

A impulsos de la sangre germánica: Usos y paradojas del origen

Julio Premat

“Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por los indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulsos de la sangre germánica), eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica” (OC 1: 632). Esta frase, incluida en el retrato inaugural del protagonista de “El Sur”, resulta paradójica; en todo caso, lo es la hipótesis explicativa que lleva al hijo de un pastor alemán a elegir un linaje heroico, un linaje ennoblecedor para el nacionalismo argentino, por influencia o acción de sus orígenes germánicos.

Dentro de una concepción del sujeto como la que figura en la obra de Borges, concepción que relativiza su unicidad y presupone fórmulas de tipo cada hombre es todos hombres y el ser es una nadería, un simulacro (o un sofisma), resulta inesperado ver que se aluda a la determinación nacional y familiar (el abuelo alemán, la sangre germánica), cuando no

genética (la sangre), para justificar un acto digamos identitario. Es decir, la preferencia por el antepasado guerrero muerto en la pampa, una pampa histórica percibida como un cronotopo épico equivalente a las más fogosas tradiciones europeas. Semejante elección anuncia la intriga del cuento: Dahlmann prefiere morir en un improbable duelo a cuchillo, aunque quizás muera en un hospital. El doble origen contiene, así, las dos posibilidades que estructuran el relato y están en el cimientado de su ambigüedad: Dahlmann elige pero no sabemos a ciencia cierta si logra borrar su otro linaje, su otro yo que nada tiene de épico.

Más allá, y tomando en cuenta los valores y funciones de lo que cabe denominar el origen, es singular que el resultado de la sangre germánica consista en privilegiar la filiación argentina. El mandato de lo heredado que, según los principios sagrados de nuestros mitos de origen, es siempre absoluto e ineludible, lleva a elegir otro origen; en alguna medida, se traiciona a sí mismo, haciendo de la sangre alemana el umbral para una identidad “hondamente” argentina, tal como lo afirma el narrador. Esta paradoja (la exaltación de los emblemas del nacionalismo argentino “a impulsos” de la determinación inherente a una descendencia europea), está vinculada con otra paradoja, de tonalidades más ideológicas, la señalada por Borges en “El escritor argentino y la tradición”: el nacionalismo es una idea que los nacionalistas deberían rechazar por foránea (Scavino).

En el ejemplo vemos funcionar, en todo caso, una tensión lógica que pone en escena los orígenes nacionales y las determinaciones familiares frente a sus resultados, efectos y operaciones, los que contradicen los valores básicos de los primeros. Contradicen pero, hay que subrayarlo, no los anulan: en el texto tenemos a la vez la influencia y el valor del origen –la sangre germánica motiva el comportamiento de Dahlmann–, y su negación, su vaciamiento, su superación: la sangre germánica lleva a elegir lo argentino; y, aún más, al origen se lo elige, no es una imposición radical. Lo antedicho remite a una figura estructural en Borges, la que supone representar, desarrollar oposiciones, sacando provecho narrativo y resonancias semánticas múltiples de la dinámica así creada. En palabras de Piglia: “Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura” (34). La lista de ejemplos es larga y constituye un fundamento de esta literatura.

Como el narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, hago primero un énfasis en el concepto de origen. Porque el uso de opuestos es notable en este caso, a partir del repertorio temático y de los principios funcionales y lógicos de los orígenes (lugar de la esencia absoluta, de la solemnidad exaltante, de la verdad sin fisuras, según la lectura del mito que lleva a cabo Foucault, lector de Nietzsche). Es decir, a la vez la determinación que los comienzos imponen (el devenir prolonga siempre una página primera), la causalidad lógica que inducen (los inicios armonizan la heterogeneidad de los hechos), los modelos narrativos que cristalizan ese funcionamiento (en particular la biografía pero también la fundación de mundos), las concepciones del tiempo que acompañan el recurso sistemático al principio de las cosas y de los individuos, y en regla general la exaltación idealizante de lo primero, lo primigenio, lo inaugural. Evocar el comienzo, el origen, es explicar cómo y por qué la unicidad llega a la existencia: origen del universo, inicio de la historia, fundación de una ciudad o de una nación, principios de una familia o de una biografía, primera vez que abre la posibilidad de una obra. La pregunta del origen es, claro está, la pregunta de la originalidad, la de la especificidad, ante una biblioteca que determina, hasta asfixiarla, una palabra singular que busca imponerse; la pregunta del origen remite al enigma de la escritura y a la compleja delimitación de un sujeto específico, un autor.

ESTADÍSTICAS Y DESTINO

El breve retrato que abre el cuento “El Sur” es una versión tardía de un modelo a la vez de exposición y de narración que recorre, a veces abrumadoramente, los textos de Borges de los 30, vale decir, un relato biográfico más o menos imaginario. La publicación de *Evaristo Carriego* (1930) y sobre todo la de *Historia universal de la infamia* (1935) son los jalones fundamentales de esos años a la vez enigmáticos y centrales en la evolución de una obra que, como es sabido, va a transformarse radicalmente a partir de 1939. La exposición y el desmantelamiento del género biográfico han sido a menudo comentados en tanto que rasgos dominantes de ese paso por una “caja negra” mágicamente transformadora que lleva del último libro de poemas dedicados a una Buenos Aires reinventada (*Cuaderno San Martín*, 1929), a los grandes cuentos enciclopédicos y especulativos de los 40. Por otra parte, desde hace ya muchos años se accede fácilmente a una serie de tex-

tos de esta década que demuestran una actividad febril de lectura, crítica y reflexión, de la cual *Discusión* (1932) e *Historia de la eternidad* (1936) sólo dan una visión parcial. Se trata de ensayos, prólogos, reseñas y presentaciones de escritores publicados sobre todo en revistas, entre los cuales cabe destacar el rubro literario que aparecía cada quince días en la revista *El Hogar* (1936-1939), en la cual figuran “Biografías sintéticas” (cuarenta y ocho fueron recogidas en el volumen *Textos cautivos* en 1986, el año de la muerte de Borges). Ese material presenta el evidente carácter de un laboratorio de escritura, tanto por el almacenamiento de citas, problemáticas e ideas, como por la puesta a punto de procedimientos retóricos, ejercicios de argumentación, discusión sobre la categoría de valor, inserción en una historia literaria y en la literatura contemporánea (Lafon “Le foyer”).

En lo que concierne las modalidades de presentación de los orígenes biográficos y nacionales (fue nuestro punto de partida) en los textos del período, las “Biografías sintéticas” publicadas en la revista *El Hogar* son los ejemplos más pertinentes por su función informativa y su contenido referencial. Vamos a concentrarnos aquí en ellos, pero antes resumo algunos rasgos de los dos libros precedentes, mucho más conocidos. En lo que concierne a *Evaristo Carriego*, recordemos que la vertiente biográfica está marcada por una serie de afirmaciones que exponen una lucidez descreída ante ese tipo de relatos. Por un lado, el segundo capítulo comienza con una célebre especulación dubitativa: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía” (OC 1: 127, cf. Lefere). Borges se sitúa, así, más allá de la “despreocupación” y la “inocencia” (para no decir ingenuidad) del relato biográfico. El relato, en sí paradójico, es también arbitrario, como leemos en *Evaristo Carriego*, porque impone elegir entre la enumeración de acontecimientos (“infinitos e incalculables”) o la transmisión de alguna verdad sobre el personaje: “Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo” (OC 1: 130). Borges privilegia entonces la construcción de una imagen del escritor, fuera de la cronología y por lo tanto eficaz: su idea platónica y no su devenir inestable.

Por otro lado, en un prólogo de 1950, volviendo a *Evaristo Carriego*, Borges formula otra idea: “Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de

un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”, que de hecho es la reescritura de una frase de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (OC 1: 183, 675). Frente a una vida, cuyos hechos son “infinitos e incalculables” en la cita precedente o que es “intrincada y populosa” en ésta, ya no se responde con una “descripción intemporal”, sino con la focalización semántica y dramática en un episodio determinado. Nótese en ambos casos que Borges, al plantear explícitamente el problema de cómo dar cuenta de una vida humana, reflexiona sobre el relato: en el primer ejemplo, la respuesta sería una especie de retrato poético (la “descripción intemporal” de Carriego); en el segundo, una narración breve, focalizada en un efecto sugestivo pero fragmentado –y por lo tanto, no una novela–. En esta perspectiva, la biografía no será un relato ni un devenir (no será el relato de un devenir), sino la evocación de las circunstancias que preparan y permiten algo así como una revelación, una irrupción: “algo”, “eso”, sucede y transforma el sentido de lo conocido, o lo borra por su carácter a menudo enigmático. En muchos casos, el “algo” que irrumpe, “eso” que se revela de pronto, es la vocación literaria y una identidad de autor. Por otro lado, si la vida se reduce a un acontecimiento único, la biografía de Borges va a funcionar como una exacerbación formalista y paródica del relato teleológico: en ella, todo puede limitarse a preparar un momento clave, exaltación inquietante de un sentido claro y único que ordena el pasado. La muerte de Laprida, en el “Poema conjetural”, es el mejor ejemplo: “Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años...” (OC 2: 288).

Las motivaciones y modalidades de emergencia de *Historia universal de la infamia* constituyen, en sí mismas, un relato sutil que Borges fue tramando a lo largo de los años, en el cual cabe señalar la prolongada ambigüedad de la relación establecida con Marcel Schwob, cuya función de modelo es primero borrada, luego comentada indirectamente, para recién reconocérsela en un texto de 1985.¹ Mucho se podría decir al respecto. No

1 En el primer prólogo del libro Borges oculta sus lecturas de Schwob, cuando sabemos que en la *Revista Multicolor de los Sábados*, que Borges dirigía y adonde se publicaron primeras versiones de las biografías infames, también se editaron cinco *Vidas* del francés, con una presentación similar y simétrica a las del argentino. En el largo y fragmentario relato sobre sus inicios, Borges volvió, mucho después, a Schwob, a veces negando un parecido, como en su *Autobiografía* (1970), en la cual afirma: “En *Historia universal de la infamia* no quería repetir lo que hizo Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Schwob

temos, simplemente, que las afirmaciones y prácticas de esos años retoman las teorizaciones llevadas a cabo por el francés en el “Prefacio” de sus *Vidas imaginarias*, por ejemplo cuando opone su concepción de vidas fragmentadas e imaginarias a la novela naturalista o al trabajo del historiador, o cuando afirma la dimensión múltiple e inestable del relato biográfico: “el ideal del biógrafo sería diferenciar al infinito el aspecto de dos filósofos que hubiesen inventado poco más o menos la misma metafísica” (7). No sería descabellado ver, en algunos ensayos y cuentos de Borges una variante invertida de esta posición: sea en el destino del héroe/traidor de “Tema del traidor y del héroe”, sea en la posibilidad, evocada en “Sobre el *Vathek* de William Beckford” de redactar “un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que [destacaran] hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo” (OC 2: 130).

Tanto en Schwob como en Borges, los mecanismos del género biográfico –es lo que afirma Alexandre Green sobre Schwob– son un catálogo de infracciones: hibridación genérica, metadiscursividad, finales abiertos o conjeturales, especularidad, elipsis narrativas (201-03). Los dos se inscriben, ya, en lo que se ha denominado el paradigma moderno de la biografía.² Ambos llevan a cabo ciertas operaciones que, refiriéndose a Pierre Michon y sus “vidas minúsculas”, Dominique Viart enumera como

inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí sobre la vida de personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo” (101-02). Más tarde, en un texto del final de su vida (un prólogo a las *Vidas imaginarias*), Borges reconoce esa deuda y vuelve a definir la práctica de la biografía del francés. Leemos allí: “Para su escritura [Schwob] inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén.” Y, por fin, en el mismo prólogo, escribe, como revelación tardía de un secreto a voces: “Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob” (OC 4: 601). Sobre el período, las fuentes de las *Historias...* y la relación con la obra, ver Balderston (63-95), Lafon “Histoires” 2007, Louis (131-40).

2 Es decir, paradigma que integra una conciencia sobre la complejidad de la realidad, la dificultad de agotarla y, consecuentemente, una tendencia a representar el gesto de representación en vez de un objeto pleno (o de un relato pleno de la vida de otro). En la modernidad, los biógrafos están así confrontados a una aporía o a un sistema de imposiciones contradictorias: “hacer del hombre un sistema claro y falso, o renunciar enteramente a hacer de él un sistema y a comprenderlo” (Dosse 71).

descentramientos (51-54). Descentramiento biográfico (la vida del otro para narrar la del autor), metódico (la expresión de una verdad indirecta, oblicua), jerárquico (se mezclan vidas nobles y vidas infames), formal (se deja de lado a la novela, pero también el cuento tradicional), cognitivo (se renuncia a la comprensión y a la explicación), lógico (se exaspera o se invierte la causalidad), etc. Así, el recurso a las vidas imaginarias no es ajeno a una toma de posición ante géneros dominantes, ante legitimaciones culturales, ante los requisitos de la verdad de la historia, ante modos de introducir autorrepresentaciones: todo un programa de entrada en literatura. Y completando, en el período también se combinan la cultura popular y la letrada (como lo hace la *Revista Multicolor de los Sábados*). Desde el título, en *Historia universal de la infamia*, se desvirtúa la psicología y se instala la invención biográfica del lado de la denominación, de lo esquemático y del resumen de rasgos y acontecimientos; el relato trabaja con lo tipológico, a la manera de cierta paraliteratura (folletín, relato de aventuras, novela policial o, inclusive, cine hollywoodense).

En cuanto a las “Biografías sintéticas” empezamos diciendo que éstas presentan algunos rasgos de construcción estables y repetidos. Por un lado, la enumeración de lo que varias veces Borges denomina los “datos estadísticos” de una vida (lugar y fecha de nacimiento, filiación, oficio, publicaciones). Por el otro, la puesta de relieve de una anécdota lateral o alguna cita casual, que, según un principio ya utilizado pretende resumir una vida y caracterizar una posición enunciativa e imaginaria a través de un detalle. Al conjunto se le agregan, a veces, comentarios y juicios generales sobre la literatura o sobre la “idiosincrasia” literaria de tal o cual cultura. El modelo enciclopédico e informativo va de par por lo tanto con una serie de intervenciones que alteran la evidencia de ese modelo, porque ironizan, dramatizan o contradicen las informaciones dadas, o bien porque exponen el carácter arbitrario de la elección de una cita, una anécdota, un rasgo lateral del biografiado.

En lo que a los orígenes nacionales o familiares se refiere, notamos una serie de diferencias, incluso de oposiciones, que sugieren un dispositivo de variantes más que una adhesión a tal o cual teoría sobre la determinación impuesta por los antepasados, por una anécdota de la infancia, por la cultura o la religión. Muchas biografías presentan las informaciones básicas sin sacar de ellas ningún provecho semántico, o más bien, plantean

estos datos como un enigma que no se intenta resolver; un ejemplo sería la vida de Hermann Sudermann, hijo de menonitas, “vale decir”, comenta Borges, que eran “lo bastante fervientes para no desertar de una oscura fe perseguida que prohíbe a los fieles el sacerdocio, la magistratura y el ejercicio de las armas” (*Textos* 135); en vano el lector buscará en la vida y obra del escritor alemán un efecto, directo o indirecto, de la peculiar fe de sus padres, señalada sin embargo con entusiasmo. En muchos otros casos, hay resonancias entre esas informaciones y la obra posterior, lo que convierte a estos mini relatos en una explicación, un comentario o una justificación de lo escrito. Estas resonancias cubren, de manera relativamente equilibrada, varias figuras lógicas distintas. Por lo pronto, saturan la determinación del origen al explicar el destino del escritor por su familia o su lugar de nacimiento: es lo que sucede con Virginia Woolf, David Garrett, Evelyn Waugh o Lytton Strachey. Frente al consabido condicionamiento del medio cultural familiar, otros ejemplos son más complejos: la madre de Gustav Meyrink fue una actriz, lo que despierta un comentario maldiciente entre paréntesis: “(Es demasiado fácil comprobar que su obra literaria es histriónica)” (230). Liam O’Flaherty profesó desde niño “dos pasiones: el odio de Inglaterra, la reverencia de la Iglesia Católica. (El amor de la literatura inglesa mitigó la primera de esas pasiones; el socialismo, la segunda)” (146), mientras que “Machen nació en la aldea antiquísima de Caerlon, cuyo nombre romano es *Castra legionum* y que guarda leyendas del rey Artús. En su solitaria niñez (y en toda su vida) han influido las perdurables ruinas romanas, la penumbra céltica de los bosques y la caótica biblioteca de su padre” (255).

En esta serie y recordando siempre a un Dahlmann que para el Borges de los 30 no es más que un brumoso futuro, los orígenes dobles aparecen subrayados, como si la marca de un linaje o de una cultura basada en dos polos contradictorios aumentara o enriqueciera sus efectos. Henri Barbusse es “hijo de dos sangres, hijo de padre francés y de madre inglesa” (105); Eden Phillpotts, “el más inglés de los escritores ingleses”, es de “evidente origen hebreo y nació en la India” (331); Franz Werfel: “Judeo-alemán, heredero de dos culturas –la del Talmud y la de Lessing– nació en la milenaria ciudad donde dos culturas se juntan, no sin discordia y sin milenario rencor: la de Bohemia y la germánica”, y a los veintiún años bajo la doble influencia de los Salmos de la Escritura y de Whitman, publicó su

primer libro de versos (120); Jorge Isaacs es criollo y judío, y por lo tanto “hijo de dos sangres increíbles” (127); o “La amistad de las dos literaturas más ricas del mundo occidental –la de Francia y la de Inglaterra– ha sido bastante fértil para las dos. Julián Green es una ilustración viviente de su amistad. [...] Hijo de norteamericanos, biznieto de irlandeses y de escoceses, nació en París” (214).

Cuando no es una transmisión familiar, es el topos del acontecimiento transformador, a menudo traumatizante, el que cumple una función causal. Eden Phillpotts a los catorce años atravesó por primera vez el páramo de Dartmoor, “que es una pampa nebulosa y hambrienta en el centro de Devonshire. (Misterios del proceso poético: esa caminata de 1876 –ocho rendidas lenguas– determinó casi toda su obra ulterior...” (112). Benedetto Croce pierde a los 17 años a toda su familia en un terremoto y “para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo” (50); James Langston Hughes vive otro terremoto, esta vez en México y “no se olvidará de miles de hombres silenciosos y arrodillados mientras temblaba lentamente la tierra y el cielo estaba azul” (92); William H. Wright (S. S. Van Dine), después de una enfermedad, grave, se convierte en escritor de fantasías criminológicas (138), etc.

En contradicción con lo anterior, muchas biografías se sustentan gracias a una oposición: el destino del escritor funciona entonces a contramano de las determinaciones identificables. Para Isaac Babel, “irreparablemente semita”, “el clima habitual de la vida” fue la catástrofe. “En los dudosos intervalos de los pogroms aprendió no sólo a leer y a escribir, sino a apreciar la literatura y a gustar de la obra de Maupassant, de Flaubert y de Rabelais” (202); sobre León Feuchtwanger: “La frase ‘un novelista alemán’ es casi una contradicción, ya que Alemania [...] es notoriamente pobre en novelas” –y a pesar de ser alemán, Feuchtwanger es novelista (42). T. S. Eliot es el inverosímil compatriota de los “Blues de Saint Louis”: “Thomas Stearns Eliot nació en la enérgica ciudad de ese nombre” y sin embargo sus textos no se parecen a los *blues* (142). Y por qué no señalarlo: los dos escritores negros (Countée Cullen y Langston Hughes) pueden incluirse en esta serie por su origen racial, aunque Cullen viene de una tradición burguesa urbana eclesiástica (171) mientras que los abuelos maternos de Hughes “eran negros libres propietarios” (92) y su padre, abogado. Estas contradicciones abarcan toda una vida –“Hay hombres venerados

que sospechamos sin embargo inferiores a la obra que cumplieron” (302)—o conciernen la emergencia en sí de la escritura; E. M. Forster, el futuro escritor de la India colonial, viaja por primera vez a Egipto y en vez de descubrir allí la inspiración del exotismo, escribe “el más impersonal de sus libros” (134).

Pero, de todos modos, la vida, tan frecuentemente solicitada en algunos casos, no siempre resulta esclarecedora, es superior a la obra o es un mito improbable. Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry (75); “Los hechos estadísticos de la vida del poeta Edward Estlin Cummings caben en pocas líneas...” (162) y en el extremo opuesto: “Famosamente dijo Oscar Wilde que su talento estaba en sus obras y su genio en su vida. Lo cierto es que su vida interesa más que sus obras” (284). Nimias o excepcionales, las peripecias son interrogadas para intentar explicar lo escrito, como en Franz Kafka: “Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria” (182). Y cuando no adolecen de insignificancia, están marcados por la fabulación: la historia personal de James Joyce, “como la de ciertas naciones, se pierde en mitologías. Una de sus leyendas dice que a los nueve años publicó un folleto elegíaco” (83): a veces las anécdotas de infancia son determinantes y explicativas, a veces son mitología. Y, de todos modos, a la convención aquí también se la expone:

Entiendo que el interés de cualquier autobiografía es de orden psicológico, y que el hecho de omitir ciertos rasgos no es menos típico de un hombre que el de abundar en ellos. Entiendo que los hechos valen como ilustración del carácter y que el narrador puede silenciar los que quiere. (108)

Esta serie de figuras opuestas, que en muchos aspectos parece el fruto de una combinatoria, están presentes en otros textos de Borges, como por ejemplo en los textos incluidos en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*: Gibbon, el historiador de la Roma, tiene un linaje antiguo (OC 4: 77), Carriego, el poeta de barrios tradicionales, una “clara y vieja cepa” (38), Estanislao del Campo, irónico poeta gauchesco, una “buena tradición unitaria” (35) mientras que otro poeta gauchesco, Ascasubi, nace bajo una carreta (23). Y así siempre: el cuento “El acercamiento a Almotásim”, comienza con alusiones a juicios sobre influencias explicativas e inverosímiles (“la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins y del ilustre persa del siglo doce, Ferid

Eddin Attar”; la novela es el resultado de una “combinación algo incómoda” de textos –de orígenes– distintos) (OC 1: 495). El mismo rasgo, más claramente humorístico, puede leerse en “Examen de la obra de Herbert Quain” ya que una necrológica lo compara con Gertrude Stein y Agatha Christie (OC 1: 552), mientras que en “El jardín de senderos que se bifurcan”, el comportamiento de Yu Tsun obedece a la vez a los mandatos de sus jefes alemanes y a la repetición de lo iniciado por su ilustre antepasado. En *Otras inquisiciones*, leemos que la ciudad de Salem, lugar puritano de origen para Hawthorne, sigue determinando sus posiciones de vejez (OC 2: 59); o que los Rubayat de Omar Kayyám son, en conjunción con la traducción-adaptación de Edward Fitzgerald, la marca del nacimiento de uno de los grandes poetas de Inglaterra. Una gran obra es así fruto de una coincidencia contingente, “un azar benéfico” (OC 2: 82), etc.

Inútil ir más allá en el relevamiento de un mecanismo de escritura omnipresente, mejor retomemos algunas constataciones. En el marco de una evidente obsesión por las filiaciones, las nacionalidades, las experiencias determinantes y, en general, los orígenes, Borges renueva o instrumentaliza tópicos de la determinación; la sangre en términos de marca de pertenencia nacional o racial, la herencia de los padres o de linajes más amplios, la relación entre vida y obra, las coordenadas de una formación intelectual, las vivencias tempranas como causantes de un devenir personal y artístico. Al hacerlo, las biografías parecen repetidamente responder a ciertas preguntas esenciales de lo literario: cómo leer lo actual, cómo evaluar, y ante todo, cómo explicar, en relación con una vida, la emergencia de la obra. La relación entre vida y obra, a la vez ineludible y misteriosa, se encuentra constantemente interrogada, en tanto que espacio del “cómo devenir escritor” que se inscribe en una perspectiva histórica (el devenir) y ejemplar (los modelos). La utilización de estos tópicos se lleva a cabo de manera, como vimos, conflictiva o paradójica, sin desmontar su relativa validez. No se trata de creencias absolutas, ya que constatamos funcionamientos opuestos de los mismos valores y, por otro lado, un distanciamiento irónico y descreído aparece frecuentemente, desestabilizando el conjunto. Entre adhesión, obsesión y deconstrucción, Borges propone una revisión dinámica de los esquemas narrativos clásicos de la biografía, vista como un relato en algunos puntos fabuloso, pero no por ello falso, capaz de desplegar los misterios de la creación.

Michel Lafon considera que los presupuestos de Borges en el género biográfico, presentes en *Historia universal de la infamia* y en estas “Biografías sintéticas”, constituyen el molde narrativo de la mayor parte de los cuentos, en particular los de *Ficciones*. La afirmación es quizás exagerada pero apunta a un fenómeno mayor: en cierta práctica del relato biográfico se cristaliza una forma reconocible, la “ficción borgeana” (según la expresión de Calvino, citada por el mismo Lafon). Si retomamos esta propuesta y establecemos paralelos entre estos relatos y la obra posterior, dos grandes terrenos de sentido se perciben. Por un lado, el relato biográfico como dispositivo formal (en la perspectiva de Schwob) y como modelo de causalidad novelesca, causalidad que Borges interroga en un ensayo temprano (“El arte narrativo y la magia”). Por el otro, los valores y funciones que conviene atribuirle a esta escritura obsesiva de orígenes, filiaciones y pertenencias.

La biografía como dispositivo, ante todo. El modelo se plantea, si nos restringimos a las “Biografías sintéticas”, como un relato surgido de la enciclopedia; si bien coincide con el uso de la nota bibliográfica, la reseña, el ensayo, el mapa de influencias (todo lo cual se prolonga con creces en la obra futura), tiene la particularidad de integrar una variable narrativa mayor, en la medida en que la biografía se basa en la cronología y la dinámica causa-efecto. Es la enciclopedia hecha narración, peripecia, destino; o el lugar en que la enciclopedia puede ser leída como una forma de autobiografía. Ahora bien, si la raigambre enciclopédica (“estadística” dijimos) es evidente, el uso del esquema biográfico, la focalización en un detalle lateral, la exacerbación de algún elemento, van más allá, en la medida en que se corresponde con un dispositivo formal de escritura; a saber, variar las posibilidades propuestas por esa estructura de relato gracias a contrastes, determinaciones mágicas, dobles o negadas, así como al uso de ideas tópicas o sorprendentes sobre un origen (espacio, tiempo, experiencia, sangre). Es decir, un procedimiento de escritura que pone en escena a la vez la arbitrariedad del relato, la elección de los elementos explicativos, el enigma de la creación y la engañosa pretensión de proponer respuestas a una pregunta que no las tiene. Borges, como él mismo lo dice en “Dos antiguos problemas” sobre los griegos y sus sofismas, sólo habría jugado “a la perplejidad y al misterio” (TR 2: 93). En ese sentido, la práctica de la

nota biográfica no sería ajena a modelos de exposición que, luego, permitirán la escritura de textos brillantes, como “La muralla y los libros”, en el que se interroga la lógica de comportamiento y la psicología de un emperador que, al mismo tiempo, manda destruir el pasado (todos los libros) y construir la más fabulosa obra de la cultura china, la célebre muralla. La conclusión de Borges es formalista: el contrapunto de dos fenómenos simétricos y opuestos engendra el interés y da lugar, en la promesa de una revelación huidiza, al hecho estético.

En lo que se refiere a las semejanzas entre la causalidad propuesta por la biografía y la que desarrolla el género novelesco, valgan dos citas simétricas de Borges para justificarlas. En una reseña de mayo de 1933 sobre *La santa furia del Padre Castañeda*, una biografía de Arturo Capdevila, leemos:

La biografía novelada es un género incómodo, menos quizá para el lector que para el escritor. Su problema es éste: Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan, nadie les presta crédito. La vaguedad es cosa desabrida, pero la mucha precisión huele a apócrifa. La solución es ésta: inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión. (TR 2: 40)

La biografía no plantea un problema de verdad, historicidad, correspondencia con hechos fehacientes, sino un problema de adhesión del lector: de efecto realista y no de realidad. Por lo tanto, la solución es del orden de la ficción: “inventar pormenores” verosímiles o dramáticos. La biografía supone dispositivos narrativos, no correspondencias entre lo narrado y lo sucedido.

Para la novela, el problema y por lo tanto la solución, son los mismos, si leemos otra reseña del mismo año (de diciembre esta vez), sobre *45 días y treinta marineros* de Norah Lange:

El problema central de la novela es la causalidad. Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan (como en las novelas de Bove, o en el *Huckleberry Finn* de Mark Twain) recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es ésta: inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión. (TR 2: 77)

No sé si la repetición puede tomarse como una prefiguración de las dos citas paralelas de la misma frase, sacada una del *Quijote* de Cervantes y otra del de Pierre Menard; más bien, y más allá de la recuperación de lo ya escrito en un período de producción periodística abundante y apresurada, la

autocita implica una identificación fuerte entre los dos géneros (biografía, novela) y tanto como de sus recursos narrativos con la problemática de verosimilitud por ellos planteada.

Del conjunto, cabe volver a la dinámica causal: Si “no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos” (“La flor de Coleridge” 21) y si toda biografía impone una selección entre miles de hechos distintos (“Sobre el *Vathek* de William Beckford” 130), narrar una vida implica resolver la aporía del paso de una plenitud omnisciente a un relato inteligible gracias a una ficción arbitraria. Una ficción que reduce la multiplicidad y expone un reducido número de peripecias capaces, de manera armoniosa o sorprendente, de explicar el devenir.

Relato histórico cuyo hecho central es la escritura de una obra literaria (como el crimen en una investigación policial), la biografía de escritores es una forma privilegiada para proceder a una deconstrucción de este funcionamiento, en particular al exponer la serie causa-efecto como una elección arbitraria. Frente al proceso natural de la historia, “resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones”, en el de la novela, escribe Borges en “El arte narrativo y la magia”, impera el proceso “mágico, donde profetizan los pormenores”, proceso que es “lúcido, limitado”. Está hecho de semejanzas (“magia imitativa” cuando se le atribuye la causa a un fenómeno similar al efecto) o de cercanía (“magia contagiosa”, cuando se trata de una relación metonímica). El uso de la palabra magia sugiere una dimensión sobrenatural, cuando de lo que está en juego aquí es una exacerbación de la determinación: “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción”. Frente al desorden del mundo real, la novela “debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (270). Como vemos, el relato biográfico, más que presentar una verdad sobre el sujeto o una explicación causal del “volverse” escritor, le propone a Borges una perspectiva sobre procedimientos narrativos, que son similares a los de toda ficción. En ese sentido la biografía es, como dijimos, un laboratorio de escritura, al permitir desmontar el esquema causal mágico de la novela, proponiendo asociaciones sorprendentes y filiaciones contradictorias, cuando no parodias de su funcionamiento.

Un ejemplo, radical al respecto, la primera de las “historias infames”, “El espantoso redentor Lazarus Morell”. En ella se expande hasta el absur-

do humorístico el principio de causalidad, con una sección inaugural intitulada “La causa remota”, que parte de Bartolomé de las Casas y de su defensa de los indios como origen de la presencia negra en América y, por lo tanto, como desencadenante de una serie heterogénea de acontecimientos (los *blues*, la obra de Figari, la Guerra de Secesión, el film *Aleluya*, “la gracia de la señorita de Tal”, etc.), en los que cabe incluir la historia que leeremos, es decir la historia de un estafador de esclavos en las plantaciones del Mississippi en el siglo XIX. Las secciones siguientes, prolongan la exposición humorística de los protocolos de un modelo novelístico decimonónico: de la lejana “causa” pasamos a “El lugar” (descripción del paisaje con valor previsiblemente metonímico y anunciador de la intriga); “Los hombres” (el medio social y la historia reciente como marco lógico que determina y delimita la acción posible); “El hombre” (la presentación física y moral del protagonista, acorde con sus actos posteriores); “El método” (sus acciones habituales que sirven para delinear el nudo dramático de lo que sucederá), etc. Y, luego de un relato bastante rápido que, si tomamos en cuenta tantas etapas liminares, resulta decepcionante, se exhibe el desenlace como un corte abrupto, en contra de las expectativas genéricas. Efectivamente, en una última sección intitulada “La interrupción”, la historia, en vez de terminarse con una escena exaltante que correspondiese con lo hasta entonces narrado, se detiene con una muerte anodina en un hospital: “me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes fue su tumba. El dos de enero de 1835, Lazarus Morell falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez” (OC 1: 354).

Otra vez, una analogía con Schwob y sus *Vidas imaginarias* se impone. Con un gesto similar, el francés ya había concluido su última vida, la de dos terroríficos *serial killers*, “Los señores Burke y Hare, asesinos”, interrumpiendo el relato con una metalepsis irónica:

Y aquí, disintiendo con todos los biógrafos, abandonaré a los señores Burke y Hare en medio de su aureola de gloria. ¿Por qué destruir un tan hermoso efecto artístico llevándolos lánguidamente hasta el final de su carrera, revelando sus flaquezas y decepciones? No hay que verlos de otra manera como no sea con su máscara en la mano deambulando en las no-

ches de niebla. Porque el final de sus vidas fue vulgar y parecido a muchos otros. (40)

En ambos casos, el desenlace desestabiliza el relato que se ha llevado a cabo; la historia queda abierta, trunca o es decepcionante; a la biografía le falta su pieza maestra, un final que le diese sentido al conjunto: una muerte que transforme la vida en destino. Frente a la desilusión que produce la realidad de la biografía, la superioridad de la ficción es indiscutible. Y en ambos casos, la biografía parodia la “fortaleza” formal y semántica de la novela.

Sea como fuere, avanzando en la cronología de escritura de la obra, tomemos ejemplos, paralelos o semejantes a “El Sur”. Dentro de los límites de *Ficciones* tenemos una fábula, “Las ruinas circulares”, que exacerba hasta la humillación la imposibilidad de una voluntad y de un proyecto propios. Verdadera alegoría de la creación, el cuento tematiza los pasos requeridos para la emergencia de una representación fidedigna, surgida del sueño e impuesta a la realidad; sin embargo, el transcurso arquetípicamente lineal que sugiere el río (desde una fuente hasta una desembocadura), se ve quebrado por la circularidad de los templos y de la repetición. El demiurgo que realiza la proeza de engendrar a un hombre termina descubriendo que él mismo es soñado por otro; su conciencia y capacidad están determinadas por quien lo creó, es decir están marcadas ineluctablemente por el deseo de otro, por la voluntad de otro. Un otro que, por aproximaciones sucesivas, no puede sino ser Dios. Ese Dios, garante del sentido de las acciones y fuente que marca todos los actos de los hombres, es, contradictoriamente, buscado, anhelado, en “La biblioteca de Babel”: ante el caos meticuloso de la biblioteca, ante su pesadillesca construcción, hecha ella también de repeticiones y de formas de circularidad (una circularidad angulosa, agresiva, como la que distingue al hexágono del círculo), el narrador termina evocando una “elegante esperanza” (OC 1: 566): que haya un Orden, una forma, también circular, en la cual el desorden se repetiría de la misma manera. El Orden del que se trata remite, a su vez, al sentido en una perspectiva originaria: que alguien haya pensado, creado, organizado ese universo que para los hombres es un laberinto disparatado. O sea, en un ejemplo, la voluntad precedente oprime y afantasma al creador, en el otro, el anciano bibliotecario busca una voluntad suprema que explique un mundo en vías de desaparición. Si no me equivoco, las figuras son opuestas.

Otra variante alrededor de la determinación de los orígenes aparece en “Funes el memorioso”: hijo de una planchadora del pueblo y de padre dudoso (quizás un médico inglés, quizás un domador o rastreador del departamento de Salto), el joven Ireneo tiene la filiación bastarda e imprecisa de los gauchos, lo que puede dar lugar a condicionamientos imprevisibles. Sin embargo, más que una encrucijada de “sangres”, como la que vive Dahlmann, es una contingencia, es decir un accidente (también como Dahlmann: una caída del caballo) lo que prefigura su destino fuera de lo común, el de un superhombre: un “Zarathustra cimarrón y vernáculo” según un juicio ditirámico citado en el cuento (OC 1: 583). En todo caso, el lugar de nacimiento, su nacionalidad, sus orígenes familiares, son prolijamente opuestos a lo que será su destino y sus capacidades extraordinarias, en particular en lo que se refiere al aprendizaje del latín y al conocimiento de la vida de los hombres ilustres de la Roma clásica. Esta figura de una ficción que funciona a contrapelo de lo previsible y, en términos biográficos, a contracorriente de las determinaciones del origen, llegará a su punto culminante en la “Historia del guerrero y de la cautiva”, en la cual el bárbaro olvidará la “geografía de selvas y ciénagas” de la que proviene para defender una ciudad luminosa hecha de cipreses y de mármol, mientras que la inglesa de Yorkshire se aleja de la “isla querida” para preferir una vida feral, “el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia” (672).

En esta perspectiva, la doble filiación de Dahlmann que evocamos al comienzo y la encrucijada que ésta plantea, se integra en una serie que incluye variantes y oposiciones: en una versión la determinación es absoluta y terrorífica, en la otra, es buscada, anhelada; en una se la contradice frontalmente, en otra, como es el caso de Dahlmann, se la sigue de manera paradójica. La apoteosis de este funcionamiento se materializa en las variantes narrativas imaginadas por Herbert Quain (la misma situación tiene efectos diferentes y proliferantes) y, por supuesto, en la concepción del tiempo de “El jardín de senderos que se bifurcan”, en la cual toda situación –toda causa– da lugar a todos los efectos imaginables, sin exclusiones, situados en líneas temporales distintas.

Dicho esto, ¿cuál es la visión de los orígenes en Borges? Un complemento interpretativo de los procedimientos subrayados vería en la biografía y los orígenes un relato que, tradicionalmente, tendría relación con la búsqueda de explicación o de sentido. En este caso, la explicación o el sentido se refieren a la emergencia de la obra, al misterio en sí de la escritura y del “ser escritor”, como dijimos. Por lo tanto, en niveles distintos, la biografía y los interrogantes a los orígenes no serían tan diferentes a los usos de la teología y de la filosofía, vistas como dos esferas de conocimiento que movilizan el sentido del universo, esferas constantemente interrogadas y subvertidas en la obra.

Pero la omnipresencia también implica una obsesión, un elemento nodal del imaginario: “¿Quién no jugó a los antepasados alguna vez, a las prehistorias de su carne y su sangre?”, se pregunta Borges en respuesta a una “acusación” de ser judío, revelando lo ineluctable de la novela familiar (TR 2: 83). Lo que se dramatiza y repite son las condiciones de posibilidad de una literatura personal, la existencia de una palabra propia y, en alguna medida, nueva. Antes de profundizar esta relación entre filiación familiar y creación, subrayemos que la idea de algo inédito, de una apertura, cambio o fundación es frecuente en los textos. Aunque Borges descrea de las grandes fechas axiales que, como un parteaguas, transforman definitivamente el curso de la historia humana, la identificación de una “primera vez” es una verdadera idea fija en sus reflexiones. Si bien en “El pudor de la historia” Borges se burla de una declaración exaltada de Goethe (“En este lugar y el día de hoy, se abre una época en la historia del mundo y podemos decir que hemos asistido a su origen”, OC 2: 160), también propone su propia versión del gesto: “[Esquilo] ‘elevó de uno a dos el número de actores’”, un cambio que anuncia una forma nueva (OC 2: 160); al hacerlo, le quita solemnidad pero no pertinencia a la idea de que las cosas comienzan, a la eventualidad de que alguien, modestamente, sea capaz de inaugurar algo determinante para el devenir de la literatura. Otra vez, una paradoja: el teorizador de la repetición y de la reescritura señala con insistencia la “primera vez” del uso de formas, ideas, metáforas. Tomando ejemplos, un poco al azar, en el segundo volumen de *Textos recobrados*: “El primer sueño literario con ambiente de sueño es quizá el famoso de Wordsworth” (TR

2: 110); Kipling “fue sin duda el primer poeta europeo que tomó de Musa a la Máquina” (TR 2: 138); “Hacia 1670, el plotiniano inglés Henry More usó la frase *cuarta dimensión*, acaso por primera vez en el mundo” (TR 2: 95). En el mismo sentido puede verse todas las ficciones que proponen recomenzar la historia: fundación de Buenos Aires, invención de libros, ya escritos o fabulosos, recuperación de modelos bíblicos (la trayectoria narrativa que va del Génesis al Apocalipsis) y utópicos para crear mundos *ex nihilo*, como el de Tlön. Así se inventa una ciudad inexistente, libros y enciclopedias que no existen, fabulando entonces un origen, una idea de la tradición, un concepto de clásico, una concepción del comienzo y de la causa primera.

El origen funciona como un absoluto relativo, quebrando lo ineluctable de lo heredado, ya que se puede elegir un elemento cualquiera como explicación de todo lo que sigue o, al contrario, mostrar que un acontecimiento de envergadura contradice todo lo que lo precede. O, inclusive, y seguramente esta opción es la más frecuente, el azar y la determinación actúan como dos fuerzas disímiles situadas en los inicios para dar cuenta de lo existente. Un buen ejemplo es la ceguera, peripecia que, en “El hacedor”, explica mágicamente la emergencia del libro fundacional de la literatura occidental, *La Iliada*. Por un lado, la ceguera es una circunstancia imprevisible, arbitraria; nada de lo que ese hombre vivió hasta entonces lo prepara para seguir siendo escritor cuando le llega, sin razón alguna, la ceguera (“Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo...”). Esa circunstancia contingente lo lleva a recuperar una transmisión paterna (el padre le puso alguna vez en las manos un codiciado puñal de bronce, “bello y cargado de poder”), un mandato (le ordenó “*Que alguien sepa que eres un hombre*”) y una ensoñación épica infantil (“descendió la brusca ladera [...] soñándose Áyax y Perseo y poblando de heridas y de batallas la oscuridad salobre”) (OC 2: 191-92), todo lo cual sí explica que un hecho casual desencadene un destino, el de empezar a adivinar “un rumor de gloria y de hexámetros”, la obra futura. Así, según un funcionamiento lógico ya constatado, un hecho circunstancial (la ceguera o, en el “Poema conjetural”, las condiciones de la muerte de Laprida), le dan sentido a una vida, la justifican inclusive, con un ordenamiento retrospectivo de lo pasado y un condicionamiento de lo porvenir; en “El hacedor”, el futuro es la escritura.

De más está decir que esta puesta en escena de la ceguera remite a un acontecimiento real (la ceguera del propio Borges), incorporada como un biografema central en la autorrepresentación tardía del escritor. Se la incorpora en tanto que herencia familiar (en particular, de su padre), o sea que es un rasgo “previsto” por los orígenes y por condicionamientos previos al sujeto. En la versión fabulada, la de “El hacedor”, el origen de la obra está dado así, al mismo tiempo, como una determinación familiar (la transmisión, la orden) y una consecuencia inesperada de esa misma determinación, en un cruce entre el destino y lo casual. No es entonces una consecuencia directa, la obra es el resultado de paradojas y efectos que, dijimos, habría que llamar mágicos. Es lo que se declara en otra versión de lo mismo, el “Poema de los dones”, cuando se evoca la “declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche” (OC 2: 222). La identidad, marcada por y surgida del pasado, es al mismo tiempo imprevisible, da lugar a lo impensable.

La ceguera personal transformada en peripecia literaria y en condicionamiento heredado (heredado del padre, de Groussac, de Homero) nos lleva a un aspecto esencial de la obra, particularmente operativo en “El Sur”: el de la autobiografía y la escritura sistemática de los orígenes familiares del autor. Una interpretación ya establecida ve en Dahlmann y en las peripecias del cuento una autoficción, tanto en términos de personaje como narrativos alrededor del accidente de 1938, accidente a menudo solicitado por Borges para explicar, legendariamente, la transformación de su obra en los 30. Y más allá de estas lecturas de “El Sur”, Ricardo Piglia, en un artículo de gran divulgación (“Ideología y ficción en Borges”), identifica un relato fracturado, disperso, que construye la historia de la propia escritura. Esa “narración genealógica” gira alrededor de un “linaje doble”: por un lado, los fundadores y los guerreros, asociados a la pampa del siglo XIX y a una gesta épica; por el otro, los antepasados literarios, los precursores, los modelos. De manera más restringida, y según el modelo expuesto para Dahlmann, la filiación inglesa y la filiación criolla, la filiación épica de los antepasados y la filiación letrada del padre, su biblioteca, su vocación frustrada de escritor. En Borges, afirma Piglia, “las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás”, y constituyen el pilar de un mito personal que no resuelve las contradicciones sino que las conserva. Así se

definen las condiciones de la obra: “el acceso a las propiedades que hacen posible la escritura” (34).

En su tardía e indirecta *Autobiografía*, Borges retoma elementos conocidos de esta narración. Reencontramos los dos linajes, tanto el del heroísmo y de la cultura letrada, como el de la tradición argentina del siglo XIX y el de la cultura inglesa, linajes dispares materializados en dos espacios significativos: el Palermo de compadritos como lugar de origen, la infinita biblioteca paterna como horizonte de formación (Vecchio). Entre ambos, no queda más que la nostalgia, también frecuentemente afirmada, por un “destino épico que las divinidades [le] negaron” (23); las oposiciones presentes en la obra podrían ocupar, exactamente, el lugar de esa nostalgia, o de respuesta a esa nostalgia. Vale la pena recordar una formulación explícita de otro elemento, ya enunciado antes:

Desde mi niñez, cuando le sobrevino la ceguera, se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. Era algo que se daba por descontado (y esas convicciones son más importantes que las cosas que meramente se dicen). Se esperaba que yo fuera escritor. (29)

Ante semejante mandato familiar (en el que parece incorporarse a la madre o, más generalmente, a una imagen ideal de Georgie, con el uso del impersonal: “se daba por descontado”, “se esperaba”), la respuesta no es sólo la obediencia porque, enseguida, se señala otro mandato, pero del lado de la autorización. El padre le dice una vez: “Los hijos educan a sus padres y no al revés”, lo que altera el orden generacional y las funciones modélicas (la primera traducción publicada por Borges, se nos cuenta en la misma página, es atribuida, erróneamente, a su padre) (30). Las figuras de los condicionamientos nacionales, familiares y filiales aparecen así exacerbadas, pero incluidas en un movimiento contradictorio (los dos linajes), en una imposibilidad y una nostalgia (el destino épico improbable), y en una vía imaginaria para resolver la aporía edípica: al mismo tiempo, el padre impone y autoriza la diferencia, la superioridad o incluso la insolencia ante sus mayores por parte del hijo.

La presencia de una narración genealógica repetida tolera varias lecturas y comentarios divergentes. Una narración que abarca tanto lo colectivo (la Argentina del siglo XIX, los escritores de la infinita biblioteca paterna), como lo individual (el antepasado guerrero, el padre letrado), pero en la

cual entonces la idea de filiación, de herencia, de transmisión, de modelo, de determinación, es fundamental. En clave ideológica, como lo hace Piglia, veríamos en ella una “interpretación de la cultura argentina” que fija en el origen y en la familia de Borges contradicciones históricas, consideradas esenciales en la tradición sarmientina (civilización versus barbarie). La historia argentina sería una historia familiar que explica los bienes heredados, culturales y nacionales. En otra dirección, pero en la misma tonalidad, los dos linajes pueden ponerse en relación con las operaciones llevadas a cabo con la gran tradición occidental o con la erudición: se la convoca a cada paso, pero de manera irrespetuosa y heterogénea, transformándola en peripecia de un compadrito de Fray Bentos o, en “Tlön”, en un hallazgo de jóvenes escritores del arrabal del mundo (Molloy). Reescribir la tradición occidental desde la pampa, escribirla como un avatar pampeano, integrar las historias de compadritos o los combates en la frontera del desierto en tanto que peripecia de un mismo relato, lleva a una apropiación, una desviación y a la delimitación de un lugar de legitimación cultural. Algo similar podría afirmarse sobre la recurrente alusión a una determinación nacional, con alusiones a los valores, creencias y constantes de tal o cual nacionalidad. La sinécdoque generalizante (“el argentino”, “el norteamericano”, “el francés”) apuntan a eso, a delimitar un modo de pertenencia y un marco de sentido consecuente (a pesar de oponerse Borges a los fundamentos mismos del nacionalismo).

Este doble movimiento de representación y sutil cuestionamiento (debes ser como tu padre pero debes cambiar a tu padre, ser su maestro) merece ser comentado. Una analogía al respecto. Frente a las aporías de todo pensamiento sobre el tiempo, Ricœur nota el valor de la ficción, en tanto que posibilidad de reavivar lo incomprensible o lo irrepresentable, pero también la posibilidad de convertir todo eso en fuerzas de producción. La novela, en particular, se caracteriza por su capacidad de introducir variaciones imaginativas de la reinscripción sistemática del tiempo fenomenológico en el tiempo cósmico (es decir, la organización del tiempo en calendario, generaciones, archivos). La “puesta en intriga” implica la construcción de un orden distinto que incluye y supera el desorden: es una concordancia discordante. Por un lado se “descronologiza” el relato, como una confesión del “otro” del tiempo; al hacerlo, no se lo deroga, sino que se lo profundiza, se lo jerarquiza, se lo despliega: es un consue-

lo ante los imperativos del tiempo organizado (459-532). Ampliando la afirmación, la determinación biográfica o autobiográfica según aparece en la obra de Borges funciona de manera similar, al establecer, por un lado, una concordancia y una discordancia entre el presente y un pasado explicativo. Un pasado que rige y aclara a la literatura de hoy (en los ensayos el autor se complace en las filiaciones que, de libro en libro, identifican el mismo motivo o la misma metáfora que se repite: por ejemplo el “Pero che” de un gaucho no hace más que retomar el “Tú también, hijo mío” de Julio César) (OC 2: 205). Pero por otro lado, el presente puede modificar el pasado, como el mismo Borges lo escribió a menudo, tanto gracias a las variaciones del recuerdo como a través de la escritura en sí. Si cada escritor transforma y crea sus precursores, según el célebre ejemplo de “Kafka y los precursores”, cada escritor inventa su determinación, la discute, la desplaza, la invierte. Escribir una nueva obra supone modificar el pasado, vale decir retomar las causas, las fuentes, las filiaciones y los orígenes del presente, transformándolos.

Desde el psicoanálisis, hay quienes afirman algo semejante: si las circunstancias pasadas, a veces traumatizantes, no son modificables, lo que sí se puede cambiar son los efectos del pasado en el sujeto. Al desplazarse en el presente, el sujeto reconstruye otra visión de su historia y logra que esa historia no actúe en el mismo sentido, revirtiendo o invirtiendo el pasado. Así se esbozaría, por lo tanto, una concepción inédita de las causas, en la medida en que la determinación proviene de la manera en que un sujeto se sitúa frente a los efectos de su historia. El sujeto se instaura, se constituye en tanto que entidad aparte en el gesto de encontrar, entonces, una respuesta peculiar al efecto, en particular al hablar desde otro lugar, abandonando el discurso del otro que lo atraviesa, y distanciándose así de la determinación originaria (Bruno). Para la causalidad psicoanalítica, lo que cuenta no es tanto la realidad de un pasado traumatizante, sino las maneras en que ese pasado se integra en un presente en movimiento, en redes relacionales, en reelaboración constante del relato sobre lo sucedido. Sylvia de Castro recuerda una frase de Goethe citada por Freud: “Lo que has heredado de tus padres / adquiérela para poseerlo” y afirma que si Lacan escribía que “La frase ya ha sido empezada antes” (192), antes del niño, antes de su nacimiento incluso, esto supone al mismo tiempo que él, “el

mismo niño, tendrá que interpretarla, proseguirla y, en últimas, asumirla como propia cuando no modificarla”.

La tematización del origen, de la filiación, de la fundación, permite esa exposición de una tensión. Es imposible excluir la determinación; inscribirse en los mandatos de lo heredado es una fatalidad. Pero desplazar los posibles de ese espacio de origen, acentuar sus convenciones, oponer sus efectos, fabular desenlaces sorprendentes al respecto, podrían verse como “desesperaciones aparentes y un consuelo secreto” (“Nueva refutación del tiempo” 181). El arte es capaz, a diferencia de la historia, de invertir las generaciones, de proponer orígenes absolutos o efímeros, dobles o contradictorios, orígenes que se eligen (como lo hace Dahlmann y lo postulan Said o Noudelmann, con el concepto de una afiliación en vez de filiación). El origen, así, es una forma de originalidad, una afirmación de unicidad, una forma de ruptura, aunque sea una ruptura enciclopédica y reverente de lo que precede.

En todo caso, desde los márgenes de Occidente, desde una concepción moderna que anula la posibilidad de la originalidad o desde una historia personal que fabula, una y otra vez, la escritura y la ceguera como herencias implacables, la puesta en ficción constante de los orígenes, los desplazamientos y expansiones contradictorias de ese relato, no sólo suponen una repetición sino también una reapropiación que transforma las causas, reivindica la capacidad de actuar ante ellas, eligiendo o delirando los efectos; en alguna medida, subvirtiendo sus valores, sin negarlos. Porque convocar la determinación, sea cósmica, nacional o biográfica, es una manera de perturbarla, sean cuales fueran sus funciones en el ejemplo dado, ya que en el mismo libro, y a veces en el mismo relato, tenemos versiones opuestas de ese valor aparentemente indiscutible. Es decir, en vez de plantear una opción vanguardista de radicalidad, una reivindicación de situarse fuera de lo heredado, en Borges las operaciones de desplazamiento y resemantización de los orígenes se llevan a cabo desde dentro, desde esos mismos discursos. Al hacerlo se apunta a un imposible, ya que la variabilidad de los valores del origen actualiza la idea de un libro ideal, el que no se podrá escribir, pero al que no se renuncia, el que resultaría de un “como si” en el cual los orígenes y sus determinaciones dejarían de ser imperiosos. Desbaratando y barajando el pasado, escribir un libro perfectamente nuevo, escribir un libro que acabe con todos los libros, escribir el gran libro

que esté a la altura de los ideales de la tradición y de las expectativas de los padres literarios (Barthes).

En “La creación y P. H. Gosse” Borges comenta la idea recurrente de Adán como un “hombre sin ombligo” (OC 2: 33), un hombre sin esa huella que lo une con lo anterior, con los recuerdos, con lo ya recorrido; sin esa cicatriz imborrable de una dependencia y una pertenencia. Un hombre sin ombligo es el de la creación fundadora (y, dicho sea de paso, sin intervención de la sexualidad ni de lo femenino, como en el caso del mago en “Las ruinas circulares”). Un hombre sin ombligo, así hubiera querido quizás verse él mismo, quizás así quiere verse cualquier escritor. Sin embargo, el ombligo como resto ininterpretable del sueño, es indeleble, permanece en todas las puestas en escena imaginarias del autor, siempre perceptible bajo laberínticas o proliferantes construcciones. El ombligo de los sueños dirigidos que es para él la literatura sería esa traza de una autobiografía fabulada, de un ideal del yo avasallador, de una novela familiar siempre presente. Un ombligo que funciona aquí, no como marca y resto, sino como comienzo, germen, punto de partida; el ombligo, ese nudo inextricable y fértil de otros tiempos, de otros cuerpos, de otros autores, de otros deseos, es la fuente en la que se nutren las intrigas, los espejos, las perplejidades, los espejismos.

Julio Premat
Université Paris 8

OBRAS CITADAS

Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Trad. Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

- . “La flor de Coleridge”. *Obras completas*. Vol. 2 Buenos Aires: Emecé, 2007. 20-23.
- . “La nueva refutación del tiempo”. *Obras completas*. Vol. 2 Buenos Aires: Emecé, 2007. 164-81.
- . *Obras completas*. Vols. 1, 2 y 4. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . “El pudor de la historia”. *Obras completas*. Vol. 2 Buenos Aires: Emecé, 2007. 160-63.
- . “Sobre el *Vathek* de William Beckford”. *Obras completas*. Vol. 2 Buenos Aires: Emecé, 2007. 130-33.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- . *Textos recobrados. 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Bruno, Pierre. *Lacan, passeur de Marx*. Toulouse: ERES, 2012.
- Castro, Sylvia de. “Causa y determinación del sujeto”. Eds. *Tiempo y memoria. La experiencia de lo temporal en el mundo moderno*. Ed. Rubén Maldonado y Juan Manuel Ruiz Jiménez. Barranquilla: Universidad del Norte. En prensa.
- Dosse, François. *Le pari biographique. Ecrire une vie*. Paris: La Découverte, 2005.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Madrid: Pre-textos, 2008.
- Gefen, Alexandre. “Dieu supposé (Sur les *Vies imaginaires*)”. *Marcel Schwob d’hier et d’aujourd’hui*. Eds. Christian Berg, Yves Vadé. Seyssel: Champ Vallon, 2002. 194-220.

- Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Lafon, Michel. “Le foyer des fictions”. *Co*textes* 38, *Jorge Luis Borges Les essais*. Montpellier: Institut de Sociocritique de Montpellier, abril 2001. 11-32.
- . “Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions. Vies de Jorge Luis Borges”. *Fictions biographiques 19e-21e siècles*. Eds. Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007. 191-202.
- Lefere, Robin. *Borges entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. París: L’Harmattan, 1997.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Noudelmann, François. *Pour en finir avec la généalogie*. París: Scheer, 2004.
- Piglia, Ricardo. “Ideología y ficción en Borges”. *Ficciones Argentinas: antología de lecturas críticas*. Ed. Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA. Buenos Aires: Norma, 2004. 33-42.
- Premat, Julio. *Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad*. Medellín: Universidad de Antioquia. *Lecciones Doctorales* 7, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 2 vols. México: Siglo XXI, 2007.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- Scavino, Dardo. “El autor y su musa”. *Cahiers de LI.RI.CO* 1 (2006). <<http://lirico.revues.org/337>>
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Vecchio, Diego. “Borges professeur: la bibliothèque du Père et ses fantômes”. *Critique* 719 (2007): 239-49.
- Viart, Dominique, “Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques”. *Fictions biographiques 19e-21e siècles*. Eds. Anne-Marie Monluçon y Agathe Salha. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007. 25-38.