

SOBRE LA MEMORIA Y LA HISTORICIDAD DE LAS IMÁGENES EN *EVARISTO CARRIEGO*¹

Diego Alonso

Para Rodolfo Aiello

Este trabajo responde a una interrogación de índole hermenéutica sobre el valor histórico de la literatura de Borges y su relación con la memoria. Tomando distancia de la interpretación por mucho tiempo hegemónica que entendía esta literatura como expresión de un principio de autonomía e irrealidad, me pareció necesario reconsiderar el sentido del escepticismo de su autor y ahondar en las posibles implicaciones extraliterarias del idealismo metafísico que profesa.² Como recuerda Blanchot en un despliegue de razonamiento propio de Borges, las fronteras literarias

1 Agradezco a Álvaro Fernández Bravo, Ariadna García-Bryce, Florencia Garramuño, Hugo Moreno y Julio Premat por los valiosos comentarios que hicieron de un borrador de estas páginas.

2 En los últimos treinta años se ha puesto de manifiesto lo que podría llamarse una tendencia “revisionista” en la crítica consagrada a Borges. No intentaré una bibliografía exhaustiva que abarque la variedad de posturas y acercamientos teóricos que discuten la pertinencia histórica y política de la obra. Quiero señalar, no obstante, por su interés específico en la cuestión histórica el libro de Daniel Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*.

entre lo real y lo irreal están por definirse y complican las certezas más firmes:

La literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario. La diferencia entre lo real y lo irreal, el inestimable privilegio de lo real, reside en que hay menos realidad en la realidad por no ser ésta más que la realidad negada, apartada por el enérgico trabajo de la negación y por esa negación que es también el trabajo. (111-12)

Se trataría, por lo tanto, de articular el contradictorio sistema de oposiciones de una literatura deliberadamente “irreal” en la que la historia no ha dejado de representarse. En términos generales, el análisis emprendido concierne los instrumentos narrativos empleados en la búsqueda de un saber sobre el pasado que, como tal, lleva a pensar el parentesco entre la literatura (incluida la ficción) y la disciplina historiográfica. Este interés por un pensamiento crítico o, si se quiere, reflexión histórica al segundo grado pautó la lectura de *Evaristo Carriego* (1930), un texto cuya atención a la memoria y declarado afán de recuperar un pasado le confieren una importancia muy especial.

Del último gran libro de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, he tomado como premisa el principio aristotélico que sostiene que la memoria es del pasado, es decir, que ésta encierra un índice temporal que la vincula a la historia. A partir de allí, pensé cómo se presenta en la obra de Borges una relación compleja en la cual ambos términos, memoria e historia, perduran inconfundibles e inasimilables. La persistencia de la memoria en manifestarse a través de imágenes hizo que concentrara mi análisis en un *ars narrativa* que encarece la función de éstas, asociándolas a una representación e interpretación del pasado. Como se hace explícito en el capítulo inaugural de *Evaristo Carriego*, “Palermo de Buenos Aires”, la imagen es instrumental para una recuperación histórica que no sería ajena a cierta forma de la verdad. Se busca devolver al presente algo que ya no está o, para agregar un matiz, que se percibe en el momento previo a su desaparición. Este trastocamiento temporal, resurgimiento del pasado en el presente, corresponde a una postulación de la realidad contraria al caudal fáctico-narrativo de la novela y al ordenamiento cronológico y causal de una historia positivista. Esfuerzo deliberado de *anamnesis* o materialización formal que resulta de la búsqueda de la cosa ausente, la

colección de imágenes que recaba el texto de Borges abre, pese a lo escueto y fragmentario de éstas, un campo de posibilidades interpretativas —una práctica conjetural— que no se traduce en una postura escéptica. Como indica el precepto de De Quincey, que Borges escoge como epígrafe de su libro sobre Carriego, se persigue “...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (7).³

El párrafo anterior alude apenas a la necesidad de delimitar los campos en cuestión (fenomenología, epistemología, hermenéutica) y de considerar, asimismo, la inestabilidad de la memoria y los reclamos de verdad que la asocian contradictoriamente a la historia. Como advierte Roger Chartier en su lúcida glosa de Ricoeur, memoria e historia son tributarias e “irreductibles”; a la vez que la memoria se cubre de un manto de duda frente a las exigencias de objetividad y rigor epistemológico de los historiadores, ésta sigue defendiéndose como instancia que aporta la prueba indiscutible de la existencia de un pasado.⁴ En esto residiría, precisamente, la virtud intrínseca de la memoria e imágenes del recuerdo a través de las cuales el pasado adquiere una presencia. Cabe preguntarse, sin embargo, ¿qué tipo de saber, ya no fenomenológico, sino crítico (hermenéutico) ofrecen estas representaciones vehiculadas por la memoria y las conjeturas que ensaya el texto de Borges a partir de ellas? Dicho de otro modo, ¿qué comunicabilidad puede conferírsele a la comprensión intuitiva e inmediata que los historiadores recusan en la memoria junto a su carácter *imaginario*?

Por otra parte, la escritura de la historia no puede ser asimilada quiméricamente a la realidad del pasado y debe ser evaluada en relación a un presente que incide en sus distintas fases de producción (acopio de documentos, interpretación y representación narrativa). Michel de Certeau ha argumentado persuasivamente al respecto: historia y escritura son términos que resisten la asimilación (11).⁵ De esto, resultaría otra dificultad para la historia que, mirando hacia el pasado y siendo éste el objeto de su búsqueda, lo convierte por limitaciones propias (su anclaje en el presente y concomitantes condicionamientos institucionales) en otredad. La distan-

3 Salvo indicación, todas las citas de *Evaristo Carriego* remiten a su primera edición.

4 Véase Chartier, *El presente* 83–84.

5 En esa dirección apuntaría también Pierre Menard, a quien debemos escuchar con seriedad cuando dice que la historia no es “la indagación de la realidad sino [...] su origen” (Borges 1: 449).

cia y sucesión temporal, que son escollos contra los que choca la escritura, llevan a prestar atención especial a la imagen, no sólo como figuración de la memoria, sino también como espacio conceptual que permite una reflexión sobre aquellas cuestiones que le importan a la historia o, mejor dicho, que constituyen la historia misma: el pensamiento sobre el tiempo y la cuestión de la alteridad (relación entre lo *mismo* y lo *otro*). Dos temas que repite la trama del relato de Borges.

Quisiera proponer que el pensamiento de Borges sobre el tiempo y, más específicamente, la negación de éste a partir del “artificio espléndido” (1: 351) de la eternidad responden a la voluntad de articular *memoria* e *historia* y dar expresión a nuevas formas de interpretación del pasado. Igualmente, en mi comentario de su concepto y uso de la imagen, buscaré ilustrar cómo la *otredad* pierde en ella su condición de tal y se confunde con lo *mismo*, lo cual resulta de la confluencia de tiempos que propicia esta figura.⁶ En vez de tratar el pasado como otredad, el texto de Borges postula la continuidad temporal, esto es, la supervivencia de lo que fue en la simultaneidad de las imágenes. La forma del relato es la forma del recuerdo ya que “se inclina a lo intemporal” y reúne los actos que importan del pasado “en una sola imagen” (1: 364). La diferencia u otredad que habita el pasado de la investigación histórica y encuentra en él su sepultura es superada. Contrariamente a las limitaciones historiográficas señaladas por de Certeau, Borges anula las distancias y confunde las genealogías; procedimientos éstos que cobran particular relevancia en *Evaristo Carriego*.⁷

La imagen pierde, de este modo, la inoperancia de su supuesta condición autónoma y se convierte, como dice Rancière, en “the attestation of presence and the testimony of history” (26).

II

En un ensayo temprano titulado “La simulación de la imagen” (1927), Borges da algunas claves sobre su pensamiento estético y el modo en que lo vincula con una forma del conocimiento. Es significativo el paralelo

6 Véase Rancière 23–50.

7 El “Poema conjetural”, incluido en *El otro, el mismo*, es, igualmente, un buen ejemplo de esta recuperación histórica que confunde tiempos e instancias de identidad. Para un análisis de éste, véase los dos artículos de Alonso.

entre éste y un ensayo posterior, “La postulación de la realidad” (1931), cuya importancia en la formulación de una poética ha sido ampliamente comentada por la crítica. Ambos trabajos se inician discutiendo la fórmula de Croce que identifica lo estético y lo expresivo, para observarse en el primero de ellos que el pensador italiano separa el conocimiento algo *apuradamente* en lógico o intuitivo.⁸ Por consiguiente, la imagen, sinónimo de comprensión artística, es contrapuesta al concepto, de carácter abstracto. Sin embargo, para Borges, la imagen no sólo no debe ser limitada a lo visual, sino que además, como especificará ulteriormente en el ensayo de 1931, ésta ha de verse morigerada en su expresividad por un anhelo de escritura clásica que “prescinde contadas veces de una petición de principio” (1: 217). Su atributo ha de ser la precisión, una precisión distinta a la de otras formas de conocimiento, pero no por ello menos efectiva. A la vez de revelar y producir la realidad (ambas funciones no son contradictorias para Borges), la imagen tiene que lograr una suspensión de la duda que excluya el énfasis. En la intuición de la verdad o mimesis de calidad no ostensiva que ella ofrece radica su virtud. Se afirma un arte narrativo cuya elaboración *generalizadora y abstracta* establece su diferencia con otras formas de representación (pienso no sólo en el modelo de escritura romántica al que Borges se refiere explícitamente, sino también en las diversas manifestaciones del historicismo). En este sentido, el concepto que tiene Borges de la imagen corresponde a la distinción aristotélica entre poesía e historia, subrayando la pertinencia de aquélla en cuanto a un entendimiento profundo del pasado.⁹ Su verdad está emancipada de lo particular. La escritura clásica de la historia, de la cual Gibbon es dado como ejemplo señero, hace visible este “carácter mediato” y conceptual (1: 217-18).¹⁰

8 En “La postulación de la realidad” Borges precisa su posición respecto a Croce: “Su fórmula —recordará mi lector— es la identidad de lo estético y de lo expresivo. No la rechazo, pero quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen de lo expresivo” (1: 217).

9 Véase Aristóteles 65-66. Sobre las coincidencias con Aristóteles, volveré más adelante.

10 Por lo demás, Borges distingue entre imágenes verdaderas e imágenes falsas. En “La simulación de la imagen” dispara sus dardos hacia Góngora por hacer de su poesía un “suntuoso desfile” de vacuidad distinguible. Por aquella época, acusa igualmente a Darío de similar preciosismo. Ya he dicho que la crítica de Borges deslinda, aunque más no sea parcialmente, la imagen de lo visual, ampliando su radio de posibilidades hermenéuticas al dominio de lo verbal (“vocalis imago”).

Debo recalcar el carácter doble, formal y abstracto, simbólico y conceptual, del postulado de Borges. Es claro que el acercamiento “imaginario” al pasado no implica una mengua en la comprensión crítica de la historia. Consciente de los límites del historicismo y su concepto de verdad, Borges conjetura e invita a conjeturar sobre los sentidos siempre huidizos del pasado a partir de un conjunto de imágenes.

III

Evaristo Carriego es un libro cuya riqueza ha sido pensada ya sea en términos de corte o de continuidad respecto al resto de la obra. Ambas posturas resultan de algún modo defendibles ya que el libro puede ser leído como la realización del llamado temprano a fundar un arte y una metafísica porteños, que Borges formulara enfáticamente en *El tamaño de mi esperanza* (1926), y, también, como un estadio en la superación de aquella poética de tono y propósitos juzgados luego excesivos. Sylvia Molloy, quien lee *Evaristo Carriego* como “protoficción” o “pre-texto” sobre el que se construye el espacio narrativo futuro, indica un *ambiguo vaivén* en lo que concierne su relación con el espacio exterior; un “roce próximo y distanciado” (nostálgico) con la realidad que luego se perderá en textos donde la representación será de orden exclusivamente literario.¹¹ Beatriz Sarlo retoma el término de “protoficción” acuñado por Molloy, pero sitúa *Evaristo Carriego* entre “los capítulos finales” de la aventura vanguardista de Borges y le atribuye una motivación ficcional que lo distancia aún más de la realidad. Escribe Sarlo: “La realidad de ese personaje [Carriego] y ese espacio se funda, precisamente, en la invención. Su persuasión es enteramente literaria” (65). Más allá de las diferencias y matices que distinguen éstas y otras lecturas críticas, me interesa mantener unidas las oposiciones histórico-literarias que sugiere esta “obra bifronte”, como la llama James Irby en lo que considero una caracterización justa.

Mi intención, por cierto, no es rescatar de la representación que propone Borges del suburbio y, más precisamente, de su barrio de Palermo una verdad primera, documental, sino de destacar un paradigma de rememoración sobre cuyas consecuencias históricas es importante reflexionar. Dicho paradigma, como he dicho, se fundamenta en una poética de la ima-

¹¹ Véase Molloy 30.

gen que, en respuesta a los dibujos abarcadores, la cronología lineal y los modos objetivantes del historicismo, redefine la relación con el pasado y sus vínculos con el presente. Se comunica a partir de las figuras recuperadas una continuidad que, sin excluir lo emocional ni cierta subjetividad, constituye la base de una “historia viva”. Un modo “criollo” de relacionarse con el pasado donde participan distintas temporalidades. El pasado habita en el presente, conjurándose de este modo el poder divisorio del tiempo, las barreras que confinan a los muertos en el ayer y que, como explica de Certeau, una fracción de la historiografía no habría sabido franquear.

La primera nota de *Evaristo Carriego* ilustra lo que acabo de exponer:

Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo [...] Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo —emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona— es de más imprudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él. (27-28)

El recuerdo abre las puertas del pasado que, dado su riqueza de hechos, requiere un ojo hermenéutico para ser aprehendido. De carácter autobiográfico, éste (el recuerdo) revela otros vínculos temporales y se desentiende de los instrumentos de una historia documental.¹² Nótese que el tiempo ha de ser *sentido*, lo cual, además de implicar otra forma de comprensión, le confiere a la memoria un carácter vivo que afecta la conducta, dándole

12 El acercamiento al pasado como un tema “de familia” fue cuestionado por el revisionismo posterior al Centenario y encuentra cultores en la historia argentina que Borges, acaso, recordó al escribir su libro sobre Carriego. Pienso, por ejemplo, en López, cuyas obras formaban parte de la biblioteca paterna del escritor. Sin especular más sobre esto, recomiendo la lectura del excelente trabajo de Roberto Madero, *El origen de la historia*, que en su análisis del debate entre López y Mitre pone en relieve dos modos distintos de comprender la historia. Mientras López funda su autoridad en una historia vivida, que se entrelaza con la genealogía, Mitre sigue el modelo de una historia positivista inspirada en las ciencias físicas y naturales.

a esta propuesta, junto a una dimensión crítica, otra de carácter ético. Veamos definirse así una práctica de memorialización que, independizada del oriflamo conmemorativo, busca fundar una relación de otro orden con el pasado encontrándole su justo lugar en el presente.¹³ Las imágenes “rescatadas” dan a quien las recibe el poder de determinar su sentido que, como he dicho, no está anclado en el ayer.

El recuerdo procede por imágenes que devuelven al presente algo que ya no está. Luego de enumerar las fuentes, “pruebas o instrumentos” (13), acostumbradas para escribir la historia de Palermo, Borges propone al comienzo de su libro la imagen de “*una mula tordilla*” que le restituiría al barrio su incierta, aunque documentada, antigüedad:

La veo absurdamente clara y chiquita, en el fondo del tiempo, y no quiero sumarle detalles. Bástenos verla sola: el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Servicialmente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del pasado también, cuyo carácter no es la ramificación de los hechos, sino la injustificada reliquia y la demolición. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra. (14)¹⁴

La imagen, instantánea y equívocamente lejana como una vieja fotografía, señala sus diferencias con un modo narrativo de encadenamiento sucesivo y causal. Borges se interroga sobre el pasado de Palermo y la forma más adecuada a esa relación, desacreditando a la novela que califica de “intempestiva” en relación a ese propósito. La pluralidad de sucesos, “el copioso estilo de la realidad”, no interesa aquí. Se propone, en cambio, el recuerdo de “rasgos aislados” y el acopio de pormenores de larga proyección: imágenes auráticas, situadas más acá y más allá del tiempo, en un *aquí y ahora* que encierra todas sus caras. La primera de esas imágenes, dictadas por la

13 Borges se adelanta al pensamiento más reciente sobre los lugares de la memoria y hace saber el desgaste que le inflige el exceso de éstos al pasado. La necesidad de encontrar otro modo de memorialización es advertida en más de un poema y cuento suyos.

14 Vuelvo a transcribir el fin de este pasaje con los cambios efectuados en la edición de las *Obras completas* de 1955. En esta versión se acentúa la función del “recuerdo” como canal de acceso al pasado y la atención a “rasgos” (imágenes o comentarios lacónicos) de amplio alcance: “Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados” (1: 105).

necesidad de recuperar la “casi inmóvil prehistoria” (1: 105) de Palermo, es esta mula tordilla que se le ofrece al lector sediento de pasado porteño. En lo circunstancial y patético de la imagen está su eficacia; dos condiciones que Borges asocia al modelo de escritura clásica que ya valora, antes del importante ensayo de *Discusión*.

La imagen es dada como prueba de la antigüedad de Palermo y no como referente contaminado de irrealidad. Ésta no requiere ser traducida ni, tampoco, recibir un suplemento de sentido que la explique. Su existencia textual es indicativa de un arquetipo de escritura que Borges asocia a una representación histórica eficaz. Años más tarde, Funes, “el memorioso”, confirmará que un inventario de detallada contingencia es rémora que oscurece lo esencial de las cosas; lo cual, en la cuestión que nos ocupa, ha de asimilarse a una incapacidad de comprender el pasado. Entorpecido por los detalles y desconecedor del olvido, Funes es incapaz de practicar un pensamiento abstracto: su memoria es comparada a un “vaciadero de basuras” (1: 488). Claro está, no es que Borges persiga una objetividad metodológica y, fiel a esta búsqueda, advierta el eclipse del relato. Tampoco defiende una postura relativista que dictamine el fin de la verdad y reduzca la escritura de la historia a un conjunto de tropos y procedimientos narrativos. Para él, la imagen es, a la vez, una figura y un concepto privilegiados ya que en lugar de entenderla como copia realista, la ofrece como espacio hermenéutico donde entran en contacto distintos horizontes de interpretación.

Luego de destacar la imagen de la mula tordilla, el texto de *Evaristo Carriego* precisa que, frente a la distancia temporal y los “infinitesimales procesos” de la causalidad histórica, la recuperación del pasado debe proceder en forma análoga al montaje cinematográfico y ofrecer “una continuidad de figuras que cesan...” (15). Este montaje de imágenes muestra, como quería Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”, a los objetos en el momento previo a su desaparición; enriquecidos por un resplandor último que les confiere existencia histórica. De esa manera, se busca rescatar lo real de las distorsiones de la modernidad. La hermenéutica de Borges viene a salvar un tiempo “empañado”: un tiempo “que no sabe el recuerdo” (18), esto es, sin imágenes para su restitución.

La imagen no sólo presentifica algo ausente, siendo emergencia y reconfiguración del pasado, sino que también constituye a quien la observa.¹⁵ Esta focalización en el presente de la interpretación abre una perspectiva nueva sobre la reflexión histórica de la literatura de Borges. *Evaristo Carriego* es un texto clave en este sentido. La representación que se hace en él de Palermo de Buenos Aires, un espacio en rápida transformación que atestigua el encuentro de distintas temporalidades, permite analizar las aporías de la relación entre memoria e historia esbozadas hasta aquí. En primer lugar, el carácter fluido del tiempo que gobierna el espacio representado, advierte acerca de la función de la memoria en tanto medio de acceso al pasado y, a la vez, categoría que enriquece el presente de la enunciación. Borges, como Carriego, crea el suburbio y el suburbio crea una imagen de él. En segundo lugar, el carácter irreal o mitológico de ese espacio no excluye, sino que, por lo contrario, contiene el dato histórico. En otras palabras, lo ficcional tiene la aptitud para echar una luz veraz sobre elementos de la realidad. O mejor: la mitología, lejos de negar la realidad, confirma su presencia. Eso es lo que dice la cita de Blanchot sobre “la infinita multiplicidad del imaginario” que está al inicio de este trabajo.

Como ha comentado más de un crítico, el “Prólogo” agregado a la edición de las *Obras completas* de 1955 vendría a desmentir lo que se supone la motivación inicial del ensayo sobre Carriego.¹⁶ A partir de allí, perdería protagonismo la figura del poeta y cobraría interés una mitología de Palermo que hace más reconocible el proyecto de Borges que el de su predecesor. Luego de comunicar una creencia rápidamente desmentida, el “yo” autorial que detenta la voz narrativa se interroga sobre la realidad exterior y los recursos con que cuenta la literatura para acercarse a ésta:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses [...] ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a

15 Véase Didi-Huberman 10.

16 Véase Molloy 24–30.

unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo. (1: 101)

Precisamente, en esas preguntas pueden verse afirmados el valor del acto conjetural y la funcionalidad de la estética (“cómo hubiera sido hermoso que fuera”), su capacidad de revelar un mundo donde las formas importan más que los contenidos mismos. La búsqueda emprendida remite, a mi entender, a la oposición aristotélica entre poesía (lo que podría haber ocurrido) e historia (lo que efectivamente ocurrió), estableciendo una jerarquía en la que lo “imaginativo” estaría por encima de lo “documental”, pero sin excluir la posibilidad de un conocimiento de lo real o restitución comprensiva de lo que fue a partir del elemento estético. El carácter conjetural atribuido a la creación artística corresponde al concepto de mimesis, no entendida ésta como imitación de una realidad inmediata, referencial, sino como reconstrucción posible, verosímil, de los hechos pasados. De esta manera, el acercamiento a la realidad, así como la reconstitución del pasado, se funda sobre imágenes o *eikónes* que invitan al ejercicio intelectual (Sinnott xxi). La apariencia de la imagen, rasgo como se sabe condenado por Platón, no sólo pierde su connotación negativa, sino que reclama para sí un valor en el terreno del conocimiento y en la prosecución de una forma de la verdad.¹⁷

No me parece pertinente por lo tanto apartar la historia invocando la irrealidad o anhelo inventivo de esta literatura. Los símbolos e imágenes forjados por Carriego son, para Borges, reveladores del espíritu de una época; y su valor reside en el acercamiento emotivo que permiten. Ellos nos devuelven el pasado, restaurando un equilibrio entre lo mítico y lo histórico, entre la abstracción y la realidad. Por ello, interrogándose sobre la suerte que le espera a la poesía de Carriego, Borges confiesa una creencia —pronuncia un fallo— que se vuelve elogio de proyección hermenéutica: “Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la

17 Para esclarecer esta diferencia con Platón, resulta útil el análisis de Sinnott, quien le atribuye a Aristóteles “una visión más optimista, según la cual la verosimilitud es un acercamiento espontáneo —precientífico o paracientífico, pero en todo caso de alto interés para la ciencia— a la verdad” (xxvii).

historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor” (99).

La asociación entre la memoria y la imaginación, sin embargo, no deja de plantear problemas de orden teórico ya que esta última ha sido degradada dentro de la escala del conocimiento, negándosele incidencia en la búsqueda de la verdad. Frente a esto y fiel al mantenimiento de la dignidad epistemológica de la historia, alguien como Ricoeur (y podría decirse lo mismo sobre de Certeau, Ginzburg o Chartier) exige distinguir lo máximo que se pueda el régimen fiduciario de la memoria y su constelación de imágenes del régimen indiciario de la historia y su sistema de pruebas. Aunque también, como decía en un comienzo, el autor de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* descrea de la posibilidad de “especificar” hasta tal punto estos dominios, recordando que no habría otra puerta de acceso al pasado que la memoria, más allá de la densidad imaginaria que creamos discernir en ella. Si se acepta el principio de Aristóteles que la memoria es del pasado, podemos dejar de lado la cuestión de su fiabilidad, sustrayéndole importancia a la precisión o no de la imagen respecto a la impresión primera. Lo que interesa, y en nuestro argumento resulta de primer interés, es la historicidad del razonamiento o trabajo interpretativo que la memoria-imagen pueda suscitar.

Borges explora en *Evaristo Carriego* las posibilidades de la memoria, haciendo saber desde un principio la intención de salvar del olvido una realidad amenazada por el correr del tiempo. Con ese fin, recurre no sólo a sus propias impresiones sino también a las que ofrece la poesía de su predecesor. Esto confiere a su proyecto un aspecto *paradójico* ya que se busca despertar en el lector recuerdos (imágenes) que “no pertenecieron más que a un tercero” (31). Pero si bien pone en relieve así lo anacrónico e, incluso, ilusorio del procedimiento, ninguna de las dificultades supuestas contradice la voluntad de alcanzar un entendimiento histórico.¹⁸ Por cierto, no se trata de captar los elementos del pasado en su origen, sino de observarlos desde un presente que recuerda su condición transitoria. La

18 Término cargado de una valoración contradictoria, el anacronismo, es para Didi-Huberman, veneno y antídoto para la historia, “*erreur méthodologique*” y “*errance ontologique dans le temps*” (32). Es en esta segunda acepción que el anacronismo no puede ser ignorado por el historiador ya que “*il peut légitimement apparaître comme une ouverture de l’histoire, une complexification salutaire de ses modèles de temps*” (38).

memoria visita algo que estuvo, pero ya no está, y Borges se adelanta a las dudas que puedan surgir en relación a la historicidad del modelo. El relato busca *inducir* “a la imaginación” (24) un preciso fragmento de barrio, sin que éste sea indicio de irrealidad. El imaginario mítico no presupone la inexistencia del mundo real; por el contrario, es el reverso que lo hace visible, permitiendo intuir el pasado en el presente: “Quedan esquinas pobres que si no se vienen abajo, es porque están apuntalándolas todavía los compadritos muertos” (25).

Más allá de la paradoja que implica el intento de legar el mundo de Carriego, las imágenes rescatadas confirman una comunidad o fondo común de memorias. Pueden atestigüarse “mínimas desviaciones originales” (31) de los recuerdos que tengamos del poeta, pero estos recuerdos constituyen un *archivo mnemónico* indicativo de una forma de acercamiento histórico. Sólo las imágenes, en la dimensión anacrónica e intemporal, pero no ahistórica, que acabo de apuntar, logran devolver el pasado de Carriego (36).

Se sugiere, como bien dice Alan Pauls, que sólo puede restituirse en la escritura algo que se ha perdido y que por ende se conoce. “No hay signo que no sea el recuerdo, la resurrección de la cosa, y hasta su posesión” (Pauls 17). O como lo formula Borges paradójicamente: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido” (citado por Pauls 16). Hay en la imagen un fondo común que la permite y hace reconocible, sin que esto implique una definición tautológica. Como en todo acto hermenéutico, se produce (en la imagen) un encuentro de temporalidades u horizontes interpretativos distintos que comparten una tradición común.

Borges insiste en la reciprocidad de la visión que deja Carriego del barrio y la que tiene la comunidad que vive en él. Esto le da a su poesía un carácter “verdadero” que, si bien puede sustraerle valor estético, la hace digna de interés crítico. Las imágenes, como ciertas palabras, no requieren explicaciones. Muestran algo compartido. De allí que se las pueda relacionar con la identidad, que no es otra cosa que el reconocimiento de sí mismo en ellas.¹⁹ Las imágenes del barrio creadas por Carriego reflejan a sus lectores como un espejo en el que se descubren y se reinventan.

19 “Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente

Borges establece en *Evaristo Carriego* los lineamientos de una metafísica criolla, aunque alivianada del tono nacionalista de trabajos anteriores. Se ha visto que afirma como particularidad argentina el hecho de mantener una relación especial o *hermandad* con el tiempo. La secuencia o contigüidad que producen las imágenes da cuenta del camino trazado para fundar una “historia viva”. Las huellas del pasado están frescas en la unidad (o mónada) de la visión, tocando el corazón de aquéllos que la reciben. Contrariamente, el tiempo europeo revelaría su carácter disruptivo, separando el pasado del presente y acusando una pobreza de sentir.

De manera análoga a las tesis sobre la historia de Benjamin, las imágenes recuperadas fundan una compleja relación de posesión con el pasado. Tal posesión no se refiere al propósito historicista de descubrir “la verdad” de aquél, sino a la búsqueda de una *configuración* que cobra sentido en relación al presente y en la que se cifra la historia en devenir.²⁰ El núcleo conceptual en Borges, según se ha visto, pasa por una negación del tiempo que tiene consecuencias de orden histórico importantes y encuentra su fundamento en su teoría de la eternidad: “Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido” (1: 364).

El rechazo de un ordenamiento sucesivo y causal de la historia explican la importancia acordada por Borges al detenimiento que emblematiza la imagen. Retomando los postulados de Benjamin, puede afirmarse que la inmovilidad es la condición requerida al presente en que se escribe la historia.²¹ El pasado sólo puede ser aprehendido desde un presente estático que contempla la historia en su fluir contradictorio y es, a su vez, iluminado por esa revisitación.

Por otra parte, la inmovilidad es, para Borges, aquello que hace posible un encuentro con la patria y, en ese sentido, se la atesora como “capital criollo”. Eso es lo que dice aquel pasaje de *Evaristo Carriego* que rescata

así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban la eternidad” (46).

20 Véase Benjamin 255.

21 Véase Benjamin 262–63.

—invita a *imaginar*— un carro típico que amenaza perderse para siempre en una calle de tráfico heterogéneo y veloz:

El tardío carro es allí distanciado perpetuamente, pero esa misma postergación se le hace victoria, como si la ajena celeridad fuera despavorida urgencia de esclavo, y la propia demora, posesión entera de tiempo, casi de eternidad. (Esa posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio.) (112)

Por cierto, este pasaje puede leerse como un comentario de la paradoja de Zenón que Borges expande en sus consecuencias: si la inmovilidad es posesión del espacio, lo que caracteriza y da valor infinito a lo criollo es la “posesión entera de tiempo”. De esta manera, el pasado se profundiza en realidad al ser sentido en el propio presente. Para que haya “historia viva”, parece sugerir Borges, el tiempo ha de diluirse en el ser, verbigracia, en el espacio de la vivencia que nos pone en contacto con la realidad. La negación del tiempo apela a los sentidos que, en lo intelectual, es inseparable de lo sucesivo. En ese sentido, puede decirse que Borges vuelve a transitar el camino de San Agustín. Define una eternidad que no excluye la sucesión, ofreciendo una cadena de imágenes en la que la historia y el presente resultan iluminados (1: 364).

VI

Con “Las inscripciones de los carros” concluye la primera edición de *Evaristo Carriego*; años más tarde Borges agregará, junto a otros nuevos textos, “Historias de jinetes”, donde vuelve a reconocer su interés por el conocimiento del pasado. Declara, por ejemplo, recordando una frase *asombrada* de su padre, “que el estudio de la Historia puede ser útil y no sólo agradable” (1: 152). El rasgo común de estos relatos es que la forma y el tema que repiten reitera la anulación del tiempo. Ellos cuentan “la misma” historia y presentan al jinete como el “eterno” protagonista (1: 153–54). Sin embargo, las imágenes que vehiculan, lejos de borrar la especificidad del pasado y cerrar un saber sobre él, van a afirmarlo, convirtiendo la contingencia en concepto.

La forma *arquetípica* del jinete se plasma a través del tiempo en la imagen de algo que desaparece o apenas se recuerda. Luego de citar aquellos famosos versos del fin de la primera parte del poema de Hernández, en

los que Fierro y Cruz se adentran y pierden en el desierto, Borges ofrece dos ejemplos más que vale la pena destacar. El primero es de *El Payador* de Lugones:

Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba parpadeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho caído pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta. (1: 154)

El otro ejemplo, proviene del libro de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*:

La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada. Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolienta. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago. (1: 154)

En ambos fragmentos, la visión hace perdurar al jinete, el cual, antes de ser arrastrado por el vendaval de la historia como el *Angelus Novus* de Klee que atrapa la atención de Benjamin, es detenido en la inmovilidad de la imagen. En ésta, precisa Borges, “el espacio [...] tiene la misión de significar el tiempo y la historia” (1: 155). En otros términos, se hace visible un pasado amenazado de desaparición (*enargeia*).

Aún cuando se conoce el sentido de lo que fue y se conserva en cierto grado su experiencia, es sólo gracias a esas imágenes que uno puede lograr unir el sentido con la forma y alcanzar un verdadero entendimiento. Es lo que hace Carriego cuando intuye imágenes que le hacen descubrir que el universo está en todos lados, también en el tiempo y espacio específicos de Palermo, y encuentra allí la materia de su creación (1: 157–58). La revelación es “imprecisable”, pero se la describe como un esfuerzo *intuitivo* que le permite a Carriego crear el suburbio y devenir, en ese acto, un resultado de su propia creación. Se postula, de este modo, una relación dialéctica entre la creación literaria y la realidad: si bien el suburbio de Carriego es una “ilusión de su obra”, esto no niega la existencia de un “suburbio real”.²²

22 “Wilde sostenía que el Japón —las imágenes que esa palabra despierta— había sido inventado por Hokusai; en el caso de Evaristo Carriego, debemos postular una ac-

No considero acertado entonces caracterizar a Borges como escritor escéptico. Contrariamente a una definición de la historia como forma literaria exclusiva o conjunto de artificios retóricos que cierran el acceso a la verdad del pasado, he propuesto pensar el recurso a la imagen como actitud hermenéutica de consecuencias críticas. Una lectura como la propuesta por Hayden White en *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* es lejana a la convicción de estas páginas. Hay en el pensamiento de Borges una realidad exterior al sujeto. La hermenéutica que le atribuyo tiene por premisa la existencia de hechos más allá del lenguaje. Su verdad no es una verdad abstracta, dictada por la rectitud de la razón e independiente de la historia. De aquí, la evaluación contradictoria que hace Borges de los arquetipos platónicos. Aunque los universales ejercen una poderosa atracción, no pueden ignorarse los particulares ni las contingencias. Por cierto, esto no equivale a creer que el sentido de los hechos históricos (y de los textos) dependa de la intención primera de los actores (y autores) que los realizan.²³ Bien que la interpretación cambie el sentido de éstos, no se efectúa al margen de la historia.

De acuerdo a este planteamiento, puede deducirse que el mayor problema se concentra en el espesor de realidad que se observe o no en la imagen. Rancière ayuda a pensar productivamente esto al preguntarse si la imagen se agota en su inmanencia o si tiene un contenido que remita al exterior de ella, es decir, que involucre una alteridad.²⁴ Me interesa recalcar la dimensión antirrealista que adquiere la imagen en este planteo y su pertinencia para interrogar la literatura de Borges. Su peso no es de orden

ción recíproca: el suburbio crea a Carriego y es recreado por él. Influyen en Carriego el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad. (La modificarán después, mucho más, el tango y el sainete)” (1: 157).

23 “Todo lo que nos habla como tradición, en el sentido más amplio, plantea la tarea de la comprensión, sin que comprender quiera decir, en general, actualizar de nuevo en sí los pensamientos de otro. [...] Es el gran contexto de sentido al que se dirige el esfuerzo interpretativo del historiador. [...] El significado de los acontecimientos, su entramado y sus consecuencias, según se presentan en una mirada histórica retrospectiva, dejan la *mens actoris* tras de sí tanto como la experiencia de la obra de arte deja tras de sí la *mens auctoris*” (Gadamer 61–62).

24 Véase Rancière 1–31.

referencial, sino expresivo (pertenece al campo de la estética). Resiste a lo que Ricoeur llama “la pulsión referencial del relato histórico” (citado en Chartier, *El presente* 76).

Antídoto contra el realismo y el historicismo la imagen disipa el *simulacro del parecido* (Rancière 8) y permite superar el extrañamiento del pasado. Coinciden en ella la presencia de un elemento trascendente y la exigencia de una interpretación que la ligue con la historia.²⁵ En la dialéctica que permite entre autonomía y heteronomía se dirime el acceso al pasado y la superación de su otredad relativa.

VIII

Dos fotos de quien fuera uno de los grandes fotógrafos de Buenos Aires, Horacio Cópola, ilustran la primera edición de *Evaristo Carriego*. Llama sobre todo la atención la simpleza y el detenimiento que comunican esas imágenes. Instantáneas: cielos sin nubes; ausencia de sombras; árboles quietos, no tocados por el viento. El detenimiento pone el paisaje fuera del tiempo, en una eternidad como la buscada por Borges. Metafísica criolla donde se confunden la imagen y la escritura. Esas fotos “traducen” lo que dice el texto de Borges.

Adrián Gorelik se refiere a la relación que unía al poeta con el fotógrafo y sus largas caminatas en caza de imágenes por los barrios porteños. Cuenta que Borges tocaba primero los paredones como si fueran algo vivo y, luego, Cópola convertía en imágenes esos objetos que habían sido la atracción de aquél. Desde luego, la motivación y riqueza de aquellas aventuras fotográficas no es de carácter documental. Como advierte Gorelik, la riqueza de las imágenes del suburbio se funda, más bien, en que éstas “comparten la misma mirada que lo produce” (378). Para Borges no se trata de poseer, con gesto nostálgico, una realidad pasada, sino de captar la realidad en su devenir.²⁶

Mi análisis coincide plenamente con esta lectura que subraya la importancia de la mirada en la constitución del objeto, sin ignorar el encuentro de tiempos propiciado por imágenes que se sitúan en un campo de fuerzas profundamente histórico. La presencia de las dos fotos en el libro

25 Véase Rancière 13.

26 Véase Gorelik 378.

reitera el poder de la imagen e incita a pensar su relación con la escritura. Ahora bien, como se sabe existe una diferencia difícil de ignorar entre texto e imagen. Dos órdenes distintos rigen ambas instancias. Comprender la articulación de estas lógicas *heterogéneas* es reconocer, en palabras de Chartier (1996), “la historicidad y discontinuidad de los funcionamientos simbólicos” (92);²⁷ objetivo que ha guiado mi análisis hasta aquí.

Evaristo Carriego hace explícito el deseo de conferir el poder de la imagen a las palabras y propone escribir una historia del barrio de Palermo a partir de un conjunto de figuras últimas. De éstas, el libro ofrece dos como si buscara ilustrar el tipo de iconografía que la escritura se empeña en comunicar. No ignora la diferencia que existe entre lo visual y la escritura. Es claro que las imágenes de la escritura no pueden ser subsumidas en lo visual, pero hay algo en esta relación –una “extraña referencialidad”– que contiene la promesa de una comprensión. Dicho de otro modo: se incita a hallar bajo la luz de los recuerdos, ya *restituidos* en imágenes, la secreta forma del tiempo donde el pasado pierde su condición de otredad.

Diego Alonso
Reed College

27 Extiendo la cita de Chartier: “En la irreductibilidad de lo visible a los textos, los textos glosados extraen por esta extraña referencialidad una capacidad para acercarse a la imagen y sus poderes, como si la escritura fuera exaltada por ese objeto que debido a su heterogeneidad semiótica se sustraería a la influencia de aquéllos; como si el deseo de escritura de la imagen se ejercitara en realizarse ‘imaginariamente’ deportándose fuera del lenguaje hacia lo que lo constituye en muchos aspectos, su reverso o su otro, la imagen” (92).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Diego. “La escritura de la patria y el problema de la épica en el ‘Poema conjetural’”. *Jorge Luis Borges at the Millennium*. Ed. Gregory J. Racz. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2002.
- . “Imperecederas imágenes: Borges el idealista y la escritura de la patria”. *Variaciones Borges* 24 (2007): 19–34.
- 100 Aristóteles. *Poética*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Balderston, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham y Londres: Duke UP, 1993.
- Diego Alonso Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History”. *Iluminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken, 1969.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1959.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: M. Gleizer Editor, 1930.
- . *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- . *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé Editores, 1996.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 2002.
- Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. Trad. Marcela Cinta. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.
- . *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Minuit, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 1996.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887–1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

- Irby, James E. "Borges, Carriego y el arrabal". *Jorge Luis Borges*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1986. 252-57.
- Madero, Roberto. *El origen de la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Londres: Verso, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, 1995.
- Sinnot, Eduardo. "Introducción". Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2009. VII-XLII.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1973.