entonación, que puede ser cualquier sociedad y ninguna. En Babilonia ha habido siempre lotería y el narrador se presenta diciéndonos que la lotería es la institución que le otorga identidades cambiantes. Según lo que obtenga en cada sorteo, pertenece a un lugar distinto de la sociedad. De movida, la identidad social de los «babilonios» se nos muestra como un efecto del azar. No es natural ni necesaria, sino simplemente aleatoria.

De la lotería babilónica no puede contarse la historia. Al menos, no puede narrarla el narrador. Esta es la primera identificación de la lotería con lo sagrado. Lo sacro no tiene historia. Está ahí desde siempre y por siempre. Vagas noticias transmitidas por el padre recuerdan que, alguna vez, la lotería era un juego de la peble, que consistía en la venta de números y el sorteo de premios. Pero su falta de elementos morales derogó su eficacia. Entonces, la lotería parece cambiar de calidad: aparece un organismo gestor, la Compañía; los babilonios consideran deshonoroso no jugar; los premios se alternan con castigos, que son pecuniarios o de cárcel sustitutiva, para convertirse, finalmente, en exclusivamente carcelarios.

En un segundo momento, la Compañía, por gracia de una sublevación popular, asume la totalidad del poder público, y se torna secreta, gratuita y general. Premios y castigos se otorgan sin pagar ni cobrar, por medio de una institución todopoderosa que, por ello, es decir por la omnipotencia, por la gracia y el secreto, se ha convertido en una personificación de Dios. El poder se ha sacralizado.

Este poder es absoluto y hermético: no declara sus fundamentos, no se somete a reglas ni da cuenta de sus actos. Su funcionamiento y sus miembros permanecen ocultos, y el mecanismo de la concesión de premios y castigos no obedece a una normativa jurídica ni moral, sino que es azaroso, un mero sorteo. Si tiene leyes, se trata de leyes ocultas, como las ocultas leyes del azar, precisamente. El azar, en Borges, puede ser tanto el orden secreto que pone rigor en un mundo contingente y casual, como todo lo contrario, «una infusión de caos en el cosmos», o sea la antropía y el desorden que descomponen cualquier ordenación. Si el orden es orgánico y «natural», entonces el azar es mecánico y artificial, una lotería inventada por los hombres. Viceversa, si lo natural y orgánico es el caos, la lotería es la legislación misteriosa y necesaria del llamado mundo. En cualquier caso, lo visible es la proliferación de sorteos, casos y reglamentaciones, la burocracia del azar que la Compañía maneja. Cada vez hacen falta más sorteos para precisar un premio o un castigo. Si el castigo sorteado es la cárcel, luego hay que sortear el lugar de la prisión, luego el tipo de prisión, luego el tamaño del calabozo, etc. La posibilidad casuística es infinita.

Tenemos, entonces, un poder fundado en la necesidad primaria de los hombres de establecer un orden sin fundamentos, o sea azaroso, y que ese orden establezca una moral de las meras consecuencias, carente asimismo de fundamentos. No se premia o castiga una conducta buena o mala, sino una conducta como si fuera buena o mala, según el efecto de un sorteo. No hay valores ni fines, la legislación es meramente reglamentaria y el poder convertido en institución asume los caracteres de lo sagrado: secreto, gratuidad, generalidad, omnipotencia.

Las explicaciones que los historiadores y filósofos del Estado dan al orden babilónico merecen irónicas reflexiones del narrador: los historiadores dan valor de documento a cualquier objeto que puede ser mero resultado de un sorteo, creando una historia ficticia de la Compañía: los filósofos de la política arriesgan hipótesis igualmente convincentes e improbables, como ser que la Compañía ha dejado de existir y subsiste una creencia tradicional en ella, o que es eterna y trascendente, o que es simplemente ordenancista y anecdótica o sea sin conexión con los fundamentos del orden, o que es mera ficción que no existió ni existe ni existirá jamás, o que todo es un juego de azar cuyas explicaciones también son efectos del mismo azar, o sea que no pueden dar cuenta de él.

Nada legitima al poder y todo es ficticio en él. Lo único que podemos decir a su respecto es que responde a necesidades vagas y oscuras de una supuesta antigüedad, y que consiste en una mera ocupación de espacios. Si se quiere, es una usurpación legitimada por su propia omnipotencia, sin nada que lo trascienda y de lo cual obtenga su virtualidad normativa. Sería bueno razonar esta fábula borgiana con otro texto contemporáneo, escrito por un coetáneo y amigo de Borges, Francisco Ayala: *Los usurpadores*. El matiz está en que, en Ayala, el poder es visto en una perspectiva laica y liberal, como algo ficticio y convenido que puede alterarse por otra ficción y otra convención, en tanto que en Borges adquiere los rasgos de la fatalidad y violarlo significa insurgirse contra el cosmos, un cosmos acaso caótico pero de estatuto sagrado, al menos sacralizado.

En «Tema del traidor y del héroe» (del mismo libro *Ficciones*) tenemos el asunto del poder vinculado con la narración de la historia. La ubicación del relato es contingente: «La acción ocurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico»... «Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824...».

La historia es simple: un irlandés traiciona a sus compañeros nacionalistas y es condenado a muerte. Pide que se monte una ficción: ser asesinado por patriota. Se le complace y pasa a la historia como un héroe, cuando, en rigor, ha sido un felón. Alguien descubre el infundio y lo investiga, pero acaba publicando un libro sobre la heroicidad del traidor. El también (el

historiador) forma parte de la trama ficticia. Finalmente, lo que ha quedado de la historia es lo que se cuenta de ella, algo ficcional en lo que todos depositamos nuestra confianza: acaso, una obra de arte.

Aquí el poder reside en quien puede contar la historia, que se convierte en dueño de la Historia, en amo del pasado común, en administrador de las creencias comunes. La Historia es tan ficticia como la historia, sólo tiene de real la fe colectiva que recibe su narración. Quien la articula, tiene el poder, y viceversa: es poderoso quien puede contar a los demás un cuento que se acepta como común a todos.

Por fin, me detengo en «El desafío», texto añadido a *Evaristo Carriego* en la reedición de 1955. Es una típica historia de cuchilleros borgianos. Analizada como rasgo de la caballeridad feudal, se trata de una ordalía, un «juicio de Dios» confiado a la suerte de las armas. La inocencia o culpabilidad de un acusado se resolvía, en la Edad Media, a menudo, con un duelo. Si el acusado (o su representante) ganaba el desafío, era considerado inocente. De lo contrario, era culpable. El azar de los puñales o las espadas regía, objetivamente, la administración de castigos y premios, pues se consideraba, mágicamente, que Dios movía los hierros en favor del bueno. En Borges, estos juicios de Dios se cargan con otro elemento: dos hombres, que normalmente se desconocen, se desafían a duelo sin que medie entre ellos ninguna querrela, ni odio, ni venganza, ni pasiones concretas de amor, envidia, etc. En el momento de matar al otro, quien gana comprende que el otro es él mismo. Necesita matar para conocerse o reconocerse en ese espejo de la muerte que parece brillar en la hoja del cuchillo. Este duelo se convierte en liturgia de lo que Borges denomina «religión del coraje». Pasa de ser una ordalía para devenir hierofanía, o sea un evento donde se manifiesta la divinidad, porque hay un solo y mismo Dios disperso y subdividido entre los hombres, al cual éstos llegan en el momento de matar y morir. Este Dios se reconoce en el final de cada vida, es el Dios de la muerte y el poder, entendido como el poder de dar la muerte. Una antigua creencia que recogen los poemas épicos medievales y que renace en las plebes del Río de la Plata. La fe es confiar en la fuerza, según se lee en una saga del siglo XII que Borges trae a colación.

¿Es el poder una manifestación de Dios o es mero poder sacralizado por una ideología fatalista y autoritaria de la vida social? Esta pregunta política se formula y reformula constantemente a lo largo de la obra de Borges. En un caso, puesto que la muerte es fatal, morir antes o después, de una manera u otra, poco importa. La historia o las historias que llevan a la muerte son indiferentes: lo único importante de ellas es el reiterado y mortal momento definitivo, cuando el hombre conoce su «verdadero rostro eterno».

Por contra, si quitamos a Dios del medio, como a veces hace Borges, entonces el poder es la fuerza convertida en religión, la ley del usurpador

que establece el derecho a matar a partir del acto de matar. La fuerza surge de la fe en el primer supuesto. En el segundo, la fe surge de la fuerza y ésta es la única realidad de sí misma. En cualquier caso, la relación entre los hombres es de carácter sagrado, la socialidad es algo que no podemos alterar sin violentar, al tiempo, el orden secreto y divino del mundo.