

Borges y la cultura de las emociones

Ana Peluffo

En una nota titulada “Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs”, que apareció en la revista *El Hogar*, Borges se pregunta si este *best-seller* del siglo XIX, publicado en 1867, es todavía legible en 1937.¹ Lo que dispara la reflexión es un *dictum* que circula en el campo de lectura y con el que Borges va a polemizar en su artículo: “Ya nadie puede tolerar la *María* de Jorge Isaacs; ya nadie es tan romántico, tan ingenuo” (“Vindicación” 127). Borges testifica haber leído sin emoción o “sin dolor” esta novela de trescientas setenta páginas, en una lectura que contradice los deseos explícitos de Isaacs de hacer llorar a los lectores. Dice: “Ayer, el día veinticuatro de abril de 1937, de dos y cuarto de la tarde a nueve menos diez de la noche, la novela *María* era muy legible” (“Vindicación” 127). La puntual referencia al año, día y hora en que ocurrió la lectura tematiza el carácter históricamente situado

1 Una versión preliminar de este ensayo fue presentada en el simposio sobre Borges y la filosofía que se llevó a cabo en el Stanford Humanities Center. Quisiera agradecer a los miembros del simposio, principalmente a Héctor Hoyos, Daniel Balderston y Bruno Bosteels por sus generosos comentarios.

del gusto literario y su posible caducidad. Si la novela es legible en una fecha tan exacta como la que menciona Borges, ¿lo seguirá siendo en otro momento igualmente preciso? La lectura de Borges se plantea entonces como un experimento racional o analítico, más que afectivo, destinado a poner a prueba el estatus canónico de la novela.

Borges lee *María* como si fuera un cuento, de una sola sentada, sin permitirse ese fervor o placer que en otras instancias asocia con la práctica de la lectura. En uno de esos característicos dobleces de su poética, se afirma el valor de la novela (y aquí habría que recordar que a Borges la novela como género no le interesa mayormente), al mismo tiempo que se generan dudas sobre sus méritos estéticos. Un aspecto de la novela que Borges jamás menciona es lo que me gustaría llamar la representación acuática de las emociones. Aquello a lo que Alfonso Reyes se refería, siguiendo una concepción móvil de los sentimientos ya planteada por David Hume, como el carácter contagioso de las emociones. “Jorge Isaacs toma la pluma” –había dicho Reyes en “Lágrimas de América”– “y al punto se le saltan las lágrimas. Y cunde por América y España el dulce contagio sensitivo, el gran consuelo de llorar” (220). Borges alaba a Isaacs por resistirse a estetizar el sufrimiento de los esclavos, al mismo tiempo que rescata la neutralidad afectiva con la que trata ciertos tópicos periféricos a la anécdota sentimental (la caza del tigre, la materialidad de los objetos cotidianos, el tono lacónico de ciertas frases). Destaca asimismo el carácter más nacional que latinoamericanista de una novela saturada de “color local”, una observación curiosa si se piensa que en “El escritor argentino y la tradición” escribe en contra del nacionalismo literario en su famosa referencia al Korán. Los reparos estéticos que Borges tiene sobre *María* aparecen cuando les dice a los lectores, o habría que decir lectoras, porque el artículo se publica en una revista para mujeres, que la lectura de *María* les resultará “nada voluptuosa por cierto, pero tampoco ingrata” (127).²

El Borges lector se halla anclado en un particular régimen afectivo en el que se ha ido consolidando un proceso de medicalización de las emocio-

2 Fundada en 1904, la revista *El Hogar* estaba dedicada a las familias argentinas. Incluía artículos sobre economía doméstica, higiene, educación infantil, moda y cocina. La página cultural de Borges, publicada entre 1936 y 1939 se titulaba “Libros y autores extranjeros”. Para una visión panorámica de los objetivos de la revista y la presencia de Borges en ella véase Sacerio-Garí.

nes. El prestigio cultural y estético que tenían ciertos afectos en el siglo XIX ha cedido paso, en las primeras décadas del XX, a un *ethos* secular y post freudiano en el que se patologizan la tristeza y la melancolía.³ La distancia histórico-cultural que separa al productor de la novela (Isaacs) del receptor (Borges) sirve para explicar la tensión estético-ideológica que atraviesa el pacto de lectura. Pensando esa distancia en términos sexo-genéricos, más que de clase o raza (de hecho, Borges elogia el paternalismo ambivalente con el que Isaacs representa la relación entre amos y esclavos), se podría decir que Isaacs y Borges escriben y/o leen desde paradigmas de la masculinidad antitéticos. Si lo que domina en Borges es una “política del pudor”, tal y como lo ha señalado Alan Pauls, una forma de subjetividad que en *El factor Borges* (1999) Pauls lee como reacción a la masculinidad estridentista de las corrientes inmigratorias italianas, esa forma neo-estoica de la masculinidad se puede leer asimismo como un esfuerzo por dominar, domesticar o reprimir la fuerza volcánica de las emociones.⁴ Baste recordar aquí la actitud irónica con la que Borges poetiza el sufrimiento provocado por su propia ceguera, en el “Poema de los dones”, en los versos que dicen: “Nadie rebaje a lágrima o reproche / Esta declaración de la maestría / De Dios, que con magnífica ironía / Me dio a la vez los libros y la noche” (OC 809), o la respuesta igualmente contenida del narrador de “El Aleph” ante la pérdida de una amada muerta que, como María, queda convertida en musa. En este último cuento, dice Borges, la agonía de Beatriz Viterbo “no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (OC 617). A

3 Sobre el proceso de medicalización de las emociones puede consultarse *The Loss of Sadness* de Allan V. Horwitz y Jerome C. Wakefield. Aunque estos autores creen que es a partir de la emergencia de la psiquiatría a finales del siglo XIX que empieza a surgir una desconfianza moderna con respecto a las emociones, se podría argumentar como lo hace Illouz en *Intimidades congeladas* que es a principios del XX, con el viaje a Freud a Estados Unidos y las conferencias Clark, que se consolida un nuevo paradigma emocional para gestionar “profesionalmente” la intimidad de los sujetos.

4 Dice Alan Pauls sobre el binomio pudor/énfasis que usa como lente de aproximación a la obra de Borges y a su figura pública: “La reivindicación de la taciturnidad, la voz baja como estandarte, la promoción de la malicia y la burla que se filtran en una frase lacónica: todas las marcas del decir argentino acusan por inversión a los que están amenazándolo: la intensidad de los inmigrantes españoles; el estrépito, la ampulosidad gestural con que arremete la inmigración italiana. Frente al avance de estas identidades extrañas, marcadas por los signos exteriores del color local, Borges elige definir y situar la identidad argentina en un gesto de repliegue y retención, en la defensa de una cierta interioridad del lenguaje” (47-48).

partir de estas intervenciones se podría decir que el ideal de Borges de la subjetividad masculina (tanto en su pose como lector como en el campo semántico de la obra) gira alrededor de la necesidad de distanciarse de un archivo emocional devaluado (el miedo como emoción desvirilizante) y de los excesos lacrimógenos del sentimentalismo.

El título del artículo, “vindicación”, da cuenta de la beligerancia ideológica con la que los escritores martinfierristas debaten la herencia cultural del siglo XIX. La no mención a ese chorro de lágrimas de que habla Reyes remite no solamente a una incomodidad estética, y a un cambio de paradigma en las modalidades de lectura, sino también a un campo cultural turbulento en el que el anti-sentimentalismo de las corrientes de vanguardia ha dejado una fuerte impronta. Si el sentimentalismo es la estética dominante en el marco de producción de *María*, ese imaginario afectivo saturado de tropos lacrimógenos (la virtud amenazada, el sufrimiento provocado por la enfermedad, la muerte, las despedidas, la orfandad, el amor puro) migra en la modernidad periférica hacia otros espacios culturales entre los que figuran, por un lado, el ámbito de la literatura para mujeres (un corpus que en el caso argentino Sarlo estudia en *El imperio de los sentimientos*), y por otro, el de la cultura popular (el cine, el radioteatro, la televisión). Tal y como lo afirma Ricardo Piglia en su teoría de los relevos culturales, el público de la novela (que en el siglo XIX era un género bastardo y poco prestigioso) se desplaza en el siglo XX hacia el cine y en el siglo XXI, al mundo de la televisión (*Fragmentos* 20).⁵ En uno de esos momentos de viraje de un formato cultural a otro, la novela, que antes cumplía una función catártica como instrumento de purificación emocional, se vuelve una pieza clave del canon, un artefacto santificado por la opinión de lectores profesionales o críticos. Según Piglia, parte de este proceso tiene que ver con el hecho de que con la aparición del cine, la literatura deja de tener la responsabilidad de entretener, educar y conmover a su público. No es hasta la aparición de *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, un escritor que en muchos sentidos es la antítesis del Borges medido y

5 Ya en su lectura de *María* Borges se anticipa a las reflexiones de Piglia sobre la migración del melodrama al cine cuando dice: “El argumento de *María* es romántico. Lo anterior significa que Jorge Isaacs era capaz de deplorar que el amor de dos bellas personas apasionadas quedara insatisfecho. Basta visitar un cinematógrafo para verificar que todos nosotros compartimos esa capacidad infinitamente (Shakespeare también la compartía)” (128).

estoico, que se vuelve a estetizar y considerar valioso aquel material sentimental que las vanguardias habían desechado.

En *Upheavals of Thought* (2001) Martha Nussbaum piensa las emociones como “accidentes geológicos del pensamiento” que conforman, de acuerdo a la importancia que adquieran para nuestra geografía emocional, planicies, montañas o terremotos. De acuerdo con Nussbaum, el grado de intensidad de las emociones se mide por la importancia que tengan para nuestra *eudaimonia*, un concepto tomado de la filosofía aristotélica que remite al bienestar o felicidad personal del yo (31). Así como algunas emociones se transforman en sedimentos afectivos de los que no estamos muy conscientes hasta que son disparados por ciertas experiencias u objetos, otras sacuden los cimientos de nuestra subjetividad provocando agudas crisis (80). La teoría de la racionalidad de las emociones de Nussbaum borra la frontera entre razón y emoción, un binomio jerarquizado de la cultura occidental, demostrando que así como se puede pensar en la racionalidad de las emociones, también la razón tiene un componente emotivo. Aunque Nussbaum reconoce su endeudamiento con los estoicos en cuanto a la idea de que las emociones son juicios, o agitaciones de la mente (más que estados físicos o corporales), se distancia de aquéllos en la valoración aristotélica que hace de las emociones para el mundo de la ética.

Dentro de la bibliografía reciente sobre lo que ha sido llamado el “giro afectivo” de la crítica, importa destacar asimismo la lectura que hace Eva Illouz de la cultura de los afectos. En *Intimididades congeladas* (2006), un texto que retoma la propuesta de Nussbaum de hacer una genealogía emocional de la modernidad, Illouz estudia los cruces entre afectividad, mercado y neoliberalismo que se dan dentro de lo que ella llama el capitalismo emocional. Contra una idea más positivista que piensa las emociones como presociales o preculturales, la crítica sostiene que las emociones remiten siempre a la sociabilidad, a la relación que el sujeto emocional entabla con su entorno. Aunque para Illouz la esfera sentimental y la económica remiten a espacios antitéticos en el capitalismo tardío, establece frecuentes intersecciones entre estos dos campos semánticos. Importa mencionar asimismo que Illouz desarrolla su teoría sobre la mercantilización de la utopía romántica a partir de sus reflexiones sobre la novela de principios del XIX y sobre la obra de Jane Austen en particular. Siguiendo en parte a Rousseau, Illouz afirma que la emoción “no es acción *per se*, sino

que es la energía interna que nos impulsa a un acto” (15). Esa hibridación entre lo sentimental y lo mercantil que Illouz detecta en la modernidad tardía, ya estaba presente en *María*, de Jorge Isaacs, en las múltiples referencias a la dote de la amada enferma (que atraen la codicia de Carlos), y en los deseos del padre de Efraín de que su hijo actúe “racionalmente”, es decir que abandone a una mujer enferma que se sabe morirá joven.⁶

La desconfianza con respecto a una cultura emocional devaluada por la modernidad coincide en Europa con el creciente protagonismo de figuras masculinas anti-sentimentales como el *self-made man*, el *dandy* y el *flâneur*. Así como el *flâneur* circulaba por la gran urbe con los sentidos anestesiados, sin dejarse afectar por el espectáculo del sufrimiento urbano y la pobreza, el *dandy* con su actitud narcisista y *blasé* debía, como decía Brummell, “no dejarse comprometer por la esfera de los sentimientos” (ctd. Hinterhäuser 68). Nada más lejano a los excesos lacrimógenos de *María* y a la subjetividad húmeda del *homo sentimental* que el anti-sentimentalismo radical de Darío, que soñaba con ser piedra o árbol para no sentir, en “Lo fatal”, o el *dictum* de González Prada, “guerra al menguado sentimiento culto divino a la razón”, que actúa como motor de sus ensayos.

En el caso de la temprana obra poética de Borges, compuesta bajo la órbita urbana del *flâneur*, el filtro afectivo desde el que poetiza la ciudad es la ternura, una emoción cercana a la compasión que fetichiza lo pequeño y lo menor por oposición a lo sublime romántico. Se podría pensar incluso, que en la visión imaginada que Borges da de la ciudad en *Fervor de Buenos Aires* (1923) el sujeto literario se construye a sí mismo como un *flâneur* sentimental que en vez de “botanizar” fríamente en el asfalto, como según Benjamin lo hacía Baudelaire en París, “desparrama [...] ternura” por las calles de la ciudad (OC 45). Dice en “Arrabal”, en la versión de las *Obras completas*:

El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y divisé en la hondura
los naipes de colores del poniente
y *sentí* Buenos Aires. (OC 32, énfasis mío)

6 En “Paraíso perdido y economía terrenal en *María*” Sylvia Molloy propone tempranamente establecer un cruce entre la lógica capitalista y la amorosa al leer el cuerpo muerto de María no en clave romántica sino como una sinécdoque de un prestigio de clase perdido por el narrador en el marco de las guerras civiles del siglo XIX en Colombia.

Dentro de un espacio geometrizado, parcelado en calles, jardines y patios, el sujeto lírico usa el diminutivo para captar la intensidad afectiva que generan en él las “austeras casitas [...] abrumadas por inmortales distancias”, los “arbolitos asediados” y los “jardincitos” solitarios (34) a los que ve como islas de verde en un mar de cemento. Así como Borges se cierra al efecto sentimental de la anécdota amorosa que propone Isaacs, se zambulle en la emoción que le produce una ciudad asediada por los excesos arquitectónicos de la modernización. La visión sentimental que Borges da de Buenos Aires es, a juzgar por lo que dice en uno de los prólogos, un resto, es decir, el material cultural que sobrevivió a un trabajo de edición estricto, en el que el sujeto lírico se enorgullece de haber “tachado sensiblerías y vaguedades” (OC 13). En este sentido, lo que Beatriz Sarlo dice sobre la forma en que Roberto Arlt “combina la utilización y el rechazo” de los códigos estéticos del sentimentalismo (Borges 41) puede extenderse como estrategia de lectura a la poesía temprana de Borges. Aunque hay zonas de su obra que no son completamente ajenas a un sentimentalismo contenido, hay otras en las que domina la necesidad de expulsar las emociones de la subjetividad y del canon, o, pensando más en la lectura que Borges hace de *María*, de hacer lecturas sólidas de un corpus eminentemente líquido.

Piglia dice que Borges es el mejor escritor del siglo XIX porque cierra dos debates sobre el período de la construcción de las naciones que todavía tienen vigencia en la Argentina del siglo XX: la lucha entre la civilización y la barbarie, y el conflicto entre criollismo y cosmopolitismo (*Crítica y ficción* 87). Menos atención se ha prestado a la forma en que el afecto y la racionalidad, el sentimentalismo y el estoicismo se trenzan e interactúan con las dualidades que usamos para ordenar el universo de Borges. En el “Poema conjetural”, el lado soterrado de la identidad de Francisco Narciso de Laprida es una pulsión de muerte que se resiste a ser domesticada por la razón y que lo empuja hacia el Sur. En un principio, el antepasado de Borges se enfrenta a la muerte con una actitud estoica, es decir “sin esperanza ni temor”, en un *plateau* emocional carente de altibajos y picos. El momento epifánico del poema ocurre, sin embargo, cuando el sujeto lírico experimenta un “júbilo secreto” ante la llegada de esa muerte bárbara con la que ya había soñado Dahlmann en “El Sur”. Dado que el júbilo es una emoción enfática que lo acerca a la barbarie emocional de las tropas enemigas que lo acechan, debe permanecer en secreto. En el instante que

yace acuchillado “a cielo abierto”, Laprida, lejos de sentir miedo o dolor, se refugia en la racionalidad de las conjeturas. Cito los conocidos versos del poema:

Yo, que estudié las leyes y los cánones,
 yo, Francisco Narciso de Laprida,
 cuya voz declaró la independencia
 de estas crueles provincias, derrotado,
 de sangre y de sudor manchado el rostro,
 sin esperanza ni temor, perdido,
 huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
 [...]
 Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
 de sentencias, de libros, de dictámenes,
 a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
 pero me endiosa el pecho inexplicable
 un júbilo secreto. Al fin me encuentro
 con mi destino sudamericano. (OC 867)

A diferencia del unitario de *El matadero* (1871) de Echeverría, otro personaje letrado de la literatura argentina que muere asediado por los bárbaros, el yo del poema no se deja consumir por la rabia sino que se entrega de forma casi masoquista a los designios de sus enemigos montoneros. En la dualidad cerebro-corazón que tensiona la subjetividad de Laprida, el éxtasis reprimido y secreto que siente ante esta muerte violenta está localizado en el pecho como ámbito del corazón. Lo que importa destacar asimismo, es la paradoja de que Laprida muera en el espacio de la barbarie pero de forma “civilizada”, es decir, sin dejarse consumir por el odio (la emoción negativa de la que hacen gala sus enemigos) o el temor (otra respuesta afectiva despreciada por ambos bandos). Al resentimiento imaginado de las tropas montoneras que lo persiguen, Laprida responde “racionalmente”, es decir, tratando de explicar con la lógica, el aparente sin sentido de una muerte performática que ocurre lejos de la ansiada civilización.

En *The Cultural Politics of Emotions* (2011) Sarah Ahmed establece una diferenciación entre dos emociones antitéticas: la compasión y la repugnancia. Dice que así como la primera incorpora la otredad al imaginario nacional, aún cuando lo haga de manera jerárquica, la repulsión crea barreras entre los sujetos. La repugnancia, un afecto que Borges menciona frecuentemente en entrevistas y conversaciones sobre el peronismo, es

según Ahmed una excitación del ego, un miedo a la degradación social que fuerza al sujeto a distanciarse de aquellos otros a los que juzga contaminados.⁷ Si los estilos emocionales bárbaros avergüenzan a Borges (al mismo tiempo que lo fascinan), el concepto de la masculinidad civilizada anclada en el recato se debate generalmente en el marco de las relaciones íntimas entre hombres. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” el sujeto literario postula la amistad masculina como un espacio de formación de subjetividades en el que los hombres usan la racionalidad de la cultura para domesticar la peligrosidad del afecto. La conocida sentencia de Borges sobre el laconismo de las amistades inglesas es emblemática en este sentido. Dice: “Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo. Solían ejercer un intercambio de libros y de periódicos; solían batirse al ajedrez, taciturnamente...” (OC 433). El yo literario desecha el verbo “estrechar” porque le parece demasiado vulgar, porque lo ve como una cualidad enfática, propia tal vez de las amistades italianas. Para controlar la intensidad del afecto homo-social, el espacio de la subjetividad íntima debe estar acorazado por la cultura. Lo que mantiene el delicado equilibrio entre distancia y cercanía es la circulación de artefactos culturales (libros, periódicos, juegos de ajedrez) que actúan simultáneamente como puentes y barreras materiales entre los sujetos.

En la dicotomía genealógica que Borges utiliza para explicar su subjetividad como enciclopédica y montonera, se colocan las emociones enfáticas del lado de la barbarie (el odio, la agresividad, el orgullo). Sabemos que Borges se fascinaba secretamente con ciertos modelos bárbaros de masculinidad (compadritos, gauchos, héroes de la independencia) y que fetichiza en la zona gauchesca de su obra escenas de duelo entre rivales masculinos.⁸ La lectura que Borges hace de *María* ocupa en este sentido

7 En *El otro Borges*, Fernando Mateo le pregunta a Borges por qué su actitud ante el peronismo es hostil, a lo que éste le contesta: “Creo que la palabra hostil es un poco débil. Yo siento repugnancia. Y creo poder decir lo mismo de un lejano pariente mío, llamado Juan Manuel de Rosas, un personaje abominable. Pero en fin...” (27)

8 Sarlo discute el tema del duelo en Borges en el capítulo titulado “Honor y virtud” de *Borges, un escritor en las orillas* (2003). Dice: “El enfrentamiento de dos hombres en duelo, ritual que ambos aceptan como ley, remite a valores “bárbaros” que, sin embargo, son el único fundamento de comunidad en regiones donde el estado no organiza las relaciones jurídicas entre los sujetos” (159). Entre los cuentos de Borges en los que aparecen escenas

un lugar marginal en un corpus crítico sobre el siglo XIX dominado por la gauchesca. Para privilegiar la virilidad de los gauchos, Borges elige no detenerse en los *tableaux* sentimentales que muestran a Martín Fierro llorando desconsolado sobre los pajonales de la frontera.⁹ La obsesión que Borges tiene con el heroísmo viril de los gauchos se puede leer en contrapunto con el lado enciclopédico de su linaje, tal y como lo ha propuesto Piglia, pero también, como una visión nostálgica de un modelo épico de masculinidad (el de Laprida) que ha dejado de existir como opción identitaria en el presente. Más cómodo con la visión estoica y anti-sentimental que Sarmiento da de los gauchos, Borges propone canonizar la lectura que el autor del *Facundo* hace en 1845 del binomio civilización-barbarie (Sorrentino 109). En su resistencia a dejarse conmovir por la estetización de las penurias del gaucho en la frontera, Borges parece seguir a Nietzsche, quien también desconfiaba de las emociones débiles (la compasión, la caridad). Hablando en una de sus entrevistas sobre el lugar que la emoción ocupa en su vida como lector, Borges propone que no es la virtud amenazada lo que lo conmueve hasta las lágrimas sino el coraje de las masculinidades épicas. Dice: “Cuando yo he llorado por un motivo estético no ha sido porque me refirieran una desventura, sino por estar ante una frase que significara coraje” (Mateo 20).

En sus lecturas de la gauchesca, Borges piensa la canonización de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández como un problema afectivo. Lee con ambivalencia el desborde emocional que recorre el texto y la forma en que Hernández trata de generar compasión por un gaucho al que Borges ve como un “criminal sentimental” (Mateo 59). Pese a la polarización de estéticas, lo que *María y Martín Fierro* comparten es una creencia en el poder cultural de la compasión para generar alianzas y acercamientos entre los sujetos. A diferencia de Hernández, que politizaba en el *Martín Fierro* las emociones en nombre de los grupos marginales (gauchos), Isaacs llora por una tragedia aparentemente privada e íntima. Lo que quiere el escriba que sintamos es compasión por la debilidad de un héroe que no supo

de duelo a cuchillo se podrían mencionar: “El fin”, “El Sur”, “Hombre de la esquina rosada”, “Hombres pelearon”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “El otro duelo” y “Juan Muraña”, entre otros. Véase también Balderston, *Borges, realidades y simulacros*.

9 En “Gauchos que lloran” reflexiono sobre la forma en que la canonización del poema de Hernández depende en la cultura argentina del silenciamiento de sus excesos afectivos.

oponerse a la lógica mercantil de la modernidad. Si una de las estrategias retóricas del sentimentalismo es el uso del apóstrofe para dialogar con una instancia sobrenatural o ausente (Dios o la muerte), en *María*, Efraín usa esta figura para entablar un diálogo con su propio corazón: “¡Corazón cobarde! No fuiste capaz de dejarte consumir por aquel fuego, que mal escondido podía agostarla...” (50). Para evitar que las emociones agraven el mal de la heroína, la madre de Efraín le pide a su hijo que domestique su pasión y que oculte sus sentimientos por ella. “Yo temo que la emoción que va a causarle a María el imaginarse que tu padre y yo estamos lejos de aprobar lo que pasa entre vosotros, le haga mucho mal” (107).

La asociación que hace Isaacs entre enfermedad (epilepsia) y emoción es retomada por la película *María* (1972) dirigida por Tito Davison, en la que cada ataque epiléptico de la heroína es seguido de una analepsis. En estos *flashbacks* puerilmente explicativos, el ojo de la cámara retrocede a algún momento intensamente emotivo de la vida de María (un roce, un beso, una mirada fulgurante) que el director usa para explicar su debilidad física. Aunque se podría pensar en la novela de Isaacs como en la biblia del sentimentalismo decimonónico por la forma en que apela a un lector sensible, capaz de conmoverse hasta las lágrimas por la tragedia de los amantes, la novela promueve al mismo tiempo una visión ambivalente de la retórica de las emociones. Las lecturas que culpan al judaísmo, a la genética, o a la conversión al cristianismo de la muerte de María opacan la otra explicación de su muerte, aquélla que remite a la idea de que lo que acaba matando a la novia de Efraín es una sensibilidad excesiva que la convierte en imán de las intensidades que la rodean.

La lectura que Borges hace del sentimentalismo permite establecer una relación dialógica de réplica entre *María* y “El Aleph”, dos textos que ficcionalizan modalidades muy diferentes de hacer el trabajo de duelo en su vertiente masculina. Acaso sea disparatado pensar en “El Aleph” como una parodia de *María*, en la que Borges al mismo tiempo que recoge el topos del duelo lo vacía de su connotación lacrimógena. Sin embargo, hay en “El Aleph” una serie de tópicos que parecen aludir de forma muy distanciada a este *best seller* del siglo XIX: la conversión de la amada muerta en musa, la ficcionalización del incesto entre primos, la triangulación del deseo, y la presencia de un rival escritor que tanto en *María* como en “El Aleph” recibe el nombre de Carlos. Incluso el discurso de lo cursi con el

que frecuentemente se asocia la novela de Isaacs, entendido en su doble acepción de sentimentalismo y mal gusto, ocupa un lugar importante en la ridiculización que hace Borges de la ostentación verbal de Daneri. Mientras que en *María*, esa retórica cargada que tanto fascina a Manuel Puig está impregnada de diminutivos y metáforas desgastadas como “uvillas”, “nubecillas de oro”, “párpados de raso perla”, “naturaleza sollozante” y otros barroquismos por el estilo, en “El Aleph” Borges ridiculiza a Daneri por ignorar las convenciones semánticas de las clases altas, por recurrir a frases vulgares como “tomar la leche” en vez de “tomar el té”, y por usar palabras rebuscadas como “azulado”, “azulenco” y “azulillo” en vez de azul.

Tanto en *María* como en “El Aleph”, la necrofilia crea comunidades de afecto masculinas en las que lo femenino es una ausencia que posibilita la consolidación de lazos entre hombres. Esa fraternidad que es líquida en el caso de la novela (pensemos en cómo se contagian las lágrimas de Efraín al escriba, y del escriba a los lectores de la novela) se vuelve seca pero no por eso menos emotiva en “El Aleph”, un cuento en el que la ironía con la que el narrador acoraza su subjetividad no necesariamente implica falta de emoción. Aunque Efraín posiblemente morirá contagiado por el mal emotivo de María, Borges consigue elaborar el duelo por medio del descubrimiento del Aleph; no sólo porque al verlo se da cuenta de que su amor por Beatriz no es correspondido, sino también, porque el Aleph le permitirá presumiblemente competir, ya no en la esfera emocional sino literaria, con este rival despreciado y cursi. Importa destacar asimismo que aunque Borges lloró al descubrir el Aleph, su venganza fue ocultarle a Daneri su reacción emocional.

En una de las anotaciones al margen de “El Aleph”, aparece el nombre tachado de Amado Nervo como uno de los escritores favoritos de Carlos Argentino Daneri. Jorge Panesi, en su lectura del cuento, se detiene en otro nombre borrado del manuscrito, el de Alfonsina Storni, para discutir la relación ambivalente que Borges mantiene con la cultura italiana en la Argentina (161). Dado que Storni había nacido en la Suiza italiana, Panesi utiliza este dato para reflexionar sobre la forma en que Borges lee en la poesía de aquélla una “chillonería de la comadrita” que en muchos sentidos es equiparable a la masculinidad enfática, vulgar y “mersa” de Daneri. Al margen de que esta referencia a la poeta también se podría pensar desde el género, como evidencia de la relación igualmente complicada que Bor-

ges mantiene con las escritoras de la época y con el feminismo combativo de Storni en particular, nada se ha dicho sobre el gusto de Daneri por Nervo, el poeta modernista que hizo poesía con los materiales sentimentales descartados por las vanguardias. En la época de la modernización cultural, la poesía de Nervo mantenía en circulación residual una estética cursi que la cultura dominante empezó a colocar, en las primeras décadas del siglo XX, del lado de la esfera femenina.

José Emilio Pacheco, en su antología sobre el modernismo mexicano, habla de Nervo como un poeta rosa, por la forma en que usaba la sensibilidad para apelar a un público emergente de lectoras que acudían en masa a escuchar sus recitales de poesía. Siguiendo esta idea, se podría decir que *La amada inmóvil. Versos a una muerta* (1912) fue el equivalente poético de *María*, no sólo por la forma en que convertía a Ana Cecilia Luisa Dailliez en una musa fúnebre, sino también por el éxito rotundo que tuvo esa estética necrofílica con los lectores. Dentro de una larga genealogía de textos masculinos que siguen a Poe en la idea de que la muerte de una mujer hermosa es el tópico romántico *par excellence*, *La amada inmóvil* comparte con *María* y “El Aleph” una preocupación elegíaca en la que la ausencia del cuerpo femenino se vuelve un espacio privilegiado desde el que debatir las alianzas intelectuales y afectivas ente hombres.

En “El Aleph”, el narrador masculino trata de controlar la agitación emocional o herida (un terremoto en términos de la teoría de Nussbaum) que la pérdida de la musa ha provocado en su subjetividad. Se procesa el trauma de la muerte a través de la fetichización de *memento mori*, una serie de objetos a los que se mantiene adherida la memoria de Beatriz y entre los que figuran los retratos en múltiples poses que el narrador contempla en el aniversario de su muerte.

Beatriz, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (OC 617)

Los puntos y comas que separan las cláusulas de este pasaje aluden a la necesidad de ordenar gramáticamente el caos afectivo de la memoria. Esas pausas del lenguaje, puntuadas por la repetición anafórica del nombre de

la amada, hallan un equivalente material en los marcos de las fotos de Beatriz que literalmente encuadran el recuerdo de la musa impidiendo su dispersión. Otros objetos asociados con el proceso de memorialización visual que circulan en el cuento son los libros que Borges le regalaba a Beatriz y que ella no leía, así como la botella de cognac y el alfajor santafecino que el narrador regala a sus parientes en los aniversarios de su muerte para mantener vivo el poder de su memoria. Al igual que en la lectura crítica de *María*, el narrador de “El Aleph” usa la proliferación de fechas, horas y años para agilizar la suspensión del tiempo en que lo ha sumido la muerte de su musa.

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces no dejé pasar *un treinta de abril* sin volver a su casa. Yo solía llegar *a las siete y cuarto* y quedarme *unos veinticinco minutos*; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció; tuvieron que invitarme a comer. No desperdiqué, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino: con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las confidencias de Carlos Argentino Daneri. (OC 618, énfasis mío)¹⁰

Así como en la lectura de *María* Borges impermeabiliza su yo con respecto a la liquidez afectiva del texto, en “El Aleph” el narrador organiza el acto de recordar por medio de referencias acotadas a bloques de tiempo. En un cuento que subvierte en muchos sentidos la barrera entre duelo y melancolía propuesta por Freud, Borges trata en un principio de controlar la forma en que su libido se aferra al objeto perdido de deseo, perpetuando en el proceso un estado melancólico de duelo. Sólo la aparición del Aleph, con todo lo que tiene de simultáneo y epifánico, conseguirá transgredir ese orden afectivo que el narrador se impone a sí mismo, desbaratando las etapas cronológicas del proceso de memorialización.

A la hora de evocar la muerte de Beatriz, Borges se refiere lacónicamente a su efecto con la frase “el hecho me dolió” (OC 617) evitando el barroquismo sentimental de la novela de Isaacs. Si por un lado resemantiza el topos necrofílico que hereda del siglo XIX, elimina el *pathos* de la escena del lecho de muerte. Anticipando la idea de Sedgwick de que en los triángulos amorosos los lazos entre los rivales son más fuertes que los de cada

10 Las fechas que Borges menciona en el pasaje citado son curiosamente cercanas a las de la lectura de *María* que ocurrió según la nota publicada en *El Hogar*, el 24 de abril de 1937.

uno de los amantes con el objeto de deseo, Borges recurre a la figura de la amada fúnebre para darle protagonismo a dos subjetividades masculinas antagónicas. Sin embargo, así como la respuesta al trauma es en muchos sentidos antitética a la efusividad de Nervo y/o Isaacs, hay varios momentos en el cuento que conspiran contra el distanciamiento irónico del narrador. El primero es cuando Borges recurre al apóstrofe para dialogar con los retratos de Beatriz en un momento que él mismo califica de “tierna desesperación”: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (OC 624). Y el otro es cuando, sumido en la vorágine del Aleph, hace una escueta referencia a las lágrimas. Dice: “y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto” (626). Por oposición a la pluralidad anafórica del “vi” que Borges repite innumerables veces para ficcionalizar el contenido caleidoscópico del Aleph, el verbo “lloré” enunciado una sola vez en el texto, da cuenta de la intensidad afectiva que produjo ese descubrimiento. Algo que interesa destacar asimismo es que Borges no llora, como Isaacs y Nervo, por la muerte de la amada sino por el descubrimiento intelectual de “este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (OC 626).

La dedicatoria-epígrafe de “El Aleph” a Estela Canto permite pensar en ella como el referente vivo e incontrolable de la amada muerta a la que Borges le da voz en el cuento. La misma Canto se asigna este rol de musa en *Borges a contraluz* (1989) cuando dice que era la “íntima amiga” de Borges durante estos años, según ella “decisivos” de su “madurez intelectual”, en los que escribió “El Aleph” (5). Dice también en el libro que le ayudó a pasar el cuento a máquina y que Borges elogió el comentario que ella publicó sobre el cuento en la revista *Sur* (5). La relación entre Estela Canto y Beatriz Viterbo fue planteada por Daniel Bardenston en un artículo significativamente titulado “Beatriz Viterbo *c’est moi*. Angular Vision in Estela Canto’s *Borges A contraluz*”. Al reflexionar sobre el lugar de enunciación excéntrico desde el que Canto se aproxima al corpus de Borges, Balderston comenta que es justamente “la lateralidad” de su visión cáustica e irreverente, a caballo entre lo público y lo privado, lo que representa el principal aporte de su lectura. Respondiendo en parte a las objeciones de ciertos críticos (principalmente Sábato) que juzgaban las obras de Borges demasiado intelectuales, deshumanizadoras y frías, Canto dice lo siguiente:

Borges jamás vio sus obras como construcciones geométricas más o menos ingeniosas. No lo eran. Eran por el contrario, trazos vivos de su alma, señales que él nos hacía para que comprendiéramos. Su pudor las adornaba y las dificultaba, presentando una máscara, esperando que alguien se diera cuenta de que, detrás, había una cara sufriente, humana y verdadera. (58)

La lectura de Canto añade un nuevo pliegue a la teoría de los linajes en Borges, cuando dice que incluso su bilingüismo se presta a una lectura en clave emocional. En el comentario a una de las cartas en inglés que Borges le escribe, Canto comenta: “[e]n momentos de exaltación o gran dolor, Borges escribía en inglés. Una manera más de cubrir sus entusiasmos, sus sentimientos, una forma de su pudor” (144). Según Canto, los esfuerzos de Borges por invisibilizar el campo semántico de la emoción no son más que un reconocimiento de la vulnerabilidad de la razón con respecto al poder de las emociones. En esta lectura dual que invierte pero no subvierte la antinomia razón y emoción en la que se apoya la cultura occidental, Canto busca acceder al Borges “profundo” y según ella sentimental que se haya escondido detrás de la máscara de estoicismo.

Pero ¿por qué la lectura identificativo-emocional que predominaba en el siglo XIX no viaja hacia el futuro? Borges, no suspende la lectura de *María* para llorar, como quería el escriba de la novela, o si lo hace prefiere no incorporar ese dato a su lectura.¹¹ ¿Depende el poder de la compasión, como pensaba Aristóteles, de un delicado equilibrio entre distancia y cercanía? ¿O es que a mediados del siglo XX la pose del hombre sentimental se ha feminizado (y por ende desprestigiado) en culturas que polarizan las emociones de acuerdo a las diferencias anatómicas de los sexos? Lo que se puede detectar en las novelas lacrimógenas del siglo XIX es una pedagogía del sufrimiento que remite a la educabilidad de las emociones, a aquello que en el mundo de la autoayuda ha sido llamado “alfabetización emocional” por Goleman. Esa pedagogía deja de ser efectiva cuando el lector y el productor cultural se hallan situados en climas emocionales disímiles. Si el lector decimonónico es un *voyeur* sentimental que cruza las

11 El epígrafe de la novela de Isaacs, “Leedlas, pues, y si supendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente” (3), ha sido muy comentado y plantea varios interrogantes. ¿Quiénes son los hermanos de Efraín? ¿Cuál era la relación entre Efraín y el escriba? Es posible que “los hermanos de Efraín” sean como lo plantea Molloy en su lectura los lectores sentimentales a los que apela la novela, capaces de conmovirse hasta las lágrimas por la tragedia de los amantes.

barreras entre lo público y lo privado, derivando placer de la estetización del sufrimiento, en la época anti-sentimental de las vanguardias esa celebración estética del trauma amoroso se vuelve altamente sospechosa. Este quiebre cultural queda explicitado a fines del siglo XIX, en una conocida frase de Oscar Wilde, en la que afirma que lo que hace llorar en un siglo hace reír en otro.

La crítica ha tendido a privilegiar ciertas zonas del corpus de Borges (la gauchesca, el policial, la literatura fantástica) asociadas con valores que la modernidad coloca del lado de la masculinidad viril (la valentía, el rigor formal, la racionalidad). El hecho de que no haya muchas lágrimas en la obra de Borges o de que se privilegie lo intelectual (paradojas, conjeturas, rodeos, circunloquios) por encima de lo sentimental no es un indicativo de la falta de emoción en su obra sino de la manera en que Borges borra la distinción semántica entre razón y emoción. Tomar al pie de la letra las declaraciones de Borges en contra del sentimentalismo perpetúa una visión dicotómica de las emociones que ignora la forma en que éstas son estetizadas en su obra tanto en su vertiente bárbara enfática (el odio, el asco) como sentimental (la tristeza, la ternura, la compasión, el pudor). En una obra marcada por frecuentes vaivenes y cruces entre lo que podríamos llamar la racionalidad de las emociones y la emocionalidad de la razón se recurre a la estetización del afecto para contrarrestar su efecto destabilizador. La celebración por parte de Borges del pudor masculino y de las subjetividades estoicas se puede leer no sólo como una forma de gestionar la barbarie interna de las pasiones enfáticas, sino también como una respuesta intelectual, y muchas veces irónica, al sentimentalismo heredado de sus predecesores.

Ana Peluffo
University of California, Davis

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotions*. New York: Routledge, 2004.
- Balderston, Daniel. “‘Beatriz Viterbo c’est moi’: Angular Vision in Estela Canto’s *Borges a contraluz*”. *Variaciones Borges* 1 (1996): 133-39.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: FCE, 2003.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . “*El Aleph*”. Edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: Colegio de México, 2001.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Buenos Aires: Tusquets, editores, 1989.
- . “Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs”. *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Buenos Aires: Tusquets, editores, 1989. 127-30.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Crespo, Natalia. *Parodias al canon. Reescrituras en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. Cambridge: Blackwell, 1994.
- Fernández Bravo, Álvaro. *La invención de la nación. Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Goleman, Daniel. *Emotional Intelligence. Why It Can Matter More Than IQ*. New York: Bantam Books, 1994.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Comp. Ángel Núñez y Elida Lois. Nanterre: Colección Archivos, 2001.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1998.
- Illouz, Eva. *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley: U California P, 1997.
- . *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

- Isaacs, Jorge. *María*. Bogotá: Norma, 1988.
- Mateo, Fernando. *El otro Borges. Entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997.
- Molloy, Sylvia. “Paraíso perdido y economía terrenal en *María*”. *Sin Nombre* 14.3 (1984): 36-55.
- Montenegro, Néstor J. *Diálogos*. Buenos Aires: Veloso, 1983.
- Nervo, Amado. *En voz baja/La amada inmóvil*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra: 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *Daybreak. Thoughts on the Prejudice of Morality*. Ed. by Maudemarie Clark. Trans. R.J. Hollindale. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Nussbaum, Martha. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo*. Vol. II. México: UNAM, 1970.
- Panesi, Jorge. *Críticas*. Barcelona: Norma, 2000.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Peluffo, Ana “Gauchos que lloran: Masculinidades sentimentales en el imaginario criollista”. *Cuadernos de Literatura* 17.33 (2013): 187-201.
- Piglia, Ricardo y Eduardo Stupía. *Fragmentos de un diario*. Buenos Aires: Jorge Mara, 2012.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Madrid: Seix Barral, 1986.
- Reyes, Alfonso. “El llanto de América”. *Obras completas*. Vol. IX. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 220-22.
- Sacerio-Garí, Enrique. “Borges: el lector en *El Hogar (1936-1939)*”. *Textos cautivos*. Buenos Aires: Tusquets, editores, 1989. 21-30.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- . *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Sarmiento, Domingo. F. *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Mexico: Porrúa, 1998.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

Zanetti, Susana. *Jorge Isaacs*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.