

BORGES:
ENTRE EL DESTINO Y LA TRAICIÓN*

JAVIER SCHEINES**

* Este ensayo fue escrito en el año 2008 en el marco de la materia “Pensamiento político argentino”, cátedra Horacio González, carrera de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

** Licenciado en Ciencia Política – UBA.

Borges: entre el destino y la traición

*Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz.
Jorge Luis Borges*

Introducción

En el ensayo que aquí comienza pretendemos indagar en la personalidad y en la obra de unos de los escritores fundamentales de nuestro país: Jorge Luis Borges. Sin dudas se trata del narrador más reverenciado por el aparato cultural oficial, no sólo por la exquisitez de su estilo sino también por sus opiniones políticas. A nadie puede escapar esto último: escritores de similar o superior talento han sido denigrados o silenciados por el compromiso que asumieron con su pueblo. David Viñas suele señalar que “Rodolfo Walsh es más que Borges”; figuras olvidadas como Roberto Arlt o desmerecidas como Leopoldo Marechal también podrían ponerse a la altura del talento borgeano.

La polémica está abierta: ¿el prestigio de Borges es una creación de la superestructura cultural oligárquica o es un reconocimiento puramente literario, basado íntegramente en juicios estéticos? Arturo Jauretche no dudaría en describir el proceso de fabricación de las famas, en el cual no interesa si el favorecido cuenta o no con talento personal. Creemos que en el caso de Borges se trata de un gran escritor pero sobredimensionado por cuestiones “extraliterarias”. Para decirlo de una vez: si hubiera sido peronista, no habría gozado de los elogios de la Revista Sur, de la crítica, de la academia, de las profesoras de los colegios, etc. Las alabanzas recibidas desbordan también su condición de escritor, pretendiéndose erigir a Borges en un erudito filósofo y gran orador... cuando él mismo reconocía su tartamudez. El aparato del coloniaje cultural sabe perfectamente a quién dispensar premios y elogios.

Estas opiniones se ven ratificadas por la trayectoria personal del propio Borges. Su vida es el camino de lo que pudo ser y no fue: pudo ser el gran escritor nacional y popular y terminó siendo el prestigioso narrador elitista que conocemos.

En estas páginas proponemos al lector sumergirnos juntos en las aguas borgeanas, recorrer sus laberintos, mirar sus espejos, soñar sus sueños, buceando en algunos de sus textos y guiando el recorrido con una pregunta de difícil respuesta, que tal vez no la tenga de forma definitiva: ¿Borges encontró su destino al convertirse en el gran escritor liberal del siglo XX, o, por el contrario, al hacerlo traicionó sus convicciones personales y su destino como artista?

En la primera esquina de este laberinto señalaremos brevemente la trayectoria de Borges, desde su juventud hasta su madurez, remarcando la ruptura que se opera a mediados del treinta. Nos interesará fundamentalmente detenernos en algo así como una oscura esquina del arrabal, olvidada por los panegiristas borgeanos, un aspecto que, creemos, resulta importante para la literatura y la identidad nacional: su lectura de la gauchesca y su valoración de la ética del coraje. Luego viajaremos al centro del laberinto, allí donde los hombres saben de una vez y para siempre quiénes son, allí donde el misterio se resuelve, para desentrañar su concepción del destino, de la predestinación y del libre albedrío, relacionando sus teorías materializadas en sus cuentos y poemas con las acciones de su vida, donde el autor es un personaje de sí mismo y el personaje es el autor.

Del joven llamado Jorge al hombre llamado George

Muy pocos argentinos conocen a Borges cuando se llamaba Jorge y no George, nacido en la calle Serrano, cuando Palermo Viejo era el barrio de los compadritos, de los patios y las casas bajas, cuando la luna hacía brillar lo mismo un cuchillo que las cuerdas de una guitarra, antes de que los comedores de rúcula la invadieran con su snobismo e intentaran luego palermizar toda la ciudad. Su temprana partida a Suiza no podrá ocultar esos primeros recuerdos, como dirá en “Arrabal”, de *Fervor de Buenos Aires*: “Los años que he vivido en

*Europa son ilusorios / Siempre he estado (y estaré) en Buenos Aires*¹. Pero lo que no pudo el mar podrá hacerlo su voluntad: la vida de Borges está marcada por la pretensión de silenciar u ocultar su etapa juvenil, “bárbara”, nacional y popular, momento que queda plasmado en libros de los cuales luego abjurará con culpa como *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno de San Martín* (1929), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928).

En *Fervor de Buenos Aires* se adentra en la vida humilde del barrio y sus misterios, entona versos románticos, se rebela contra la historia oficial al hacer apología del “tirano” Rosas. Ya desde el título nos presagia poemas pasionales y cálidos que buscarán pintar su aldea; esa misma idea aparece cuando pretende cantarle a la luna de enfrente, la que está acá, la que aparece por encima de las casas cuando se abre la puerta o se da vuelta la esquina, la que ilumina la complicidad del beso robado en las sombras de la noche. En *El tamaño de mi esperanza* critica a Lugones –el poeta más importante de la época– de un modo casi irreverente: “*Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso*”, “*miseria espiritual*”, “*El pecado de este libro está en el no ser*”, “*Nada hay en él que no sea reedición de las equivocaciones inmemoriales de la poesía*”, dirá de forma implacable. Y hace lo propio con Sarmiento: “*norteamericanizado indio bravo, odiador y desentendedor de lo criollo*”, al tiempo que elogia a Rosas y a Yrigoyen. En *El idioma de los argentinos* se plasma la tensión entre lo universal y lo nacional y se aleja del tecnicismo de ciertos poetas como Luis de Góngora para resaltar a Francisco de Quevedo.

Es la etapa de su vida donde “*tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos*”, según recordará luego en “Mil novecientos veintitantos”, donde señala la necesidad de un *Martín Fierro* urbano, cuando anda cercano a FORJA (“Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina”) y prologa a Jauretche. Un Borges

“yrigoyenista, antisarmientino, rosista, enemigo de la ‘civilización’, de lo europeo y norteamericano, amigo de Macedonio y Scalabrini Ortiz, preocupado por la identidad de los argentinos y convencido de la necesidad de una literatura cálida, plena de emociones, nutrida en las casas bajas del suburbio”².

Así se va formando el joven Jorge en aquellos años 20, etapa de intensa creación que luego intentará sepultar, pero no reeditando esos libros con modificaciones pertinentes sino sepultándolos en el olvido. Sólo los dedicados a la poesía los incluirá en sus obras completas –con nuevos prólogos aclaratorios de sus osadías–, pero para conocer sus ensayos tendremos que esperar hasta su muerte y la codicia de la viuda, que permitirá rescatar del olvido al joven Borges sepultado por el Borges maduro.

A mediados de la década del treinta, al compás de la entrega del país, donde la cuestión pasaba por “empacar mucha moneda, vender el alma, rifar el corazón”, Jorge se transformará en George. Así es posible que Sarmiento ya no sea un odiador de lo criollo sino que ahora “*su obstinado amor quiere salvarnos*”, según queda plasmado en el poema *Sarmiento*. Con Lugones se reconcilia de manera brillante en el Prólogo de *El hacedor* (1960); cincuenta años más tarde Quevedo ya no es un autor admirable, ahora dirá que pertenece a la decadencia española y que de “*haber vivido ahora, en Buenos Aires, sería peronista*”. Lo mismo sucederá con Jauretche, cuando en una compilación de sus prólogos excluya al realizado a *El Paso de los Libres* y sostenga “*Yo nunca tuve amigos peronistas*”.

Sus preocupaciones se desplazan de la mitología del arrabal a los juegos con el infinito, de la luna de enfrente a la literatura germánica, de la preocupación por la identidad

¹ Para no abrumar con llamadas al pie, nos excusamos de citar aquí los fragmentos de Borges. La información que daremos en el cuerpo del texto bastará para comprender de qué poema, cuento o ensayo se extrajo. Ante cualquier duda, la fuente está incluida en la bibliografía.

² GALASSO, Norberto, *Borges, ese desconocido*, Buenos Aires, Ayacucho, 1995, p. 59.

nacional al cosmopolitismo vacío, del suburbio a los laberintos. ¿Qué ha pasado en el medio para explicar esta ruptura? ¿Tan fuerte es la presión de Victoria Ocampo, de “La Nación” y de los círculos de literatos evasivos? Se podría indagar en las razones puntuales del caso Borges, pero no pretendemos detenernos aquí. Basta señalar la agudeza jauretcheana respecto de estas cuestiones para entender cómo funciona la superestructura cultural de la semicolonía que algunos se niegan en creer o la consideran algo del pasado o tal vez una exageración.

Borges se transformará en el gran escritor liberal del siglo XX preocupado por las formas puras y por borrar todo vestigio de pasión de sus textos. Su transfiguración de Jorge a George equivale al pasaje de la “barbarie” a la “civilización” según el esquema sarmientino que, como enseñó Jauretche, no es otra cosa que el pasaje de lo nacional y popular a lo antinacional y oligárquico. Borges se convierte en todo aquello que criticaba y, como en el tango, sufrirá “la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser”.

“El tiempo / Es olvido y es memoria”

Mario Benedetti afirma que el olvido es, ante todo, aquello que queremos olvidar. La pretensión misma de olvidar supone la memoria y el pasado vergonzoso que nos aterra sigue firme ahí, abriendo el candado del arcón donde inútilmente se lo intenta encerrar. Por eso es que el joven Borges emergerá en su obra madura como chispazos de argentinidad en medio de la noche oscura del coloniaje mental. Pese a su notable ruptura operada a mediados de los treinta, observamos una invariable, una constante que no sufrirá modificación alguna y sobrevivirá al suicidio del joven Borges. Nos referimos a su admiración de la ética del coraje a partir de la lectura de un aspecto de la gauchesca.

La literatura del siglo XIX puede condensarse, a grandes rasgos, en dos tradiciones: la gauchesca y la liberal, con José Hernández y Domingo F. Sarmiento como máximos referentes de cada una. Borges cambiará su concepción acerca de la literatura sarmientina; como vimos se reconciliará con el creador del *Facundo* en un poema marcadamente antiperonista de *El otro, el mismo* (1964) que lleva su nombre:

*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 [...]
Sé que en aquellas albas de septiembre
Que nadie olvidará y que nadie puede
Contar, lo hemos sentido...*

Su aversión al peronismo es tal que no lo puede ni nombrar.

Sin embargo, su interpretación sobre la otra gran tradición y su producción en torno a ella es la que nos interesa. Es cierto que pasará a ocupar una posición completamente subordinada en su obra y que la abordará contradictoriamente, pero su presencia esporádica mostrará este hilo de continuidad, esta supervivencia del joven Jorge en el maduro George. Es en esta faceta donde necesitamos detenernos para mostrar la frustración del hombre en tanto no es aquello que quiere ser, aquello que admira. Esta frustración como hombre es también su frustración como artista porque sus escritos carecen de autenticidad, reduciendo la mayor parte de su obra a lo que Ramón Doll llama una literatura parasitaria, lo que es indudablemente cierto si consideramos sus obras completas y contamos la cantidad de títulos referidos a personajes e historias extranjeras.

Borges y la gauchesca

Al abordar la gauchesca un libro se destaca por sobre los demás: el *Martín Fierro*. Es decir que si nuestro propósito es indagar las caracterizaciones que Borges hiciera de la

gauchesca, esto supone explorar –sobre todo– sus reflexiones en torno al poema de José Hernández, plasmadas en su ensayo *El “Martín Fierro”* (1953), donde sostiene que es el libro más representativo de la literatura argentina.

Para Borges la poesía gauchesca no es “... una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron”. En el poema “Los Gauchos”, de *Elogio de la sombra* (1969), dirá algo semejante: “*Hombres de la ciudad les fabricaron un dialecto / y una poesía de metáforas rústicas*”. Similar tesis defiende Josefina Ludmer al señalar que la gauchesca es un género en el cual un sector de la elite política le da la palabra al gaucho para hacerle decir lo que ella quiere, en el marco del enfrentamiento con otros sectores de la elite. Esto implica que la gauchesca tampoco es la poesía de los payadores, como pretenden Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, pese a similitudes métricas y estróficas: “*Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales: el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne*”, como Hernández muestra en el contrapunto entre Fierro y el Moreno. Atahualpa Yupanqui, que algo entendía de estas cuestiones, también afirmaba que los temas típicos de los payadores eran de gran altura filosófica, mas para él eso no implicaba el uso de un lenguaje ajeno a su realidad.

Borges señala dos elementos claves para la creación de la gauchesca: “... *el estilo vital de los gauchos y la existencia de hombres de la ciudad que se compenetraron con él y cuyo lenguaje habitual no era demasiado distinto*”, lo que posibilita la autenticidad de la poesía gauchesca ya que de otro modo no se entendería su aceptación por los propios gauchos y payadores. Esta “compenetración” obedece a una circunstancia de orden histórico: en las guerras de la independencia y en las luchas civiles “... *hombres de la ciudad convivieron con hombres de la campaña, se identificaron con ellos y pudieron concebir y ejecutar, sin falsificación, la admirable poesía gauchesca*”. Esto resulta sumamente interesante: si para Borges la gauchesca es un género tan artificial como cualquier otro, no deja por eso de ser auténtico. Ahora bien, ¿la autenticidad está dada por la artificialidad? En ese caso todos los géneros serían auténticos y la aclaración de Borges –tan preocupado por pulir cada palabra– una redundancia. Pero no. Borges señala que la obra hernandiana no es un “*pastiche artificial*” sino una “*cosa auténtica*” y eso se debe a que la diferencia entre el cantor gaucho y los payadores genuinos sería que el primero usa deliberadamente el lenguaje de los segundos pero que ambos lenguajes no son muy distintos, lo que hace que Hernández no sea un falsificador o un simulador que se esfuerza por escribir en un dialecto ajeno sino que está “compenetrado” con la vida rural.

En este punto la tensión entre artificialidad y autenticidad se vuelve contradicción. La amplia aceptación popular del poema hernandiano le impide a Borges afirmar abiertamente aquello que desea: que la cultura es monopolio de las elites. Borges percibe que semejante afirmación contraría la realidad y entonces adjudica que la autenticidad del *Martín Fierro* se debe a cuestiones de convivencia momentánea de pobladores urbanos con los gauchos, pero sugiere que Hernández no pertenece al pueblo sino a la minoría culta de las ciudades, lo que implica desconocer la trayectoria política del poeta –en verdad implica despolitizar el poema, como veremos luego– y negarle a las masas populares capacidad de creación cultural.

Borges no se anima a decirlo o no puede decirlo porque el ensayo *El “Martín Fierro”* fue escrito en 1953, cuando ya se llamaba George, pero la autenticidad del poema hernandiano reside en que es popular. Y se ve imposibilitado en realizar tal afirmación porque le subyace una concepción elitista de la cultura, según la cual el pueblo no puede darse sus propios artistas, no puede expresar sus emociones, sus tristezas y sus esperanzas de manera genuina sino que hombres cultos de la ciudad deben hacerlo, recogiendo de esta manera la concepción sarmientina acerca de que la civilización proviene de las luces urbanas, mientras el pueblo bárbaro sólo puede aceptar o rechazar dicha creación de acuerdo a criterios de

índole desconocida. Incluso la tesis de Ludmer resulta elitista: los sectores populares aparecen como una masa de maniobra, un actor pasivo, expectante en la disputa al interior de la elite. Todo esto implica desconocer la existencia de la poesía popular, implica negarles a artistas de la talla de Yupanqui o Discépolo su condición de hombres de pueblo. Llevada a sus últimas consecuencias, supone que toda creación artística sería para el pueblo, pero nunca desde el pueblo, en tanto este no puede acceder a la cultura³.

Continuemos ahora al análisis de Borges sobre el poema hernandiano. El ensayo mencionado es un texto polémico en tanto se plasma una discusión permanente con otros exégetas como Ricardo Rojas, Ezequiel Martínez Estrada y, sobre todo, Leopoldo Lugones. Detengámonos en la caracterización lugoniana porque resulta la más trascendente para contraponerla a la de Borges. Para ello debemos remitirnos obligadamente a sus conferencias de 1916 reunidas en *El payador*. En la última conferencia, titulada “El linaje de Hércules”, Lugones reclama para el *Martín Fierro* el carácter de epopeya criolla, ubicando al clásico hernandiano en la huella de las épicas grecolatinas y los relatos homéricos. Pretende establecer un parentesco entre la civilización helénica y la argentinidad encarnada en el libro de Hernández y para eso rastrea la genealogía de los payadores, encontrando en los trovadores, los paladines y los juglares sus antecedentes y en Hércules el primer eslabón de la cadena. Hércules-trovadores-Martín Fierro es la línea que crea Lugones, y de este modo puede afirmar que nuestro ser es el resumen de las generaciones en tanto el gaucho mantiene vivo el linaje hercúleo como portador de los valores de la civilización helénica⁴.

Es interesante destacar que Lugones resalta a Martín Fierro y no a su autor. El payador es Fierro, no Hernández. Sucede que al atribuir el nombre de epopeya al poema, Lugones se encuentra ante una disyuntiva: o exalta el genio de su autor o coloca a Hernández como instrumento de una voluntad superior. La invocación a los santos que hace Fierro en la segunda y tercera sextinas lo inclina por lo segundo y le permite vincular el poema hernandiano con las épicas clásicas, donde siempre se acudía a pedir el favor de las divinidades:

“Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento.

Vengan Santos milagrosos,
Vengan todos en mi ayuda,
Que la lengua se me añuda
Y se me turba la vista;
Pido a Dios que me asista
En una ocasión tan ruda”⁵.

El *Martín Fierro*, entonces, sería un poema eximio que supera el mediocre talento de su autor.

No podemos dejar de mencionar que esta pretensión de mostrar al gaucho como el Ulises de las pampas ocurre luego del triple genocidio de fines del siglo XIX: el

³ Muy distinta era la concepción yupanquiiana cuando nos hablaba del “canto del viento”, y sostenía lúcida y humildemente que la cultura auténtica es aquella que se nutre de los sentimientos, del dolor y la alegría, de la esperanza y la tristeza de las multitudes anónimas: el poeta debe nutrirse y empaparse de ellos para devolvérselo como arte al mismo pueblo que es su verdadero creador. El canto del viento es, así, la cultural popular.

⁴ Véase en LUGONES, Leopoldo, “El linaje de Hércules”, en *El payador*, Buenos Aires, Centurión, s/f.

⁵ Si bien no abundamos en citas de *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, siendo nuestro poema mayor y existiendo numerosas ediciones, nos excusamos también de incluir la referencia correspondiente.

aniquilamiento de las resistencias del interior expresadas en las montoneras federales, la Guerra del Paraguay que termina con un proyecto de desarrollo autónomo y la llamada Conquista del Desierto que vence al indio e incorpora grandes extensiones de tierras al modelo agroexportador. Estas tierras acrecientan las propiedades de la oligarquía ganadera, obligando a los contingentes de inmigrantes que arribaban a nuestro país a asentarse en las ciudades. La consecuencia es, al decir de David Viñas, un proceso de inversión: la civilización que antes provenía de las luces de la ciudad ahora se halla en el campo. El gaucho, una vez que se cumple con los pedidos de Sarmiento y su sangre se hace abono para la tierra, pasa a encarnar el ser nacional. La idealización del gaucho, que ya no está presente como agente activo de la vida nacional, sirve a los propósitos de la clase dominante para dar un sentido de argentinidad a los inmigrantes europeos que conocían las historias de Garibaldi, pero desconocían el aniquilamiento del “hombre natural” que precedió a su llegada. Como decía Jauretche, para poblar hubo primero que despoblar, pero como los inmigrantes que llegaron no eran los esperados por la elite gobernante, pasarán a ser ellos los nuevos “bárbaros” y su imagen se opondrá a la pureza nacional del gaucho. Es decir, la valorización que hace Lugones del *Martín Fierro*, sugiriendo que es a nuestros orígenes lo que la *Iliada* al de los griegos y la *Chanson de Roland* al de los franceses, no la hace sobre algo concreto, viviente, sino sobre la ruina de lo que fue. Esta opinión nuestra es coincidente con la de Carlos Astrada, quien sostiene que al tiempo que Lugones proclama poema nacional al *Martín Fierro* le expide la partida de defunción al gaucho; no podía ser de otra manera en tanto las conferencias tienen como público a la oligarquía ganadera, sus asesinos históricos.

Lugones había reducido toda la gauchesca al poema hernandiano, estableciendo una identidad entre el payador y Martín Fierro, y señalando que todos los poetas gauchescos eran precursores de José Hernández, lo que resulta un doble error para Borges: la poesía gauchesca y el payador no son la misma cosa, y Ascasubi y Bartolomé Hidalgo no prefiguran el *Martín Fierro*. Para Borges el *Martín Fierro* es un eslabón más dentro de la poesía gauchesca.

Este abordaje lleva a cuestionar el rótulo de epopeya reclamado por Lugones. En este punto se halla frente a un campo minado que él mismo reconoce: es muy difícil refutar a Lugones sin que parezca que se está desmereciendo el poema. La única forma de hacerlo es romper con la concepción aristocrática y proclamar que el gaucho es el hombre argentino mayoritario cuya existencia se actualiza en las nuevas acciones, tal como hace Carlos Astrada. En su mirada, completamente distinta de la de Borges y Lugones, postula al mito gaucho como un mito viviente: el gaucho es la “... clase social que exhibe el sello de lo popular arquetípico”, es decir, “... el gaucho, hoy como ayer, es el hombre argentino mayoritario, que en el próximo futuro, dentro de la perspectiva del decurso histórico, marcará el rumbo político a la colectividad argentina”⁶. Los argentinos contemporáneos somos “los hijos de Fierro”, ya que en ese gaucho nos miramos y nos reconocemos, viendo nuestro pasado y nuestro porvenir.

Sin embargo, en Borges tal osadía está ausente y, pese a su aclaración, no tendrá reparos en desmerecer el poema; así, la refutación a Lugones va de la mano de un argumento literario-histórico. Para él la admiración que los griegos tributaban a Homero se extendió al género de sus obras, de ahí que Voltaire creyera necesaria una epopeya para la literatura francesa y escribiera en el siglo XVIII la *Henriade*. También señala que la posesión de un libro canónico era primero un concepto de índole religioso y que luego, con la formación del Estado-Nación, se vuelve una necesidad nacional. Este error –calificado por Borges de “superstición”–, de creer que una epopeya es necesaria para la literatura nacional y que ese libro canónico es el *Martín Fierro*, es el que repite Lugones. Respecto de la evocación a las fuerzas superiores que Lugones señalaba como típico de la épica, según Borges excede a la

⁶ ASTRADA, Carlos, *El mito gaucho*, Buenos Aires, Kairos, 1972, p. 33 y p. 40.

épica y responde a la intuición de que lo poético no es obra de la razón sino el dictado de poderes ocultos.

Sin embargo, *la palabra epopeya tiene su utilidad [...] Nos permite definir la clase de agrado que la lectura del Martín Fierro nos da*, un placer más parecido al que provoca la *Odisea* que al de cualquier poema. “*En tal sentido es razonable afirmar que el Martín Fierro es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuinas*”, clásicas. En este punto de su análisis Borges introduce el término “novela” para catalogar al poema hernandiano: “... *descontado el accidente del verso, cabría definir al Martín Fierro como una novela*”. Para Borges no puede calificarse al *Martín Fierro* como épica clásica porque “*la épica requiere perfección de los caracteres. La novela vive de su imperfección y complejidad. Para unos Martín Fierro es un hombre justo; para otros un malvado*”. Esta incertidumbre es la que impide el nombre de epopeya para el poema de Hernández.

Pero la negación del carácter de épica no le quita inmortalidad al poema de Hernández ya que en él se tratan temas “eternos”, siendo las motivaciones políticas meros accidentes, aunque necesarias, para la existencia de la obra: “*Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos*”. Como vemos, Borges intenta despolitizar al *Martín Fierro* al afirmar que su eternidad no radica en las injusticias sociales denunciadas sino en intenciones inconcientes de su escritor, lo que se corresponde con la mirada lugoniana, quien además hace el panegírico de Fierro al tiempo que anuncia la extinción del gaucho. Por su parte, Hernández Arregui analiza minuciosamente el rol del inconciente en la creación artística y cuestiona severamente a Borges por no establecer su significado: “La intención de Borges al usar la palabra ‘inconciente’ sin precisar su sentido, es hacer conciencia en el lector de que el máximo poema argentino fue producto del azar, un accidente de la naturaleza desvinculado del mundo real”⁷, como si José Hernández no supiera qué estaba escribiendo y no tuviera conciencia de que Fierro no era un héroe individual sino la síntesis de las clases oprimidas. Astrada también se aleja de esa visión cuando afirma que el mito gaucho es un mito viviente que nos llama a la acción al brindarnos un sentido, es decir un origen y un destino, y también se aleja del falso universalismo borgeano que pretende hallar la eternidad del poema hernandiano en los temas tratados dejando de lado la forma de expresión de los mismos. Por supuesto que “*el mal, el destino y la desventura*” son todos sentimientos universales, pero el universal nunca se expresa por sí mismo sino a través de una expresión particular o nacional: “Lo universal sólo existe y adquiere vida en la singularidad de lo nacional, y en este alcanza concreción; pero lo nacional no adviene a la universalidad sino cuando sus raíces han penetrado profundamente en una tierra...”⁸. Los frutos exóticos no son universales. Para alcanzar universalidad una obra debe empaparse de la realidad de la cual surge: “... esos valores (eternos), son siempre sociales, y el tratamiento incluso metafísico de estos temas, varía con las circunstancias históricas, con las condiciones reales con que el hombre se enfrenta a la Historia”⁹.

Es decir, una obra es verdaderamente universal cuando es auténticamente nacional porque, como decía Jauretche, “lo nacional es lo universal visto desde nosotros”. Sólo se alcanza el cielo hundiéndose profundamente en las raíces. Pretender alcanzar el universal sin la mediación nacional es caer en un cosmopolitismo vacío y es, en realidad, entregarse a la cultura dominante, una cultura particular que se presenta como universal en virtud del poder de expansión mundial de la metrópoli de la cual emana. Lo que hace a la eternidad del *Martín Fierro* es que expresa el drama que las mayorías populares sufren por la estructuración del país como una granja semicolonial abastecedora de carnes y cereales baratos.

⁷ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, *Imperialismo y Cultura*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974, p. 162.

⁸ ASTRADA, Carlos, *El mito gaucho*, op. cit., p. 28.

⁹ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, op. cit., p. 156.

La exquisitez del estilo borgeano no puede ocultar las contradicciones del análisis. Si al iniciar su “Juicio General” decía que cuando lo interrogan sobre la existencia de una literatura argentina su respuesta es que “... existe y que comprende, por lo menos, un libro, que es el *Martín Fierro*. Justificar esa primacía es el fin que estas últimas páginas se proponen”, luego dirá que el poema hernandiano es “uno más” dentro de la poesía gauchesca y que pretender poseer un libro canónico es una superstición. Esa supremacía estaba dada por Lugones al pretender reducir la historia argentina y las vicisitudes de sus habitantes a la vida de un héroe gaucho, cuya contracara era la opinión de Calixto Oyuela, para quien el poema sólo registra un caso individual. Intentando mediar entre ambos, Borges termina por inclinarse por la segunda opción: no hay nada de superior en el poema ni nada de fundante o arquetípico en su protagonista.

Si consideramos opiniones de Borges por fuera de este ensayo, las contradicciones entre sus propósitos manifiestos y latentes se vuelven descaradas:

*Si hubiéramos resuelto que nuestra obra clásica fuese el *Facundo*, nuestra historia habría sido distinta [...] Es una lástima que hayamos elegido el *Martín Fierro* como obra representativa [...] pensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino...*¹⁰

cuando antes afirmaba que existía una incertidumbre que impedía el juicio moral y que se relaciona, según veremos, con la concepción borgeana acerca del destino y las acciones. Lo que aparecía sugerido en su ensayo se comprende ahora cabalmente: Si “*la épica requiere perfección de los caracteres*” entonces la inmoralidad de su protagonista le impide al *Martín Fierro* erigirse en poema nacional. Este sinceramiento de Borges permite comprender que el verdadero objetivo de su ensayo no es, como decía, “*promover la lectura*” del *Martín Fierro*, sino desmerecer al protagonista, desprestigiar al autor y

“desvalorizar el contenido social del poema, su significado histórico y reducirlo a mera expresión estética [...] (despojarlo) de toda connotación colectiva, de transformarlo en un hecho humano accidental. Y es que, con toda razón, percibe en *Martín Fierro* la conciencia de una clase social oprimida y desplazada por la misma cultura de cuyos valores parte Borges para enjuiciarlo”¹¹.

“Algo se dijo también / de una esquina y de un cuchillo”

Para Borges la gauchesca tiene un aspecto de desafío recuperado por la milonga y un aspecto de lamento recuperado por el tango. En este sentido observamos que su interpretación de la gauchesca –con las contradicciones mencionadas que se relacionan con su profundo viraje y que tienen claras motivaciones políticas– va acompañada de una inalterable celebración de la ética del coraje. De este modo se entiende su predilección por las milongas, género que abordará de manera brillante en el libro *Para las seis cuerdas* (1965). Se puede rastrear, a lo largo de toda su obra, una admiración de los hombres valientes, un festejo permanente del coraje, del cuchillo, del desafío. Podemos aventurar que él quiso ser un malevo, un compadrito, pero no tuvo el valor para serlo. Hay un remordimiento permanente en Borges por esa frustración que no aminora la exaltación que hace de los hombres valientes del campo y del arrabal urbano, lo que vuelve más evidentes las contradicciones señaladas.

Lo apreciamos en el poema “los Gauchos”, en el que deja constancia de la participación del gaucho en la historia americana y entronca su destino con el de todos los argentinos; también en “El Gaucho” de *El oro de los tigres* (1972), donde sentencia que

¹⁰ BORGES, Jorge Luis, en SORRENTINO, F., *Siete conversaciones con Borges*, extraído de GALASSO, Norberto, *Borges, ese desconocido...* op. cit., p. 86.

¹¹ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, op. cit., p. 155.

*Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura
[...] Profesaron
la antigua fe del hierro y del coraje*

e incluso en un maravilloso poema llamado “El tango” de *El otro, el mismo* se pregunta por los tangos suburbanos y compadritos de Arolas y de Greco, anteriores al tango-canción:

*¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y del coraje?*

Allí nos habla de una mitología de cuchillos –su gran anhelo de juventud– que se pierde en el olvido, mostrando una melancolía por los tiempos idos, donde el coraje era moneda corriente y no reinaba la moral burguesa:

*Una mitología de puñales
Lentamente se anula en el olvido;
Una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales*

pero los cuchilleros renacen constantemente

*Hay otra brasa, otra candente rosa
De la ceniza que los guarda enteros;
Ahí están los soberbios cuchilleros
Y el peso de la daga silenciosa.
[...] En un instante que hoy emerge aislado,
Sin antes ni después, contra el olvido,
Y que tiene el sabor de lo perdido,
De lo perdido y lo recuperado.*

En *El otro, el mismo* se incluye un poema titulado “Los compadritos muertos”, donde sugiere que

*Siguen apuntando la recova [...]
Perduran en apócrifas historias,
En un modo de andar, en el rasguído,
de una cuerda, en un rostro, en un silbido,
En pobres cosas y en antiguas glorias.
En el íntimo patio de la parra
Cuando la mano temple la guitarra.*

A su vez, el creador de *El Aleph*, en el prólogo a *El Paso de los Libres*, coloca a Jauretche en la tradición de Ascasubi y de Hernández y resalta una cuarteta –“una de sus estrofas más firmes”– que nuevamente ratifica su devoción por los hombres corajudos que arriesgan la vida:

*“En cambio murió Ramón
jugando a risa la herida
siendo grande la ocasión*

lo de menos es la vida”¹².

Pero Borges prefirió las comodidades y los elogios de Victoria Ocampo a jugarse la vida por una literatura auténticamente argentina.

La invariable interpretación borgeana sobre el desafío de la gauchesca y su saludo a los hombres valientes vuelve a presentarse en dos brillantes cuentos inspirados en el *Martín Fierro*: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (incluido en *El Aleph*, 1949) y “El fin” (escrito en 1953 e incluido en 1956 en “Artificios”, la segunda parte de *Ficciones*, que data de 1944). En el primero Borges expone su teoría acerca del destino que luego abordaremos. En el segundo inventa o descubre un final distinto para el poema hernandiano, plasmando una singular interpretación del mismo que polemiza con la crítica literaria habitual.

En su libro *El “Martín Fierro”* señala que en la payada entre Fierro y el Moreno, este deja de responder no porque no pudiera hacerlo sino “*para no demorar su propósito íntimo*”:

“Y suplico a cuantos me oigan
Que me permitan decir
Que, al decidirme a venir,
No sólo jué por cantar,
Sino porque tengo a más
Otro deber que cumplir”.

Borges agrega en una aclaración entre paréntesis: “(*Podemos imaginar una pelea más allá de poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano*)”. Eso es lo que hace Borges en “El fin”: cambia la competencia payadoril por “*otra clase de contrapunto*”, el contrapunto de los cuchillos, ya que ese es el final que merece el poema y no el que le dio Hernández. Idéntica visión del asunto tenía el joven Borges cuando, en *El tamaño de mi esperanza*, declaraba que Hernández “*lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: ‘Debe el gaucho tener casa / escuela, iglesia y derechos...’*. Lo cual es puro sarmientismo”. Borges, pese al giro radical que sufre, seguirá pensando del mismo modo y por eso redactará ese final que, según él, estaba sugerido en el poema. ¿Pero acaso Fierro no era un delincuente, un asesino, cuya inmoralidad negaba su carácter épico? Ahora Borges, como en su juventud, exige que Fierro pelee con el cuchillo y no con la guitarra y el verso¹³.

El punto más alto de esta concepción se registra en *Para las seis cuerdas*, publicado en 1965, donde escribirá milongas arrabaleras y metafísicas, pudiéndose apreciar ese joven Borges que ha quedado deliberadamente olvidado, asfixiado, tapado por el Borges maduro, pero que puja por expresarse. Allí abordará temas universales desde una óptica auténticamente nacional, no sólo por la geografía y los personajes de sus versos sino también por la métrica octosílaba que es la métrica popular por excelencia, como bien notara Yupanqui.

Esta tensión entre lo universal y lo nacional se encuentra en todas las milongas pero se plasma explícitamente en la “Milonga de dos hermanos”, donde el autor nos trae la historia de “*Los hermanos Iberra, / Hombres de amor y de guerra*”, versión criolla de “*... la historia de Caín / que sigue matando a Abel*”, es decir, es una historia en la que Borges se hunde en sus

¹² BORGES, Jorge Luis, “Prólogo” en JAURETCHE, Arturo, *El Paso de los Libres*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 23.

¹³ Por una cuestión de espacio y debido a que no es nuestro tema central, no nos sumergimos en la polémica en torno a si el cuento borgeano plasma una interpretación correcta del poema hernandiano. Asimismo, no podemos soslayar la significación política de “El fin”: Borges, con el peronismo en el gobierno, decide matar al gaucho Martín Fierro. Siete años son los que lleva Perón en el gobierno (1946-1953) y siete años son los que espera el Moreno. Todo esto no impide que se trate de un gran cuento donde renace el joven Jorge, por su estilo y temática, que es lo que deseamos destacar en el análisis.

raíces para proyectarse hacia lo universal, en tanto el drama y el conflicto fraternal adquiere un tratamiento nacional. Por otro lado, en “¿Dónde se habrán ido?” nos encontramos con un Borges nostálgico ante un descubrimiento terrible:

*Se acabaron los valientes
y no han dejado semilla
¿Dónde están los que salieron
A libertar las naciones
O afrontaron en el sur
La lanza de los malones?*

para terminar ironizando sobre la idealización que hace la memoria respecto del pasado, cosa que también ocurrirá con nosotros en el futuro:

*El ruin será generoso
Y el flojo será valiente:
No hay cosa como la muerte
Como para mejorar la gente.*

“Un cuchillo en el norte” es tal vez la milonga que mejor muestra su fascinación por los cuchillos, ya que el protagonista no es un compadrito sino un cuchillo dotado de historia, de memoria y, tal vez, de voluntad. En él nos señala la existencia de un cuchillo filoso olvidado en un cajón que espera ser empuñado:

*Cuántas veces habrá entrado
En la carne de un cristiano
Y ahora está arrumbado y sólo,
A la espera de una mano.*

Se podría plantear que Borges trata al cuchillo como un fetiche, tal como había sucedido en el poema “El truco”, de *Fervor de Buenos Aires*, donde adjudicaba a las cartas propiedades mágicas, las concebía portadoras de vida capaces de desplazar la existencia vulgar para llevarnos a tiempos originarios sacralizados; pero la sentencia de “fetichismo de la mercancía” implica no comprender el universo simbólico del juego, por el contrario, deschava a quien la formula por no entender nada de poesía ni de metáforas y, además, por no haber jugado nunca al truco.

La exaltación de la ética del coraje encuentra su formulación más acabada en la “Milonga de Jacinto Chiclana”:

*Entre las cosas hay una
De la que no se arrepiente
Nadie en la tierra. Esa cosa
Es haber sido valiente.
Siempre el coraje es mejor,
La esperanza nunca es vana;
Vaya pues esta milonga
Para Jacinto Chiclana.*

Antes decíamos que existía en Borges una frustración, el dolor de ya no ser. En “El remordimiento”, de *La moneda de hierro* (1976), Borges afirmará que cometió el peor de los pecados: no haber sido feliz, y en los versos finales lanza esta sugestiva sentencia:

... Mi mente

*Se aplicó a simétricas porfías
Del arte, que entreteje naderías.
Me legaron valor. No fui valiente*

es decir, en su falta de coraje fijaba Borges la infelicidad de su vida, de ahí la admiración y el festejo de los que sí se animaron. Valentía no sólo “física” sino también moral; el coraje que no tuvo para ser el gran escritor popular que pudo y debió ser, antes de pasar a los juegos con el infinito a los que califica de “naderías”...

Ya hemos hablado del poema “El tango”, pero queremos detenernos en él ya que en el final Borges nos lanza una idea recurrente en su obra, en la que plasma su concepción de la realidad que luego indagaremos:

*... el tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
El recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina cualquiera del suburbio.*

Ahora nos interesa esta idea del hombre que sueña la muerte que desea tener. Ya en el poema juvenil dedicado a su abuelo “Isidoro Acevedo”, en *Cuaderno de San Martín*, Borges contaba que

*Cuando una congestión pulmonar lo estaba arrasando
y la inventiva fiebre le falseó la cara del día,
congregó los archivos de su memoria
para fraguar su sueño [...] Soñó con dos ejércitos
que estaban en la sombra de una batalla [...] Así, en el dormitorio que miraba al jardín
murió en su sueño por la patria.*

Esta noción mostrará su perfil más definido en “El Sur”, considerado por Borges como “*acaso mi mejor mi cuento*”, incluido en *Ficciones*. Este cuento, nos aclara el autor, puede ser leído literalmente o “*también de otro modo*”. En él se narra la historia de Juan Dahlmann, un bibliotecario de ascendencia sajona que se encuentra agonizando en un hospital y que sueña que muere peleando en el Sur. Ese es “el otro modo” de leer el cuento: el viaje de Dahlmann al Sur es en verdad un sueño, como se insinúa cuando en el tren “... *era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres*”. El cuento termina cuando Dahlmann sale con su desafiante a la llanura, pero es un hecho que sale a morir. El narrador nos deja la siguiente frase:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Se puede dar un paso más y suponer que Borges, un personaje de sí mismo, es el protagonista de este excepcional cuento. ¿Qué duda cabe que Dahlmann es Borges? Bibliotecario a quien le gustaría tener ascendencia sajona, un hombre cobarde dedicado a “naderías” y admirador silencioso de los cuchilleros que hubiera querido ser valiente como ellos, un escritor representante de la inteligencia alienada que pudo ser un gran escritor nacional. Borges, sin dudas, si “... *hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado*”.

“Alguien ya contó los días / Alguien ya sabe la hora”

Antes tocamos de costado un tema fundamental para comprender la obra y al vida de Borges. ¿Qué es la realidad para él? ¿La vigilia o los sueños? ¿Quién nos garantiza que nuestra vigilia, es decir nuestra realidad, no es un sueño de otro? ¿Y acaso nuestro soñador no está siendo soñado a su vez? Esta idea fue formulada en varias partes de su obra, entre ellas en el cuento “Las ruinas circulares”, en el “Poema de los dones” (“*Algo, que ciertamente no se nombra / Con la palabra azar, riges estas cosas*”), pero su manifestación más poética la plasmó en el brillante soneto “Ajedrez II”, de *El hacedor*. En él cada estrofa nos remite a un plano de la realidad. En la primera pareciera que las piezas tienen vida propia y eligen sus movimientos, pero en la segunda nos enteramos que nosotros, los jugadores, gobernamos su destino, les imponemos sus características y movimientos; la tercera estrofa nos sugiere el horror humillante de que tal vez nosotros también somos meras fichas de otro tablero. La cuarta estrofa comienza resumiendo lo dicho hasta aquí para proyectarnos luego hasta el infinito:

*Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?*

Esta concepción de la realidad supone una teoría del destino que Borges narra de manera magnífica en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, uno de sus cuentos martinfierristas incluido en *El Aleph*. Allí sostiene que “*Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es*”, y ese momento agota toda su historia. En el caso de Cruz, eso ocurrió en un instante de una noche en la que “*Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro*”. Borges está afirmando que no existe libre albedrío, el hombre no elige su destino, por el contrario este lo está esperando en algún punto de su vida. El único resquicio de acción que tiene el hombre es en el momento en el que acepta su destino; pero acatar el destino no es elegirlo. Por eso Borges dice que a Cruz “*(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre...)*”. El destino lo está esperando, él solo tendrá que aceptarlo en el instante que se presente.

Es la misma concepción que se presenta en “La Biblioteca de Babel”, ese universo de libros en los que todo está escrito, incluso tu muerte. Resulta interesante indagar en las milongas de *Para las seis cuerdas*, ya que en ese libro encontramos al Borges de sus mejores versos, resurrección del joven poeta sepultado por el Borges liberal preso de la superestructura cultural del país colonial. Nos interesan especialmente la “Milonga de Albornoz” y “El títere”. En la primera –milonga metafísica por excelencia– destacamos la impecable cuarteta inicial que reza lo siguiente:

*Alguien ya contó los días,
Alguien ya sabe la hora,
Alguien para Quien no hay
Ni premuras de demora.*

Realmente es admirable cómo Borges presenta la idea de predestinación en esos versos: ese “alguien” es implacable, el destino por Él fijado es fatal, por eso no está apurado ni retrasado, la muerte del personaje ya fue fijada por Alguien y nada puede cambiarlo. En la segunda milonga el título mismo nos remite a la concepción de que nuestra vida es manejada por una voluntad superior, que tenemos un contrato firmado con la muerte, que somos títeres de un titiritero que, tal vez, también es un arlequín sin libertad.

Sumergirnos en esta concepción borgeana de la vida resulta importante para completar su juicio sobre el *Martín Fierro*. En el cuento “El fin”, donde Borges pretende descubrir (no inventar) el verdadero final del poema hernandiano, Fierro lanza este pensamiento en voz alta que resulta revelador: “*Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano*”. Es el destino el que decide la pelea y no la voluntad de Fierro que había rehusado de ella al final del contrapunto.

“Ya conozco yo que empieza
Otra clase de junción.
Yo no sé lo que vendrá;
Tampoco soy adivino;
pero firme en mi camino
Hasta el fin he de seguir:
Todos tienen que cumplir
Con la ley de su destino.
[...]
Yo ya no busco peleas
Las contiendas no me gustan,
[...]
Y después de estas palabras
Que ya la intención revelan,
Procurando los presentes
Que no se armara pendencia,
Se pusieron de por medio
Y la cosa quedó quieta.
Martín Fierro y los muchachos,
Evitando la contienda,
Montaron y paso a paso...”.

El mismo destino que le tiene preparada la muerte a manos del Moreno y que Fierro debe aceptar, así como Cruz había comprendido y acatado el suyo. El Moreno esperó “*una pila de años*”, “*sin premuras ni demora*”, porque sabía que su momento llegaría cuando tuviera que llegar.

Esta idea de la predestinación está presente en el poema de Hernández, la observamos cada vez que Fierro busca explicación para sus males, “pero ha querido el destino / que todo aquello acabara”, dirá respecto de su “caída”. Pero esa “caída” también supone la posibilidad de la redención:

“... tiene el gaucho que aguantar
hasta que lo trague el hoyo
o hasta que venga algún criollo
en esta tierra a mandar”,

en la salvación sí existe la acción, es el criollo que lidera al pueblo en su lucha por la liberación, es el mito gaucho del que hablaba Astrada. Esa acción supone la actualización del arquetipo y se justifica en tanto está repitiendo una acción realizada en el pasado por un héroe. Es el origen sacralizado (anterior a la caída) el que otorga sentido a las acciones históricas de un tiempo profano:

“Solo merced a la repetición de lo arquetípico un acto llega a ser real. Lo que no tiene un modelo ejemplar carece de sentido [...] (el hombre mítico) sólo se reconoce a sí mismo

como una existencia efectiva en la medida que se despoja de su identidad individual [...] y queda inmerso en la comunidad”¹⁴.

Es decir que Martín Fierro no es una individualidad sino, como dijimos, es el arquetipo de lo popular, el sujeto colectivo por excelencia.

Si bien la concepción circular del tiempo no es ajena a Borges (aparece expresada en los poemas “El truco” y “La noche cíclica”, entre otros) nos interesa señalar aquí que es la ausencia de libre albedrío lo que impide un juicio moral sobre Fierro. Borges señala que las cualidades de

Asesino, pendenciero, borracho [...] si lo juzgamos por los actos que cometió, todas ellas son justas e incontestables”, pero que “Si no condenamos a Martín Fierro, es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino. El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró...

Más allá de que en otras declaraciones Borges no absuelva de este modo a Fierro¹⁵, es interesante relacionar su concepción de la predestinación con esta imposibilidad de juicio. Sólo los hombres libres son sujetos de ética en tanto son responsables de sus acciones. La libertad es la condición para la existencia de la moral. Si todo está predestinado, si los hombres sólo son sombras de sombras, entonces carecen de la capacidad de actuar y ser artífices de su propio destino. Si para Borges los hombres no eligen su destino, sólo se limitan a acatarlo, entonces ¿qué condena moral puede caer sobre ellos si cometen acciones inmorales? La frase que resume esta idea es excelente: “*Los actos suelen calumniar a los hombres*”, es decir, los hombres no son lo que hacen pues no eligen hacer lo que hacen. ¿Pero qué es el hombre si no es aquello que hace? “*Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias*”, sentencia Borges en “La escritura del Dios”: el hombre se encuentra determinado por las circunstancias, por su destino. Visión opuesta a una concepción dialéctica de la acción-estructura, libre albedrío-destino, hombre-circunstancias que podría resumirse en la siguiente frase de Paulo Freire: “Somos lo que somos pero también somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. Por eso es que ‘estamos siendo’”. Pero esto supone la existencia de un margen de libertad que Borges no reconoce, por eso su teoría del ser es completamente opuesta. Para el creador de *Ficciones* los hombres no son lo que hacen... ¿acaso quería Borges justificarse a sí mismo e insinuar que los hombres pueden traicionar y no ser traidores?

Entre el destino y la traición

Hemos arribado al centro del laberinto, el sitio al que nos propusimos llegar junto con el lector cuando comenzamos este ensayo. Ahora miramos el espejo y nos devuelve una imagen en forma de disyuntiva: ¿Borges encontró su destino al convertirse en el gran escritor liberal del siglo XX o, por el contrario, traicionó su destino de artista? Indaguemos los argumentos para la primera opción. Los que sostienen que no estamos en presencia de una claudicación afirman acertadamente que en sus cuentos no hay traiciones sino hombres que encuentran su destino. De este modo Borges, un personaje de sí mismo, encontraría su destino a mediados de los años treinta pasándose de la “barbarie” a la “civilización”, de lo nacional a lo antinacional, de un polo a otro dentro de un mismo esquema; Borges se convierte en todo aquello que criticaba y padece “la vergüenza de haber sido”, la fe del converso que niega su pasado.

¹⁴ ASTRADA, Carlos, *El marxismo y las escatologías*, Buenos Aires, Proyon, 1957, p. 32.

¹⁵ En verdad, en el mismo ensayo lo trata de “llorón” y como vimos establece que su inmoralidad es la que refuta su carácter épico.

Nosotros no compartimos esta indulgencia para con el creador de *El Aleph*. Creemos que con este argumento se desvirtúa el verdadero destino del artista y se disfraza la traición de Borges con metáforas literarias. Cualquiera que lea las obras que mencionamos del joven Borges puede advertir que su posterior ruptura implica una claudicación, por más que se intente adornarlo con recurrencias a la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y la brillante teoría del destino allí expuesta. Incluso intelectuales que se pretenden dentro del campo nacional intentan salvar a Borges, lo que sólo se explica por su sometimiento al aparato cultural del coloniaje y porque, tal vez, se ven reflejados ellos mismos en el autor de *Ficciones* y, con su absolución, buscan el “perdón” ante su futura claudicación.

Borges, como Cruz, creyó encontrar su destino a mediados del 30, pero se equivocó. A diferencia de aquel que prefirió pelear junto con los oprimidos, Borges no comprendió el verdadero destino del artista. Prefirió deslumbrar con su vana erudición en vez de alumbrar con su antorcha; esa es la diferencia entre artistas como Atahualpa y Borges:

“Nada resulta superior al destino del canto [...]

Sí, la tierra señala a sus elegidos.

El alma de la tierra, como una sombra, sigue a los seres indicados

para traducirla en la esperanza, en la pena, en la soledad.

Si tú eres el elegido, si has sentido el reclamo de la tierra,

si comprendes su sombra, te espera una tremenda responsabilidad.

Puede perseguirte la adversidad, aquejarte el mal físico,

empobrecerte el medio, desconocerte el mundo,

pueden burlarse y negarte los otros,

pero es inútil, nada apagará la lumbre de tu antorcha,

porque no es sólo tuya.

Es de la tierra, que te ha señalado.

Y te ha señalado para tu sacrificio, no para tu vanidad.

La luz que alumbró el corazón del artista

es una lámpara milagrosa que el pueblo usa

para encontrar la belleza en el camino,

la soledad, el miedo, el amor y la muerte.

Si tú no crees en tu pueblo, si no amas, ni esperas,

ni sufres, ni gozas con tu pueblo,

no alcanzarás a traducirlo nunca.

Escribirás, acaso, tu drama de hombre huraño,

solo sin soledad...

Cantarás tu extravío lejos de la grey, pero tu grito

será un grito solamente tuyo, que nadie podrá ya entender.

Sí; la tierra señala a sus elegidos.

Y al llegar el final, tendrán su premio, nadie los nombrará,

serán lo ‘anónimo’,

pero ninguna tumba guardará su canto...”¹⁶.

Borges pudo ser sinónimo de pueblo, como Yupanqui, Discepolín, Marechal, pero prefirió escribir su drama de hombre huraño, prefirió las historias escandinavas y germánicas, exóticas, que tanto deleitan al medio pelo local pero son ajenas al sentir de sus compatriotas.

Jorge dejó de existir una noche de esa larga noche que fue la Década Infame. Ahí nació George, pero como “olvidar lo malo / también es tener memoria”, ese joven Borges reapareció silenciosa y esporádicamente en su madurez. Esas momentáneas resurrecciones son una muestra más de su claudicación, de aquello que pudo haber sido y no fue.

¹⁶ YUPANQUI, Atahualpa, *El Canto del Viento*.

Esto no implica desmerecer su obra ni negarnos su lectura sino valorarla en su justa dimensión, teniendo en cuenta la enorme presión existente para realzar su figura más alto de lo que ella puede llegar. Esta creación artificial en torno de su persona (Borges como “literato puro”, “escritor canónico”, ocupando él el lugar que le negaba al *Martín Fierro*, convertido él en una “superstición”, diría el irónico Hernández Arregui, su mejor crítico) se explica por cuestiones literarias en tanto en su obra se observa un desdén hacia lo argentino, y también por cuestiones extraliterarias, ya que Borges nunca dejó de emitir opiniones políticas en los medios de comunicación y esas opiniones, de más está decirlo, fueron siempre sumamente reaccionarias. Pero el aparato cultural trabaja silenciosamente disciplinando a los intelectuales, incluso a varios que se autoproclaman “nacionales” y consideran que “todos los escritores merecen igual reconocimiento más allá de su compromiso” y otros argumentos por el estilo que intentan ocultar su propia sumisión a la cultura dominante. Así, la figura de Borges los encandila, su prestigio los abruma, su personalidad y su talento se les aparecen inconmensurables. Criticarlo pareciera imposible, una tarea “política” –extraliteraria– más que “estética” y por lo tanto improcedente, como si las formas puras existieran abstraídas de la realidad concreta de las luchas sociales, como si su desprecio por lo popular fuera expresado sólo en entrevistas y no en las páginas de su madura literatura.

“Borges no es un escritor nacional. No se trata de una incapacidad, pues como comprueba en sus reflexiones anteriores, conoce la causas del drama argentino”¹⁷. La figura de Borges es el paradigma de la frustración del intelectual argentino. Su figura condensa la claudicación de la “inteligencia” ante la superestructura cultural del país dependiente, deviniendo por ese motivo en “intelligentzia”. Sintetiza el pasaje de la posibilidad de un pensamiento propio, auténtico y popular, a una literatura evasiva, oligárquica y “cosmopolita”. Borges se encuentra atrapado en el laberinto del coloniaje mental.

Insistimos en que no debemos mirar al creador de *El hacedor* como un escritor aislado de sus colegas ni de su tiempo. Por el contrario, “es el producto político de una época [...] Borges, en este orden, es la soberbia sin fuerzas, la humillación sin fe, el drama impotente de una generación intelectual avergonzada del país”¹⁸.

La parte de su obra que aquí analizamos es el intento de justificación de su traición, de ahí su “remordimiento”, la dedicación de su vida madura a “naderías” en vez de jugársela por una literatura nutrida de raíces nacionales y plena de emociones. “No fui valiente”, confiesa George. No fue valiente moralmente para enfrentar su destino de artista y seguir llamándose Jorge, admirador “fervoroso” del arrabal y de la “luna de enfrente”. Prefirió la comodidad del prestigio fabricado por la Revista Sur y el diario La Nación. No fue valiente. Fue un traidor.

¹⁷ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, op. cit., p. 176.

¹⁸ *Ibidem*, p. 158.

Bibliografía

- ✓ ASTRADA, Carlos, *El marxismo y las escatologías*, Buenos Aires, Proyon, 1957.
- ✓ —————, *El mito gaucho*, Buenos Aires, Kairos, 1972.
- ✓ BENEDETTI, Mario, “Variaciones sobre el olvido”, en *Perplejidades de fin de siglo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- ✓ BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1992.
- ✓ —————, *El “Martín Fierro”*, Buenos Aires, Columba, 1960.
- ✓ —————, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1978.
- ✓ —————, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “La escritura del Dios”, en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- ✓ —————, “La Biblioteca de Babel”, “Las ruinas circulares”, “El Fin” y “El Sur”, en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1978.
- ✓ FREIRE, Paulo, *La educación como práctica para la libertad*, Méjico, Siglo XXI, 1995.
- ✓ GALASSO, Norberto, *Borges, ese desconocido*, Buenos Aires, Ayacucho, 1995.
- ✓ —————, *Atahualpa Yupanqui. El canto de la Patria profunda*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- ✓ HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kapeluz, 1953.
- ✓ HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, *Imperialismo y Cultura*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- ✓ JAURETCHE, Arturo, *El Paso de los Libres*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- ✓ —————, *Los profetas del odio y la yapa*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- ✓ LUGONES, Leopoldo, *El payador*, Buenos Aires, Centurión, s/f.