

BORGES Y LA POLÍTICA DE LA EXPRESIÓN LA TRANSVALORACIÓN DEL PASADO NACIONAL

Eduardo PELLEJERO

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil)

Resumen: La idea de que es posible producir nuevas formas de subjetividad, a través de un uso inteligente de la expresión, ha sido recurrente en la literatura moderna y contemporánea. La ficción, en este sentido, ha jugado un papel central en la (des)construcción de las identidades nacionales.

A pesar de que programáticamente siempre se parapetó en las antípodas del compromiso literario, Borges cifró alguna vez en el arte una «función política compensatoria» de este tipo. A saber: en orden a escapar a los atolladeros políticos en las que nos vemos encerrados, la literatura es capaz de ayudarnos en la tarea de reinventarnos a nosotros mismos en tanto sujetos individuales y colectivos. Utilizando conceptos de Deleuze y Foucault, de Rancière y Burgoyne, este artículo pretende sondear esa secreta política borgeana, como caso particular de una aspiración más general de la literatura a intervenir en el agenciamiento de las formas que tenemos de decir «yo» y «nosotros».

Palabras clave: Borges, Deleuze, Literatura, Subjetividad, Política, Expresión.

Abstract: The idea that is possible to produce new forms of subjectivity, through an intelligent use of expression, has been recurring in modern and contemporary literature. Fiction, in this sense, has played a central role in the (des)construction of national identities.

Even if programmatically he always stud up on the antipodes of literary commitment, in his youth Borges saw in art a «political compensatory function» of this type. Namely, he claimed that, in order to escape from the tight spots in which we get enclosed, literature can help us in the work of reinvent ourselves as individual and collective subjects.

Using concepts from Deleuze and Foucault, Rancière and Burgoyne, this article tries to analyze that secret borgean politics, as a case study of a wider aspiration of literature to operate on the agency of the forms we have to say «I» and «Us».

Keywords: Borges, Deleuze, Literature, Subjectivity, Politics, Expression

En 1991, Gilles Deleuze y Félix Guattari señalaban que las obras de Kafka (para Centroeuropa), como las de Melville (para Norteamérica), daban cuenta de una potencia expresiva inconmensurable: la literatura como enunciación

colectiva de un pueblo menor, que sólo encontraría su expresión —y mediata-mente su existencia— *en y a través* del escritor¹.

Digamos, para generalizar, que esta idea de que es posible producir nuevas formas de subjetividad (individuales y colectivas), a través de un uso inteligente de la expresión, ha sido recurrente en la literatura moderna y contemporánea, y ha suscitado sus conceptos tanto en la crítica como en la filosofía.

Sin ir muy lejos, Lelia Madrid y Doris Sommer, cada cual a su manera, han buscado reconstruir la historia de la literatura latinoamericana desde este punto de vista. En ambos casos, ya sea para poner al descubierto la relación que existe entre la política y la ficción en la historia del nacimiento de una nación², o para —sentado esto— desplazar la atención sobre los intentos de desconstruir estas ficciones hegemónicas, es común la convicción de que insiste en la expresión una fuerza política latente.

Quiero decir, la expresión deviene política, más allá de la legislación de lo público, la ordenación de lo común y la administración del Estado, cada vez que interviene en la consolidación o la problematización de los sujetos de un dispositivo cualquiera de poder. Y esto, al menos, en dos sentidos diferentes; por un lado, en efecto, tenemos escritores *alentados* a rellenar los vacíos de una historia que contribuiría a legitimar el nacimiento de una nación e impulsarla hacia un futuro ideal³, mientras que, por el otro, encontramos escritores que *buscan* reintroducir la contingencia en el pasado, propiciando la resistencia o la apertura de nuevos espacios de posibles⁴.

¹ Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 14; y Deleuze-Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, pp. 103-104.

² Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, versión castellana de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, FCE, Bogotá, 2004; p. 22.

³ Cf. Sommer, *Ficciones fundacionales*, p. 24 y ss.: “En 1847, el futuro historiador y presidente de Argentina, general Bartolomé Mitre, publicó un manifiesto con el que pretendía suscitar la producción de novelas que sirvieran de cimiento a la nación. (...) Dentro del espíritu idealista de la reforma ilustrada que consideraba que una legislación racional inspiraría conductas racionales, Mitre estaba convencido de que las novelas de calidad promoverían el desarrollo de América Latina. Las novelas enseñarían a la población sobre su historia, sus costumbres apenas formuladas, así como sobre ideas y sentimientos modificados por sucesos políticos y sociales que aún no habían sido celebrados. (...) Cuando el oficio de escribir —como acto de crear América— parecía más urgente, la autoridad suprema se limitó en favor de los autores locales, quienes no se atormentaban ante la idea de escribir fabricaciones compensatorias para llenar un mundo plagado de vacíos. (...) Las guerras civiles resonaron durante toda una generación y, en el ínterin, los periódicos publicaban por entregas tanto novelas europeas como americanas. Los romances locales no sólo entretuvieron al público lector con remiendos de una historia nacional llena de agujeros, sino que desarrollaron una fórmula narrativa para resolver conflictos que se venían arrastrando por años, constituyéndose en un género post-épico conciliador que afianzó a los sobrevivientes de las encarnizadas luchas, postulando a los antiguos enemigos como futuros aliados. En los Estados Unidos, el país y la novela prácticamente nacieron de la mano; lo mismo ocurrió en las naciones del sur, siempre y cuando consideremos que fue la consolidación, más que la emancipación, el momento culminante de este parto”.

⁴ Problema estrictamente político que Paul Virilio, en *La inseguridad del territorio*, planteaba en los siguientes términos: “¿Habitar como poeta o como asesino?”. Asesino es aquel que

En este sentido, por ejemplo, Robert Burgoyne ha mostrado cómo las ficciones, que juegan un papel central en la construcción de una identidad nacional por parte del cine norteamericano, en tanto imágenes de consenso social, encuentran en los años ochenta y noventa una oposición inesperada, en películas que pretenden reformular, a través de un trabajo de fabulación alternativo, esas ficciones dominantes, ofreciendo «identidades de recambio» —como decía Foucault— o propiciando la adopción —para usar el vocabulario de Nietzsche— de una «segunda naturaleza» por parte de la gente (una naturaleza política, social, étnica)⁵.

Porque la política depende de la historia, pero el problema de la historia es que no hay historia, sino siempre varias historias, una infinidad de historias. El problema del pueblo es que no hay pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que es necesario unir o, por el contrario, salvaguardar en su diversidad, a través del agenciamiento singular de una memoria común, que sólo el arte puede convocar⁶.

A pesar de que programáticamente siempre se parapetó en las antípodas del compromiso literario, Borges cifró alguna vez en el arte una «función política compensatoria» de este tipo. Recordaré, para comenzar, los siguientes versos, que datan de 1958:

El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto⁷.

bombardea el pueblo existente con poblaciones molares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos" (Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980; pp. 426-427).

⁵ Burgoyne distingue, en este sentido, dos modos cinematográficos de explorar o reinventar el pasado común en busca de nuevas formas de agenciamiento de la multitud. Por un lado, tendríamos una reconstrucción del pasado que se operaría «desde abajo», enfatizando las experiencias minoritarias de segregación y explotación como aspectos centrales del pasado americano. Y, por otro, tendríamos una aproximación «transversal» a la historia, que contra la idea de una comunidad de iguales, destacaría las relaciones antagónicas (especialmente raciales) que constituyen el tejido social. Ejemplos del primer tipo serían *Born on the Fourth of July*, *JFK*, *Jefferson in Paris* y *Forrest Gump*. Ejemplos del segundo, *Thunderheart*, *Malcom X* y *Glory*. En unos como en otros, de todos modos, la mitología de la identidad nacional norteamericana aparece atravesada por una doble contradicción: "no sólo el ideal de una camaradería profunda y horizontal es oscurecido por el hecho de la dominación y la jerarquía racial, sino que el mito de la nación es también contradicho por una suerte de sistema lateral de castas, en el cual la identidad es construida en relaciones de oposición" (Burgoyne, Robert, *Film nation: Hollywood look at U.S. history*, London, University of Minnesota Press, 1997; p. 3).

⁶ Deleuze, *Cinéma-2: L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985; p. 286.

⁷ Borges, «El tango», en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989; tomo II, p. 266 (los textos de Borges que citamos pertenecen siempre a esta edición, que abreviamos Borges, seguido por el nombre del texto, el volumen y el número de página).

Estos versos retoman, en lo esencial, el comentario que Borges hacía de un diálogo de Oscar Wilde, donde afirmaba que “la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos”⁸.

Pero en la música, y más tarde en la literatura, e incluso en el cine, Borges vería más; vería, como muchos de sus contemporáneos y como casi todos sus epígonos, la posibilidad efectiva de redefinir la identidad nacional (ética, cultural y política) a través de una reconstrucción creativa del pasado por la expresión.

Sea todavía el caso del tango, que es abordado más explícitamente en *Evaristo Carriego*. Borges afirma entonces que el tango tiene por objeto la fabulación de una cierta memoria combativa:

Tal vez la misión del tango sea esa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor⁹.

Memoria alternativa, en todo caso, teniendo en cuenta que la independencia de América, al menos en la medida en que constituyó una empresa argentina, no menos que la conquista del desierto, ya suponían un pasado militar copioso y, por consiguiente, una experiencia singular de esos valores.

La posición de Borges es más compleja de lo que puede parecer en un principio (dada la marginalidad de los textos en cuestión y la presunta puerilidad de sus objetos). Comporta, para comenzar, una concepción de la literatura que, más allá de sus problemas formales, reconoce un objeto político inmediato en la producción de ficciones alternativas a las ficciones hegemónicas (tanto en el dominio de la cultura como en el de lo social).

Argentina, lo mismo que América, es un lugar literario y ficcional. El arte, por lo tanto, no puede ocupar más que un espacio doblemente ficcional: un espacio dividido entre las ficciones coloniales hegemónicas (que coinciden con su primera fundación), las ficciones nacionalistas modernas (que doblan fantasmáticamente la gesta de la independencia), y las ficciones de los escritores que, en mayor o en menor medida, buscan cuestionar esas ficciones dominantes, reformulando la tradición y relanzando continuamente la fabula de su fundación (apelando a ese «pasado desconocido y acaso real» del que hablaba Wilde y del que Borges se hace eco).

Es en este sentido que podemos leer, por ejemplo, «Fundación mítica de Buenos Aires», poema que Borges escribe en 1929, y en el que, contra la versión de la historia consagrada, nos propone variaciones que la ponen en duda:

⁸ Borges, *Evaristo Carriego*, I, pp. 162-163. Cf. Borges, «Sobre Oscar Wilde», II, p. 70, donde Borges vuelve sobre esa misma referencia, esta vez denunciando la fuente: “el dictamen de que la música nos revela un pasado desconocido y acaso real (*The critic as artist*)”.

⁹ Borges, *Evaristo Carriego*, I, pp. 162-163.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.¹⁰
O que abren, incluso, el espacio para una memoria alternativa:
Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.
(...) La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio¹¹

Es, también, el sentido que debemos darle al criterio que rige la «Historia del tango», y en general todos los textos que componen *Evaristo Carriego*, donde la cuestión no es “cómo fue aquel Palermo, sino cómo hubiera sido hermoso que fuera”¹².

Quiero decir, Borges reconoce en esta forma activa de la memoria, que de algún modo enriquece y aumenta el pasado, una de las potencias propias de la literatura¹³. A saber: en orden a escapar a las ratoneras literarias y políticas en las que nos vemos encerrados, la literatura es capaz de ayudarnos en la paciente e infinita tarea de reinventarnos a nosotros mismos en tanto sujetos individuales y colectivos¹⁴ (tema que Borges abordara en «El escritor argentino y la tradición» y que Juan José Saer —en un curioso paralelo con la literatura de Gombrowicz— rescatará bajo el lema de «la perspectiva exterior»¹⁵).

Volviendo al caso del tango. Si Borges prefiere el tango, como fábula de un Palermo que hubiese podido ser, y que sería de vital importancia que así fuera, es porque el pasado militar acuñado en las historias oficiales no funda una conexión

¹⁰ Borges, «Fundación mitológica de Buenos Aires», I, p. 81.

¹¹ Borges, «Fundación mítica de Buenos Aires», I, p. 81. Cf. «Prólogo» (1969): “Esta composición, por lo demás, es fundamentalmente falsa. Edimburgo o York o Santiago de Compostela pueden mentir eternidad; no así Buenos Aires, que hemos visto brotar de un modo esporádico, entre los huecos y los callejones de tierra”.

¹² Cf. Borges, «Prólogo» [a *Evaristo Carriego*], I, p. 101.

¹³ Cf. Borges, «Thomas de Quincey. Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos», Biblioteca personal, Hyspamérica, 1987: “De la suma de páginas que componen el libro de *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, de Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado”.

¹⁴ Roberto González Echeverría, *Alejo Carpentier: The pilgrim at Home*, p. 28 (citado en Lelia Madrid, *La fundación mitológica de América Latina*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1989; p. 11).

¹⁵ Cf. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004; pp. 17-29. Cf. Borges, «El escritor argentino y la tradición» (1967).

productiva con la gente, esto es, no constituye una memoria común donde los hombres se reconozcan para la organización o la estilización de la vida, porque:

el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia), sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre¹⁶.

Del gaucho y del compadre, aclaremos, tal como aparecen después de su reformulación por la música popular y la literatura gauchesca, en tanto que contrapuntos a las ficciones hegemónicas del Estado y del poder en general. Borges escribe:

El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar porque el valor cifrado en aquel por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello *no* puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel: «El Estado es la realidad de la idea moral» le parecen bromas siniestras¹⁷.

Colaborando en la postulación de la realidad de estas «figuras genéricas del gaucho y del compadre» como ficciones alternativas, en todo caso, Borges viene a sumarse a la empresa deicida que Vargas Llosa atribuye al escritor en su análisis de la obra de Gabriel García Márquez. Sólo que el Dios muerto por Borges no es el demiurgo platónico ni la palabra hecha carne de los libros sagrados, sino el espíritu absoluto hegeliano que se realiza en el mundo bajo la forma del Estado moderno. En este sentido, tal vez fuese más correcto inscribirlo en la línea de los deicidas nietzscheanos.

Borges, en efecto, no crea de la nada estos tipos existenciales, sino que los rescata de una tradición que tiende a fijarlos para la reproducción de ciertos ideales nacionalistas, para tratar por su vez de darles una segunda naturaleza. Al contrario de Lugones, de Rojas o de Estrada, que tienden a reterritorializar a los argentinos, a partir de estas figuras, en arquetipos míticos que remitirían a un origen olvidado, Borges —como Zarathustra— no conoce más tierra que la de sus hijos (una tierra siempre por descubrir, o, mejor, por inventar¹⁸). Tierra que no implica una territorialización sobre el futuro sin ser, al mismo tiempo, una desterritorialización del pasado.

¹⁶ Borges, *Evaristo Carriego*, I, pp. 162-163.

¹⁷ Borges, *Evaristo Carriego*, I, pp. 162-163.

¹⁸ Nietzsche, «Del país de la educación», *Así hablaba Zarathustra*: «ya sólo amo la tierra de mis hijos, la tierra todavía no descubierta en el mar más lejano; es por ella que mando a mis velas a buscar y volver a buscar. Es en mis hijos que quiero remediar el hecho de ser hijo de mis padres: y compensar todo el futuro... por *este* presente!».

Hablamos, *no* de la revisitación de un pasado monumental (oficial o revisionista), que buscaría el reconocimiento o la iluminación en el lector (alienación o toma de conciencia), sino de una reconstitución útil de la memoria, capaz de poner en cuestión las representaciones existentes y abrir el abanico de las posibilidades futuras. Como diría Foucault, la literatura piensa así su propia historia (pasado), pero para liberarse de lo que piensa (presente), y poder finalmente pensar «de otra manera» (futuro).

Se ha tornado habitual la afirmación de que la obra de Borges apuesta sistemáticamente por la inversión de perspectivas instituidas y la destitución de vectores temporales, pero es necesario recordar las consecuencias que estos procedimientos tienen o pueden llegar a tener al nivel de los dispositivos que nos constituyen como sujetos éticos, culturales y políticos. Para Nietzsche, al fin y al cabo, una política expresiva de este tipo podía significar, a través de la transfiguración del pasado, la abertura a un hombre y un pueblo futuros.

Esto es, la destrucción del concepto de verdad histórica por una instrumentalización de la potencia de lo falso, podría propiciar la oposición de ficciones alternativas a las ficciones dominantes, como agenciamientos colectivos de enunciación que apelan a la constitución de un pueblo que aparece como ausente.

Lo que acá está en juego es una erosión de los límites entre lo factual y lo ficcional, que desplaza el criterio de la objetividad escolar (como parte de un aparato de Estado) al de la creación de lo nuevo (en tanto propiedad intempestiva de un pueblo que falta). Y esto último es lo más importante. Porque estos procedimientos literarios son controversiales, no por su mezcla de ficción e historia, sino por el uso que hacen de la ficción para desafiar los puntos de vista consagrados por la historia (política o literaria)¹⁹.

Se trata de una conjugación muy especial de lo estético y lo político, que puede llegar a tornar indecidible una situación sin salida, bifurcar el tiempo, o incluso diferenciar una nueva sensibilidad, a través de un reordenamiento de lo real (actual) y una reformulación de lo pasado (virtual), contra la postulación de una representación ideal como reguladora de un estado de hecho (utopía).

En este sentido, y creo que esto no le disgustaría tal vez a Borges, podemos ver en la ficción un sucedáneo de “la función del trabajo del sueño y, por extensión, de los momentos de reordenación selectiva que marcan las discontinuidades históricas”²⁰.

Lo mismo que Nietzsche, Borges comprende que cuando la historia falla en la empresa de hacer de la cultura una fuerza vital, es al arte que le corresponde poner en juego el pasado, incluso cuando para esto tenga que dismantelar antiguas estructuras de sentido.

¹⁹ Burgoyne, *Film nation*, p. 5.

²⁰ Lambert, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, New York, Continuum Books, 2002; pp. 137-138.

Sabemos que Borges era un eximio artista de la transvaloración. Pienso, por mencionar apenas algunos ejemplos, en «La esfera de Pascal», en «Kafka y sus precursores», en «Pierre Menard, autor del Quijote». Pero pienso también, para volver donde empezamos, en la transvaloración de la poesía orillera, del tango, y de la historia argentina, que seguramente conoce su punto de máxima exposición en la redefinición borgeana del *Martín Fierro* como libro nacional²¹. Quiero decir, el *Martín Fierro* ya había sido consagrado por Lugones, como epopeya nacionalista de un pueblo mítico²², pero Borges va a reinscribir el poema en una genealogía diferente, para darle otro uso, otro sentido, otra esencia (otra vida, si prefieren)²³.

Borges reconoce que más allá de su hipotética intención original, el libro de Hernández ha sido sucesivamente transvalorado —y en ese mismo sentido traicionado, pero también enriquecido— por la crítica²⁴. Luego, cuando ataque las interpretaciones o los usos instituidos del libro, no será para defender un eventual retorno al texto, sino para —contra su canonización²⁵— proponer una lectura diferente. Ejemplo:

²¹ Cf. Bortes, «José Hernandez. Martín Fierro», Buenos Aires, Editorial Sur, 1962: “En el autor de *Martín Fierro* se ha repetido, *mutatis mutandis*, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar”.

²² Cf. Borges, «La poesía gauchesca», I, p. 188: “...si atendemos al propósito nacionalista de Lugones, que era exaltar el *Martín Fierro*”. Cf. Borges, «Versos de Carriego», IV, p. 42: “Martín Fierro no había sido canonizado aún por Lugones”.

²³ Cf. Borges, «La poesía gauchesca», I, p. 193: “Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una, las admiraciones que condescienden; otra, los elogios groseros, ilimitados; otra, la digresión histórica o filológica”. Cf. Borges, «El matrero», IV, p. 105: “El culto de la obra de Hernández, iniciado por *El payador* (1916) de Lugones y abultado luego por Rojas, nos ha inducido a la singular confusión de los conceptos de matrero y de gaucho. Si el matrero hubiera sido un tipo frecuente, nadie seguiría recordando, al cabo de los años, el apodo o el nombre de unos pocos: Moreira, Hormiga Negra, Calandria, el Tigre del Quequén. Hay distraídos que repiten que el *Martín Fierro* es la cifra de nuestra complejísima historia. Aceptemos, durante unos renglones, que todos los gauchos fueron soldados; aceptemos también, con pareja extravagancia o docilidad, que todos ellos, como el protagonista de la epopeya, fueron desertores, prófugos y matreros y finalmente se pasaron a los salvajes. En tal caso, no hubiera habido conquista del desierto; las lanzas de Pincén o de Coliqueo habrían asolado nuestras ciudades y, entre otras cosas, a José Hernández le hubieran faltado tipógrafos. También careceríamos de escultores para monumentos al gaucho”.

²⁴ “He hablado en contra de la crítica y voy a desdecirme (pero qué importa desdecirme). (...) Igual sucede con Lugones y Martínez Estrada, el *Martín Fierro* no es el mismo. Los lectores han ido enriqueciendo el libro. (...) Así nació aquel libro que ni los contemporáneos ni Hernández penetraron del todo y que sería enriquecido, después, por las vigiliadas de Lugones y de Ezequiel Martínez Estrada.”

²⁵ Borges deploraba la canonización del *Martín Fierro*, exactamente como deploraba la de *Don Quijote*, por ejemplo, en el «Pierre Menard», esto es, su reducción a símbolo patrio o curiosidad gramatical, pero también su fijación en una historia bien centrada: “el *Martín Fierro* no tolera otro precursor que Lussich ni otro continuador que Gutiérrez. Nos propone un orbe limitadísimo, el orbe rudimental de los gauchos. Sus glosadores son apenas (lo temo) una especie más pobre de cervantistas: devotos de refranes, de coplas, de barbarismos ínfimos, de mediocres enigmas topográficos”. Contra esta esclerotización del objeto literario, Borges busca reinscribir el libro en una

El *Martín Fierro* (pese al proyecto de canonización de Lugones) es menos la epopeya de nuestros orígenes —¡en 1872!— que la autobiografía de un cuchillero, falseada por bravatas y por quejumbres que casi profetizan el tango.²⁶

Borges no ignora lo que está en juego en esta reapropiación:

Es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno de sus defectos. Nosotros hubiéramos podido elegir el *Facundo* de Sarmiento, que es nuestro libro, pero no; nosotros, con nuestra historia militar, nuestra historia de espada, hemos elegido como libro la crónica de un desertor, hemos elegido el *Martín Fierro*, que si bien merece ser elegido como libro, ¿cómo pensar que nuestra historia está representada por un desertor de la conquista del desierto? Sin embargo, es así; como si cada país sintiera esa necesidad.²⁷

Ahora bien, como todo buen deicida, Borges juega con nosotros, porque la elección de la que habla no recae en la gente, incluso si el libro gustó en su momento, ni siquiera en otros escritores, que mismo coincidiendo en la elección del *Martín Fierro* como libro nacional aducen criterios diferentes²⁸, sino en la ficción-crítica por la cual él mismo propone unos vectores singulares para el

nueva corriente de vida. Busca restituirle su vitalidad, lo que lo torna importante para la vida de los hombres, de la cultura, del pueblo; busca aquello que hizo que, en su momento, el *Martín Fierro* se impusiera sobre otros libros posibles, pero lo busca donde no está y acaba situándolo donde no se encuentra.

²⁶ Borges, «Sobre The purple land», II, p. 111.

²⁷ Borges, «El libro», IV, p. 169. Cf. Borges, «El Matrero», IV, p. 105: “Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. Inglaterra ha elegido a Shakespeare, el menos inglés de los escritores ingleses; Alemania, tal vez para contrarrestar sus propios defectos, a Goethe, que tenía en poco a su admirable instrumento, el idioma alemán; Italia, irrefutablemente, al aligero Dante, para repetir el melcólico *calembour* de Baltasar Gracián; Portugal, a Camoens; España, apoteosis que hubiera suscitado el docto escándalo de Quevedo y de Lope, al ingenioso lego Cervantes; Noruega, a Ibsen; Suecia, creo, se ha resignado a Strindberg. En Francia, donde las tradiciones son tantas, Voltaire no es menos clásico que Ronsard, ni Hugo que la *Chanson de Roland*; Whitman, en los Estados Unidos, no desplaza a Melville ni a Emerson. En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*”.

²⁸ Cf. Borges, «José Hernández. Martín Fierro», IV, p. 90: “Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina. Su valor humano y estético (tal vez ambos epítetos son fundamentalmente iguales) es innegable. Así lo han declarado, de éste y del otro lado del mar, muchos autorizados críticos y, lo que sin duda es más importante, muchas generaciones de lectores (...) En su pieza de hotel, el hombre solitario escribía y un hecho singular ocurrió; Fierro, que al principio no era otra cosa que un sonido apto para la rima, se impuso a José Hernández. Se convirtió en el hombre más vívido que nuestra literatura ha soñado, en un hombre tan vívido y tan complejo que ha sufrido interpretaciones contrarias. Para Oyuela un forajido, un Moreira con menos muertes; para Lugones y para Ricardo Rojas, un héroe”.

agenciamiento de nuevas subjetividades; en este caso, «la ética del poema» y sus valores asociados (marginalidad, audacia, amoralidad, alegría, individualismo, coraje, estoicismo)²⁹.

Fascinación de Borges por ese momento crucial en el que Cruz —sargento de la policía rural, comisionado a detener al gaucho rebelde—, viendo la desesperada resistencia de Fierro, grita que no va a consentir el delito de que se mate a un valiente y se pone a pelear contra sus soldados, junto al desertor³⁰. Cito a Borges:

Es natural y acaso inevitable que la imaginación elija al matrero y no a los gauchos de la partida policial que andaba en su busca. Nos atrae el rebelde, el individuo, siquiera inculco o criminal, que se opone al Estado; Groussac ha señalado esa atracción en diversas latitudes y épocas³¹.

²⁹ Borges, ciertamente, busca confrontar la afirmación de una ética nacionalista (nostálgica y purista), como la que se sigue de la lectura de Lugones, pero enfrenta a su enemigo sobre el terreno propuesto, y busca, menos una negación de toda ética, que un desplazamiento de la misma (cf. Cristina Piña, «Borges y la reivindicación del margen: Buenos Aires como arrabal de Occidente», *VII Jornadas «Borges y los otros»*, Buenos Aires, 21 de Agosto de 2007); cf. Borges, «La poesía gauchesca», I, p. 180: “Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico”; “La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar”. ¿Borges creía sinceramente que el pueblo prefería íntimamente esa versión de su historia? ¿O simplemente aspiraba a que, a través de su oposición a las historias oficiales, pudiese dar lugar al surgimiento de un pueblo capaz de unirse en torno a esta idea del coraje y del honor? Antes de volver al cine, yo quisiera dejar clara esta aparente ambivalencia. Porque, como vemos, llegados a este punto, resulta difícil establecer los límites de lo que consideramos un agenciamiento colectivo de expresión. ¿Qué manifiesta, en efecto, la existencia de una necesidad común detrás de un agenciamiento de expresión colectiva? ¿En qué se diferencia, en todo caso, de los eventuales agenciamientos expresivos de control del tipo propaganda? No me parece, ciertamente, que podamos establecer un criterio formal. Porque cuando el pueblo es lo que falta, la necesidad de una expresión sólo puede mostrarse a posteriori, cuando es abrazada por gente que se encontraba hasta entonces en condiciones de minoridad. La expresión tiene siempre preeminencia, y si el pueblo y el artista se encuentran en la creación de una ficción común, no es ciertamente porque trabajen en colaboración, sino porque, en tanto que uno pone la expresión, el otro pone el cuerpo. Claro que el cuerpo siempre implica una cierta expresión, aunque virtual, que impone cierta resistencia al acto expresivo (no es posible fabular cualquier cosa); y claro que la expresión comporta su cuerpo sutil, que ejerce a su manera una fuerza, una coacción más o menos importante sobre la comunidad que convoca (no es posible fabular sin una cierta perspectiva). Pero, a pesar de retroalimentarse, la función fabuladora implica para Deleuze, y necesariamente, una cierta polaridad desde la perspectiva del cambio posible: la primacía efectiva de la expresión.

³⁰ Cf. Borges, «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

³¹ Borges, «El matrero», IV, p. 106. Cf. Borges, «Los laberintos policiales y Chesterton», en *Revista Sur*, N° 10, Buenos Aires, Julio de 1935, pp. 92-94: “Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparceros Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente: pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era

Borges se quejaba de que Hollywood propusiese repetidamente el caso del traidor y del héroe del modo contrario: “el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía”³². Llegó incluso a tentar la suerte de llevar su propia versión al cine (hablo de *Los orilleros*, ese guión que Borges escribe en colaboración con Bioy Casares, entre 1951 y 1957³³).

La relectura del *Martín Fierro*, como la vindicación del tango orillero o la poesía de Carriego, implican, en este sentido, una apuesta política genérica, que cifra en la transmutación inteligente del pasado por la expresión la constitución de nuevas posibilidades de pensamiento y de vida, esto es, nuevos modos de agenciar las multiplicidades que somos, nuevos hábitos de decir yo y nosotros:

La historia universal es la memoria de las ulteriores generaciones y ésta, según se sabe no excluye la invención y el error, que es tal vez una de las formas de la invención. El jinete acosado que se oculta, como por arte mágica, en la mera variedad de la pampa o en los enmarañados laberintos del monte o de la cuchilla, es una figura patética y valerosa que de algún modo precisamos. (...) Menos que individuos, la historia de los tiempos que fueron está hecha de arquetipos; para los argentinos, uno de tales arquetipos es el matrero. Hoyo y Moreira pueden haber capitaneado bandas de forajidos y haber manejado el trabuco, pero nos gusta imaginarlos peleando solos, a poncho y a facón³⁴.

Por desconocimiento o por impostura, Borges detestaba la idea del escritor comprometido, pero esto no significa que su literatura no implicara apuestas políticas. Su reapropiación del *Martín Fierro*, desde este punto de vista, es ejemplar. Sólo que la política de la expresión no depende para Borges de la capacidad de la literatura para dar testimonio de lo verdadero, sino de una potencia de lo falso que le es intrínseca y exclusiva. Su misión no es aprehender la esencia sino producir estratégicamente la apariencia, no es representar lo existente sino postular la realidad, no es restituir la necesidad a la historia sino reintroducir la contingencia en el pasado, no es revelar la naturaleza de los hombres (en este caso de los argentinos) sino proponer naturalezas de recambio.

interesante o deseable. Matar, para el criollo, era *desgraciarse*. Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud”.

³² Cf. Borges-Bioy Casares, «Prólogo» [a *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*], en J.L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Emecé, 1997; pp. 1999-200. Es interesante leer el prólogo que, aunque firmado en colaboración, previsiblemente ha escrito Borges, por la insistencia en los temas clásicos de su reflexión sobre la cultura popular.

³³ Una nota: En una posdata de 1974, Borges vendría a criticar justamente algunos de estos rasgos del *Martín Fierro* que él mismo había exaltado, atribuyendo la culpa a Lugones: “El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra -uso la nomenclatura de la época- hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias” (Borges, «José Hernández. *Martín Fierro*», IV, p. 93).

³⁴ Borges, «El matrero», IV, p. 106.

Es en este sentido que Borges decía que “una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres”, y es en este sentido también que, para Borges, “de todas las historias que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz y la de sus hijos, es la más patética y firme”.

Idea de una política que Borges encontraba acuñada en la sentencia de Andrew Fletcher con la que cerraba su «Historia del tango», y que bien podría definir, más allá del testimonio y de la denuncia, de la sublimación o de la utopía, las apuestas de una verdadera política de la expresión:

Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes.³⁵

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, J. L., *Obras completas en colaboración*, Madrid, Emecé, 1997.
 BORGES, J. L., *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989.
 BURGOYNE, R., *Film nation: Hollywood look at U.S. history*, London, University of Minnesota Press, 1997.
 DELEUZE, G., *Cinéma-2: L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
 DELEUZE, G. – Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
 DELEUZE, G. – Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
 DELEUZE, G., *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993.
 LAMBERT, G., *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, New York, Continuum Books, 2002.
 MADRID, L., *La fundación mitológica de América Latina*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1989.
 SOMMER, D., *Ficciones fundacionales*, versión castellana de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, FCE, Bogotá, 2004.

Nombre del autor: Eduardo Pellejero
Dirección-e: edupellejero@gmail.com
Dirección postal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
 Campus Universitário, km 1, BR 101, Lagoa Nova,
 Natal - RN - Brasil, CEP 59.078-970
Fecha de recepción: 24/10/2008
Fecha de aceptación: 12/07/2009

³⁵ Borges, *Evaristo Carriego*, I, p. 164.