

Borges y los anglosajones

Carlos Gamerro

Quiero comenzar con una pregunta para la cual ningún énfasis parece ser suficiente. ¿Qué pudo llevar a un escritor sudamericano a interesarse en una literatura tan marginal, tan muerta y tan remota, y sobre todo tan *ajena*, como la anglosajona, hasta el punto de estudiar un idioma que, incluso dentro de la tradición de las lenguas inglesas, apenas unos pocos académicos especializados manejan? Y si esta pregunta tuviera respuesta, quedaría esta otra: ¿Cómo se explica que haya tenido éxito, es decir, que haya logrado habitar imaginativamente esta literatura y esta lengua muertas, hasta el punto de escribir a partir de ellas, de producir un corpus específicamente borgiano de literatura anglosajona, un corpus que los propios ingleses no pueden ignorar a la hora de estudiar la literatura de sus orígenes? Porque habría que aclarar que ningún escritor de lengua inglesa, en el siglo XX al menos, ha logrado recrear esta literatura con la convicción, con la vitalidad, con que lo ha hecho este habitante de un perdido arrabal sudamericano.

El propio Borges parece a veces perplejo, como confiesa en su poema “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf”:

“A veces me pregunto qué razones
Me mueven a estudiar sin esperanza
De precisión, mientras mi noche avanza,
La lengua de los ásperos sajones.”

Circula la versión de que al enterarse de esta nueva ocurrencia del hijo, doña Leonor habría dicho: “¿Inglés antiguo? ¿Por qué no estudiás algo más útil, como griego antiguo?” La anécdota es sin duda apócrifa, y por eso la repito: las anécdotas apócrifas son siempre las mejores. En palabras del propio Borges en “Nota sobre Walt Whitman”: “un hecho falso puede ser esencialmente cierto” es decir, poseer la verdad de la ficción, a la cual la verdad de la historia ineptamente aspira.

Lo que sí parece comprobado es la relación vital y hasta personal que Borges mantenía con la imaginería de la literatura anglosajona, hasta el punto de soñar con ella. En “La pesadilla”, conferencia incluida en *Siete noches*, afirma que su pesadilla más terrible fue la de

“un rey del Norte, de Noruega. No me miraba: fijaba su mirada ciega en el cielo raso. Yo sabía que era un rey muy antiguo porque su cara era imposible ahora. Entonces sentí el terror de esa presencia.”

El mismo rey, que ahora es “de Nortumbria o de Noruega”, y el mismo sueño aparecen en el soneto “La pesadilla” de *La moneda de hierro*, que termina con estas palabras: “Sé que me sueña y que me juzga, erguido. El día entra en la noche. No se ha ido.” “Juzga” debe leerse, entiendo, kafkianamente, como sinónimo de “condena”. ¿Por qué crimen juzga a Borges este rey anglosajón o noruego? ¿Y por qué pasa del sueño a la vigilia y permanece en ella, juzgándolo para siempre, como el cuervo de Poe?¹

Para intentar una respuesta a la pregunta inicial, que lleva a este escritor argentino a transitar una literatura tan lejana como la anglosajona, podríamos empezar haciendo referencia al linaje anglosajón del propio Borges, a través de la abuela paterna, Fanny Haslam. Es lo que sugiere el poema “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”

“Al cabo de cincuenta generaciones...
Vuelvo en la margen ulterior de un gran río
Que no alcanzaron los dragones del viking
A las ásperas y laboriosas palabras
Que, con una boca hecha polvo,
Usé en los días de Nortumbria y de Mercia
Antes de ser Haslam o Borges.”

La hipótesis es simpática, pero no explica por qué Borges no manifiesta pareja devoción por *Os Lusíadas*, por los Borges, o por el *Poema del Mio Cid*, por los Acevedo y los Suárez. Además, si los ancestros fueran tan poderosos, casi todos los escritores ingleses, norteamericanos y australianos deberían también haberse abocado a recrear la literatura anglosajona. La ascendencia anglosajona es aquí más una excusa, casi diríamos un pedido de permiso, que una causa o un motivo. Borges intenta (conscientemente o no) legitimar su presunción ante un auditorio anglosajón imaginario y sus imaginarias censuras.

Otra respuesta, cara a las hipótesis de los estudios poscoloniales, sería que Borges intenta apropiarse de una de las literaturas centrales y domi-

¹ Otra conexión personal, y para mí absolutamente misteriosa, es la que el propio Borges declara en otra de las conferencias de *Siete noches*: la conexión entre su estudio del anglosajón y su ceguera. Esta conferencia se llama justamente “La ceguera”:

“Pensé: he perdido el mundo visible pero ahora voy a recuperar otro, el mundo de mis lejanos mayores, aquellas tribus, aquellos hombres que atravesaron a remo los tempestuosos mares del Norte... y que conquistaron Inglaterra.” Y agrega “Así empezó el estudio del anglosajón, al que me llevó la ceguera.”

Creo que el misterio es irresoluble porque esta conexión no es operativa en la literatura de Borges: ni los textos sobre ceguera iluminan sus textos de inspiración anglosajona ni viceversa.

nantes, yendo a sus orígenes, agarrándola antes de que se haga grande. En el prólogo a la *Breve antología anglosajona*, Borges dice: “de las literaturas del Occidente la de Inglaterra es una de las dos más importantes.” La importancia de la literatura inglesa en la obra de Borges es tema muy conocido, por lo cual voy a detenerme sobre uno de los aspectos de esta relación.

En el *Evaristo Carriego*, con el cual funda las bases de su mitología de las orillas, Borges recurre una y otra vez a la gran tradición inglesa para enaltecer al poeta menor y su poesía: por ejemplo, utiliza la frase del *Macbeth* “la tierra tiene burbujas, como las tiene el agua” para definir las orillas; define el compadrito como cockney porteño, y culmina en la escandalosa homologación encubierta de Carriego y Shakespeare (*Truly I loved the man, on this side idolatry, as much as any*). Hasta acá, lo previsible: la cultura menor y local (La argentina) se explica en términos de la mayor y universal (la inglesa).

Pero lo menos previsible es que Borges también invierte el procedimiento, definiendo la cultura europea y norteamericana en función de la sudamericana: en “Las inscripciones de los carros” (de *Evaristo Carriego*) habla de “el imperio montonero de Atila”, en “La poesía gauchesca” (de *Discusión*) aparece la célebre comparación “el mar, pampa de los ingleses” y en *Historia universal de la infamia* el procedimiento se realiza de manera sistemática: “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” arranca con el fragmento titulado “Los de esta América” y cuenta el duelo de dos malevos, el fragmento siguiente se titula “Los de la otra” y sintetiza el libro de Herbert Asbury *Pandillas de Nueva York*. Fiel a este inicio, Monk Eastman es un “malevo tormentoso” que se pasea con una paloma de plumaje azul en el hombro “igual que un toro con un benteveo en el lomo” y recluta “cien héroes tan insignificantes o espléndidos como los de Troya o Junín.” En este capítulo se define sistemáticamente lo norteamericano en función de lo argentino, como si dijéramos “los cowboys son los gauchos de Estado Unidos,” y en algún momento de la lectura de esta *Historia universal de la infamia* comprendemos que Monk Eastman, Bill Harrigan y los samurai que sirven al señor de la Torre de Ako son todos malevos disfrazados, y que la viuda Ching es la mujer cuchillera que la incurablemente machista mitología de los arrabales argentinos no le pudo permitir. Así, esta “historia universal” termina siendo sospechosamente local, y visto desde esta perspectiva (hay otras, claro) “Hombre de la esquina rosada”, lejos de ser el cuento anómalo que rompe la serie, es su natural culminación: todas estas historias de malevos extranjeros le sirven de marco o pedestal al relato fundacional de la mitología orillera.

Volviendo a los anglosajones antiguos, es interesante considerar cuál es el corpus específicamente borgeano de la literatura anglosajona, es decir, qué textos selecciona y privilegia. En su *Literaturas germánicas medievales* Borges, como corresponde al propósito de divulgación de la obra, es más general y abarcador; la selección es más acotada en la *Breve antología anglosajona*, y es directamente personal en su poesía y sus relatos. Y lo que se comprueba entonces es que Borges se interesa sobre todo por las composiciones realistas de las antiguas literaturas germánicas, lo cual lo lleva a preferir el modelo de las sagas islandesas por encima de poemas como el *Beowulf* o el *Cantar de los Nibelungos*, en los cuales la proporción de lo simbólico y lo mágico es mayor.

“El arte medieval es espontáneamente simbólico,” escribe Borges en *Literaturas germánicas medievales*. “Conviene recordar esta circunstancia para apreciar lo excepcional y asombroso de un arte realista como el de las sagas en plena Edad Media.”

¿Por qué Borges, el autor más importante de nuestra tradición fantástica (más aun, el inventor de nuestra literatura fantástica) se desinteresa de los aspectos mágicos y sobrenaturales de estas literaturas, y atiende a las composiciones realistas, antes que a las mitológicas? Una respuesta posible es que lo fantástico en la literatura anglosajona, al igual que en la celta, aparece bajo la forma general de lo maravilloso: dragones, monstruos, hadas, magos, doncellas que vuelan a caballo, dioses, etc. El género fantástico argentino tal cual lo crea Borges y los desarrollan Bioy Casares y Cortázar, es en cambio heredero directo de los juegos conceptuales del Barroco, de ese encuentro conflictivo de dos planos de realidad: historia y ficción, sueño y vigilia, mundo y teatro, etc. Una anécdota que, como la de *Beowulf*, incluye un príncipe que se zambulle en un lago y nada durante horas sin escafandra, para llegar a un palacio subacuático en el cual misteriosamente ya no hay agua, y lucha con la madre del monstruo que ha matado, no tiene mucho que ofrecer en este aspecto.

En este básicamente realista corpus borgeano de la literatura anglosajona hay una serie de rasgos que se repiten:

Por un lado tenemos el culto del coraje, y la fe en la fuerza o en la habilidad guerrera, cifradas en un símbolo, la espada.

Tenemos la obligación de lealtad al señor, y su inevitable reverso, la traición (como en el poema “Hengist Cyning”) Tenemos las exigencias del honor, como en “991 A.D.”, pero también encontramos la relatividad de

ese código, que permite la existencia de los mercenarios (nuevamente, “Hengist Cyning”)

Es un mundo masculino, donde la mujer apenas aparece, y cuando lo hace, como en “Brunanburh, 937 A.D.” aparece para cuestionar ese mundo y sus valores.

Es, en suma, un mundo a la vez feudal, machista y bárbaro, previo a la ley, o, como surge del derrumbe del imperio romano, un mundo en el cual la ley y las instituciones de la ley han sido olvidadas.

En la mayoría de los cuentos y poemas de Borges de la línea llamada universalista, cosmopolita, letrada o paterna, predominan los problemas metafísicos o gnoseológicos. En los de inspiración anglosajona, en cambio, lo fundamental es el problema ético: se pregunta cuál es la conducta correcta (y esto independientemente de la medida en que esa conducta sirva o no para fundamentar una sociabilidad). A su vez, la cuestión ética responde a la pregunta por la identidad. El hombre sabe para siempre quién es cuando sabe qué hacer, cómo comportarse. Esta ética es, por encima de la del honor, la del coraje.

La ética del coraje es absoluta, no es relativa a si se pelea, o no, por una buena causa. Por eso es bárbara.

En las palabras de Hengist Cyning:

“Yo sé que a mis espaldas
Me tildan de traidor los britanos,
Pero yo he sido fiel a mi valentía
Y no he confiado mi destino a los otros
Y ningún hombre se animó a traicionarme.”

Por eso apunto que la ética del coraje está por encima de la del honor. Hengist Cyning traiciona a su señor porque es fiel a su valentía.

Habiendo dicho todo esto la respuesta puede esbozarse. Esta lista de características de la literatura anglosajona reescrita por Borges podría aplicarse sin modificación a sus cuentos y poemas sobre orilleros y gauchos. El uso que hace Borges de la literatura anglosajona la coloca más cerca de la línea criolla de su obra; y ésta es eminentemente la línea realista, no fantástica, de Borges. Dicho en términos simplistas y, por qué no, efectistas: así

como el mar es la pampa de los ingleses, los anglosajones de Borges son los gauchos y los malevos de las Islas Británicas.²

En el *Evaristo Carriego*, antes de escribir sus ficciones sobre malevos y gauchos, Borges establece las bases para fundar su mitología criolla en la epopeya tradicional: del capítulo XI proviene la idea de que las letras del tango puedan llegar a constituir nuestra épica (en la línea de la lectura lugoniana del *Martín Fierro*):

“Es sabido que Wolf, a fines del siglo XVIII, escribió que la *Iliada*, antes de ser una epopeya, fue una serie de cantos y de rapsodias; ello permite, acaso, la profecía de que las letras de tango formarán, con el tiempo, un largo poema civil, o sugerirán a algún ambicioso la escritura de ese poema.”

Del mismo capítulo, la sección “El desafío” incluye una de las versiones más explícitas de tal filiación:

“Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con sus mitologías y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos. He escrito que es antigua esa religión; en una saga del siglo XII se lee:

- “Dime cuál es tu fe – dijo el conde.
- Creo en mi fuerza – dijo Sigmund.”

En “El tango” de *El otro, el mismo*, leemos:

“Una canción de gesta se ha perdido...
En sórdidas noticias policiales.”

Borges es claramente, quien redime al malevo de esa existencia meramente periodística, quien reúne esa gesta dispersa y perdida y se convierte en el redactor de la *Edda menor* de nuestras letras.

² Es notable como se repiten ciertos motivos puntuales, como el del valiente que elige el arma más corta, porque como dice un personaje de “*Undr*”: “de mi puño a su corazón la distancia es igual” aparece en los dos mundos, lo único que varía es si se trata de una espada o un puñal. De hecho, es instructivo cotejar la cantidad de cuentos y poemas dedicados al puñal (como “El puñal”, “El encuentro”, “Juan Muraña”, “Un cuchillo en el norte”) y los dedicados a una espada (como “Fragmento”, “Una espada en York Minster”, “Espadas”). Se trata substancialmente del mismo poema, solo son diferentes las armas, el siglo y uno o dos nombres propios.

En su poema “Snorri Sturluson (1179-1241)” de *El otro, el mismo*, Borges nos enfrenta a la ironía de que el creador de la Edda Menor original, y por lo tanto de estos valores, en el momento de la verdad, se supo cobarde. Y la gloria poética no salva a Snorri Sturlurson de la deshonra.

“Tú, que fijaste la violenta gloria
De tu estirpe pirática y bravía,
Sentiste con asombro en una tarde
De espadas que tu triste carne humana
Temblaba. En esa tarde sin mañana
Te fue dado saber que eras cobarde.”

El caso de Sturluson es, de alguna manera, el reverso del de Dahmann en “El sur.”

Hasta ahora hablamos como si los textos de la llamada línea criolla, que también es la oral, la materna, fueran sólo los relacionados con los gauchos y los orilleros. Pero esta línea criolla tiene dos vertientes fundamentales: la primera y más conocida, que podemos llamar la popular-literaria, corresponde al mundo social plebeyo (gauchos y malevos) y se escribe sobre todo en prosa, aunque ha dado series poéticas como *Para las seis cuerdas*. Pero también está (y es anterior) la que podríamos llamar la línea histórico-familiar, que se manifiesta bajo la forma del culto a los ancestros de pasado militar glorioso, y se escribe en verso, ya desde “Inscripción sepulcral” en *Fervor de Buenos Aires*. La actitud de Borges ante estos antepasados (hablo de Borges en tanto yo poético) suele ser la de una vergüenza como la declarada en “*Dulcia linquimus arva*” donde al compararse con sus ancestros de a caballo dice “Soy un pueblera y no sé de estas cosas” y llega a su paroxismo en la Tanka N° 6 de *El oro de los tigres*:

“No haber caído,
Como otros de mi sangre,
En la batalla.
Ser en la vana noche
El que cuenta las sílabas.”

También en “Espadas” de *El oro de los tigres*:

“Déjame, espada, ejercer contigo el arte,
Yo que no he merecido manejarte”

A partir de *El Hacedor* los textos que promueven este culto a los mayores empiezan a cruzarse con los textos de inspiración anglosajona en un mismo ámbito: en un mismo libro y, a veces, hasta en un mismo poema, como “Elegía del recuerdo imposible” de *La moneda de hierro*: “Qué no daría yo por la memoria de haber combatido en Cepeda /... con la alegría del coraje... / Qué no daría por la memoria de las barcas de Hengist / para debelar una isla / que aún no era Inglaterra”. En este libro, que es de 1975 y parece hacerse eco de la violencia exterior, no menos de once textos, cuatro de ámbito anglosajón y siete latinoamericano, están dedicados a la celebración del coraje guerrero como valor absoluto (“No importa lo demás. Yo fui valiente” leemos por ejemplo en “El conquistador”). Aparece una otra vez el contraste nostálgico entre un pasado glorioso y un presente menguado: ambas series comparten un símbolo único, la espada: “fue suya la alegría de la espada en la mañana.” Leemos en “Hilario Ascasubi.” (En la serie plebeya, en cambio, espada y puñal se oponen: la espada o sable del militar o policía contra el cuchillo o el puñal del orillero o del gaucho).

No sería arriesgado suponer, entonces, que en la figura de ese rey de Nortumbria que inapelablemente lo juzga, confluyen las figuras míticas del pasado remoto europeo y las figuras no menos míticas del panteón familiar, del reciente pasado argentino.

Pero junto con esta figura terrible, las epopeyas y sagas del norte de Europa ofrecen a la culpa y la vergüenza de Borges (que hoy, en la Argentina post-Proceso, nos cuesta un poco recuperar: el más grande escritor argentino avergonzado de no ser un milico más) el contrapeso que les faltaba: ofrecen la pareja rey guerrero-poeta, como vemos en el relato de ambientación irlandesa “El espejo y la máscara”:

“Librada la batalla de Clontarf, en la que fue humillado el noruego, el Alto Rey habló con el poeta y le dijo: - Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. Yo seré Eneas; tú serás mi Virgilio.”

Esta operación es todavía más clara en un texto tardío: “991 A.D.” de *La moneda de hierro*) referido a la batalla de Maldon, tema a su vez del fragmento anglosajón “*La balada de Maldon*”. En la recreación de Borges, los campesinos anglosajones se disponen a morir como los samurai de *Historia Universal de la infamia*, pues su señor ha muerto y el honor lo pide, pero el que los lidera, Aidan, salva a su hijo, a la vez de la muerte y de la culpa del sobreviviente, con estas palabras:

“Tienes que renunciar a la contienda, para que perdure el día de hoy en la memoria de los hombres. Eres el único capaz de salvarlo. Eres el cantor, el poeta.”

El joven Werferth primero cuestiona el mandato del padre, prefiriendo la muerte honrosa, pero luego lo acata y

“los vio perderse en la penumbra del día y de las hojas, pero sus labios ya encontraban un verso.”

Borges, así, puede convertirse en el bardo o *skald* de sus antepasados, que se supone mirarán con mejores ojos a este descendiente tan manso y tan apocado, ahora que ha dedicado parte de su vida a salvarlos del olvido y celebrarlos.

Así se puede responder a otra de las preguntas iniciales: Borges es capaz de recrear la literatura anglosajona como modelo vivo, y no como mera letra muerta, a partir de un paradigma heterogéneo que incluye a la gauchesca y las historias familiares, que ha heredado, y la literatura orillera que él ha creado). La literatura anglosajona, y el mundo emocional que evoca, están mucho más cerca de él que de los escritores ingleses actuales. Para el inglés moderno, la literatura anglosajona es (como sus artefactos) una pieza de museo. Para Borges, está viva, como esas espadas y esos puñales que esperan en una vitrina la mano que los empuñe. Borges lee la cultura inglesa (nada menos que sus orígenes) desde la cultura sudamericana – tengamos en cuenta que la creación de textos anglosajones sólo comienza cuando Borges ha escrito lo principal de su producción criolla.

Y quizás sea el momento de recuperar la anécdota de doña Leonor Acevedo. Justamente, la elección del inglés antiguo en lugar del griego antiguo puede entenderse como una negativa a civilizarse, a dejar de ser bárbaro. Porque “bárbaro”, significa precisamente, “el que no habla griego”: el que habla persa, egipcio, o – eventualmente - anglosajón. En Inglaterra, durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, el saber que distinguía a los *empire builders* era el conocimiento no del latín, mucho menos del anglosajón, sino del griego antiguo. Bien lo sabían Oscar Wilde, que fue a Oxford a aprenderlo y así ganarse el derecho a formar parte de la cultura inglesa, y Virginia Woolf, que por ser mujer nunca tuvo derecho a aprenderlo (en sus crisis, los gorriones le hablaban en griego, burlándose. Debemos entender que eran gorriones macho.)

Aceptada con mayor o menor convicción esta relación entre ambas series, falta conjeturar el propósito, o el sentido de esta relación.

Han sido ya suficientemente destacados los procedimientos de subversión e inversión a los que Borges somete al ideograma fundante de nuestra literatura, el par civilización/barbarie: en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” en “El sur” en el “Poema conjetural” y sobre todo en “Historia del guerrero y de la cautiva” la superioridad y la deseabilidad del paradigma civilizado se ven relativizadas y cuestionadas.

En “El sur”, dicho sea de paso, encontramos una paradoja interesante: Dahlmann, quien tiene un linaje a la vez criollo y germánico, elige el de su antepasado romántico, o de muerte romántica, que es el criollo, pero se nos dice “a impulso de la sangre germánica.” Es decir, hay que ser romántico (y recordemos que el romanticismo es un invento inglés y alemán) para preferir la barbarie criolla a la civilización europea.

Hablando de otro autor americano que también interrogó las diferencias entre América y Europa, Henry James, Borges dice que veía a los americanos como intelectualmente inferiores y éticamente superiores a los europeos. De manera análoga, los argentinos seríamos inferiores en términos de cultura y costumbres civilizadas pero superiores en autenticidad y vitalidad. La civilización nos ofrecería una aspiración, una meta, pero es fatalmente ajena, no nos da eso fundamental que es la identidad.

Borges toma ese paradigma de civilización del siglo XIX, que era Inglaterra, y se remonta a sus orígenes bárbaros. Descubre los orígenes bárbaros del gran imperio civilizador y, así, el núcleo de barbarie que necesariamente alimenta la empresa colonial. Esta operación, convengamos, ya había sido realizada en una de las novelas más admiradas por Borges, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Esta nos presenta el caso de Kurtz, paradigma de la civilización europea, un hombre renacentista en sus variadas aptitudes, que se interna en el África en misión civilizadora y se hace salvaje. Pero Kurtz, más que volver a la barbarie inicial la lleva a un plano superior, a una superación dialéctica que podemos llamar de barbarie civilizada (anticipando así el oxímoron mayor del siglo XX, la barbarie alemana, también conocida como nazismo). Y para prepararnos para esta (aparente) paradoja, antes de llevarnos río arriba por el Congo, al corazón de las tinieblas africanas, el narrador, Marlow, nos recuerda que el río de donde irradia hoy la luz de la civilización, el Támesis, fue una vez tan salvaje como aquél: “Y éste también – dijo Marlow de repente – ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra.” Imagina al colonizador, al civilizador, al romano de entonces, perdido, anulado por la barbarie britana que lo rodea por todas partes, y sugiere que su situación es apenas distinta del europeo del siglo XX perdido en las selvas africanas.

Melville, en su ya clásico estudio sobre las irreconciliables diferencias entre la justicia humana y la divina, titulado *Billy, Budd, marino*, arriba a una conclusión semejante: “Billy Budd, como ya se ha dicho, era bárbaro de manera radical, tanto, a pesar de su vestimentas, como sus compatriotas los cautivos de Roma, trofeos vivientes obligados a marchar en el triunfo romano de Germánico.”

Tampoco Borges se priva de llamar bárbaros a los ingleses. En “El jardín de senderos que se bifurcan” Stephen Albert dice de sí mismo: “A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano.” Y en “El inmortal”, Joseph Cartaphilus, que fue Homero, descubre “en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Ilíada*” (se refiere a la *Ilíada* de Pope). En ambos casos, el término “barbarie” es, como debe ser, relacional: los ingleses son bárbaros en relación a las más antiguas y civilizadas cultura china y griega.³

Notemos, dicho sea de paso, la serie que se nos ha armado. Quienes llaman bárbaros a los ingleses son, en orden cronológico, un estadounidense, un polaco y un argentino. Pocas veces las lecturas poscoloniales vienen tan bien servidas como ésta.

La vinculación entre barbarie medieval y barbarie moderna se vuelve por supuesto más clara en el caso testigo para todo el occidente, que es el de la Alemania nazi. Es interesante comprobar que cuando Borges vincula barbarie anglosajona y barbarie criolla, la actitud suele ser de valoración o aprobación: ambas se justifican la una a la otra. Cuando vincula barbarie criolla con barbarie alemana, en cambio, cada una echa sobre la otra una luz negativa. En “Anotación al 23 de Agosto de 1944” de *Otras inquisiciones*, leemos:

“Para los europeos y americanos, hay un orden – un solo orden – posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura de Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un

³ Esta relatividad aparece también en “El informe de Brodie”, heredero por igual de las iconoclastias de Swift y de Conrad. El libro IV de *Los viajes de Gulliver*, el “Viaje al país de los houyhnhnms”, de donde Borges toma sus yahoos, puede leerse en clave universal-iluminista, como una sátira sobre las pretensiones humanas de racionalidad, y también en clave político-nacionalista: la mirada de los flemáticos Houyhnhnms sobre los abominables yahoos reúne todos los tópicos de la mirada inglesa sobre los irlandeses. En “El informe de Brodie” Borges repite esta estrategia: la mirada colonial que convierte al salvaje en otro se revierte en el párrafo final: los yahoos, afirma el misionero escocés, representan en suma la cultura. (En un momento anterior del texto se los comparó con los salvajes que habitan los alrededores de Buenos Ayres)

tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral.”

La referencia a la barbarie nazi, y la postulación de sus vínculos con la barbarie criolla, lo lleva, también, a cuestionar el culto a los mayores. El infame Otto Dietrich zur Linde, narrador y protagonista de “*Deutsches Requiem*”, comienza su relato con una lista de antepasados guerreros, y lo cierra con estas palabras que tanto recuerdan a las de los poemas de Borges referidos al mismo tema: “Mañana... yo habré entrado en la muerte, es natural que piense en mis mayores, ya que tan cerca estoy de sus sombras, ya que de algún modo soy ellos.”

En un espíritu parecido, en esa especie de revisión global de la obra que es el *Epílogo* a las *Obras completas* de 1974, Borges escribe:

“No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de las que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. .. Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar una mitología de una Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas.”

Las fechas no son inocentes. En 1974, este culto de los gauchos, de Artigas y de Rosas es una manera elíptica de aludir al peronismo.

Pero esta aparente abjuración de Borges tiene algo de tramposo, porque en lo que dice está abjurando del culto a la barbarie plebeya o gaucha, no al de sus antepasados militares. El “atolondramiento” lo llevó a deslizarse de un culto válido⁴ (el de los familiares militares) a uno ilegítimo (el de los gauchos y los hombres del hampa).

⁴ Por supuesto, esta veneración tampoco puede ser unívoca o monolítica, ya que la complica irremediablemente la figura del “antepasado bárbaro”: Juan Manuel de Rosas (ver por ejemplo “Rosas”, “Diálogo de muertos” etc.).

Si en la obra de Borges hay una evolución, esta es estética, no ética.⁵ Sus temas y posturas van y vienen, en ciclos y retornos parciales, ensayando combinaciones, a veces agotándolas. La “Historia de Rosendo Juárez” desarma el mitema de las orillas y sus bases éticas, pero esta crítica no es definitiva: el regreso del peronismo, entre otras cosas, reavivan al Borges de la dura religión del coraje y de la espada, y en *La rosa profunda* vuelve a las andadas.

Una aplicación rigurosa de la lógica combinatoria, como la que se lleva a cabo en “La biblioteca de Babel”, debería haber desembocado en el duelo entre la espada y el puñal, entre un guerrero anglosajón y un gaucho. Borges se abstuvo de imaginar esta improbable eventualidad, pero la historia, que a veces ensaya combinaciones más inesperadas que las de la ficción, se encargó de dársela. Y el texto que Borges escribe a partir de ella es, sorprendentemente, un texto pacifista. Es un poema, el poema se llama “Juan López y John Ward”, y se refiere, por supuesto, a la Guerra de Malvinas. Es el poema que precede a “Los conjurados” de hecho están en páginas enfrentadas. Y “Los conjurados”, el poema que cierra el libro y con él las *Obras completas*, es el que propone a Suiza como modelo para la humanidad: modelo de convivencia pacífica y razonabilidad, que son dos de las características que ciertamente no tiene la barbarie.

Borges parece a veces un autor que escribe su obra al margen del mundo contemporáneo, de la actualidad, de los sucesos exteriores. Y sin embargo su época más violenta va de “El otro duelo” que posiblemente sea su cuento más sanguinario y se publica en 1970 en *El informe de Brodie*, pasa por los poemas épico - patrioterros de *La rosa profunda*⁶, y culmina en el prólogo de *La moneda de hierro*, con la ya famosa frase “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística.” Debajo

⁵ Borges se entrega a la lógica combinatoria, que es el principio rector de su poética. Dado un cuento como “Hombre de la esquina rosada” tarde o temprano vendrá su reverso, que es “Historia de Rosendo Juárez.” De “La suerte de la espada” ese poema dedicado al culto de los mayores que comienza “La espada de aquel Borges no recuerda sus batallas.” En las Notas finales, el autor aclara: “Esta composición es el deliberado reverso de “Juan Muraña” y de “El encuentro” que datan de 1970.” Estos relatos presentan armas (cuchillos en esos casos) dotadas de memoria y conciencia, que usan a los humanos como instrumento. Si en “*Deutsches Requiem*” muestra cómo el culto del coraje y la violencia desembocan en el nazismo, esta comprobación o esta hipótesis no lo hace renegar de “la fe de la espada”. Borges ensaya sus variaciones *sub specie aeternitatis*. Por eso yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Borges. Mejor es buscar su eternidad, sus repeticiones.

⁶ En “1972” leemos “pero la Patria, hoy profanada quiere / que con mi oscura pluma de gramático, / docta en nimiedades académicas / y ajena a los trabajos de la espada, / congrege el gran rumor de la epopeya / y exija mi lugar. Lo estoy haciendo.”

de esta frase agrega, como quien patea a un caído, la fecha: 27 de julio de 1976.

Pero en *Los conjurados*, que es de 1985, no hay un solo poema que celebre la violencia, la barbarie, el culto del coraje. Muchos, incontables hechos se dieron en el universo y en la vida de Borges en esos diez años; yo voy a señalar uno solo. En 1981, Borges firmó la solicitada que las Madres de Plaza de Mayo lograron publicar en el diario *La Prensa* en reclamo por sus hijos desaparecidos.