

BORGES DISYUNTIVO: NOTAS SOBRE GUERRA Y FICCIÓN

Juan Esteban Plaza
Wesleyan University
Connecticut, Estados Unidos
jplaza@wesleyan.edu

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo propone una nueva lectura de la política de los textos de Jorge Luis Borges. A partir de las tesis de los seminarios de Michel Foucault y en diálogo con algunas propuestas de Bruno Latour, sigo el rastro de las figuras de la guerra en algunos textos canónicos de Borges de los años treinta y cuarenta: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Poema conjetural”, “El milagro secreto”, “El arte narrativo y la magia”, “El sur” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. De este modo señalo la preeminencia que tiene el conflicto entre mundos irreconciliables para la práctica del concepto borgiano de ficción. Se trataría de una operación doble que, por un lado, disuelve todo marco de legibilidad o unidad del conflicto (sea nacional, mundial o universal) y, por otro, hace de esta misma disolución un potencial para la emergencia de mundos nuevos.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges, política de la literatura, guerra, ficción, literatura mundial, poscolonialidad, giro ontológico

BORGES' DISJUNCTIONS: SOME NOTES ON WAR AND FICTION

This article reads anew the politics of Jorge Luis Borges' texts. In dialogue with Michel Foucault's seminars and Bruno Latour, it traces the figures of war in some of Borges' canonical texts from the 1930s and 1940s: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” “Poema conjetural,” “El milagro secreto,” “El arte narrativo y la magia,” “El sur” and “El jardín de senderos que se bifurcan.” Thus, I show the relevance of the conflict between irreconcilable worlds to Borges' notion of fiction. The latter could be described as a twofold operation, which, on the one hand,

dissolves all frames of intelligibility of the conflict (be it national, worldly, or universal), and, on the other hand, turns this very dissolution into a potential for the emergence of new worlds.

KEYWORDS: Jorge Luis Borges, politics of literature, war, fiction, world literature, postcoloniality, ontological turn.

Recepción: 15/10/2020

Aprobación: 13/01/2021

En una entrevista que le hiciera en 1977, William Buckley Jr. interpela a Borges: “Well, you were criticized, to be sure, in a left journal in America for, for instance, advocating the execution of Regis Debray in Bolivia, is that correct?” A lo que este responde: “Yes, this was correct. But after all, I think execution, I think that capital punishment is kinder than prison. I’m not against capital punishment. I wouldn’t mind being executed, but I wouldn’t like spending five years in jail” (5’42”). A diez años de ocurrido el encarcelamiento de Debray por colaborar con las tropas de Ernesto Guevara en Bolivia, su ejecución posible, episodio de una historia apócrifa, habría hecho coincidir en el mismo acto la estrategia contrainsurgente del general Barrientos con la condena por una traición nunca suficientemente comprobada de esta víctima imaginaria contra sus propios compañeros de armas. Frente a esta escandalosa reconciliación de los contrarios, la invocación de un principio universalmente aceptable –algo así como “la pena de muerte es un castigo más humanitario que varios años de prisión”– se muestra risible y absurda. Hecha en medio del desarrollo de los acontecimientos, esta declaración se quiere inasimilable; con la distancia del tiempo, ella condensa, en la forma de la autoparodia, las nociones radicales de ficción y conflicto que alcanzan su consolidación en los textos canónicos de Borges de los años treinta y cuarenta. No intentaré, sin embargo, aprehender el modo en que Borges corría los límites de la autonomía del arte, en actitudes e intervenciones que podrían remontarse a textos tan anteriores a los años de la guerra sucia como “Tema del traidor y del héroe” o “Tres versiones de Judas”. Quisiera, en cambio, tomar esta provocación en serio para interrogar algunos aspectos del pensamiento político de Borges, sin soslayar la radicalidad de sus innovaciones estéticas en el contexto de las vanguardias de la primera mitad del siglo, o, mejor dicho, encontrar en esa radicalidad estética la originalidad de su política. Parto de la constatación de

que textos fundamentales a la hora postular una noción borgiana de ficción y de literatura fantástica son, a su vez, ficciones políticas: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La lotería en Babilonia”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La forma de la espada”, “La muerte y la brújula”, “El milagro secreto”, “El fin”, “El sur”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “Emma Zunz”, “Los dos reyes y los dos laberintos”. No tan solo formas narrativas capaces de crear el efecto de lo extraordinario, estos relatos plantean interrogantes acerca del poder, la violencia, el derecho, la venganza y la justicia. ¿En qué sentido la intervención vanguardista borgiana descubre un potencial para reformular categorías políticas como enemistad, traición o secreto? ¿Qué dicen sus textos acerca de la relación entre política y ficción? ¿Cuáles son las convergencias o divergencias entre las figuras borgianas de conflicto y la postulación de mundos de ficción? Sin pretender abarcar el conjunto de la producción de Borges, exploraré tan solo algunas de sus ficciones políticas, textos cuyas disyunciones se resisten a ser resueltas al interior de una sola ontología. En ellas, la emergencia de mundos de ficción no resulta del gesto fuerte de una acción creadora, sino del desencuentro entre órdenes irreconciliables.

DE LA INTERPELACIÓN DE LA POLÍTICA A LA GEOPOLÍTICA DE LA RECEPCIÓN

Pocos escritores del siglo XX, y ciertamente pocos escritores latinoamericanos, han sido reducidos a etiquetas políticas tan variadas como lo ha sido Borges: escapista, elitista, fascista, anarquista, liberal, nacionalista, autoritario y hasta socialista y populista en los años de la revolución rusa y de la segunda campaña de Hipólito Yrigoyen. Desde luego, algunas de estas calificaciones nacen de groseros malentendidos; otras parecen mejor fundadas. Algunas dicen más de la perspectiva del crítico que del autor; otras son más rigurosas en su lectura de la obra y de la trayectoria borgiana, pero siguen siendo reducciones de un cuerpo textual que se resiste a ofrecer horizontes ideológicos fácilmente identificables. Desde un punto de vista metodológico, volver a preguntarse por la política de los textos de Borges parece una tarea acechada por las amenazas opuestas de lo trivial y lo equívoco. Lo primero, lo trivial, ha consistido en hacer una lectura de la obra literaria tomando como marco de referencia las opiniones del autor en su rol de personalidad pública; lo segundo, lo equívoco, resulta del intento de extraer un sistema coherente, una doctrina

o una filosofía política a partir de textos que postulan realidades paradójales, experimentos de pensamiento que desafían el poder de la lógica. Ejemplo de lo primero es el muy informativo ensayo de Emir Rodríguez Monegal, “Borges y la política”. Con un marcado énfasis biográfico, Rodríguez Monegal revisa los hitos más importantes de la participación de Borges en la esfera política, desde su experiencia juvenil en la Europa de la Gran Guerra hasta su respaldo a las dictaduras del Cono Sur, pasando por su adhesión al socialismo en los años veinte, sus posiciones antiestatales y pacifistas, su entusiasmo por el anarquismo de Spencer, su apoyo (¿irónico?) a la segunda campaña de Yrigoyen y su rechazo a los fascismos europeos, su conocida oposición al peronismo, que lo llevaría a ser entronizado como intelectual de la revolución libertadora a mediados de los cincuenta. Ejemplo de lo segundo, en cambio, es la deducción de un Borges aristocratizante sostenida por Beatriz Sarlo, en la que me detendré más adelante, a propósito de “El arte narrativo y la magia”. El volumen colectivo “Jorge Luis Borges: políticas de la literatura” es una cartografía diversa del estado de la cuestión (el libro fue publicado el 2008)¹. En la introducción al volumen, Juan Pablo Dabove describe el conjunto de preguntas acerca de las políticas estéticas del escritor argentino como “el sector dominante” (11) de la crítica borgiana. En un giro singular de los términos del debate, Dabove explica cómo en las últimas décadas la obra de Borges ha excedido todos los marcos de referencia convencionales de las disputas políticas, para convertirse ella misma en “la arena donde toda batalla cultural es posible” (13). Esta totalización del campo cultural tuvo el efecto paradójico de hacer que, mientras todo en Borges se convierte en objeto de disputa, la obra borgiana misma esté más allá de la política. Si bien este lúcido análisis parece adecuado al campo literario argentino de los últimos treinta años, el propósito del presente trabajo es estudiar los efectos teóricos de algunas ficciones de Borges para pensar una estética política fuera de las particiones de la nación, el Occidente o el globo, y con independencia de la división naturaleza-cultura.

Más acá de la intervención heterónoma de Borges o de su obra en la circulación de los discursos políticos, sobre todo en un espacio nacional o latinoamericano, cabe reparar en las dimensiones políticas de la irrupción y recepción de Borges en la esfera literaria. En este sentido, un avance crucial

¹ Otros estudios cruciales que abordan la cuestión son *Borges face au fascisme* (2006), de Annick Louis, y el ensayo de Jorge Panesi, “Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo”, incluido en la antología *Borges esencial* (2017).

hacia la politización de la poética borgiana ha sido efecto de una recepción crítica sospechosa de las prolongaciones transnacionales de las dicotomías local/global, particular/universal o regional/cosmopolita. En su estudio señero, *Borges, un escritor en las orillas*², Beatriz Sarlo ensaya una lectura de toda la obra borgiana enfatizando sus determinaciones particularistas, una vez que la consagración mundial de Borges ha quedado fuera de toda duda. Sin pretender explicar a Borges desde una matriz nacional, Sarlo escribe a contrapelo de la universalización abstracta que lo sitúa, de una vez y para siempre, en diálogo con otros autores y tradiciones del canon occidental. Como apunta Sarlo, este proceso de universalización implica “un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado [...] la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones, y ha perdido [...] el lazo que lo unía a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino” (2). Agregando otro matiz al análisis de este fenómeno de recepción como deslocalización, Mariano Siskind señala que la singularidad de la apropiación universalista de Borges no obedece a la lógica de representación o a la sinécdoque, que podría verificarse, emblemáticamente, en el caso de Gabriel García Márquez, sino más bien a una obliteración de las señas contextuales de su obra, justificada de antemano por su pertenencia “natural, inmediata, a la esfera mundial” (51). La pregunta por la posibilidad de la escritura en una nación culturalmente periférica (Sarlo 3) no abandonaría nunca la obra borgiana, si bien registraría a partir de los años treinta una expansión en espiral que le permitiría problematizar los cruces de las culturas que componen el concierto de la literatura mundial. Este movimiento de expansión queda habilitado por la intervención del primer Borges, que erige la perspectiva periférica argentina como marco legítimo de legibilidad de las tradiciones extranjeras, y en particular de la tradición inglesa.

La recepción del Borges universal, el autor de *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949), se topa con la historicidad propia de los textos que comenta, en los que se conjuran no solo los problemas de la literatura argentina sino también las tensiones históricas entre y al interior de otras naciones y culturas. Cabe distinguir, entonces, dos dimensiones de la pérdida implicada en este proceso de universalización-mundialización. Por un lado, hay una pérdida temática

² A lo largo de mi trabajo presentaré puntos de vista concordantes y discordantes con las tesis fundadoras contenidas en ese estudio. Cabe aclarar que no intento aquí, desde luego, una refutación del libro de Sarlo. Por el contrario, el hecho de que despierte en sus lectores reacciones diversas e incluso contrapuestas habla de su rica pluralidad, dispuesta a abrir horizontes de lectura antes que a sancionar interpretaciones definitivas.

y enunciativa de lo criollo, preocupación que atraviesa la obra borgiana con continuidades pero también con discontinuidades que no pueden ser pasadas por alto. Hasta *Evaristo Carriego* (1930), lo criollo se presenta como asunto explícito y como interpelación: “A los criollos les quiero hablar: a los que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa” (*El tamaño* 11). Predomina en este período un proyecto de renovación estética de materia y alcance nacionales. *Historia universal de la infamia* (1935) supone un cambio cualitativo de orientación hacia una escala universal, aunque irónicamente, a contrapelo de la distribución europeizante del prestigio, enfatizando relatos de personajes abyectos, recurriendo al imaginario degradado de la cultura de masas, y presentando una versión de la “historia universal” tamizada por un “acriollamiento verbal” (Sarlo 42). Finalmente, *El Aleph* indica una articulación entre lo criollo y lo universal –alegorizado como imagen de la totalidad–, situada, sin embargo, en el sótano de la calle Garay, en Buenos Aires. El universo es explícitamente tematizado como objeto de ficción, pero las tensiones entre lo universal y lo criollo están lejos de resolverse como subsunción de lo segundo en lo primero³. Luego de señalar que incluso las narrativas sobre lógicas formales y figuras abstractas están siempre “atravesadas, interrumpidas, ritmadas, por el trabajo con la materialidad de tradiciones culturales específicas, y con diferentes formas de la política y la polémica” (Siskind 52), la crítica de la equivalencia alegórica entre los objetos borgianos y el universo lleva a Siskind a leer la universalidad de tales objetos más bien como presentaciones de una biblioteca cosmopolita, y a privilegiar la poética de Borges como una empresa estética mundial, antes que universal.

¿MUNDO EN GUERRA O GUERRA DE MUNDOS?

Propongo, sin embargo, una tercera formulación del problema: sin negar la enunciación periférica, sino más bien sirviéndose de ella, Borges produce y

³ Siskind señala las tensiones al interior de una imaginación totalizadora del universo sugerido y clausurado en “El Aleph”: “*lo universal* no existiría sino como abstracción de los universales personales o colectivos, arbitrarios, políticos, y, en el caso de Borges, teleológicamente determinado por el proyecto estético al que contribuye. Porque el mundo no existe sino en la multiplicidad de representaciones particulares que, por su posicionalidad, no pueden adjudicarse la percepción de la totalidad del universo, sino como función de un discurso ideológico, como efecto discursivo de una fantasía narcisista de poder sobre el mundo” (58).

practica un concepto de ficción capaz de desestabilizar la identidad nacional y el escenario mundial como espacios cohesivos de acuerdos e intercambios. Esta operación se encuentra en el límite de la literatura, porque, si bien Borges opera en primer lugar y sobre todo en el sistema literario argentino y mundial, su noción original de ficción actúa en contra de la jerarquía de los saberes de Occidente que sustenta la preeminencia del discurso científico y las prolongaciones de la empresa colonial. De este modo visibiliza la geopolítica del conocimiento, creando una gramática de la diferencia cultural y un imaginario de lo mundial como escenario de guerra. Se trataría, así, de un doble movimiento en el que coexisten la lucha contra los efectos de poder del discurso científico y la activación de otros saberes de la guerra que escapan al dominio del saber estratégico.

Las propuestas de Michel Foucault en su seminario del Collège de France de 1975-1976, *Il faut défendre la société*, señalan una particular relación entre poder y conflicto⁴. Volviendo a la pregunta sobre la naturaleza del poder, Foucault toma distancia de lo que llama la concepción jurídico liberal. Esta concepción entiende el poder como un derecho que se posee al modo de un bien, y que puede transferirse y alienarse en un contrato. A este economicismo, cuyas prolongaciones Foucault encuentra incluso en el pensamiento marxista, se opondría una noción no económica del poder basada en el doble principio de que, primero, el poder no se posee sino que se ejerce, y, segundo, de que el poder consiste en relaciones de fuerza. A partir de estas premisas, Foucault invierte la conocida máxima de Clausewitz, “la guerra es la política por otros medios”:

Si el poder es despliegue de relaciones de fuerza, antes que analizarlo en términos de cesión, contrato, alienación, o en términos funcionales de reconducción de relaciones de producción, ¿no habría que analizarlo más bien y sobre todo en términos de combate, de enfrentamiento o de guerra? (16)

Entender la política como guerra por otros medios implica que, para establecer la paz civil, el poder político, “a través de una guerra silenciosa”, reinscribe permanentemente las relaciones de fuerza “en instituciones, en desigualdades económicas, en el lenguaje, e incluso en los cuerpos de

⁴ Me distancio, desde luego, de otras definiciones de lo político, notoriamente de la noción de raigambre clásica formulada por Hannah Arendt en *La condición humana* (1958), para la cual el poder empieza donde termina la violencia.

unos y otros” (16-7). Así, la contracara de la guerra no es la paz sino la represión, esto es, el efecto de la búsqueda de una relación de dominación que funda instituciones, legalidades y jerarquías. En los relatos borgianos de tema nacional, y en especial en su reescritura de la literatura argentina del siglo XIX, se ponen en juego críticamente los mitos fundadores del estado moderno argentino. Pienso en “Historia del guerrero y la cautiva” o “El sur”, contruidos alrededor de la permanencia de los conflictos no resueltos de la nacionalidad (la diferencia entre el indígena y el blanco o entre el interior y la ciudad). Pienso también en “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, perversiones del poema épico de José Hernández en las que se suspende la vuelta de Martín Fierro a las tropas que representan la civilización y la modernización del país.

La centralidad de las narraciones guerra, y muy en particular la del género gauchesco, en la construcción del discurso histórico nacional argentino ha sido subrayada por Josefina Ludmer, Martín Kohan y Dardo Scavino. En *El país de la guerra*, Kohan afirma que el imaginario de la guerra es el que le da su estructura a los relatos de origen de la nación, “al tramar un gran relato para que la historia de la nación transcurra, la guerra es lo que prevalece y acaba por definir los tonos narrativos, la lógica de las causas y de las consecuencias, la atribución de los protagonismos, el carácter general” (14). Dada la colosal productividad del imaginario bélico en la política argentina, el análisis de Kohan, lejos de un intento de desmitificación historiográfica, se propone indagar en la eficacia del mito (21), estudiando los modos en que la distinción amigo-enemigo –tal como ha sido escrita en la historia literaria argentina– ha servido para perpetuar o fundar un orden social en diversas coyunturas históricas. Scavino, en *Rebeldes y confabulados*, señala la relevancia que tiene la retórica bélica no solo para la justificación de un orden social dado sino también para su impugnación. Más aún, extrapolando al caso argentino las tesis de Foucault acerca de la guerra de razas, destaca la transversalidad política del ethos rebelde: “todas las políticas son revolucionarias, incluidas aquellas que la izquierda suele tachar de ‘reaccionarias’” (22). Y en relación con la particular inflexión borgiana de la gauchesca, Ludmer, en su ya clásico “El género gauchesco: un tratado sobre la patria”, muestra cómo Borges describe la épica nacionalista del texto de Hernández, insistiendo en la deriva del desertor hacia fuera del control del Estado y de sus relatos heroicos. Como escribe Juan Pablo Dabove, “Ludmer propone que ‘El fin’ y ‘Biografía de Tadeo Isidoro Cruz’ intervienen en la obra hernandiana, al recoger contra ‘La vuelta’ (y desde el Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez) el legado de

insurgencia hasta el fin: la muerte, el exilio, la traición. Esta imagen de un ‘Borges insurgente’ tuvo y tiene insospechada influencia” (Dabove 20). Siguiendo la intuición de Ludmer, me propongo indicar el modo en que este Borges agonístico colapsa las escalas del conflicto, identificando en todas ellas la persistencia de una diferencia ontológica irreductible expresada en las figuras de la guerra civil, la guerra estatal y la guerra total.

Si es cierto que, en la esfera de los tránsitos culturales, el Borges universal imagina un mundo-biblioteca de “intercambios, traducciones, reescrituras, apropiaciones y dislocaciones” (Siskind 66), ¿qué queda de la imagen del globo cuando es concebido ya no como esfera de intercambios sino como el imposible escenario de diferencias irreconciliables? Nos encontramos ante el desafío crítico que el siglo veinte planteó a la idea decimonónica de una *pax mundi* fundada sobre los valores de la civilización moderna. Siguiendo el paso de la inversión propuesta por Foucault, antes que en la guerra mundial entendida como estado de excepción en un mundo dado, habría que pensar críticamente en el mundo heredado de nuestro pasado colonial como un espacio de guerra. ¿De qué mundo hablamos cuando imaginamos un espacio no solo de intercambios y contratos, sino también de enfrentamientos y alianzas?

Es la interrogante que se plantea Bruno Latour en un librito titulado, precisamente, *War of the Worlds*. Multiculturalismo es, según Latour, el nombre de una guerra no declarada, o de la falsa paz mundial ofrecida por el Occidente moderno. Para el relato modernizador existen, ciertamente, muchas culturas, y la buena conciencia multicultural moderna nunca le negaría al otro ejercer su derecho a conservar sus costumbres y creencias. Sin embargo, todas las diferentes culturas comparten una misma naturaleza, cuya verdad está expresada en los hechos (*matters of fact*) producidos por el discurso científico. Las diferencias culturales serían, a fin de cuentas, superficiales, puesto que existe una sola base ontológica (una naturaleza) común a todas esas culturas. Las disputas que siempre pueden surgir entre culturas diferentes solo podrían ser resueltas, en el discurso modernizador, gracias a una base científica compartida. Escribe Latour:

Carl Schmitt sostiene que solo allí donde no hay un árbitro mediador al que puedan recurrir las diferentes partes en conflicto hay un enemigo al que declararle la guerra. Si esto fuera cierto, en efecto uno podría decir que los civilizadores modernos nunca tuvieron enemigos y que la historia moderna no ha sido testigo de ninguna guerra propiamente dicha. Incluso si luchaban con crueldad, ellos podían siempre referir

a la autoridad de un árbitro indisputable, de un mediador que estaba por encima de todas las formas posibles de conflicto: la Naturaleza y sus leyes, la Ciencia y sus hechos (*matters of fact*), la Razón y sus modos de alcanzar acuerdos. Cuando uno se beneficia de un mandato dado por un mediador que supervisa el conflicto, uno no está participando en una guerra sino simplemente llevando a cabo operaciones policiales, afirma Schmitt. Puestos a trabajar por el “llamado de la naturaleza”, los modernistas fueron simplemente los guardianes del mundo y pudieron decir con orgullo que nunca habían estado en guerra con nadie.⁵ (Latour 26)

Este *tour de force* puede señalar una clave del modo en que Borges piensa la guerra no tan solo como la cara oculta de la paz civil en un Estado nación, sino, más fundamentalmente, como la tensión nunca resuelta entre predicados epistemológicos contrapuestos. La intervención borgiana en la episteme moderna revela su naturaleza política en un texto como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En este cuento, Borges elige una filosofía como el idealismo berkeleyano, presentado en el cuento y en la historia de la filosofía como marginal y esotérico, para imaginar el sentido común de los habitantes de otro mundo que hacia el final de la trama comienza a invadir el nuestro⁶. Entre las muchas doctrinas inventadas por los sabios de Tlön, el materialismo se les figura como absurdo y paradójico: consideran caprichosa la idea de la identidad de los cuerpos en una realidad espacial exterior a toda percepción. Que el juicio de Hume sea verdadero en la tierra mientras las ideas de Berkeley no lo sean menos en Tlön, muestra que no hay en esta inconmensurabilidad una mera diferencia entre representaciones, sino que los mundos señalados por esas representaciones son mutuamente irreductibles⁷. No hay mundo ni naturaleza común.

⁵ Si se toma en cuenta la historia de la modernización latinoamericana, y la relación entre los estados y los antiguos ocupantes del territorio, esta afirmación es evidentemente falsa. El gesto crítico de Latour tiene vigencia precisamente en la coyuntura del multiculturalismo, cuando las formas de vida premodernas pasan a ser incluidas en un proceso de modernización limpio de los aspectos más obscenos de la guerra colonial y de sus prolongaciones.

⁶ “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son –congénitamente– idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica– presuponen el idealismo” (Borges, OC2 518).

⁷ No es desacertado encontrar en este trabajo de la ficción un aire de familia común al proyecto de genealogía de la episteme occidental emprendido por Foucault. Ella “sería, entonces, en relación al proyecto de inscripción de los saberes en la jerarquía del poder de la

Habiendo vivido su temprana juventud en la Europa de la Gran Guerra, Borges nunca abandonó el desafío que a la imaginación presentaba la guerra mundial. Esta figura atraviesa algunos de sus relatos más leídos (“El jardín de senderos que se bifurcan”, “El milagro secreto”, “Deutsches Requiem”), en los que nuevamente el mito de la civilización en guerra con la barbarie, particularmente prevalente en la guerra contra el fascismo, es desestabilizado a favor de una visión crítica que encuentra en el estado de excepción la condición no reconocida de la *pax europaea*. Se trata, sin duda, del mismo desplazamiento crítico realizado por Borges en torno a los antagonismos de la sociedad argentina. ¿Qué justificaría entonces insistir en una asimetría entre el tratamiento narrativo de la guerra mundial y el de la guerra civil o intranacional? Propongo que la práctica de la ficción borgiana equipara el estatuto ontológico del conflicto en sus distintas escalas regionales, nacionales, mundiales y planetarias. Ello, por supuesto, no significa que los diferentes antagonismos –de raza, género, clase, coloniales o poscoloniales– que articulan estos relatos sean intercambiables o carezcan de historicidades específicas; significa, en cambio, que ninguno de estos antagonismos puede reclamar un derecho prioritario a la intervención vanguardista o, en el caso particular de Borges, a la ficción conjetural. Si, como apunta Ricardo Piglia a propósito de la estética de Brecht, la vanguardia interviene en los “modos de producción de la gloria, modos sociales de producción que definen una economía del valor” (109), Borges hace otro tanto al desmontar los marcos epistemológicos de referencia que vuelven legibles a los sujetos colectivos de la modernidad. Es en el terreno libre dejado por esta operación de desmontaje donde tiene lugar la ficción conjetural borgiana.

En varios de sus ensayos (notoriamente en “El Martín Fierro” y en “El escritor argentino y la tradición”), Borges enfatizó el desinterés en el color local mostrado por la poesía popular argentina de los payadores y la avidez con la que, por el contrario, trataba temas filosóficos universales, como el tiempo, la

ciencia, un intento por desujetar los saberes históricos y hacerlos libres, es decir, capaces de oposición y de lucha contra la coerción de un discurso teórico unitario, formal y científico. La reactivación de los saberes locales –‘menores’–, diría quizás Deleuze, contra la jerarquización científica del conocimiento y sus efectos intrínsecos de poder es el proyecto de las genealogías” (Foucault 12). También en “Tlön” figura lo que más se acerca a una formulación explícita del programa borgiano de desestabilización del saber: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (Borges, OC2 520).

medida, la eternidad, la muerte, etc. Quisiera señalar, entonces, en continuidad con la discusión a la que me referí a propósito de la literatura mundial, una segunda dimensión de la pérdida provocada por la universalización abstracta de Borges. Ella podría caracterizarse como una pérdida crítica, vale decir, como la pérdida del potencial crítico que se encuentra ya en las reflexiones del primer Borges en torno a los alcances de la poesía gauchesca y a su posterior reescritura del Martín Fierro y la guerra civil. Aunque las actualizaciones de este potencial varíen en su alcance geopolítico, figuran todas ellas una inconmensurabilidad sellada por la muerte o la violencia. Ilustraré este punto con algunos ejemplos tomados de la producción borgiana de los años treinta y cuarenta. Los textos que he seleccionado tienen en común el que en todos ellos la brecha de la conjetura se abre allí donde un conflicto inscrito en una textualidad histórica, generalmente parodiada, excede los límites de la verificación historiográfica, permitiendo la proliferación de mundos nuevos.

Publicado por primera vez en el diario *La Nación* en 1943, “Poema conjetural” se presenta como un monólogo de Francisco de Laprida, político y militar unionista y antepasado de Borges, muerto en un enfrentamiento con los federales en 1829. Una línea introductoria escrita en prosa presenta a Laprida en tercera persona, señalando el tiempo de la enunciación como el de los instantes antes de su muerte trágica, que llega precisamente en el último verso: “el íntimo cuchillo en la garganta”. El poema comienza anunciando la fatalidad que marcará la jornada, la muerte del yo, y la victoria de los federales, llamados “bárbaros”. La clásica división civilización/barbarie que estructura el *Facundo* de Sarmiento muestra, en la serie de guerras civiles que constituyen el *locus* de este poema, un avance del segundo término. La muerte por enfrentamientos cuerpo a cuerpo en el país se dibuja sobre el fondo de una ausencia de la ley central y pasa a estar reglada, como apunta Sarlo (66), por un código de honor no escrito y el principio de venganza. Pero el poema no se limita a un comentario social o a ofrecer apenas una variación de un mito fundador de la nacionalidad argentina. Al contrario, “Poema conjetural” socava la identidad del héroe gracias a un doble movimiento que, por un lado, pone el foco en la intimidad del protagonista de la acción guerrera que enuncia el poema en primera persona y, por otro, presenta la muerte en manos del enemigo como la destrucción y la consagración de su identidad. El nombre de Laprida aparece tres veces en el poema: primero en la introducción, como Francisco de Laprida, en un acto de denominación civil por parte de una voz que hace la crónica de los hechos; luego el propio Laprida se nombra a sí mismo de este modo:

Yo, que estudié las leyes y los cánones,
 yo, Francisco Narciso de Laprida,
 cuya voz declaró la independencia
 de estas crueles provincias, derrotado,
 de sangre y de sudor manchado el rostro,
 sin esperanza ni temor, perdido,
 huyo hacia el Sur por arrabales últimos. (OC2 867)

El yo aparece reiterado en dos versos consecutivos y el sujeto está expandido con su segundo nombre, Narciso, que, a través su connotación mítica, alegoriza la fundación nacional (“cuya voz declaró la independencia”) sobre la matriz civilizadora letrada (“Yo, que estudié las leyes y los cánones”) como una mera fantasía autoafirmativa. Unos versos más adelante, la proximidad de la derrota fractura este narcisismo extrañando al yo de la fantasía letrada, pero, más importante aún, figurando la derrota como el cumplimiento de un íntimo destino que, a su vez, es un destino sudamericano.

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
 de sentencias, de libros, de dictámenes,
 a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
 pero me endiosa el pecho inexplicable
 un júbilo secreto. Al fin me encuentro
 con mi destino sudamericano. (867)

La última mención del nombre es dicha por Laprida en tercera persona (“Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, / la suerte de Francisco de Laprida”), confirmando —como podrá leerse después en “Borges y yo”— la brecha que separa al yo del nombre civil, cuya identidad quedará fijada como el héroe de una causa que se ha vuelto extraña para el guerrero agónico en su íntima rendición de cuentas (“Yo que anhelé ser otro”). Sorprende la falta de futuro en “Poema conjetural”: la muerte de Laprida no es la de un mártir, cuyo relato pudiera permanecer en la memoria colectiva como referente o modelo heroico, al contrario, su destino se confirma en la muerte misma, una muerte que carece de trascendencia, como “el íntimo cuchillo en la garganta”. Más aún, este destino endiosa el pecho con un júbilo secreto, solo confesable en el registro de la intimidad, ya que constituye en sí mismo una traición de la causa unionista. La fragmentación, durante la guerra civil, de la nación que se imaginó única y constante en el momento fundacional de la independencia

se manifiesta como la vocación íntima, secreta, de un general que la historia, paradójicamente, señalaría como un héroe de la causa por la que encontró su muerte. Representar esta muerte en manos enemigas, bárbaras, como destino sudamericano implica imaginar lo sudamericano como totalidad imposible, o como un ámbito signado por la disolución.

La política de un texto como este debe ser buscada en su carácter conjetural y en la naturaleza del destino que el hablante encuentra confirmado en su muerte. Destino y conjetura son, a fin de cuentas, las dos caras de una misma moneda. En otras palabras, la conjetura consiste en imaginar la revelación de un destino en el momento de la derrota a manos enemigas. No es del todo desacertado leer en este poema una noción pesimista de la historia: asumida la derrota ya en los primeros versos, Laprida imagina un destino que justificaría su muerte. Así, vencedor y vencido quedarían ética y políticamente igualados, y la victoria dependería de una fatalidad que no obedece a las motivaciones ni a las estrategias de las partes en conflicto. Pero esta lectura, fatalista desde un punto de vista filosófico y relativista desde un punto de vista moral, pasa por alto la relevancia política de la propia conjetura. La experiencia subjetiva de la muerte es inenarrable: se encuentra en los límites de lo que puede ser expresado por el lenguaje. Por tanto, la imaginación se entromete en el escenario íntimo del desahuciado para ofrecer una versión posible de esa experiencia. Que esta versión no se presenta como verdadera lo dice su explícita naturaleza conjetural, y, sin embargo, tampoco es simplemente falsa. Se trata, entonces, de una versión *posible pero inverificable*. Nos encontramos aquí con una de las inflexiones típicas de la poética de Borges, que Juan José Saer caracterizaría en su ensayo sobre *El concepto de ficción* del modo siguiente:

Borges [...] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas. (14)

La inminencia de la muerte es también el suelo de la ficción en “El milagro secreto”, cuento publicado en la sección *Artificios* (1944) de *Ficciones*. Es la historia del escritor judío Jaromir Hladik, acusado por un censor de promover el judaísmo en la Praga recién ocupada por el ejército alemán en marzo de

1939. Hladík es inmediatamente condenado a muerte y el relato refiere los días de espera anteriores a la ejecución. Un día antes de su muerte recuerda su drama inconcluso titulado *Los enemigos* y le ruega a Dios que le otorgue un año más de vida para finalizar su obra. El milagro es concedido pero bajo condiciones insospechadas: en el instante mismo del tiroteo el tiempo se congela y solo la mente de Hladík permanece activa por un año, tiempo que usará para acabar su drama exclusivamente con los medios de la memoria. Lo secreto del milagro radica en que no quedará rastro alguno de la versión final de *Los enemigos* en este mundo: ella es, en efecto, inverificable, y su postulación entraña la posibilidad del milagro y del mundo que sostiene esa posibilidad. Significativamente, el agente del milagro es Yahvé, Dios del pueblo judío a cuya pertenencia se debe la condena y muerte de Hladík. La politicidad de estas historias se produce en el entrelazamiento entre el carácter fantástico del relato; la relación de enemigos que autoriza la decisión sobre la vida y la muerte, y el espacio operativo de la ficción.

Antes de pasar a comentar otros relatos que plantean preguntas cruciales acerca de la relación entre guerra y ficción, quizás sea útil reparar en el tipo de operación formal que para Borges condicionaba la postulación de mundos ficcionales. La forma del relato borgiano se presenta como problema estético-político en dos sentidos que intentaré distinguir analíticamente sirviéndome de un ensayo programático fundamental como es “El arte narrativo y la magia” (1932). En primer lugar, Borges aboga por una forma narrativa concisa, en la que cada elemento produzca un efecto de causalidad en el mundo de ficción. En las antípodas de esta forma se encontraría, típicamente la novela de simulación psicológica, imitativa de las incontrolables e infinitas operaciones que componen la experiencia cotidiana. Aunque, como veremos en seguida, esta diferencia formal está en directa relación con el potencial y alcance de la ficción borgiana, me interesa enfatizar que se trata ante todo de una distinción relativa a la economía del relato. En efecto, Borges incluye entre las narraciones que siguen la primera forma obras que no presentan eventos sobrenaturales o paradójicos, como *Narrative of A. Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, o las películas de Joseph von Sternberg. Una segunda dimensión del problema dice relación, precisamente, con el tipo de mundo que estas diferentes economías formales del relato pueden ofrecer a la imaginación del lector. Mientras la narración que pretende tener una relación mimética con la causalidad natural ha correspondido históricamente a la novela hegemónica del siglo XIX y a la verosimilitud realista, Borges opone a esta primera forma

lo que llama la narración mágica, que se caracterizaría no por una negación de la causalidad sino por una multiplicidad de causalidades simultáneas que permitirían a los elementos del relato vincularse entre sí por relaciones no lineales, notoriamente por analogía⁸. A propósito de la novela en verso *The life and death of Jason*, de William Morris, Borges se pregunta cómo consigue producir la suspensión de la duda un relato acerca de las aventuras de Jasón. Y en respuesta, expone una serie de procedimientos mediante los cuales Morris cancela la expectativa de una rendición realista de elementos míticos o maravillosos como centauros, sirenas o lluvias de oro: estilo directo, despojado de detalles visuales enojosos; creación de ambientes oníricos; intervenciones del narrador para preparar el relato de eventos particularmente extraños, etc. Borges descubre, en suma, una relación entre cierta economía narrativa y el tipo de eventos y seres que pueden ser postulados por la ficción. No se trata, sin embargo, de una relación biunívoca: si bien la economía narrativa mágica es condición del efecto de lo extraordinario, no produce siempre y necesariamente este efecto. Lo opuesto acontece, desde luego, con la economía de la novela realista, que, así, solo podría imitar la causalidad natural, a riesgo de caer en el ridículo o la inverosimilitud.

Con estas observaciones quisiera evitar la confusión que podría llevar a pensar que ciertos argumentos relativos a la forma del cuento borgiano encuentran una proyección necesaria en el concepto de ficción al que me he venido refiriendo, o bien que tales argumentos sobre la pura forma bastan para especular acerca de la política de Borges, descuidando el propósito que la economía narrativa tiene en esta poética. Esta última es la lectura que hace Sarlo al atribuir un significado inmediatamente político a la economía de la narración borgiana, poniéndola en relación con los cambios traídos por la modernización de la Argentina en los años treinta. La elaboración de tramas perfectas, la renuncia a los detalles innecesarios y la estilización de las voces del relato pueden ser considerados, según Sarlo, “más allá de la postulación de un arte poética, como la reacción aristocrática frente a un mundo desordenado que, en la década de 1930, parecía vacilar frente al abismo

⁸ Lúcidamente, Emir Rodríguez Monegal nota que esta distinción introducida por Borges para abrir una discusión acerca de los procedimientos novelísticos, elige como ejemplos privilegiados novelas heterodoxas que no representan el canon de la novela decimonónica: *The life and death of Jason* (1867) y *Narrative of A. Gordon Pym* (1838). Rodríguez Monegal hace notar que Borges adopta una posición marginal respecto de la forma de la novela en el momento liminal, a comienzos de los años treinta, en que se consolidará su preferencia por el relato breve.

de la irracionalidad” (46). Tras la victoria de la URSS y los experimentos de los socialismos de Estado, el avance del fascismo en Europa y la expansión en todo occidente de la cultura de masas, Borges daría una respuesta a las interrogantes de su tiempo a través de

la imposición de un principio de orden (que a su vez necesita y trabaja con lo heterogéneo, los géneros menores, la marginalia) en un país donde la inmigración, el plurilingüismo, el sistema político construido por el partido radical entre 1916 y 1930 y herido en profundidad por los golpes de estado, el desplazamiento y el recambio de la clase dirigente, habían conjurado para siempre la hegemonía de la élite criolla sobre la cultura. (Sarlo 46).

El argumento alcanza su punto más controversial en el uso que hace Sarlo de una entrevista dada por Borges en 1981 y que se publicaría el año de su muerte, 1986, con el título de “Borges oral”. En ella hace una defensa de la novela policial que, efectivamente, pone en relación las reglas estrictas (Borges diría clásicas) del género con su situación histórica. “Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden” (cit. en Sarlo 46). Más allá del debate acerca de la autoridad del autor para sancionar interpretaciones de su obra, considero que esta declaración permite ser leída como provocación o ironía. Para ilustrar sus muy conocidas ideas estéticas y su polémica con el realismo, Borges escoge un género que, en su formación clásica (de Poe y Conan Doyle a Chesterton), representa el triunfo del Estado sobre la criminalidad urbana. Basta, sin embargo, una sola lectura de los cuentos de *Ficciones* para comprobar que en ellos la relación entre la ley y su transgresión no es la del relato policial clásico, y que cuando Borges se sirve de las convenciones del género (como en “La muerte y la brújula”) lo hace más para subvertirlas que para obedecerlas⁹. La pregunta que cabe plantearse para hacerle justicia a esta política estética es a qué operación sirve el orden narrativo, y, desde luego, la respuesta que he tratado de avanzar muestra lo insatisfactorio de contraponer orden a desorden. Más bien, el orden del relato posibilitaría, en el espacio de la ficción, la colisión de una pluralidad de órdenes y la suspensión de las jerarquías normalizadoras.

⁹ Lo mismo podría decirse de la admiración irrestricta de Borges por Kipling: la adhesión a sus cualidades formales y de estilo no harían a nadie pensar que Borges abrazaría con igual entusiasmo la ideología colonialista del autor de *Kim*.

El orden de la forma narrativa no se sostiene, entonces, como valor independiente, sino que está supeditado a las operaciones de la ficción mediante las que Borges subvierte el privilegio del discurso histórico; suspende las jerarquías entre alta y baja cultura, y reescribe episodios de la literatura argentina y mundial. “Larga repercusión tienen las palabras” (Borges, OC2 270) se lee en “El arte narrativo y la magia”. El mecanismo de alusiones y sugerencias que señala este *dictum* ha de entenderse en la confluencia de la economía interna del relato y de los regímenes intertextuales de los que emerge y sobre los que actúa. Pocos cuentos ilustran tan elocuentemente como “El Sur” (1944) la forma en que la dimensión alusiva del texto afecta la historia que se está contando hasta cambiarla radicalmente, y, a su vez, interviene polémicamente en la tradición. La trama es conocida: Juan Dahlmann, un bibliotecario criollista, dueño del casco de una estancia en el Sur, desciende, por línea paterna, del pastor protestante Johannes Dahlmann, y, por línea materna, de Francisco Flores, soldado de infantería muerto en un enfrentamiento con los indios de Catriel, en la frontera con Buenos Aires. La disyuntiva que le impone esta doble stirpe ordenará el asunto y la forma del relato. Con notable ironía, el narrador hace actuar a una de estas genealogías sobre la otra, presentando bajo un aspecto conciliador el doble movimiento de autonegación y alteración de la línea paterna a favor de la materna: “en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica” (Borges, OC2 632). Al igual que Francisco Laprida, Dahlmann anhela ser otro, pero si el “Poema conjetural” termina con la muerte y altera retroactivamente la identidad del personaje, “El Sur” postula una historia cuyo protagonista cruza el límite más allá del cual se vuelve imposible jerarquizar una de sus identidades por sobre la otra.

Un día, al volver del trabajo, distraído con un ejemplar destartado de *Las mil y una noches*, se golpea la cabeza, cae enfermo por varios días y es internado en el hospital. En el relato de su enfermedad, el narrador sugiere que Dahlmann ha alcanzado los confines de la muerte:

Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos [...] Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. (633)

Tras ser dado de alta, Dahlmann inicia un viaje para convalecer en su estancia del sur. A través de una seña directa introducida por el narrador (“A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”), la historia puede empezar a ser leída como el trayecto simultáneo de dos personajes distintos. La dicotomía que es el tema de “El Sur” reverbera en la estrategia narrativa: una meticulosa ambigüedad hace del carácter doble de Dahlmann algo más que una ilusión subjetiva del personaje y algo menos que una realidad objetiva. “*Mañana me despertaré en la estancia*, pensaba, y 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” (635). A medida que se acerca a su casa en la llanura se multiplican los indicios de esta ambivalencia: Dahlmann cree reconocer árboles y sembrados, pero, dueño de un conocimiento libresco y abstracto del campo, es incapaz de nombrarlos; la llanura le parece vasta, pero también íntima y secreta; sospecha que su viaje al sur es también un viaje al pasado, pero luego el inspector del tren lo distrae de esta “conjetura fantástica”. Dahlmann acaba en un almacén, en busca de un vehículo que pudiera presuntamente acercarlo a su estancia: la incertidumbre sobre qué tipo de vehículo podría encontrar en estos territorios señala una oscilación entre tiempos heterogéneos. Ante lo que imagina como una provocación, el protagonista acepta participar en un duelo con un “compadrito de cara achinada”¹⁰, luego de una peripecia en la que Dahlmann, de acuerdo con el código de honor de los cuchilleros, reacciona al peligro de ver su nombre infamado, y en la que el cuchillo con el que va a enfrentar a su enemigo le es dado por un “hombre muy viejo”, un gaucho que “estaba como fuera del tiempo, en una eternidad” (636). Si el viaje hacia el sur es un desplazamiento a través del espacio y del tiempo, la intervención del gaucho viejo, “en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo)” (637), que viene a sellar la doble existencia del protagonista, tiene que ocurrir en un espacio imposible, libre de determinaciones temporales. Significativamente, el arma que le entrega, “una daga desnuda”, es a la vez objeto mortífero, signo de discordia y de ensillio para hacer cortes.

¹⁰ “El Sur” forma parte de una serie que incluye otros cuentos de *Ficciones*, como “Biografía de Tadea Isidoro Cruz” o “El fin”, en los que Borges se apropia polémicamente de la gauchesca, pero a diferencia de estos dos relatos construidos como alteraciones del texto fundacional de la literatura argentina, “El sur” trae al presente el colapso de dos tradiciones en disputa y las hace coexistir al interior de una única intimidad no reconciliada.

El carácter alegórico de “El sur” radica en que el enfrentamiento concreto que cierra el relato resulta de un desplazamiento del verdadero conflicto en juego: la división entre civilización y barbarie que está a la base del imaginario liberal argentino. ¿Cómo pacificar zonas enteras del territorio nacional que aún hoy continúan sumidas en la barbarie? “El sur” desmantela la petición de principio implícita en esta pregunta mediante una transformación radical de las nociones de tiempo y espacio sobre las que opera la acción civilizadora del Estado. En efecto, Dahlmann no solo viaja al pasado, sino que, tan importante como esto, viaja también al Sur, en un desplazamiento que no puede reducirse al registro de la evasión o la pura fantasía. Como apunta Sarlo, “el mundo criollo o indio toma una revancha sobre el espacio urbano y letrado” (37). Sin embargo, en su interpretación, Sarlo insiste en que aquel “mundo criollo o indio” no es más que una mera construcción discursiva:

Como la inglesa cautiva, Dahlmann es capturado por la fuerza simbólica del primitivismo, que le ofrece un conjunto de valores ausentes de la cultura moderna: la diferencia es para ambos un remolino del que no escapan [...] En ambos, Dahlmann y la cautiva son conquistados por el magnetismo que ejerce sobre ellos la dimensión simbólica de la barbarie. (37)

Al igual que en “Poema conjetural”, la ficción trabaja en una zona intermedia: ni del lado de los hechos ni tampoco del lado de la invención dislocada de cualquier realización concreta. No se trata, entonces, de verificar si en el presente del relato existían, de hecho, cuchilleros y gauchos como los descritos en el *Martín Fierro* (alguien podría incluso argumentar que estos personajes y sucesos estereotipados nunca existieron) para luego decidir que el punto de llegada de “El sur” carece de un sustento en la realidad, sino, más bien, de señalar cómo el desplazamiento hacia el mundo de la barbarie supone una torsión en la que tiempo y espacio se implican mutuamente. No hay viaje en el tiempo sin una diferencia en el espacio y no hay viaje al Sur sin la diferencia temporal inscrita en un espacio determinado. En “El sur” el tiempo homogéneo se disuelve y puede ser visitado del modo en que se visita un espacio, pero además el ingreso en ese otro espacio es inseparable de una experiencia alterna del territorio.

POÉTICAS DEL SECRETO. EL POTENCIAL ESPECULATIVO DE LA GUERRA

Si, como se ha visto, las ficciones de Borges suspenden las certezas del mundo natural y la verdad histórica, hay una tercera construcción de la modernidad que podría agregarse a esta serie: la imagen de lo social como un espacio de consensos y de interacciones sujetas al escrutinio público. En su ensayo “Teoría del complot”, Ricardo Piglia piensa la estrategia vanguardista como respuesta a la hegemonía cultural y política del consenso, precisamente, a partir de las figuras de la guerra:

El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto; es el estado de excepción y no la ley. La vanguardia se propone asaltar los centros de control cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación [...] La vanguardia plantea siempre la necesidad de construir un complot para quebrar el canon, negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores. (108)

Aunque esta concepción de las interacciones culturales como guerra de posiciones pueda parecer muy alejada de la sensibilidad borgiana, la intervención en la tradición literaria nacional, la parodia y el ataque de la metafísica, las mezclas desconcertantes entre lo culto y lo popular dan muestras de que no es exagerado entender el proyecto estético de Borges en clave vanguardista. Los usos del secreto en la obra de Borges son múltiples. Recordemos cómo los acontecimientos que tienen lugar en una intimidad ajena a los medios de verificación se erigen como instancias del secreto en “Poema conjetural” o “El milagro secreto”. El secreto puede también tomar la forma de una conspiración, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o en “Tema del traidor y del héroe”. En el texto, Piglia sitúa a Borges en un linaje de escritores argentinos que construyen sus ficciones alrededor de la idea de complot (Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández) y que incluso homologan la creación ficcional a la construcción conspirativa. Profundizando en las implicaciones políticas de la imaginación conspirativa borgiana, Bruno Bosteels encuentra en la forma conspiración una posible salida del conflicto entre individuo y estado, expresado varias veces en Borges como la querrela entre nominalismo y realismo. Si en distintos momentos de su producción ensayística y de sus intervenciones públicas, Borges se mostró favorable a un anarquismo individualista heredero de Spencer, en sus

ficciones conspirativas, argumenta Bosteels, el fracaso de la representación totalizadora no resulta en el simple caos del universo individualista, sino en la afirmación de una multiplicidad inmanente irreductible a la dialéctica entre caos y orden. Escribe Bosteels a propósito del cuento “El Congreso”:

aquello que a primera vista parece condenarnos al fracaso, o sea la proliferación infinita de la lógica de la representatividad, gracias a un razonamiento por el absurdo, se transvalúa sorprendentemente en una ocasión de júbilo. De posibles charlatanes, los miembros de la vasta asamblea [...] se convierten en portadores anónimos de una secreta fuerza divina, inmanente al mundo. (259).

A pesar de la potencialidad política de la conspiración que se vislumbra en su lectura, Bosteels no deja de ver en este gesto borgiano una incapacidad para imaginar un nuevo sujeto colectivo. En lugar de intentar decidir si acaso Borges logra o no “dar consistencia duradera a un sujeto fiel” (264) a las irrupciones de lo infinito en lo cotidiano, me interesa en este contexto retener el momento afirmativo de la forma conspiración para explorar el modo en que la figura del conflicto se convierte en terreno propicio para la proliferación de nuevos mundos.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges expande la maniobra de sus ficciones para dar cuenta del secreto político, de las operaciones encubiertas y del espionaje en el escenario de la Primera Guerra Mundial. La originalidad de un texto como este consiste en que no se limita a emular la especulación conspirativa a partir de la invención de ficciones inmanentes a la esfera del espionaje, sino que excede la razón estratégica al multiplicar los vectores de inconmensurabilidad e imaginar un potencial infinito de mundos posibles. La intrincada trama del cuento puede resumirse así: Yu Tsun, espía chino al servicio de Alemania, tiene el deber de transmitir a sus superiores información reservada del ejército enemigo: “el nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británica sobre el Ancre” (Borges, OC2 568), la comuna de Albert, en territorio francés. El protagonista actúa contra reloj, ya que está siendo perseguido por un agente que trabaja para el ejército británico, el irlandés Richard Madden, quien recientemente asesinó al compañero de Yu Tsun, Viktor Runeberg. Ante el inminente peligro de muerte, Yu Tsun traza un plan que al final del cuento se revela exitoso: buscar en la guía telefónica un individuo de apellido Albert, a quien asesinaría con la expectativa de que la noticia de este hecho aparentemente fortuito

permitiera deducir a los generales alemanes el sitio del bombardeo, cuyo nombre coincide con el de la víctima. Se trata de Stephen Albert, sinólogo británico dado a la tarea de descifrar una novela apócrifa compuesta por Ts'ui Pen. Además de la novela, la otra empresa que hizo a Ts'ui Pen renunciar a su cargo de gobernador de Yunnan fue la creación de un laberinto. Parte del desciframiento de Albert consistió en descubrir que el laberinto era la novela, y que las bifurcaciones que sugiere su nombre no son bifurcaciones en el espacio sino en el tiempo.

En este enigmático relato, la guerra es un escenario irrepresentable, puesto que la forma del conflicto aparece desdibujada en un cambio de escalas que tiende al infinito, como en una puesta en abismo. El testimonio de Yu Tsun, por lo demás incompleto, está precedido de una introducción que alude al retraso de cinco días del bombardeo británico contra la línea Serre-Montauban, según referiría *La historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart¹¹. La demora “nada significativa” (597) del conflicto a gran escala, que en la versión oficial anotada por Hart se explica por las “lluvias torrenciales” de esos días, encuentra en el relato de Yu Tsun una explicación alternativa. El lector es entonces conducido al espacio de las interacciones secretas que conforman las operaciones de espionaje y contraespionaje. Los sucesos que finalmente conducen a la realización del plan del protagonista se muestran como una serie de improbabilidades extremas: Yu Tsun logra escapar de Madden por unos pocos minutos, es reconocido por Albert como el nieto de Ts'ui Pen y encuentra durante su diálogo con él la ocasión oportuna para matarlo antes de que lo alcance su perseguidor. La reproducción de este diálogo es en apariencia una digresión que no avanza la progresión de la trama, pero que revela la estructura íntima y oculta de la realidad: la existencia de temporalidades divergentes que no se anulan unas a otras. Esta poética borgiana del secreto descarta de plano la forma conspiración, entendida por Fredric Jameson (1992) como alegoría de la totalidad de las relaciones geopolíticas. El secreto revela, desde luego, que no hay caos sino orden oculto detrás del orden aparente, pero, tan importante como eso, revela que no hay una única conspiración u orden totalizador, sino colisión de órdenes que, en

¹¹ En el cuento las fechas están cambiadas. Tal como se lee en *La historia de la Guerra Europea*, la contraofensiva británica no ocurrió el 29 de julio de 1916 sino el primero de julio de ese año. Y el bombardeo alemán sobre el Somme tuvo lugar el 24 de junio, un mes antes de la fecha prevista por el ejército británico para su ataque, según el cuento de Borges. Después de leído el cuento, este juego de transposiciones no tan solo se muestra como la escritura de una versión apócrifa, sino que sugiere que se está relatando otra guerra.

“El jardín”, aparecen en la forma de temporalidades heterogéneas que solo se descubren en su colisión.

La imagen de una confrontación entre dos grandes alianzas de naciones es reemplazada por una compleja y sutil red de disyunciones superpuestas. Tanto Yu Tsun como Madden forman parte de tramas coloniales movilizadas por la guerra¹². El primero había trabajado como catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao, ciudad china bajo control alemán entre 1898 y 1914. Madden, por su parte, es un irlandés “acusado de tibieza y tal vez de traición” (Borges, OC2 567) trabajando bajo las órdenes del imperio británico pocas semanas después del Alzamiento de Pascua, al fallido intento de proclamación de la República irlandesa. La filiación de ambos espías los vuelve fundamentalmente sospechosos de traición, pero, paradójicamente, ambos se muestran deseosos de demostrar su lealtad a través de gestos que mezclan el cinismo y la sumisión (“¿cómo [Madden] no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán?”) o la ambivalencia poscolonial entre el sentimiento de inferioridad y el orgullo identitario (“Lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza –a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos”, dice Yu Tsun luego de confesar su cobardía y su falta de compromiso con Alemania). A esto se suma la disyunción encarnada por Stephen Albert entre su identidad británica y sus deseos orientalistas: “A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano” (573). En todos estos casos, la traición y el secreto constituyen la gramática de las interacciones sociales en contextos de antagonismos cruzados. La guerra se trama sobre una matriz de variaciones en las que devenir aliado o devenir enemigo son siempre posibilidades abiertas.

El concepto de temporalidad contenido en la obra de Ts’ui Pen hace que “El jardín” se encuentre a la vez dentro y fuera de las convenciones de la novela de espías. Por un lado, pese a que el plan del protagonista tiene éxito y que tanto él como Madden se mantienen fieles a los ejércitos para los que trabajan, el relato sugiere a cada paso otras enemistades y alianzas, y, por tanto, otras secuencias posibles: ¿encontrará Madden la forma de colaborar secretamente con el enemigo y hacer justicia a la nación colonizada a la que

¹² Afirma Achille Mbembe, en “Necropolitics”: “The colony represents the site where sovereignty consists fundamentally in the exercise of a power outside the law (ab legibus solutus) and where ‘peace’ is more likely to take on the face of a “war without end” (23).

pertenece?, ¿podrá la afinidad entre Albert y Yu Tsun, dada por el vínculo común con Ts'ui Pen y la herencia china, cancelar el plan del protagonista? Sin embargo, preguntas como estas, sostenidas sobre la subjetividad inescrutable y móvil de los espías o la falibilidad del propio narrador, son típicas del género y forman parte esencial de los efectos de lectura buscados por novelas como las de John Le Carré o Graham Greene. La originalidad de este relato radica en elevar el estatuto ontológico de las secuencias no contadas.

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. (Borges, OC2 574)

Como sabemos, las posibilidades narrativas sugeridas por esta concepción del tiempo no son exploradas siquiera conjeturalmente, como se ha visto en otros relatos: Yu Tsun utiliza como subterfugio la identidad posible de amigo y enemigo para distraer a Albert y dispararle por la espalda. Todo sigue el curso normal de los acontecimientos: Madden irrumpe en la casa de Albert, Yu Tsun es apresado y condenado a morir en la horca, la guerra continúa, tal como lo señalan los libros de historia. En esta economía de guerra, el tiempo sigue siendo un bien escaso que obliga a optar por unas alternativas y excluir otras. ¿A qué atribuir esta decisión narrativa decepcionante? ¿A la economía del relato, a la ironía, a una última vuelta de tuercas conservadora? El que Borges se decida por un desenlace *predicable* responde, me parece, a una ética política que se niega a la relativización de las hegemonías realmente existentes. Si el cuento, por un lado, postula la existencia de otros mundos y conflictos posibles, ello no suspende el hecho de que, en el mundo de la historia que se nos está relatando, en efecto dominen las potencias imperiales, prevalezca la disposición temporal de la guerra moderna, y que las posibilidades abiertas para los protagonistas, pese a ser contingentes, no sean infinitas. Más allá de

estas conjeturas, la guerra a la que invita “El jardín” tiene como escenario, precisamente, el tiempo, y, como promesa, la posibilidad entrevista de que otras formas del tiempo sean algo más que una conjetura.

COLOFÓN

La creciente popularidad de Borges y su incuestionado estatuto de clásico lo hace pasar en los círculos de especialistas, en el mejor de los casos, por un autor conocido y asimilado, o, en el peor, por una reserva de lugares comunes. Más que intentar una interpretación convincente de su obra, nos cabe como lectores el deber de hacernos la pregunta: ¿qué hacer con Borges?, ¿cómo responder las preguntas que nos dirige su obra y cómo tratar con las respuestas extrañas que sugiere? He querido mostrar que sus intuiciones interrogan algunas de las tensiones más apremiantes del presente: la geopolítica de los intercambios culturales, las relaciones poscoloniales dentro y fuera de los estados nacionales, las contradicciones del proyecto moderno y de la construcción de la *civitas* en las dinámicas geoespaciales y temporales del territorio, las formas de coerción y control tecnológico desplegadas en la guerra moderna. La lista podría continuar con la lectura de textos que escapan al alcance de este trabajo: la esclavitud y las políticas raciales son el problema alrededor del que gravita toda una sección de *Historia universal de la infamia*; “Emma Zunz” es una historia de venganza que tiene como centro dinámicas de género llenas de contradicciones.

El pensamiento político de Borges tal como he intentado formularlo aquí encuentra ramificaciones proyectivas o retroactivas que invitan a revisar la tradición y constatar el vivo diálogo que la obra borgiana ha sostenido con otros autores y problemas contemporáneos. Daré tan solo dos ejemplos que ilustran, el uno, una crítica del pensamiento etnográfico, y el otro, una reflexión filosófica reciente sobre la guerra. Alrededor de 1931, Ludwig Wittgenstein, autor a los treintaidós años del “*Tractatus Logico-Philosophicus*” escribe en sus cuadernos una serie de notas de su lectura de “La rama dorada”, de James Frazer. Más que en los ritos que Frazer intenta describir, Wittgenstein dedica estas páginas a revisar sus presupuestos epistemológicos. Subraya, por ejemplo, que para Frazer estos ritos son prácticas basadas en una idea errónea de la realidad, y anota que “un error aparece solamente cuando la magia se intenta interpretar a partir de la ciencia” (125). Naturalmente,

Wittgenstein no apunta ni a un irracionalismo ni a un relativismo cultural, sino a un descentramiento de la mirada europea y a una comprensión de los condicionamientos prácticos de la fe y de los juicios de realidad. ¿No hay aquí un aire de familia con las reflexiones que por esos mismos años consignaba Borges, también a propósito de Frazer, en “El arte narrativo y la magia”? En este ensayo que ya he comentado, Borges evoca ejemplos de magia simpática como el de los hechiceros de la Australia Central, que “se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre, para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también” (Borges, OC2 269). Se trata de una exploración en los límites de la episteme de occidente, a través de la cual Borges encuentra realizaciones prácticas de la fe poética que él apenas intentaba simular a través de sus artefactos literarios.

En 2004, cuando la guerra de Iraq estaba apenas comenzando, Jean-Luc Nancy escribe un ensayo titulado “The war of Monotheism: On the Inability of Civilization to Expand: The West battles against itself”. El punto central de su crítica es la idea expandida en Occidente de que, después de la guerra fría y las últimas guerras de descolonización, la única lucha que queda pendiente es la guerra entre civilizaciones o de la civilización contra el mundo no civilizado. Sin embargo, explica Nancy, existe en las pretensiones de conducir una causa universal el móvil de una guerra permanente de Occidente contra sí mismo. Se trataría de una contradicción muy antigua que está en los fundamentos del monoteísmo:

El monoteísmo representa bien esta esquizofrenia, porque implica esta condición como una característica inherente, pese a que el monoteísmo tiene que poder al mismo tiempo evocar el cuestionamiento de sí mismo. Este poder es la demanda de universalidad, que necesariamente acompaña a la voluntad de poder y de normalización, en la medida en que esta demanda no nos devuelva a su más profunda verdad, a saber, que lo universal no puede darse en la forma de una presencia. (106).

Tal como hace Latour, Nancy destaca un vínculo entre el reclamo de universalidad y la guerra: la guerra ejercida con pretensiones de universalidad es la que está más lejos de resolverse, ya que tiende a volver incomprensible la radicalidad del conflicto que actualiza. Borges nunca dejó de plantearse qué significaba crear ficciones en los confines de Occidente, de ese Occidente del que, sin embargo, se sabía heredero. Las respuestas que podemos vislumbrar siempre parcialmente en su obra son semejantes a la que imagina Nancy.

Quisiera entonces reproducir otra cita del filósofo francés, imaginando que fue escrita por Borges, y hacerme cómplice de una más de sus venganzas póstumas:

Este mismo mundo puede crear una nueva relación con el valor, el Absoluto o la Verdad, una relación que logre hacerse cargo del colapso de todos los conceptos de valor (de un pueblo, de la razón, de la Ley, de la ciencia, de Dios, de la historia, etc.) y asir nuevamente el tema de lo universal. Para que este proceso deje de enfrentarse consigo mismo, hay una sola solución: que se vuelva otro que sí mismo. (107)

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, HANNAH. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas: 1923-1949*. [OC1] Buenos Aires: Emecé, 2009.
- _. *Obras completas: 1923-1972*. [OC2] Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- _. *Borges esencial*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- BOSTEELS, BRUNO. “Manual de conjuradores: Jorge Luis Borges o la colectividad imposible”. *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Ed. Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2008, 251-70.
- BUCKLEY JR., WILLIAM. “Firing line with William F. Buckley Jr.: Borges: South America’s Titan”. 1 de febrero de 1977, <https://digitalcollections.hoover.org/objects/6445>
- DABOVE, JUAN PABLO, ed. *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2008.
- FOUCAULT, MICHEL. *Il faut défendre la société: cours au Collège de France, 1975-1976*. Paris: Gallimard/Seuil, 1997.
- JAMESON, FREDRIC. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- KOHAN, MARTÍN. *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- LATOUR, BRUNO. *War of the worlds: what about peace?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002.
- LOUIS, ANNICK. *Borges face au fascisme*. La Courneuve: Aux lieux d’être, 2006.
- LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- MBEMBE, ACHILLE. “Necropolitics”. *Public Culture* 15/1 (2003): 11-40. Nancy, Jean Luc. “The war of monotheism: On the inability of civilization to expand: The West abtles against Itself”. *Cultural Critique* 57 (2004): 104-7.

- PIGLIA, RICARDO. *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.
- SARLO, BEATRIZ. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SAER, JUAN JOSÉ. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SCAVINO, DARDO. *Rebeldes y confabulados*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- SISKIND, MARIANO. "Lord Georgie: Borges, Conrad y las reescrituras de lo universal". *1616: Anuario de Literatura Comparada* 2 (2012): 49-76.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Philosophical occasions, 1912-1951*. Indianapolis: Hackett Pub., 1993.