

POLÍTICA DE LA SOMBRA¹

Jerónimo Ledesma

A Estela Cédola, in memoriam

Estoy totalmente enamorada de Borges. Es uno de los autores más adorados y respetados en mi país, donde casi toda su obra fue traducida. Nos sorprende con su manera de ser subversiva, sin ser abiertamente político, al mostrarnos la vida de otra manera y al inquietarnos constantemente como lectores, llamándonos a reflexionar.

Azar Nafisi, citada por Rosendo Fraga

En la navidad de 1940 una revista hoy olvidada publicó un poema de Borges, igualmente olvidado, que llevaba por título "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra". El poema murió con aquel número de navidad, entre villancicos e imágenes devotas. Reapareció, ya despojado de su atavío periodístico, en los *Textos recobrados* (185). Ninguna nota lo aclara allí, pero ese cadáver sirvió de borrador a otro poema, uno de 1969 que se llama "A cierta sombra, 1940" (*Obras completas* 991). La relación entre los dos, distantes por casi 30 años, es evidente. Sin embargo, no me consta que haya sido estudiada o referida alguna vez.

¹ Este ensayo es reelaboración de una ponencia leída el 19 de agosto del 2004 en el IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, organizado por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de La Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario.

Ambos poemas se inscriben en un mismo horizonte político, el ataque alemán a Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos desean e incluso buscan, aunque de distinto modo, detener la invasión de Inglaterra. Y con la declaración de ese deseo entrelazan distintos asuntos: la literatura, los sueños, la política, las armas, la nación, Inglaterra, Charles Dickens, Thomas de Quincey. El de 1940, posicionado en su propio contexto histórico, pide que reine la paz en la noche buena británica y legitima ese pedido con una reflexión ligera sobre el tiempo, el dolor y la historia. El de 1969 retorna a 1940; invoca las sombras de los ingleses muertos "desde esta margen ulterior de los mares" para que luchen por su patria, y de esas sombras elige una, la de Thomas De Quincey, para que pierda a "los que odian" en sus pesadillas de opio, que trastornan el mundo fenoménico.

La relación entre los poemas no es sólo evidente; también es intencional. Reducirla a una coincidencia azarosa, un capricho del lector o una obsesión desarticulada del poeta, que resurge después de treinta años, no parece razonable. Propongo aquí otra cosa: que Borges deliberadamente reescribe "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra" en "A cierta sombra. 1940", como si alguien, en 1969, le hubiera recordado aquel poema de 1940 y él hubiera decidido entrar en diálogo, secretamente, con su antiguo yo. Aun cuando en 1969 Borges vuelva a apostar por Inglaterra, el modo en que lo hace es muy distinto. Se percibe un cambio de tono y estrategia. Si en 1940 el sujeto se presenta ante el público con un mensaje de esperanza, abrazando la fuerza de la luz en medio de la noche, el del 69 se retira a su intimidad y deriva, balbuceante, por un campo de incertidumbres. Este sujeto más precario ha llevado su casa al inestable territorio de la literatura, al que identifica con las sombras. No sólo los distintos momentos históricos sino también el paso de un medio periodístico a un volumen de poemas tienen parte en esta transformación.

En las próximas páginas despliego estas cuestiones. Primero reinscribo "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra" en un contexto definido por la Segunda Guerra Mundial y la revista artístico-literaria *Saber Vivir*. Después, analizo "A cierta sombra.

1940" como variación del poema de 1940. Propongo, al final, algunas conclusiones sobre la cuestión política en la literatura de Borges.

SABER VIVIR EN 1940

*Las discusiones políticas en la mesa, no sólo son un antidigestivo,
sino que también alejan de ella la alegría.*

"Lo que todos saben y nadie recuerda". *Saber Vivir* 4/5: 3.

Por su contenido, su forma y sus pretensiones, *Saber Vivir*, la revista donde fuera publicado el poema de Borges,² se definía como "colaboración artístico literaria". Fue lanzada en agosto de 1940 bajo la responsabilidad de José Eyzaguirre (Director), Carmen Valdés (Secretaria General), Álvaro de las Casas (Director Literario), Joan Merli (Director Artístico) y Celestino Rosas (Publicidad).³ Sobrevivió, con altibajos, hasta 1956. Para facilitar la apreciación de las imágenes -el elemento "artístico" que la revista destacaba-⁴

² Además de "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra", *Saber Vivir* publicó el texto de Borges "Vindicación de 1900" (Año V, N° 53, 1945).

³ El lector que quiera consultarla en Argentina puede dirigirse a uno de estos tres lugares: 1. la Biblioteca Nacional (www.bibnal.edu.ar) 2. la Fundación Espigas (www.espigas.org.ar), que posee la colección completa y el archivo, 3. la biblioteca del Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" (<http://www.macn.secyt.gov.ar/homepage.htm>). María Amalia García escribió un artículo lúcido e informado sobre la revista, con eje en la plástica y el trabajo de Joan Merli. Patricia Artundo, por su parte, dedica a la revista, por haber colaborado en ella Mário de Andrade, algunas páginas de su libro *Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Fuera de estos dos textos, *Saber Vivir* parece haber sido ignorada por la crítica.

⁴ Señala García: "*Saber Vivir* se pretendía como una 'colaboración artístico literaria'. Esta voluntad no sólo estuvo presente en la diagramación de los textos con formas diversas (es resaltable la oda al vino en el número 14 que adquiere forma de botella vertiendo el líquido en una copa) sino también en las combinaciones entre los relatos literarios y la ilustración artística. Los artículos se entregaban a artistas que, según su propio estilo, daban visualidad al contenido; impresas a color, en papel satinado y en

poseía grandes dimensiones, las cuales conservó durante su prolongada existencia. Sin las tapas, al menos al principio, sumaba 64 páginas. Concentraba publicidades, a la vieja manera, en una serie inicial, separada del cuerpo de la revista. El contenido cultural propiamente dicho (artículos, colaboraciones artísticas, secciones) comenzaba con el índice que seguía a las publicidades.

En la página 3 del primer número, el editorial aludía a la Segunda Guerra Mundial, el primer insumo de la opinión pública y el debate político en ese entonces, con la expresión "días dolorosos que afligen al mundo". Es natural que, en ese contexto, los responsables de *Saber Vivir* quisieran definir su nombre inequívocamente para que no sonara "intempestivo". Explicaban: "Saber vivir es el arte de vivir con gusto, con satisfacción, con señorío, con un cierto refinamiento que equivale a un deber imperativo en las clases poderosas y a un derecho innegable en las más pobres y humildes" (3). Ante la consternación pública por el conflicto bélico, la nueva revista quería dejar en claro que no había en su nombre ni ironía ni frivolidad y que su propósito era ejercer una política de buen gusto, de refinado hedonismo y de alta cultura. La promoción de estos valores no constituía para *Saber Vivir* ningún abandono de la escena pública sino una clara inscripción en ella, un posicionamiento, por más recalcitrante que pudiera parecer. Discretamente, pedía ser vista como modo de respaldar un mundo que el fascismo ponía bajo amenaza y como un instrumento para fortalecer a sus lectores proporcionándoles alimento estético. Tal era su autoasignada función ideológica: "Es en este sentido que hoy, más que nunca, hace falta saber vivir, para salvar el abismo, a cuyo borde nos colocaron, manteniendo incólumes las ilusiones y las esperanzas. Sólo así garantizaremos la supervivencia de una serie de valores que no deben morir" (3).

El posicionamiento se reflejaba escrupulosamente tanto en las publicidades como en la selección de los contenidos. Las publicidades promocionaban alimentos, bebidas y artículos

gran formato estas imágenes adquirirían una relevancia que corría en paralelo con el texto."

suntuarios, revelando en forma cruda eso mismo que en el cuerpo de la revista aparecía estilizado y como efecto colateral de un desinterés: los valores que había que conservar encarnaban en un universo simbólico de bienes de consumo para cuya adquisición era necesario disponer de caudalosos ingresos monetarios. De entre todas las publicidades hay una que sintetiza espléndidamente ese espíritu de ocio caro: "Vivir en el Plaza Hotel -decía- es Saber Vivir". Las colaboraciones intelectuales y artísticas armonizaban con tal definición. Basta repasar el índice del primer número para comprobarlo. Traducían un texto de Eça de Queiroz sobre "una de las más interesantes manifestaciones, precisamente una de las que mejor revelan el genio de una raza: ¡la cocina!" ("Cocina arqueológica" 4); Alberto Gerchunoff reivindicaba el arte de fumar en pipa como expresión de una "vida bella y digna de ser vivida" ("Pipa y Pipas" 23); Mariano de Vedia y Mitre destacaba las cualidades del champagne... Por regla general, los colaboradores, ecologistas del lujo, leían los objetos culturales nostálgicamente, para poner en evidencia su condición amenazada ante los fenómenos de la actualidad. Probablemente, el caso más revelador de este posicionamiento en el primer número fuera el artículo del director literario, Álvaro de las Casas, un español exiliado con el ascenso del franquismo. En "El lujo: categoría de cultura", que venía ilustrado por las imágenes del "Felipe IV" de Velázquez y el "Cardenal Richelieu" de Philippe de Champaigne, postulaba de las Casas: "Un pueblo sin ansiedad de lujo seca sus fuentes más puras de creación, esteriliza su sensibilidad, propende a los sentimientos negativos, y, queramos o no, se precipita al borde de la subversión" (19). El postulado coincide con una definición antropológica popular que la revista rescataría en el número navideño: "Sólo el hombre entre los animales, tiene el privilegio de beber sin sed y de comer sin hambre" (*Saber Vivir* 4/5: 3).

En el mapa de revistas hacia 1940,⁵ al menos desde un enfoque ideológico, *Saber Vivir* no distaba mucho de *Sur* (y como indica

⁵ Además de los artículos ya mencionados en la nota 3, véanse Lafleur, Girbal-Blacha, King y Gramuglio.

García, por la ubicación de las redacciones, tampoco distaba de *Sur* geográficamente).⁶ La revista de Victoria Ocampo pertenecía a la tradición del "liberalismo criollo", una tradición, "como país independiente, europeizante",⁷ que se articulaba con el pensamiento liberal de Europa y el republicanismo español y que concedía a las elites intelectuales de América el papel de educar a las naciones (Canto 45). Tal pertenencia se expresaba no como un sistema doctrinario sino como un tono,⁸ un *ethos* que veía en ciertos valores "verdades primordiales".⁹ Antes que los pronunciamientos

⁶Aunque *Saber Vivir* contaba con colaboradores numerosos y heterogéneos, entre ellos se pueden identificar, señala García, dos núcleos fuertes, sumamente próximos en el campo intelectual de los treinta: los escritores que colaboraban en el diario *La Nación* y la revista *Sur*, por una parte, y los exiliados españoles, participantes de revistas como *De Mar a Mar* y *Correo Literario*, por la otra. A modo ilustrativo copio la lista de colaboradores del primer número. Escritores: Leónidas Barletta, Gloria Bayardo, Xavier Benguerel, Ana M. Berry, María Luisa Bombal, Princesa María Pía de Borbón, Armando Braun Menéndez, Eduardo Bullrich, Enrique Campos Menéndez, María Angélica Chevalier de Victorica Roca, A. Cunill Cabanellas, Germán Dras, Matías Errazúriz, Enrique de Gandía, Ramón Gómez de la Serna, Alejo González Garaño, Pedro Grasses, D. Guanse, Alberto Gerchunoff, C. A. Jordana, Pedro Más Perera, María de Maetzu, Álvaro Melián Lafinur, Manuel Mujica Láinez, Félix Nieto del Río, Martín S. Noel, María Rosa Oliver, Juan Oliver, Jaime Pahissa, Inés de Paz, Leandro Pita Romero, Doctor Rosell, Julio Rinaldini, Juan de S'Agaró, Elena Sansinena de Elizalde, Domingo Santa Cruz, Giselle Shaw, Luisa Sofovich, E. Suárez de Deza, Guillermo de Torre, Fernando de Trelle, Manuel Valldeperas, Mariano de Vedia y Mitre, Silvia Victorica de Casares. Ilustradores: Laerte Baldini, Ballester Peña, Basaldúa, Andrée Betard, Norah Borges, Horacio Butler, Gustavo Cochet, Andrés Dameson, Juana D'Iturbide, Francisco Fábregas, Francisco Guinart, Alberto Güiraldes, Alberto Lagos, Laverdet, Leguizamón Pondal, Luis Macaya, Luis Macaya (h.), Mundo, manuel Ángeles Ortiz, Rafael Padilla Borbón, Gustavo Pueyrredón, Rossi, Toño Salazar, Solari Parravicini. Gastronomía: El Turco, P. P. Fotografos: Jacques Cori, José Suárez.

⁷ Así define Patricio Canto la tradición de *Sur* en "Vaticinio de América". *Sur* 75 (1940): 45.

⁸ "El nuestro ha sido, pues, no un sistema sino un tono", dice Eduardo Mallea en "El hombre gordo de Kensington" (16).

⁹ Waldo Frank, en el "Saludo a *Sur* en su cumpleaños", declara: "Todo hombre realmente *consciente* sabe, por analogía, que los valores que designan los términos Amor, Libertad Humana y devoción a la verdad, son verdades primordiales. Pueden ignorarse hoy en Roma o mañana en Tokio; pero mientras el hombre *sea*, estas verdades *son*. No morirán. pertenecen a la esencia del hombre, que es eterna. No hay hoy en las Américas un órgano literario cuya devoción a estos valores sean más inteligente que la

directamente políticos y la agitación de banderas partidarias, *Sur* prefería el acento de una "actitud moral" (Canto 45), que podía variar con menos resquemores su objeto de repudio, ceñirse con mayor firmeza a un puñado de principios fijos y prescindir de tácticas localistas en favor de un humanismo universal.¹⁰ Estas observaciones también valen, en un plano general, para *Saber Vivir*, pero con un distinguo.

Sur quería ser la gran revista de la Palabra. Cuando Waldo Frank contrapuso las acciones bélicas de los "neobárbaros" alemanes y sus "toneladas de explosivos" a la acción creativa de la publicación, identificó "su obra" con "la Palabra de la libertad y la dignidad humanas" y afirmó que "los artistas y escritores honrados, los humildes herederos de la Palabra, tienen con ellos la inquebrantable y eterna verdad de la naturaleza humana" (Frank 11). A este énfasis en el dominio de la Palabra, como diálogo, reflexión y creación de la cultura verdadera, adherían los colaboradores de *Sur* y el estilo general de la revista. Pero si *Sur* quería ser la gran revista de la Palabra, *Saber Vivir* quería serlo de la Imagen. Por eso ponía el registro de la percepción sensorial, representado fundamentalmente por las artes visuales, por sobre las otras cosas. Si también era ella una indiscutida defensora de la "inquebrantable y eterna verdad de la naturaleza humana", *Saber Vivir* cumplía su función guardiana llenando de contenido estético, visible, la eterna verdad y los valores primordiales. Su lector ideal era, como el de *Sur*, el lector culto,¹¹ pero más especialmente el *connoisseur*, un sujeto cuya esencia reside

de *Sur*. Y el crepúsculo de Europa confiere a *Sur* una preeminencia mundial." (8) Sobre Waldo Frank y *Sur*, véase Gramuglio (352-358).

¹⁰ Para King, este estilo de *Sur* fue lo que le impidió responder satisfactoriamente a las preguntas que comenzaron a plantearse al cabo de la Segunda Guerra Mundial. "Sartre en particular planteó el problema: ¿Qué es la literatura? *Sur* no pudo encontrar una respuesta adecuada, pues *sabía* lo que era buen gusto, valores y normas: estas cosas podían sentirse pero no se podían definir" (162).

¹¹ "¿Cómo era el lector ideal de *Sur*? Eran hombres y mujeres cultos de América y la Argentina, o que aspiraban a serlo. Bien informados, catadores del pensamiento, del arte, de la literatura, especialmente de lo contemporáneo, sin limitaciones de géneros, corrientes y estilos" (Zuleta 220). Compárense estas afirmaciones con la sección "Las transformaciones en la narrativa y lo que *Sur* no leyó" del artículo de Gramuglio.

en la pretendida posesión de sensibilidad y saber suficientes para reconocer los objetos estéticamente valiosos. Que el director de la revista fuera un *gourmet*, que la revista hubiera sido pensada originariamente como una revista de cocina, es significativo. El ojo era la vía por la que el sujeto de la *expertise* identificaba las cosas de valor; el paladar y el olfato constituían el dispositivo del juicio. El término "buen gusto" metaforizaba el límite irrebasable de *Saber Vivir*, aquello contra lo cual debían medirse los méritos de toda producción. Así, como en un salón de clase alta o en una galería de arte tradicional, la revista hablaba la lengua de los refinados y los entendidos: los sitios de Europa se mostraban allí para que el lector los reconociera y dijera sus nombres suspirando; los cuadros representaban tendencias y escuelas ya sancionadas por la crítica; los objetos culturales se exhibían como en una vidriera lujosa de la calle Florida; la literatura desplegaba credenciales de decoro estilístico pero nunca agarraba el camino del riesgo. De este modo, el espíritu refrenado¹² de *Sur* se refrenaba aún más en *Saber Vivir*, y se diluía, al punto de casi detener toda interrogación, de congelarla en el gesto de la fraternidad de clase y la contemplación estética, en nombre del buen gusto amenazado por la vulgaridad y por la guerra.¹³

¹² La expresión es de Podlubne (42).

¹³ Revelador sería, en este punto, contraponer *Saber Vivir* a otras revistas que compartían con ella colaboradores pero que adoptaban una posición abiertamente política. Es el caso de la *Nueva Gaceta*, por ejemplo. Véase Lafleur (184, 185).

EL 24 DE DICIEMBRE

Desde hace quince años estoy con el mismo pensamiento, con la misma visión. Veo un ejército victorioso de un millón de hombres alrededor de Londres: que todos los que aman a María, sangrante, y al blanco vicario de Cristo, vienen a nosotros, y que inmediatamente veinte mil piezas de artillería poderosísima truenan sobre la ciudad condenada, sin descanso y sin perdón, hasta que sólo queda un inmenso montón de escombros. Inglaterra es al mundo lo que el diablo es al hombre.

Léon Bloy: El mendigo ingrato

Para la navidad de 1940, con el mundo en guerra, *Saber vivir* lanzó un número doble (4 y 5) aprovechando el espíritu festivo de reconciliación universal. Previsiblemente, la fiesta religiosa venía a coincidir con el *boom* del consumo y las publicidades de champagne se multiplicaron para la ocasión. Una primera parte de la revista (14 a 36) ofrecía un *dossier* dedicado al festejo navideño; la otra contenía los heterogéneos materiales de costumbre, desde una nota de Manuel Mujica Lainez sobre "La reconquista del mueble colonial" hasta un texto "Alrededor de la Belleza" de la secretaria Carmen Valdés. El espacio más vistoso del *dossier* navideño estaba ocupado por siete obras plásticas, todas -salvo una- con el título "Navidad 1940" y realizadas para la ocasión por artistas de renombre y tendencias diversas (los nombres que más resuenan hoy son los contrastantes de Antonio Berni y Raúl Soldi). El resto del *dossier* ofrecía varios artículos alusivos (sobre la fiesta en Buenos Aires, sobre las canciones navideñas) y tres colaboraciones sobre las navidades de las potencias europeas: "Para la noche de Navidad del 24 de Diciembre, en Inglaterra", por Jorge Luis Borges; "Navidad en Francia", por Simone Garma; "La navidad en Alemania", por G. Knie.

La más llamativa de estas tres colaboraciones, en el contexto de la Segunda Guerra, era la de Knie, pues se ocupaba del principal protagonista del conflicto pero no hacía ni una sola referencia a él. La canción navideña tradicional de Johannes Daniel Falk, esa que dice "O du fröliche, o du selige, gnadenbringende Weihnacht", "Oh,

tu, navidad alegre, feliz y portadora de la gracia", era citada como símbolo del espíritu de toda la nación, pues "en ninguna parte esta fiesta alcanza una mayor resonancia de júbilo y se siente más intensamente que en Alemania" (24). En dos páginas anodinas, Knie trazaba un cuadro costumbrista de una Alemania intemporal en el que todo era pacífico, risueño y feliz. Como ilustración se veía un pesebre ingenuo, pintado por Eisgruber, en el que la Virgen sostiene al niño divino, rodeada de animales, niños y ángeles. El texto de Garma, "La navidad en Francia", hacía ingresar el contexto, pero de un modo refractario. Escrito desde la perspectiva del exilio, evocaba los días felices de la niñez. "Navidad de mi infancia!", exclamaba Garma, "¡Sencillas, puras y alegres, navidades de mi país!". Al fin emitía un canto que mezclaba lamentos y esperanzas patéticamente.¹⁴ Dos ilustraciones de Mariette Lydis apoyaban este doble mensaje en el plano visual: en una llora una mujer, presumiblemente la Virgen; en otra, el niño divino, vestido de blanco y con los brazos abiertos, irradia amor hacia los lectores. La colaboración de Borges difería de las de Garma y Knie ya sólo por sus características visuales: primero, el texto no era una prosa sino un poema, lo que implicaba que se percibía como tal antes de ser leído, por efecto de su mera disposición estrófica; la ilustración, luego, era una fotografía, no una pintura, lo que solicitaba una decodificación distinta de parte del espectador.

El poema "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra"¹⁵ dice así:

¹⁴ "¡País mío: este año tus navidades serán dolorosas, graves, pobres y enlutadas! Pero a pesar de estos duelos y este dolor, continúas siendo, mi país amado, el de antaño y el de siempre; el que por nada pierde su aliento, al que nadie puede destruir, el que trabaja, el que no se abandona, el que siempre se libera, y al que jamás abatió la desgracia!" (23)

¹⁵ Este poema es uno de los pocos que Borges publicó en un período de catorce años (1929-1943), durante el cual dio preferencia a la experimentación en prosa. En este poema, de un modo peculiar, parece remitir a formas clásicas. Borges nunca lo reeditó, a diferencia de otros dos poemas del mismo período, "Insomnio" (*Sur*, 1936) y "La noche cíclica" (*La Nación*, 1940), que volvieron a aparecer en las reediciones de los poemas juveniles (*Poemas*, 1943, 1953, 1958) y recalaron, finalmente, en *El otro, el mismo* (1964).

Que la antigua tiniebla se agrande de campañas,
Que de la porcelana cóncava mane el ponche,
Que los bélicos "crackers" retumben hasta el alba,
Que el incendio de un leño haga ilustre la noche.

Que el tempestuoso fuego, que agredió las ciudades
Sea esta noche una límpida fiesta para los hombres,
Que debajo del muérdago esté el beso. Que esté
La esperanza de tus espléndidos corazones.

Inglaterra. Que el tiempo de Dios restituya
La no sangrienta nieve, pura como el olvido,
La gran sombra de Dickens, la dicha que retumba.

Porque no hacen dos mil años que murió Cristo,
Porque los infortunios más largos son efímeros,
Porque los años pasan, pero el tiempo perdura.

"Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra" era un poema de circunstancias que cumplía hasta la exasperación los requisitos del género. Incorporaba la circunstancia (el festejo de la Navidad en la guerra) que lo había motivado, expresaba el deseo particular de un yo que se pronunciaba sobre la circunstancia públicamente y se adaptaba como un camaleón al medio en que salía. Los diferentes elementos de esta colaboración de Borges, aun cuando nuestra interpretación pueda ser errónea, se vuelven significativos a la luz de sus contextos.

El poema le desea a Inglaterra una navidad feliz agrupando imágenes de candidez tan engañosa como la del concepto con que concluye. Pero cada verso de la primera estrofa, por debajo del deseo festivo, deja sentir el trasfondo horroroso de la guerra. Las "tinieblas" y las "campañas" del primero sugieren la expansión de la bruma por la superficie del campo, pero también la oscuridad y las maniobras de los ejércitos; el "ponche" del segundo es la bebida festiva pero también un líquido rojizo que mana como sangre; los "bélicos crackers" del tercero, que designan inofensivos cohetes, evocan las

bombas destructoras; el leño incendiado del cuarto es el fuego del hogar, pero también el de los hogares destruidos por los ataques. El segundo cuarteto sintetiza todas estas ambigüedades en la imagen central del fuego, instrumento de la agresión pero también de la fiesta. De forma más sutil, pero en la misma dirección, el único verbo que se repite en el poema, el verbo "retumbar", incorpora en su interior la palabra "tumba". Así, cuando se lee el verso "La gran sombra de Dickens, la dicha que retumba", es imposible no sentir la vibración de un bajo funerario que resuena escondido como soporte de la dicha.

La ambigüedad de este imaginario puede resultar irrelevante para quien no recuerde ciertos datos. La guerra había comenzado el 1° de septiembre de 1939 con el ataque alemán a Polonia. Desde esa ofensiva hasta la segunda mitad de 1940, Alemania se había ido expandiendo en dirección al oeste. En junio, dos sucesos habían agravado la situación: el 11 Italia había entrado en la guerra; y el 21 Francia, invadida por los alemanes, había firmado un armisticio con ellos, rompiendo trato con los enemigos del *Führer*. La derrota de Francia, para quienes veían en ella el baluarte de la civilización, había significado una catástrofe. La cruz gamada en la torre Eiffel indicaba que casi la entera masa continental de Europa quedaba bajo su dominio.¹⁶

Para la segunda mitad de 1940 el eje de la contienda se había desplazado hacia Inglaterra, transformada en el último obstáculo del avance alemán. La radio y los periódicos de nuestro país habían

¹⁶ El poema de Jules Supervielle, "1940", que Borges tradujo para *Sur* y que fue publicado en el mismo mes que "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra", expresaba la consternación ante ese hecho tremendo. Sobre el clima de ideas en este punto del conflicto, véase Halperín Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo*, especialmente los capítulos "El mundo en vilo" y "Un país en vilo". Sobre el peso de la ocupación de Francia, se lee en Halperín: "La caída de Francia, que en junio de 1940 colocó a la entera Europa continental bajo la hegemonía alemana, hizo evidente a la opinión argentina, como en el anterior setiembre no lo había logrado el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que del desenlace de ésta dependía el destino futuro del país, y desde ese momento los dilemas que planteaba la actitud que éste había de asumir ante la guerra emprendieron un avance cada vez más rápido hacia el primer plano de la agenda política." (167)

seguido de cerca los acontecimientos. El jueves 1° de agosto de 1940 el diario *La Nación* advertía: "todos los indicios son que la hora de la invasión de Gran Bretaña está próxima, pues en todo el occidente de Europa se habla de que el Eje está realizando una formidable concentración de hombres, embarcaciones y aviones." El sábado 17, ya comenzados los ataques, informaba el mismo periódico: "La ofensiva de la aviación alemana contra Gran Bretaña adquiere cada día mayor violencia. Hoy los aviones germanos llegaron a bombardear los suburbios del sudoeste de Londres y el Támesis, además de objetivos diseminados en toda la isla". De modo que el lanzamiento de *Saber Vivir* en Argentina había coincidido con el de las primeras bombas alemanas en territorio británico. Ciertamente, esta invasión parecía a la opinión pública el último paso antes de que el fascismo emprendiera la conquista definitiva del orbe. En la navidad de 1940, los ataques a las islas ya eran moneda corriente. La ambigüedad de las imágenes en el poema de Borges suponía, pues, este hecho de conocimiento público.

En Navidad, como era de prever (Borges, lector de Liddell Hart, conocedor de las costumbres bélicas, ha de haber especulado con esa chance), hubo una tregua y ni alemanes ni ingleses combatieron ese día. En el Vaticano, Pío XII aprovechó la ocasión para perorar: "La santa alegría de la fiesta de la Natividad de Nuestro Señor, felicidad íntima que surge espontáneamente en el corazón de los fieles de Cristo, no depende de los acontecimientos externos, ni puede ser disminuida o perturbada por ellos. Quienquiera comprenda el significado íntimo del himno de Navidad y haya probado una gota del dulce néctar de la verdad del amor que contiene, sabe, en medio de la confusa sucesión de acontecimientos de estos días tempestuosos, dónde puede hallar un puerto de seguridad, y se abstendrá tanto de un optimismo excesivo, que no tiene en consideración la realidad, como de la tendencia todavía menos apostólica de un pesimismo cobarde y deprimente" (*La Nación*, 25 dic. 1940: 1).

Había, sin duda, cierta sintonía entre la voz apostólica del Papa, la medida gastronómica de *Saber Vivir* y el poema pacifista de Borges.

Pero esto no debe hacernos sacar conclusiones apresuradas.¹⁷ El poema de Borges no era piadoso, aunque su contexto lo fuera.¹⁸ Por más enternecedores que pudieran resultar los nombres de Dios y Cristo en "el corazón de los fieles", el poema los mencionaba como parte de un argumento, uno no muy profundo, es verdad, que corresponde aproximadamente al dicho "No hay mal que dure cien años". Ninguna voz se elevaba al cielo y nada se le pedía a la potestad divina. Era Inglaterra con sus espléndidos corazones, la exclusiva destinataria de la cándida oración. La voz del poema de Borges vibraba de entusiasmo, como indica la enfática reiteración de los "que" desiderativos y los "porque" causales. Pero su deseo no se nutría de certezas religiosas sino de un emotivo gesto de amistad, de una esperanza en la perduración de la cultura y de un concepto metafísico consolatorio. La frase "tiempo de Dios" era, por supuesto, la fórmula que refiere a la fiesta de Navidad, pero en el poema también era una expresión para introducir un tiempo fuera del tiempo en el cual el dolor de la historia, que afecta a los individuos particulares, pierde consistencia. Por eso, a pesar de tratarse de un poema de Navidad, no se mencionaba el nacimiento de Cristo sino su muerte. Era una forma de sugerir que el dolor del Dios hecho hombre resultaba tan efímero, en el tiempo total de la historia, como el que asolaba a Inglaterra. La conclusión del verso final, "Porque los años pasan, pero el tiempo perdura", sintetizaba epigramáticamente, con aires de paradoja, este razonamiento.¹⁹

¹⁷ Omíto aquí el hecho de que el Papa, como se probaría después, estuviera más próximo a los deseos de Bloy que consigné en el epígrafe que a los de Borges en *Saber Vivir*.

¹⁸ En el índice, curiosamente, el título es "Para la noche de Navidad del 24 de diciembre, en Inglaterra". La palabra "Navidad" parece haber sido agregada por la revista para ajustar el poema al contexto.

¹⁹ "Con aires de paradoja". Evidentemente, entre las cláusulas del último verso hay una relación lógica causal: el tiempo perdura porque los años pasan, ya que el tiempo existe porque sus unidades (años, días o minutos) pasan, y no a pesar de ese hecho. El poema convierte la relación entre los términos de la identidad en una relación adversativa, oponiendo los significados contrastados de los verbos "pasar" y "perdurar".

Desde el punto de vista prosódico, el poema no correspondía a una tradición única sino a varias, como si Borges deliberadamente hubiera querido integrar diferentes modelos nacionales en el contexto de la guerra. Al ver el poema, el lector ideal de *Saber Vivir*, habituado a la identificación de formas culturales, debía reconocer dos cuartetos y dos tercetos y sospechar, tal vez, que estaba ante un soneto clásico en español. Pero reconocida la disposición estrófica, la lectura del texto venía a desmentir esa sospecha. A diferencia de lo que dicta la tradición ítalo-hispánica del soneto, los versos no tienen once sino catorce sílabas. Es verdad: la composición de sonetos en versos alejandrinos existe en español y no era nueva para quien hubiera leído sonetos en francés ni para el conocedor de la obra de Rubén Darío.²⁰ Pero elegir esta forma ya implicaba elegir, en el marco de la tradición española, la excepción y la mixtura, el modernismo. Además, la liberalidad en el uso de rimas, que no son consonantes ni se ajustan a patrones conocidos, también debía resultar extraña. ¿Y cómo justificar esa disolución del principio sonoro de identidad en el verso que dice "Que debajo del muérdago esté el beso. Que esté"? La justificación venía dada, y era perceptible en la lectura en voz alta, por la preeminencia que el poema otorgaba al ritmo acentual. En ese séptimo verso el "Que esté" conectaba las dos palabras que antes aparecían distanciadas y funcionaba como un trampolín para saltar a la amplitud de la palabra "esperanza", salto que el resto del verso aprovechaba, también sostenido por la acentuación, y coronaba, finalmente, como amesetándose, con la palabra "Inglaterra". Al lector de poesía inglesa, acostumbrado a la versificación tónica y sílabotónica, estos desvíos de las formas poéticas clásicas del español y el francés debían resultarle menores, insignificantes o meramente sensatos. Pero éste no era un poema en inglés sino en español. En todo caso, "Para la noche del 24 de

²⁰ El poeta nicaragüense se consideraba responsable de introducir "el soneto a la francesa en nuestra lengua" con su poco grácil "Caupolicán". Marasso (297) registra numerosos precedentes de sonetos alejandrinos en lengua española, pero aclara que nadie los practicó tan regularmente como Darío y que, por otra parte, en su caso, esa práctica obedecía a un deseo de adaptación de la métrica francesa al español, a partir de la lectura de la poesía simbolista de fin de siglo diecinueve.

diciembre, en Inglaterra", escrito en español, avvicinado al soneto francés y gobernado por el ritmo tónico, puede ser visto como un curioso experimento en la cruce de tradiciones prosódicas.²¹

El poema aparecía ilustrado por una fotografía en blanco y negro sin acreditar. Mostraba el interior de una iglesia, con una tumba en el piso y un árbol de navidad contra la pared. Junto a la tumba se veía a un hombre con papeles y a un soldado. La foto, como cualquier imagen, ilustraba el texto, entraba en diálogo con él, pero el hecho de que fuera la captación de una imagen del mundo convertía al referente en un enigma. La imagen no lo indicaba pero el lector ideal de *Saber Vivir* debía poder reconocerlo. La iglesia no era cualquier iglesia ni la tumba cualquier tumba. Se trataba de la tumba del soldado desconocido en la puerta oeste de la abadía de Westminster, en Londres, un monumento con evidente significación política. No es improbable que el lector recordara que la inscripción en la lápida concluye exclamando: "por Dios, por el Rey y por el país, por la causa sagrada de la justicia y la libertad del mundo".²²

No sabemos si alguien le encargó a Borges el poema o si éste lo ofreció en forma espontánea a *Saber Vivir*. Como sea, que se le adjudicara Inglaterra en la repartición de países europeos no llama la atención en absoluto. Por su historia familiar, por sus hábitos

²¹ Para una visión panorámica y comparativa de los conceptos de prosodia acentual o tónica, prosodia silábica, prosodia silabotónica, véase el esclarecedor estudio de Belic. Probar una hipótesis como la que arriesgo, requeriría más páginas y más conocimientos de los que tengo a mi alcance. La esbozo aquí con la esperanza de que algún especialista la revise y, si es preciso, la desmienta.

²² La tumba del *unknown soldier* fue emplazada en Westminster al término de la Primera Guerra Mundial. La idea de erigirla para homenajear a los soldados caídos en batalla se le habría ocurrido al reverendo David Railton, capellán de guerra inglés, en el frente de combate. Al cabo de la guerra, su idea recibió el respaldo del rey, el parlamento y los militares. Se exhumaron cuerpos de fosas comunes en Francia y luego se eligió de entre ellos uno cualquiera. Se lo depositó en un cajón de roble inglés, junto con la espada de un cruzado. Y el once de noviembre de 1920, día del recuerdo, se le dio santa sepultura en la abadía: se utilizó para ello tierra de Francia y una losa de mármol belga como símbolos de los países que habían integrado la Alianza del Frente Oeste. La tumba fue rodeada de amapolas, que simbolizaban la necesidad de recordar. Una inscripción en la lápida explica el sentido de la tumba. En la fotografía de *Saber Vivir*, el hombre de letras lee la inscripción. No sabemos el soldado.

literarios, por las citas en sus textos, por las actividades divulgatorias, en la esfera pública Borges era asimilado a la cultura inglesa. La relación que Borges creía tener con Inglaterra, así como la función ejemplar que le adjudicaba al modelo reformista en el concierto de las naciones, se resumen en un artículo que publicó al término de la Segunda Guerra Mundial. "De Inglaterra, de la compleja y casi infinita Inglaterra, de esa isla desgarrada y lateral que rige continentes y mares, no arriesgaré una definición; básteme recordar que es quizás el único país que no está embelesado consigo mismo, que no se cree Utopía o el Paraíso. Yo pienso en Inglaterra como se piensa en una persona querida, en algo irremplazable e individual. Es capaz de culpables indecisiones, de atroces lentitudes (tolera a Franco, tolera a las sucursales de Franco), pero es también capaz de rectificaciones y contriciones, de volver a librar, cuando la sombra de una espada cae sobre el mundo, la cíclica batalla de Waterloo" (*Borges en Sur* 34).

VARIACIÓN

*Si corro tras de ti,
no te puedo alcanzar,
y si huyo me atormenta
con tu asedio, ¡tu crueldad!*

Discépolo: "Tu sombra"

En su *Teoría General de la Música*, Grabner define la variación como "la transformación de un tema que deja reconocibles los rasgos del mismo" (230). Este concepto sirve para comprender el lazo que establece "A cierta sombra. 1940" con "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra". Como la variación de un tema musical, "A cierta sombra" deja reconocibles en el texto los rasgos del cándido poema de circunstancias. Los primeros dos versos ya retoman su espíritu y su letra, cuando piden: "Que no profanen tu sagrado suelo, Inglaterra,/ El jabalí alemán y la hiena italiana." Están aquí la misma

fórmula "que + verbo en subjuntivo", el vocativo "Inglaterra", la alianza fascista (en 1940 era un dato contextual),²³ y el tiempo presente, que permite habitar de nuevo el remoto año de la guerra. Esos dos primeros versos, junto a los rasgos reconocibles del tema, también introducen, como en una variación, los elementos que lo transforman. La sacralización del suelo inglés y la animalización alegórica de sus enemigos instauran un juego poético por completo diferente al de las imágenes ambiguas que estructuraban el esperanzado poema de navidad. Montan el escenario para que, en lugar de la pacífica celebración de Cristo, se produzca la batalla épica entre los militares fascistas y el escritor inglés Thomas De Quincey.

Esta variación del tema, que lo saca de la suspensión conciliatoria de la navidad y lo conduce a la paradoja de una militancia intelectual por la paz -una guerra contra la guerra-, viene también señalada, en los versos que siguen a los citados, por el desplazamiento hacia el territorio de la literatura. "Isla de Shakespeare, que tus hijos te salven,/ Y también tus sombras gloriosas." La sustitución de "Inglaterra" por la "Isla de Shakespeare" redefine al "sagrado suelo" inglés como el territorio de una tradición cultural en que la literatura desempeña un papel protagónico.

El otro elemento transformador, que aleja la variación de su tema y consolida la atmósfera cerrada, íntima, en que se mueve, es la aparición de un yo autorrepresentado, que figura al poeta. En *Saber Vivir*, el yo era el sostén implícito de la voz lírica que públicamente se dirigía a toda la nación inglesa y sus corazones espléndidos, una mera suposición de la modalidad retórica del apóstrofe. En "A cierta sombra", en cambio, el yo asume un papel activo cuando se autorrepresenta en "la alta noche propicia a la retórica y la magia", pronunciando un conjuro contra los enemigos de Inglaterra en 1940.

Lo que en 1952 Borges afirmó de *Don Segundo Sombra*, vale aquí para su poema: la evocación de los muertos es una alusión al canto

²³ Más adelante el poema define el contexto bélico con exactitud cuando advierte a la sombra de De Quincey que "El continente hostil se apresta con armas/ A invadir tu Inglaterra".

undécimo de la *Odisea*²⁴ y el yo actúa como otro Ulises, llamándolos. El anacronismo del tiempo presente se justifica, de este modo, por la sutil inscripción en un topos central de la tradición clásica, el submundo de la *Odisea*, que ya representa por sí mismo el otro lado de la vida, que son la muerte y la poesía. Esta imagen homérica también permite situar al yo en "esta margen ulterior de los mares", que es Sudamérica con respecto a Europa. En 1940, la representación del sujeto portador del deseo no tenía importancia. Pero aquí su ubicación, doblemente marginal, trazada sobre la de Ulises en el Hades, lo determina. En este punto, el poema consigue una extraordinaria síntesis simbólica entre lo estético, lo sentimental y lo político.

En 1940 "la sombra de Dickens" era mencionada como uno de los símbolos de la pureza. Barnabé señala que Dickens nunca fue escritor predilecto de Borges. Razones estéticas lo alejaban de su literatura. Pero la mención de Dickens en *Saber Vivir* dependía de lo que representaba como símbolo, no de una preferencia estética de Borges. Era adecuado invocar, junto a la nieve y la dicha, al escritor melodramático, al defensor de la ingenuidad y la dulzura del hogar burgués, al autor de cuentos navideños, ese mismo que Victoria Ocampo adoraba en su infancia.²⁵ Pero en "A cierta sombra. 1940" Thomas De Quincey viene a suplantar a Dickens. Y en este recambio converge todo el significado de la variación.

Es a la sombra de De Quincey, la más "deleznable" y "tenue" de las gloriosas de Inglaterra, a la que el yo pide que "nos salve". "Vuelve a soñar, De Quincey," leemos que le dice:

²⁴ Borges ve en el libro de Güiraldes, como en "el undécimo libro de la Odisea, una evocación ritual de los muertos, una necromancia. No en vano el protagonista se llama Sombra" (*Borges en Sur* 46).

²⁵ En una conferencia que pronunció el 3 de octubre de 1940, "bajo los auspicios de la Embajada Británica y de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, con motivo de la Exposición de Libros Ingleses que se realizó en Amigos del Arte", Victoria Ocampo recordó su "amistad con los libros ingleses" para solidarizarse con la nación en guerra. Nombró en su discurso a sólo cinco escritores y Dickens, recordado como la más entrañable lectura de la infancia, fue el primero de ellos (14-16).

Teje para baluarte de tu isla
Redes de pesadillas,
Que por sus laberintos erren los que odian.
Que su noche se mida por centurias, por eras, por pirámides,
Que las armas sean polvo, polvo las caras,
Que nos salven ahora las indescifrables arquitecturas
Que dieron horror a tu sueño.

El "sueño", las "pesadillas" son las ensoñaciones que registra De Quincey en sus "gloriosas" *Confessions of an English Opium-Eater* (1821 y 1856), que Borges leyó en Europa por primera vez cuando tenía alrededor de diecisiete años. En los versos Borges remite a dicho texto. La dilatación del espacio y del tiempo, así como las transformaciones del mundo fenoménico, son algunas de las alteraciones que afectaban la economía mental del opiófago, según consta en las *Confessions*.²⁶ La palabra "arquitectura" es la que De Quincey emplea para designar el modo en que se erigían sus ensoñaciones.²⁷ La palabra "laberinto" aparece en las *Confessions* para

²⁶ En su *Introducción a la literatura inglesa*, Borges ofrece una escueta noticia de De Quincey. Allí señala el texto de las *Confessions* como fundamento de su gloria. "*Las confesiones de un opiófago inglés* (traducidas parcialmente al francés por Charles Baudelaire) son su obra capital; refieren las vicisitudes de sus andanzas, de sus visiones y de sus pesadillas. Buscó un placer intelectual en el opio; éste aumentaba su sensibilidad para la música y le permitía entender, o creer que entendía, las páginas más abstrusas de Kant. Llegó a tomar de ocho a doce mil gotas diarias. Con los años lo abrumaron las pesadillas; el espacio se dilataba de un modo que no puede abarcar el ojo humano; una sola noche duraba siglos y se despertaba extenuado. Visiones del Oriente lo perseguían; en el sueño se creía el ídolo y la pirámide. Sus delicados e intrincados párrafos se abren como catedrales de música." (*Obras completas en colaboración* 833). Cf. De Quincey, *Works* 2: 66-67.

²⁷ Luego de describir un supuesto grabado de Giambattista Piranesi, de una serie llamada *Los sueños*, en el que se ven escaleras que no llevan a ningún lado y en sus extremos, al borde del abismo, repetidas imágenes de Piranesi, escribe De Quincey: "With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams" (*Works* 2: 68).

nombrar a Londres, ese "mighty labyrinth" que retorna en sueños de la mano de Ann de Oxford Street.²⁸

Desde ya, no es ésta la primera vez que Borges conversa con la sombra de De Quincey. A lo largo de los años, en menciones, citas y alusiones, el opiófago acudió a sus páginas reiteradamente. A veces De Quincey es la fuente de un dato erudito extravagante;²⁹ a veces, un escritor predilecto (*Obras completas* 483) o un modelo intelectual (211); a veces, como Poe, Beckford o Kafka, el inventor de "satánicos esplendores" (731). Con esta última forma, por supuesto, se lo invoca aquí. Y si De Quincey "no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka", tiene, en cambio, una ventaja con respecto al checo para figurar en "A cierta sombra. 1940", además de ser inglés: que sus ensoñaciones son autobiográficas. Esto es relevante por dos motivos. Uno, que en los ensayos visionarios de De Quincey, como anota Rodríguez Monegal, "visions are presented not as opposed to reality but as part of it: hallucinations are not fictions but a natural dimension of the real" (127). El otro, que la indistinción entre vida y literatura, que la autobiografía supone como discurso, es esencial al poema. El escritor, como representante de las letras nacionales y sujeto de la experiencia histórica, es llamado a luchar contra "los que odian". El yo lírico, invocando a esta sombra amiga, a este "hermano de la noche", también cumple su deber de escritor entrelazando vida y literatura. ¿O no es sólo con los recursos de la poesía, "la retórica y la magia", que puede situarse a sí mismo en un tiempo pretérito y lograr que las sombras acudan a su llamado?

La idea misma de un combate entre muertos y vivos procede de un capítulo de la autobiografía de De Quincey (*Collected Writings* I: 62-63; *Works* 17: 78-79). Su hermano William -cuenta allí-, un muchacho rudo que se había vuelto más rudo aún por estudiar en una escuela pupila y que se jactaba de necromante, asustaba a De

²⁸ El término "laberinto" es empleado por Borges en relación a De Quincey en su prólogo a *La invención de Morel*, un texto también de 1940. "De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos" (*Obras completas* IV: 26).

²⁹ *Obras completas* 275, 375, 433, 514, 720.

Quincey y sus hermanas profetizando una guerra entre los innumerables fantasmas de la humanidad y una única generación de hombres vivos. Impresionaba profundamente al pequeño Thomas la imagen de la desproporción numérica entre hombres y fantasmas. Y para ilustrarla insertó en la autobiografía una digresión en la que compara el escenario de su fantasía infantil con la experiencia histórica de Waterloo, una experiencia que De Quincey, aclaro, no vivió directamente sino a través de las noticias en los periódicos. La definición de Inglaterra como el ejército del que dependían los intereses de la humanidad, coincide con la de Borges. Y la conexión de las guerras napoleónicas con la invasión de Inglaterra viene dada en el poema por los versos "Como en los días que sufriste y cantaste,/ Por el mar, por la tierra y por el aire convergen los ejércitos."³⁰

La índole autobiográfica de los sueños de De Quincey crece en importancia si se considera que Borges adoptó al escritor inglés como modelo literario y personal.³¹ En el último texto donde refiere a De Quincey, el prólogo a *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, Borges consuma la identificación con su modelo. Buena parte de las opiniones sobre él que se encontraban dispersas en entrevistas, que se deducían de laterales comentarios o de

³⁰ Transcribo la digresión: "My brother, dying in his sixteenth year, was far enough for seeing or foreseeing Waterloo; else he might have illustrated his dreadful duel of the living human race with its ghostly predecessors, by the awful apparition which at three o'clock in the afternoon, on the 18th of June, 1815, the mighty contest at Waterloo must have assumed to eyes that watched over the trembling interests of man. The English army, about that time in the great agony of its strife, was thrown into squares; and under that arrangement, which condensed and contracted its apparent numbers within a few black geometrical diagrams, how frightfully narrow, how spectral, did its slender quadrangles appear at a distance, to any philosophic spectators that knew about the amount of human interests confided to that army, and the hopes for Christendom that even then were trembling in the balance!" (*Collected Writings* I: 72).

³¹ Rodríguez Monegal, nuevamente, lo apunta con precisión. "In the vast collection of De Quincey's *Writings* Georgie discovered a model of discourse" (126). "But it is De Quincey's literary persona that chiefly influenced Borges. In him, Georgie found his prototype of the literary man, not under the guise of the successful and rather terrifying Dr. Johnson, but in the strange, slightly marginal, but intensely attractive one of De Quincey" (127).

referencias como la de "A cierta sombra", son recuperadas allí para ensamblar un retrato que recuerda notablemente al suyo. El comienzo de ese retrato, situando la lectura de De Quincey en el contexto de la primera guerra mundial y poniendo esa experiencia por encima del conflicto bélico, se aproxima a la escena imaginaria de "A cierta sombra". El que De Quincey, como Borges, sea un escritor y que disponga de las armas de las letras para combatir las armas de los soldados, que pueda "volver a soñar" para interrogar el mundo de los acontecimientos, es, precisamente, lo que lo habilita a entrar en combate. Que Inglaterra para la historia haya vencido a Alemania refuerza la idea.

LA POLÍTICA DE LA SOMBRA, 1969

Hay dos puertas para los leves sueños: una construida de cuerno; y otra de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian, al mortal que lo ve, cosas que realmente han de verificarse.

Odisea XIX: 559-567

"A cierta sombra. 1940" fue publicado por primera vez en 1969, en el volumen *Elogio de la sombra*. Por la fecha podría requerirse de él que compareciera ante nosotros por callar frente a Onganía, el Cordobazo o Vietnam, como hace Orgambide en ese ensayo que, según Horacio González, "traza un completo balance del escritor" (*Antiborges* 254). Tal requerimiento sería impropio o exigiría, al menos, desestimar la propia temática del poema, que cruza literatura, contexto e historia. El contexto que antes desempeñara *Saber Vivir*, es asumido en 1969 por el volumen de poemas. El ámbito autoral del libro, no Onganía ni el Cordobazo, es el horizonte que Borges elige para proyectar las palabras de "A cierta sombra. 1940".

En el objeto libro Borges vio siempre el símbolo general de la cultura y en él cifró la idea misma de perduración literaria y valor estético. La costumbre de remitir, cuando cita a De Quincey, a sus

catorce volúmenes, de citarlo con número de tomo y de página, escrupulosa y gozosamente, son marcas, como tantas otras, de esta concepción libresca. El objeto material libro delimita el espacio en el que Borges decidió construir su literatura. La incansable colaboración en periódicos, con reseñas, traducciones, cuentos y poemas, debe ser vista en tensión productiva con el armado libresco de su poética, tal como lo estudia Annick Louis en su tesis. A partir de esta tensión se puede entender que Borges no sólo no desdeñara los pronunciamientos circunstanciales sino que los incluyera en la erección de su obra. La circunstancia, cuyo epítome es el periódico, representa el contexto fugaz de la historia, que entierra cada año su literatura, pero no deja de ser el horizonte inevitable de la vida literaria. El libro, cuyos emblemas son la enciclopedia y la biblioteca (Pauls 87-102), representa el contexto de la gran tradición, pero para entrar en el ámbito del libro, el escritor debe operar sobre la circunstancia, debe construir su propio contexto, que es la poética. Esta es una afirmación de alcance general que no se limita en absoluto al vínculo entre los poemas que estudiamos. La "Oda compuesta en 1960" y la "Oda escrita en 1966", ambas publicadas en el diario *La Nación* con motivo de ocasiones "patrióticas", proporcionan dos casos, como nos enseña Chibán, en los que Borges elige la circunstancia pública para hacer poesía política. Inicialmente, en el medio original de publicación, que era un periódico y uno de reconocible tendencia conservadora, los poemas participaban de la efusión nacionalista. Cuando las odas pasan, sin modificaciones, a integrar poemarios (*El Hacedor* y *El otro, el mismo* respectivamente) se reinscriben en un nuevo contexto, que es el de los volúmenes. Este tipo de reinscripción, asidua y nada ingenuamente practicada por Borges, solía tener el efecto, como lo tiene con estas odas, de relativizar los enunciados políticos puntuales. Por eso Chibán, al detectar poemas de sentido contrario a las odas patrióticas que analiza, recuerda que "los vaivenes y contradicciones, en el universo borgesiano, deben ser percibidos como postulaciones de la diversidad inestable y enigmática del mundo" (227n).

En el caso del libro *Elogio de la sombra*, por tratarse de un libro de poemas, es preciso tener en cuenta, además, que Borges recurrió a la

lírca de un modo específico. ¿O se puede pasar por alto que optó por escribir poesía, además de narraciones y ensayos? Juzgar que lo mismo da una u otra forma de escritura, porque todo participa de una idéntica concepción literaria o porque Borges ensayó la "hibridación genérica", es ir en contra de lo evidente, a saber: que Borges escribió poemas y que ese modo de escritura abre un espacio peculiar en su obra. La poesía de Borges, en especial la que se inicia con *El Hacedor* o, si se quiere, con la revisión de su poesía juvenil, lleva al extremo el principio subjetivo de la lírica, explorando todas las paradojas de un discurso que se aferra al pronombre personal "yo". Del 58 al 69, no hay un solo año en que Borges no publique un poema. En ese espacio de su obra, arma y desarma ante el público su rostro íntimo, su máscara personal, hecha de textos ajenos y oscuras meditaciones.

En el prólogo de *Elogio de la sombra*, subrayando el carácter de progresiva construcción de ese espacio poético, Borges avisa que "a los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética" (*Obras completas* 975). El título del libro remite al *Elogio de la locura*, de Erasmo, pero el elogio de Borges, aunque sea igualmente paradójico, no es cómico. Después de las amables milongas, el libro retoma y profundiza las ásperas aventuras de la introspección. En torno al nuevo tema de la "vejez" giran los de la ceguera, la memoria, la muerte y la identidad, como se deja ver en el último poema, que da título a todo el libro. El tono general de éste, sin ser cómico, tampoco es plañidero. La tradición retórica del elogio es retomada, precisamente, porque los temas de la vejez, que la palabra "sombra" simboliza, aparecen por lo que tienen de positivo o de deslumbrante, como "álgebra" del yo. Algunos críticos han estudiado la imagen de la sombra. Para Guillermo Sucre la sombra indica la desposesión y la muerte. Para Echavarría la sombra debe ser interpretada en función de una teoría del lenguaje como medio de expresión deficitario: el lenguaje, consciente de sus limitaciones expresivas, optaría por consagrarse a la mención y la alusión. En efecto, la sombra reúne, como metáfora, el universo de la literatura y la muerte en el plano de la

representación, y bajo su auspicio, la poesía arrastra las certezas de la historia, la identidad y la política.

En este contexto, "A cierta sombra. 1940" va más allá del tema que le dio origen, se libera, como en ciertas variaciones musicales, de la tiranía de su causa, y termina reconcentrándose sobre sí mismo, sobre sus propios presupuestos existenciales. Los primeros 26 versos, sin duda, aún eran variaciones del tema original: la mitad de esos versos aún pertenecían a la gloria y el ámbito público y dejaban reconocible el poema de 1940; la otra mitad se hundía en la secreta invocación a De Quincey, como si duplicara y disolviera la primera parte en un íntimo dispositivo gótico. No obstante, el tema de la variación aún era reconocible en la manifestación del deseo contra la guerra, en la reflexión sobre el tiempo. Pero el poema no termina luego de que se ha deseado "que nos salven ahora las indescifrables arquitecturas/ que dieron horror a tu sueño". De este modo, el tema se desfigura finalmente en la atmósfera de la variación. El yo se vuelve sobre sí y sospecha de la receptividad de la sombra, como si la retórica se supiera de repente sin el apoyo de la magia. Busca el yo nuevas maneras para designar a la sombra, para vincularse con ella, para asegurarse de que existe y de que su invocación tiene validez. Le aplica epítetos homenajeados y esos epítetos incluyen relaciones de parentesco ("hermano" una vez, dos veces "padre"), como si expresaran el deseo mismo de la relación. Pero las relaciones, perversamente, como metáforas, no significan lo que acostumbran o significan lo contrario: la paternidad es literaria, no biológica (los hijos son períodos complejos, palabras inolvidables) y la hermandad con la noche no es otra cosa que la soledad irreductible del yo. Llegado a este punto, el poema sabe que ha perdido su sostén y bascula en un espacio sin centro. La sombra se ha convertido en la boca muda de un abismo epistemológico; la declamación pública no es menos sospechosa que el diálogo con la sombra; y el yo quizás no sea sino una voz que habla en la noche. Al fin sólo queda un recurso desesperado: el énfasis de la pregunta. Los mares, desde cuya margen interpela la voz, retornan en ese final acompañados de la muerte.

¿Me oyes, amigo no mirado, me oyes
A través de esas cosas insondables
Que son los mares y la muerte?

CONCLUSIONES

La lectura de estos poemas nos devuelve a la cuestión política en la literatura de Borges. Hasta finales de los setentas, el tratamiento de esta cuestión, en el campo de la crítica argentina, estuvo centrado en un presunto divorcio entre política y literatura. Viendo en Borges al defensor de la autonomía literaria, al cultor de la forma y al político torpe, si no malintencionado, los críticos lo felicitaban o repudiaban de acuerdo a su posición personal. Los conservadores, que le decían "Georgie", veían en él un profundo metafísico, un estilista ajeno a las pequeñeces de la realidad y un amigo en la delicadeza; nacionalistas como Doll denunciaban su pasión por lo extranjero como un pecado imperdonable; los peronistas, que le decían "gorila", ya se sabe; los intelectuales de izquierda, Prieto, *Contorno*, seducidos por la inteligencia de Borges pero irritados por los intereses de clase que representaba, resistían el aspecto formalista y fantástico de su poética.³² Luego, y sobre todo ya en los ochentas, en parte por el cambio político de nuestro país y el cambio correlativo en la práctica académica, que dio ingreso a nuevas modalidades de la crítica y la teoría literarias, como el postestructuralismo y la deconstrucción, el tema de la política fue desplazado por el de la política de la literatura. En ese desplazamiento la poética de Borges pasó a ser ejemplar, una suerte de tesoro donde podían encontrarse todas las piruetas de la literatura irreverente. La crítica de la identidad, el posicionamiento periférico, la práctica de lo menor, la borradura de las fronteras genéricas, la centralidad adjudicada a la traducción y la crítica, el

³² Dos libros son fundamentales para obtener una rápida panorámica de este juego de juicios críticos: el libro de Bastos y la antología de Lafforgue.

privilegio de la ironía y la intertextualidad, la soberanía del lenguaje, el paradójico enfoque del nacionalismo, todo esto hizo de Borges el padre de lo contemporáneo, algo así como un posmoderno *avant la lettre*. Pero esta operación era, en verdad, tributaria del deseo de afianzarse que movía a la crítica nueva, necesitada de un objeto que fuera autónomo sin ser ingenuo, y en lugar de encontrarle una salida, barrió el problema debajo de la alfombra. La política fue convenientemente reabsorbida por la literatura en una época que no sabía qué hacer con la política. Y Borges quedó convertido en el ejemplo de una nueva ortodoxia teórica.

Pero hay otra tendencia de investigación, una tendencia no del todo consolidada, también académica, que eludiendo los lugares comunes contemporáneos, viene ensayando nuevos caminos metodológicos e intentando reflexionar sobre la compleja relación entre literatura, historia y contexto. Pienso, puntualmente, en libros como *Borges o la coincidencia de los opuestos*, de Estela Cédola, *El habla de la ideología*, de Andrés Avellaneda, *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, de Annick Louis, *¿Fuera de contexto?*, de Daniel Balderston, entre otros. Son éstas investigaciones que han querido repensar la literatura históricamente, sin dejar de considerarla un discurso cuya esencia reside en cierta negación de lo no literario, lo histórico y lo político.

Con este ensayo quise hacer un aporte a esa tendencia. Por eso no usé la palabra "contexto" como si tal cosa existiera independientemente del acto de comprensión. Intenté concebir y montar el contexto como una articulación compleja de información, expectativas y posiciones ideológicas, definida históricamente en su época y en la del crítico. El autor de un poema, sea éste de circunstancias o aspire al laurel de la eternidad, imagina y diseña el contexto en el que inscribe su texto e inscribe el contexto en el texto, o lo desaloja, por una serie de procedimientos específicos, no siempre conscientes ni del todo eficaces. A su vez, el autor, su texto y la idea misma de su contexto, pueden ser estudiados por el historiador y el sociólogo a la luz de otras unidades más amplias y supraindividuales, una configuración específica del campo intelectual, una ideología, un proceso histórico, una época. Cada una

de estas unidades y relaciones debe ser teóricamente elaborada. En el caso de "Para la noche del 24 de diciembre, en Inglaterra", podría intentar el crítico, como el nacionalismo intentó reiteradamente, establecer vinculaciones entre la literatura de Borges y las negociaciones diplomáticas que historiza Mario Rapoport. Pero en tal caso, el crítico no deberá eludir la complejidad metodológica de su emprendimiento, como hizo el nacionalismo reiteradamente. Cuando se invocan ingenuamente frases del tipo "contexto histórico", o cuando se hace referencia al "curso de la historia" sin reparar en que se trata de una metáfora, la historia pierde su espesor histórico y la investigación, su validez. En el caso de Borges, por tratarse de un escritor que sistemáticamente explotó las perplejidades epistemológicas que llevan consigo los discursos de la ficción y de la historia, las dificultades se acrecientan. Una idea habitual en este caso es juzgar la literatura epistemológicamente problemática como literatura políticamente reaccionaria. En muchas oportunidades esta fórmula se ha cumplido, pero es un error de lógica sugerirla como constante. *¿Quién mató a Rosendo?*, de Rodolfo Walsh, inscribiéndose en el contexto de su circunstancia histórica, no pone en duda sus relaciones con el referente, porque necesita confiar en la capacidad comunicativa del lenguaje, como lo necesitaba Sarmiento en su *Facundo. Cicatrices*, de Juan José Saer, inscribe la circunstancia en un aparato literario que duda de su capacidad para capturar lo real de la realidad. Pero ¿esta operación lo vuelve reaccionario? No lo sé y las posiciones políticas partidarias de los autores no sirven aquí para determinarlo. Extrememos la interrogación. El texto de Walsh y el texto de Saer son del mismo año. ¿Comparten por eso un contexto único o una misma posición política? Extremémosla más aún: ese año es 1969, el mismo de *Elogio de la sombra*. ¿Cuál es el contexto común del poemario de Borges, la investigación de Walsh, la novela de Saer?

Jerónimo Ledesma

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Artundo, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- . *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- Barnabé, Jean-Philippe. "Borges lector de Dickens". *Variaciones Borges* 17 (2004): 5-19.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*. Gaithersburg, Maryland: Ediciones Hispamérica, 1974.
- Belic, Oldrich. En colaboración con Josef Hrabak. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santa Fe de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- . *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obras completas. 1975-1988. Volumen IV*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- . *Textos Cautivos*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- . *Textos Recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Canto, Patricio. "Vaticinio de América". *Sur* 75 (1940): 43-47.
- Cattaruzza, Alejandro (comp.) *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Cédola, Estela. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: Eudeba, 1993.
- Chibán, Alicia. "Dos odas patrióticas en el universo de Borges". *Variaciones Borges* 17 (2004): 217-228.
- De Man, Paul. "A modern Master". *Jorge Luis Borges*. Harold Bloom (comp.). New York: Chelsea, 1986. 21-27.
- De Quincey, Thomas. *De Quincey's Collected Writings*. 14 vols. David Masson (comp.). London: Adam & Charles Black, 1896.
- . *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*. Trad. Luis Loayza. Madrid: Hispamérica (Col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges 50). 1986.
- . *The Works of Thomas De Quincey*. Grevel Lindop (comp.). 21 vols. London: Pickering & Chatto, 2000-2003.

- Echavarría, Arturo. "From Expression to Allusion: Towards a Theory of Poetic Language in Borges". En: Carlos Cortínez, ed. *Borges the Poet*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986, págs. 110-120.
- Fleming, Peter. *Operación León Marino. Hitler y la invasión de Inglaterra*. Barcelona: Juventud, 1960.
- Fraga, Rosendo. "Borges, cada vez más presente". En *La Nación On Line*, 17 de Junio de 2005. http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=713540.
- Frank, Waldo. "Saludo a *Sur* en su cumpleaños". *Sur* 75 (1940): 7-10.
- García, María Amalia: "El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de las artes plásticas en la Argentina en los 40". *Leer las artes* 2. Artundo, Patricia M. (comp.). En prensa.
- Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quattrocchi-Woisson (dir.). *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999.
- Grabner, Hermann, *Teoría General de la Música*. Trad. y adapt. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2001.
- Gramuglio, María Teresa. "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura". *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Alejandro Cattaruzza (comp.). Buenos Aires: Sudamericana, 2001. 331-381.
- Halperín Donghi, Tulio. *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- . *La República imposible (1939-1945)*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Lafforgue, Martín (comp.). *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.
- Lafleur, Héctor René; Provenzano, Sergio D.; Alonso, Fernando P (comps.). *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*. Buenos Aires: CEAL, 1968.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*. Paris: L' Harmattan, 1997.
- Mallea, Eduardo. "El hombre Gordo de Kensington". *Sur* 75 (1940): 16-35.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Montaldo, Graciela (comp.). *Yrigoyen, Entre Borges y Arlt. (1916-1930)*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989.
- Ocampo, Victoria. "Historia de mi amistad con los libros ingleses". *Sur* 73 (1940): 7-33.
- Pauls, Alan y Helft, Nicolás. *El factor Borges, nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Pereyra, Wáshington Luis. *Los años ideológicos: 1930-1939*. Buenos Aires: Librería Colonial, 1996.

- Podlubne, Judith. "'Moral y literatura' en Sur: un debate tardío". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (2003): 42-58.
- Rapoport, Mario. *Gran Bretaña, Estados Unidos y las clases sociales dirigentes argentinas: 1940-1945*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.
- Romanos de Tiratel, Susana. *Itinerarios bibliográficos en la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.
- Sucre, Guillermo. "Borges: elogio de la sombra". *Revista Iberoamericana* 72 (1970): 371-88.
- Zuleta, Emilia de. "Sur entre cultura y política: 1931-1960". *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*. Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quattrocchi-Woisson (comps.). Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999. 193-221.