GRIAL

112

OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO

TOMO XXIX / 1991

EN TORNO A VALLE-INCLÁN

DARÍO VILLANUEVA:
Valle-Inclán e James Joyce.

JOSÉ LUÍS CARDERO LÓPEZ:
Galicia, Valle-Inclán e a morte.

ANA MARÍA SPITZMESSER:
Totem e Tabú: a sociedade galega nas *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán.

GUSTAVO A. GARRIDO:
Entrevista con Jesús Mosterín.

HERNÁN NEIRA:
Borges e o folclore inmortal.

MAXIMINO CACHEIRO VARELA:
Octavio Paz e Mallarmé.

ANTÓN RISCO:
Para un estudio dos mitos actuais III. *O Lobishome*.

B. LOURENÇO FONDEVILA:
Heidegger: ecoloxía e o sentido do sagrado.

Borges e o folclore inmortal

Hernán Neira

IMPERSONALISMO E UNIVERSALIDADE LITERARIA: DE FLAUBERT A BORGES

Flaubert quería que a literatura non tivese nada que ver coa persoa que a escribe, separando por completo as paixóns das personaxes das paixóns do escritor:

> je veux qu'il n'ait dans mon livre *un seul* mouvement, ni *une seule* réflexion de l'auteur (a Louise Colet, 8/2/52).
>
> l'art n'a rien a démèner avec l'artiste (a Louise Colet, 26/7/52).

Posto que a literatura é unha arte de formas, de expresións felices, de rigor eufónico, igual dá ocuparse de adulterios provincianos (*Mme. Bovary*), das guerras púnicas (*Salambô*) ou de metafísica (*La tentation de Saint-Antoine*). Por iso non hai, para Flaubert, ningún tema que a priori sexa digno ou indigno de tratamento literario. Separando o texto do autor que o escribiu, Flaubert fai ou pretende facer do texto unha entidade autónoma, completamente despersonalizada e, da despersonalización, o principio estético que todo verdadeiro artista debería seguir. Flaubert desposúe á literatura das virtudes, da moral e dos pensamentos que o autor puidese ter, que de ningún modo poden reflexarse nos seus escritos.

Se ben a literatura "impersoal" perde unha característica que tradicionalmente se atribuía á literatura clásica, pois desposúe a esta última de toda pretensión moral de quen escribe, o impersonalismo provea, en contrapartida, cun incremento de liberdade. Sen limitacións morais,

sen as limitacións do autor e de todas as restriccións que puideran provir da súa nacionalidade, da súa lingua, da súa relixión e mais dos seus sentimentos, a literatura impersoal gaña en amplitude de horizonte o que perde en contidos. A arte convértese así nun fin en si mesma, coas únicas restriccións impostas pola capacidade *técnica* que cada artista ten para crear. Flaubert altera a finalidade tradicionalmente atribuída á literatura. Deixa de ser a simpatía co ser humano e a literatura deixa de acompañar a este nos seus males e alegrías, deixa de cantar as grandes xestas patrias, os grandes amores, deixa, en definitiva, da cantar a acción dos homes e convértese, a finalidade da literatura, na exaltación da linguaxe. Para a escola de Flaubert, a linguaxe é o destino da literatura, linguaxe que, á súa vez, é un fin en si mesma.

¿Por que falar de Flaubert cando o noso tema é o americanismo paradoxal de Jorge Luis Borges? É que Borges, situándose na escola do autor francés, non pretende tampouco comunicar e prolonga, ou acentúa, o divorcio entre moral e literatura, antepoñendo esta a aquela, é dicir, o texto á vida e ós valores de quen o crea:

> Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario. Mi primer libro data de 1923; mis *Obras Completas*, ahora, reúnen la labor de medio siglo. No sé qué mérito tendrán, pero me complace comprobar la variedad de temas que abarcan. La patria, los azares [...] mi extraña vida cuya posible justificación está en estas páginas. Borges, *Obras Completas*, contraportada. (En diante, as referencias deste autor tíranse todas da devandita edición, da que se dá entre paréntese o número de páxina).

Aparentemente o argumento é inofensivo e do máis común, moitos son os autores que se preguntan polo mérito dos seus propios escritos. Pero Borges, en tanto flaubertiano, invirte a relación que tradicionalmente se defendeu na literatura americana. Se habitualmente se sostivo que un autor escribe para xustificarse, para explicarse ou para explicar algo ós demais, aínda que sexa a un pequeno grupo de amigos, Borges propón que a xustificación da vida son os escritos que se deron redactado ó longo dela. Deste xeito fai da vida unha escrava da literatura: vivir é un medio para escribir. A metafísica, que para Borges non vale máis que a vida, ten igual tarefa: contribuír a crear ficcións estéticas mediante a variación imaxinaria de signos e hipóteses. En Borges a linguaxe non exalta a cultura nacional, tampoco a americana nin a extracontinental; a linguaxe borgiana non ten máis finalidade que a de exaltar a linguaxe. ¿Cal é a finalidade da vida? Crear unha obra literaria, aínda que ninguén a lea, como foi o caso de Álvaro Yáñez, o escritor chileno que cambiou o seu nome civil pola onomatopeia Juan Emar, do francés *j'en ai marre* (estou farto), quen gastara a súa fortuna xa en París coa súa amante, pechado na casa, sen falar con ninguén, escribindo miles de follas que só hoxe, pouco e pouco, se editan. Non

debe, pois, atribuírse a Borges a exclusiva do herdo flaubertiano en América, pero si o ser un dos autores que mellor a representa e, paralelamente, o ser un dos autores que mellor exemplifica unha certa América, a do Cono Sur.

A teoría flaubertiana do impersonalismo da arte, que separa ó artista da arte creada por el, rompe o cordón umbilical que une o autor cos seus sentimentos e circunstancias directas, abrindo así a posibilidade a unha certa forma de universalismo. En América, en particular no Cono Sur, dábanse as condicións ideais para que esa literatura de pretensión "universal" xurdise. Da indolencia con respecto ó nacional —logo veremos que a indolencia non é tal—, xorde o universalismo borgiano, que de ningunha forma se debe confundir cunha veneración do Vello Mundo. Agora, que Borges non venera a "cultura arxentina" é un feito sabido, que non venera tampouco (en canto autor, outra cousa é persoalmente) a cultura europea é maís difícil de probar, aínda que queda de manifesto polo feito de que desposúe ós signos lingüísticos de toda referencia á realidade. Borges é herdeiro dunha tradición europea que deixou de crer na cultura europea: Borges cre en Flaubert e Flaubert non cre en nada. Bardante algún dos seus textos periodísticos e dalgunhas conferencias, os escritos de Borges non versan sobre as cousas, non pretenden conquistar verdades nin argumentar en favor dunha idea, tampouco das súas: Borges non cre nin sequera na solución dos enigmas propostos por el mesmo. Pero non crer en nada é converterse nun anarquista da literatura, e iso é Borges, pois non recoñece máis fidelidades que a liberdade literaria, con total desprecio das institucións humanas ou divinas ás que se debe, conforme outros autores, a escritura. Sen máis vínculos entre as palabras e as cousas que os estéticos, Borges está convencido da relación harmoniosa entre a beleza e a exactitude, de forma que pode aplicarse ó autor arxentino o que este dixera do autor francés en *Flaubert y su Destino Ejemplar*:

> (Flaubert) pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo [... Flaubert] creyó en una armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y se maravilló de la "relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical". Esta superstición del lenguaje habría hecho tramar a otro escritor un pequeño dialecto de malas costumbres sintácticas y prosódicas; no así a Flaubert, cuya decencia fundamental lo salvó de los riesgos de su doctrina. Con larga probidad persiguió el *mot juste* (265).

LA VARIACIÓN METAFÍSICA COMO MÉTODO LITERARIO

Incrédulo, libre ou alomenos querendo selo, Borges, como Flaubert, ataca a razón occidental nun dos seus aspectos fundamentais, que é a fe na realidade das súas proposicións e no referente externo no que a linguaxe debe apoiarse. Sen defender o nacional ou o indíxena, Bor-

ges pon en cuestión, mantendo a apariencia de veneralos, o logocentrismo e etnocentrismo da metafísica occidental. A metafísica, na que Borges *non cre*, supón a substancialidade e a presencia das cousas postas de manifesto polas palabras. A única finalidade destas é descubrir o mundo, facerllo presente ó home mediante signos. Estes, na medida do posible, deben desaparecer unha vez percibidos para que o contacto entre o ser humano e as cousas sexa tan directo, tan inmediato como se poida. Así, o ideal do signo é o esvaecerse para dar lugar á intuición directa. Pero, leven ou non á intuición, a metafísica non sería posible sen a certeza de que os signos remiten a unha realidade extralingüística. Lémbrese, nese sentido, que as *Méditations Métaphysiques* de Descartes son un longo traballo filosófico que procura desposuír as afirmacións construídas alí de múltiples ameazas. As ameazas consisten fundamentalmente no risco de que todo sexa un soño ou de que un *malin génie* faga que os homes tomen como realidades o que só é froito da imaxinación. Descartes evita o perigo mediante unha garantía dada por Deus, quen, finalmente, asegura que as *Méditations* non son só palabras, simple representación de cousas que quizais nunca existiran. Poderase obxectar a validez do argumento ontolóxico proposto por Descartes, pero non se pode obxectar que o seu propósito é dar fundamento extralingüístico, é dicir, metafísico, ás súas afirmacións.

Moi distinta é a posición de Borges. O conto titulado *Argumentum Ornithologicum*, parodia, comezando polo título, unha das "probas" máis clásicas que a filosofía dera en favor da existencia de Deus. O seu texto integral é:

> Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos: no sé cuantos vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible: *ergo*, Dios existe (787, Borges subliña).

Non hai neste texto ningún esforzo por asegurarse de que a visión, que esgota o campo da realidade, é algo máis que "simple visión". Máis ben ó contrario, Borges insiste no seu carácter fugaz, pois a visión dura un segundo ou acaso menos e pouco lle importa se é só o froito dunha combinatoria lingüística que ten lugar no seu cerebro, durmido ou desperto. A visión esgota o ámbito da realidade a partir da cal Borges debate a existencia de Deus. A este problema, que foi centro de ocupacións metafísicas e filosóficas durante séculos, Borges dá unha "resposta" afirmativa: Deus existe.

A partir da precaria existencia do soño, facendo variar as distintas posibilidades nas que este pode entrar, Borges deduce que Deus existe. Sen advertir ó lector, Borges toma o soño como unha realidade, e en certo sentido ninguén podería negar que os soños *son*, ou alomenos foron "algo", é dicir, que existe unha realidade propia do onírico da que é posible falar. De resultar interesante o conto, de principio a fin, é pola tensión que Borges crea ó opoñer, desde as primeiras liñas, a existencia ínfima do soño á existencia maiúscula de Deus. Só un inxenuo suficientemente culto para ser sensible ó tipo de razoamentos escolásticos, pero suficientemente inculto para non ter os coñecementos teolóxicos e filosóficos que Borges aparenta ter, podería tomar en serio a argumentación. Pero en realidade, esa mestura de saber e non saber é característica da maioría dos que se entregan á literatura por gusto, que non é sempre o caso dos críticos. Sen a inxenuidade necesaria para crer o que se le, ler non lle produciría pracer ningún e o fenómeno literario desaparecería.

Na maioría dos relatos de Borges o argumento filosófico é tan seductor como absurdo. Ata tal punto o método borgiano é nonfilosófico, que o autor arxentino non propón unha concepción xeral do absurdo que puidese fundar os seus escritos, e as poucas veces que pretende xustificalos, non pode facelo máis que polo pracer provocado, quizais, no lector. ¿A metafísica cuestión de gustos? En efecto, o simple pracer é para Borges xustificación suficiente para argumentar, a partir dun soño, en favor ou en contra da existencia de Deus. Os escritos borgianos non son metafísicos, neles a metafísica é só un símil logrado mediante lecturas amplísimas pero sen finalidade filosófica. Borges é un gran imitador, un mimo marabilloso, todo menos un pensador, todo menos un filósofo.

Por iso, Sábato, a pesar de ser un dos homes máis lúcidos nas letras arxentinas e dos que mellor comprenderon a Borges, equivócase ó afirmar que na obra deste hai un particular "tono metafísico"[1] aínda que lle falte "la fuerza que exige una literatura grande"[2]. O "tono metafísico" borgiano é parte do xogo de apariencias que fortalecen ou mesmo constitúen un sistema de escritura profundamente anti ou simplemente a-metafísico, cun punto de partida que é a pseudo realidade dos signos e a irrealidade das cousas transformadas en soños. En canto Borges deixa os temas "locais" (Buenos Aires, os tangos, etc.), todo nos seus textos *parece* ser historia ou filosofía, pero non chega a selo; a súa arte é a da simulación e as súas convicciónns non son máis que apariencias, aporías. Isto queda aínda máis claro no tratamento outorgado

1. Sábato, Ernesto. *Sartre, Robbe-Grillet y Borges*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1967, p. 45.

2. Sábato, Ibid., p. 41.

a certos temas "vulgares" e/ou "locais". Borges transfórmalles o carácter trivial e, finalmente, chato, para atribuílos e insertalos nunha narración exemplar na que se atopa retratado un aspecto esencial do mundo. Así, Borges cambia e eleva a natureza dos feitos máis simples, por exemplo, a crónica policial de *Billy the Kid* ou o duelo que opón Rosendo Juárez a Francisco Real transfórmase na *Historia Universal de la Infamia*. En realidade, nin a infamia do pistoleiro ianqui era tanta que merecese chamarse universal nin o duelo de arrabalde entrar na historia.

Situándose entre os herdeiros de Flaubert, Borges consagra nas letras americanas o divorcio entre literatura e moral que previamente tivo lugar en Europa. A partir dese divorcio, os temas dos que trata a literatura quedan ó arbitrio do autor. Xa non son a patria, a amada nin o destino da humanidade o que lle preocupa "naturalmente", como lles sucedía ós autores románticos, senón a variación imaxinaria de calquera tema posible. O método da variación imaxinaria é corolario da teoría da arte pola arte. Xa que a literatura non ten outro fin que ela mesma, xa que o autor debe permanecer á marxe dela, a combinación de signos lingüísticos pode realizarse con total indiferencia dos conflictos persoais, colectivos, morais ou mesmo artísticos que a devandita variación pode involucrar. A metodoloxía borgiana corresponde a un momento moi particular da historia da literatura e da historia das ideas, sen dúbida relacionado coa evolución dalgunhas clases sociais, que conxuga o impersonalismo de orixe flaubertiana cunha época de declinación da literatura escrita, aínda que de sacralización da letra impresa. O sacralizado por Borges non son os contidos, senón os signos, non a mensaxe, senón a estética. Ideas e tradicións son para Borges un medio de salientar as virtudes, sobre todo estéticas, da linguaxe, pero non da comunicación.

Borges, ó suxerir que un simio, combinando letras ó chou, puidese escribir *La Divina Comedia*, desposúe a esta obra da súa mensaxe e converte a arte en froito do azar ou da fisioloxía. Do azar, porque o simio carece de vontade, e da fisioloxía porque os seus movementos son guiados, suponse, por humores e calores corporais. Borges arrédase deste xeito dos que ven na literatura o froito dunha inspiración superior, das paixóns ou do afán de comunicar. No texto borgiano chamado *Las Tres Versiones de Judas* (514), o tema clásico da redención que basea a cultura cristiá é transformado nun xogo de hipóteses. Para un cristián, en cambio, a redención e o redentor non poderían, endexamais, ser materia de hipóteses corrixibles e mudables ante cada obxección. O argumento é o seguinte: un certo Nils Runeberg propón que a traición de Xudas é necesaria para a redención, pois intuíu a divinidade de Cristo e, así como este se rebaixou a ser home, aquel rebaixouse a ser delator. Obxectado polos teólogos, Runeberg modifica as súas

teses e propón que Xudas, asceta, decide mortificar, non a carne, senón o seu espírito: "Judas buscó el infierno porque la dicha del Señor le bastaba" (516). Refutado unha segunda vez, Runeberg outorga un novo destino ó apóstolo, afirmando que en realidade, Xudas non era apóstolo, senón o mesmo Xesús que elixe un medio ínfimo para se salvar: o de traidor.

A coherencia do texto é implacable, pero o tipo de argumentación é científico, non dogmático como corresponde a un texto relixioso apoiado na biblia. O dogma, en efecto, por ser revelado, non admite correccións nin se fundamenta en probas filosóficas, mentres que a ciencia non coñece máis revelación e máis proba que o contraste cos feitos, sempre cambiantes e suxeitos a novos experimentos. Propoñer, mediante a exploración imaxinaria das distintas hipóteses, que Cristo se fai Xudas para salvar mellor ós homes, é cuestionar a propia cultura cristiá na que o autor se formou. Do mesmo xeito, propoñer unha *Divina Comedia* froito dun azar simiesco consiste en cuestionar a superioridade do home sobre os animais e a civilización que repousa na palabra escrita, é dicir, a mesma na que Borges vive. Protestarase, con razón, que tratándose só de literatura, Borges non carga coa responsabilidade dos argumentos, senón que esta incumbe, como moito, ó narrador, entidade ficticia inventada polos críticos para comprender a figura ou a voz do narrador no discurso literario. En efecto, Borges esfórzase por non aparecer na súa literatura e por construíla a partir de variacións da representación que outros fan das cousas, por exemplo, nos libros de historia, de filosofía ou na simple crónica policial. Por iso, nada tan erróneo como confundir a Borges-narrador con Borges-cidadán arxentino. Aínda que poida haber puntos de coincidencia, trátase de dúas entidades, un é o temático que escribe rexéndose polas leis da estética, da cal e pola cal vive; o outro, o cidadán, é alguén de quen o narrador a penas interesa falar. Dos dous Borges, é ó primeiro, ó narrador

> a quien le ocurren cosas [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo [el ciudadano] vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica (808).

Daquela, non se pode atribuír a Borges o que o narrador di dos seus escritos, pero segue a ser certo que con independencia de quen sexa o autor do texto, a sucesión de hipóteses presentadas, aínda que sexa pola voz ficticia do narrador, non manifesta a crencia sacra que o cristianismo esixe a un home, ou a un narrador ficticio, para chamalo cristián. Para Borges, a literatura, e quizais a realidade pois para el non existe diferencia entre a unha e mais a outra, é froito do soño, o seu ou o do narrador, para o que a redención ou condena dos homes non deixa de ser unha hipótese lingüística que lle resulta moralmente indife-

rente. O método borgiano consiste na variación imaxinaria dos signos e significados lingüísticos, combinándoos de maneira que serían inaceptables para calquera que vexa un significado ou un referente ontolóxico tras eles. O método de Borges, herdeiro do de Flaubert, non é sen embargo igual ó deste último. A variación imaxinaria é inconcebible sen que previamente se producira na historia da literatura unha separación entre as convicciónns do autor das convicciónns das súas personaxes. Sen embargo, mentres que o tipo de escritura flaubertiana pon o acento no rigor técnico, a escritura de Borges pono no rigor lúdico.

O rigor lúdico de Borges non atinxe á realidade. Borges transforma a historia real en representación da historia, de aí o seu amor por Carlyle: "la historia universal es un texto que estamos obligados a leer y en el cual nos escriben" (1145). Nese sentido, pódese dicir que en Borges non se aplica a distinción entre a narración da historia (the narration of history) e o contido da historia (history). En case todos os textos tradicionais, literarios ou históricos, a narración, en tanto conxunto de símbolos, non pretende esgotar o contido da realidade, Para Borges, en cambio, os eventos históricos (history) redúcense á narración da historia, de tal forma que a historia mesma (history itself) existe, non en virtude dos acontecementos humanos, senón en virtude do escriba que a narra. Borges identifica a sucesión de eventos históricos coa narración da historia, de maneira que desaparece a distancia entre o signo e a cousa. A cousa ou materia que acontece existe para Borges en virtude do signo que a representa. O mesmo ocorre coas imaxes e ídolos de certas culturas animistas nas que os deuses adorados non son entidades que habiten os ceos, senón as súas representacións na terra. Nestas culturas, derrubar un ídolo, é dicir, derrubar o signo, é derrubar o deus, e, erixirlle un ídolo, facelo existir. En Borges, borrar unha páxina é borrar os acontecementos que alí se narran e, escribir unha páxina, facer existir certos feitos. Nas letras americanas, Borges é o gran animista da literatura; logo de convertela nun ídolo, o autor arxentino non adora os deuses que ela canta, senón o canto mesmo.

VERDADE E LITERATURA

En Borges, a realidade enteira é representación, e, a representación, azar e hipótese. Pero non se trata dun azar real, senón de representación do azar porque toda a realidade, aquela dos signos e aquela das cousas, é en Borges palabras e xogo de palabras. O mundo é representación, non existe nada que non fose previamente escrito ou dito. Para Borges, no comezo existía o verbo porque a estructura do mundo é lingüística, estructura da que as cousas son un reflexo. De aí a lóxica case perfecta das súas narracións, que non é a lóxica das cousas, senón

a da lingua que as crea ó pronuncialas. Borges non cre naquilo do que fala, como di Sábato:

> porque en Borges abundan las posibilidades, nos resistimos a creer en su creencia (...) En Borges hay una sola fidelidad y una sola coherencia: la estilística. El mismo confiesa que rebusca en la filosofía con puro interés estético[3].

O "erro" dalgúns críticos, e dalgúns lectores, consiste en tomar en serio as diversións borgianas, crendo "inquietud profunda lo que en general es un sofisticado pasatiempo"[4]. Comprender o carácter lúdico da obra borgiana permite rematar coa discusión sobre o que Borges-narrador pensa. O narrador dos seus escritos non pensa, simplemente explora esteticamente as posibilidades que a representación lingüística do pensamento de terceiros lle ofrece. Dirase, daquela, que se trata dun pensamento oportunista, pero non é así. No Borges-narrador non hai eclecticismo nin a constitución dun pensamento propio a partir de citas alleas por moito que estas abonden na súa obra. O seu material de traballo non son as ideas, senón os signos fonético-lingüísticos que as portan, o que lle interesa non son as relacións entre conceptos e cousas, senón as relacións entre imaxes, entre representacións puras, desposuídas daquilo que representan.

Non hai compromiso ningún de Borges coa maioría das súas personaxes, e mesmo os que se chaman Borges parecen ser só un pretexto estético, un xogo de azares entre moitos máis. As súas personaxes non actúan, senón que calculan posibilidades previamente calculadas polo autor. De aí quizais a imposibilidade de quen os le para identificarse cos homes descritos na súa literatura. Pódese sentir piedade ou emoción por eles, pero sempre permanecen afastados e resulta difícil verse ou ver retratado a un amigo nos seus textos. Borges describe coa exactitude dun científico, coa frialdade dun detective e coa beleza dun artista. Por iso, non se podería dicir que manifeste un maior ou menor apego en canto a un tema ou a outro, en canto a unha ou a outra tradición literaria. Os feitos que narra son asombrosos, sen embargo, resulta imposible asombrarse e permanécese distante do heroe ou da víctima. O que para os homes pode ser motivo de amor ou odio, para Borges é motivo de pracer estético. Nada toca a Borges cando escribe, a vida e mais a morte son, para o autor de *Ficciones*, un asunto puramente lingüístico.

En Borges, a perda de significación da linguaxe non podería ser asumida como tese, como postulado. Facer un discurso sobre a nonsignificación da linguaxe, ó estilo de Wittgenstein no *Tractatus*, suporía crer que a linguaxe é quen de dicir alomenos unha verdade: a de que

3. Sábato, Ibid., p. 47.
4. Sábato, Ibad., p. 47.

non existe verdade. Os textos de Borges, a excepción dalgúns escritos periodísticos, esixen ser mantidos no plano da pura literatura, da literatura fantástica, e lémbrese que para Wittgenstein non era outra cousa a metafísica. Por iso, Borges non dedica nin podería dedicar ensaio ningún, alomenos no sentido clásico desta palabra, ó tema da significación. Pedir a Borges soster verdades, mesmo a da súa propia escritura, é un absurdo, o único que podería postulalas, de tratarse de algo lexítimo, é o crítico. A Borges non se lle pode nin se lle debe crer, menos aínda cando presenta os seus escritos baixo a forma de ensaio porque aquela é xustamente a forma que escolle para desacreditar o ensaio e en xeral toda pretensión de dicir verdades. Non resulta extraño, xa que logo, que un crítico como Gérard Genette admire tanto ó autor arxentino. Genette, ó propoñer un método de análise literaria baseado no estudio das relacións internas e puramente lingüísticas das obras, realiza en teoría literaria o que Borges fixo como autor: cortar os textos das realidades das que parece falar[5].

O feito de tomar os signos polo mundo que eles representan doe e ten que doer ó nacionalista, ó autor romántico, ó partidario do realismo, da literatura comprometida e a calquera que se interese en primeiro lugar polas cousas e mais polos homes. Mentres que outros autores viven e morren, non polos seus escritos, senón polo que neles se narra, Borges vive e morre non para comunicar, senón para escribir. No seu mundo lingüístico, a soidade do gaucho ou a dolor do inmigrante, lonxe de reflectar a "alma arxentina", son só unha posibilidade estética. Por iso, o método da variación, literariamente sen reparos, foi con lexitimidade obxectado moralmente moitas veces polas comunidades correspondentes: ¿cantas veces non foi criticado Borges pola "superficialidade" coa que toca, por exemplo, temas políticos? En determinadas circunstancias, dar lugar a ambigüidades pode ser criminal. O erro, sen embargo, é dobre, o seu moral, e intelectual o dos que o toman en serio, dos que cren que Borges utiliza a linguaxe, en tanto cidadán, para falar, por exemplo, de política, cando en realidade utilízaa en tanto narrador, non para dicir, senón simplemente para falar: baixo a aparente diversidade de temas, Borges sempre fala da linguaxe.

A partir do impersonalismo estético e da constitución dun narrador que nada ten que ver co Borges cidadán, o Borges-narrador pode reclamar para si o herdo de toda a literatura mundial. Borges-narrador, entidade ficticia necesaria para que resplandezan as virtudes da linguaxe en certos textos, carece de nacionalidade. Para el, a literatura arxentina non se diferencia das estranxeiras, todas lle son igualmente próximas ou distantes. Séntese con dereito a apoderarse de todo sen usurpar

5. Ata tal punto admira Gérard Genette a Borges que ten un retrato del na súa oficina da EHSS, en París.

nada pois, para o artista que non ten outra nacionalidade que a literatura, o universo perténcelle por dereito propio. A noción de estranxeiro queda fóra do reino das letras, non é máis que unha intromisión ilexítima, pero comunmente aceptada, do dominio da política e da diplomacia no dominio da literatura. Non é polo pasaporte do autor que se determina a nacionalidade estética do narrador, senón pola familiaridade adquirida cun mundo literario, calquera que sexa o seu país de orixe. E o que se di do espacio pode dicirse do tempo. Para un autor que concibe o mundo como representación, e ese é o caso de Borges, un signo que provén do pasado non posúe ningún carácter que o distinga doutro proveniente da actualidade. En ambos os dous casos se trata de simples representacións. Para o autor de *Ficciones*, non hai letras nacionais nin estranxeiras, só hai letras, ben sexan indíxenas, crioulas, europeas ou mundiais pois, como el mesmo di, "felizmente, no nos debemos a una sola tradición: podemos aspirar a todas" (contraportada das súas *Obras Completas*).

A estética borgiana da exactitude matemática é unha regra universal que se aplica o mesmo ós evanxeos que ós tangos, á pampa que ós mares do norte. Borges somete a unha igualdade a priori o conxunto da tradicións culturais, non existe para el unha que sexa naturalmente superior ás demais. É quizais a igualdade xurídica que posúen as distintas tradicións literarias o que permite a Borges tratar temas que van desde o gauchesco e o arrabaldeiro, ata as lendas nórdicas, sen se sentir estranxeiro a ningún. Isto non podería ter lugar sen a suposición estético-filosófica de que tampouco hai pobos ou razas superiores, e que, polo tanto, nada obriga a supoñer que o pertencente ó país, cun pasaporte de nacionalidade debida a azares, sexa máis digno que o do país veciño. Europa ou América son, desde o punto de vista literario, por completo indiferentes a Borges, do mesmo modo que lle son indiferentes a Borges, ou próximas, as súas elucubracións sobre Mahoma e os textos do *Corán*. De aí que o "desapego" borgiano a certos lugares comúns da literatura americana non supoña, de ningún modo, que a desprecie, e menos aínda unha actitude de veneración das literaturas estranxeiras. Como metáfora, poderíase dicir que o texto literario está escrito para Borges cunha gramática impersoal e tecnificada que ten en común coa partitura de música que pode ser lida e interpretada con independencia de nacionalidades e idiomas. Borges non precisa sentirse persoalmente involucrado nos acontecementos descritos por el. Ben ocurran en países próximos ou afastados, reais ou ficticios, a única distancia que coñece é a que existe entre o intérprete e mais o signo.

O CONTRATO LITERARIO

A tremenda forza da literatura borgiana baséase nunha especie de ruptura do contrato de confianza que liga tradicionalmente ó escritor

co lector. Gracias a este contrato, faise saber ó lector que o narrado, sen posuír o tipo de verdade propio dos libros históricos, posúe un singular tipo de verdade, que é a literaria. Esta non consiste nin na verosimilitude nin na imitación dos feitos (a arte non é mimética), senón na verdade de obxectos imaxinarios. Os obxectos imaxinarios pódense referir ás cousas, pero fano de maneira oblicua, asumindo perspectivas que non é posible obter mediante a observación empírica. Os textos de Borges teñen a característica de presentarse como non-literarios, é dicir, como históricos, periodísticos ou filosóficos, e o lector ten a tendencia a esixirlle o que lle esixiría a este tipo de narración. O mesmo sucede con algunhas das súas entrevistas, nas que raras veces se sabe se fala o Borges-narrador, suxeito ficticio dun discurso ficticio, ou o Borges-cidadán. Non cabe a menor dúbida de que un e mais o outro se apoian mutuamente. Pero resulta moito máis difícil determinar onde comezan e onde rematan os límites de cada un. O público é facilmente confundido, confusión esencial ó seu método literario, pero que tantas veces fai pagar a Borges-cidadán o que dixo Borges-autor-voz-do-narrador, ou viceversa. Non deixa de sorprender que moitos críticos literarios americanos se comporten fronte a Borges como o máis inxenuo estadounidense, que confundindo o cidadán coa personaxe representada, ten o costume de agredir pola rúa ós actores televisivos que habitualmente representan o papel de "malo".

Poderíase crer, a primeira vista, que a arte de Borges consiste en contar fermosa e entretidamente feitos verídicos que universitarios e investigadores narran de forma lenta e aburrida. En realidade, sucede xusto o contrario: o seu virtuosismo é de tipo moi distinto. Cando Borges presenta un dato ou un acontecemento, "desrealízao" pero non por iso cambia o ton nin modifica o contrato que segue facendo crer ó lector que se trata dunha narración filosófica ou histórica. *El Milagro Secreto*, comeza así:

> La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de Zeltenergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor da la inconclusa tragedia *Los Enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez (508).

De modo igualmente histórico comeza *Las Tres Versiones de Judas*:

> En el Asia Menor o Alejandría, en el segundo siglo de nuestra fe, cuando Basílides publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Nils Runeborg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos (514).

A ruptura do contrato prodúcese na utilización ficticia de datos reais, insistindo no carácter histórico destes, ó mesmo tempo que o argumento no cal son insertados acentúa a inverosimilitude dos feitos.

Prodúcese entón unha contradicción entre os contidos narrados e a organización discursiva que se lles dá. Ante tal tipo de narración, o lector debera agardar un discurso de carácter histórico, sen embargo, os datos, citas e referencias, que fan todo por fortalecer o ton e mais a apariencia erudita do texto, están ó servicio dunha finalidade dramática e non científica. De aí a tensión, sobre todo intelectual, producida polos escritos borgianos, que apuntan en dúas direccións distintas. Por unha parte solicitan a fe na realidade das cousas narradas, mentres que por outra avivan a desconfianza polo rigor excesivo no que se suceden os feitos e a inverosimilitude do contido global. Borges entrega referencias que o lector normalmente culto ó que se dirixe séntese obrigado a coñecer. Este cae na trampa de sentir familiar, tal vez un nome, unha data ou un acontecemento, pero, como o resto dos datos é falso, queda fascinado pola aparición do inquietante ó interior do familiar.

DIFICULTADES DUNHA "CULTURA NACIONAL"

Así como en Chile hai unha tradición que exalta a dozura e a riqueza do val central, ou en Arxentina outra que describe con nostalxia pampas e explanadas, en ambas nacións faltaba, quizais ata Borges, unha literatura tipicamente urbana. Urbana, é dicir, sen cantos e sen sorpresas ante a grande urbe, sen eloxio do modernismo nin terror ante a masificación, sen vertixe por vir ás présas, onde rúas e arrabaldes aparecen como o medio natural de desenvolvemento das personaxes, tan natural que nin sequera merecen ser nomeadas ou que se lles recoñeza baixo mome falso. Así como existen dúas Españas que con frecuencia conviven dificilmente, a calderoniana por un lado e a tauromáquica polo outro, hai dúas Américas, ou aínda máis, cos seus res-pectivos folclores que non poden ser reducidos ó indíxena e ó crioulo, nin ó popular e ó burgués. No Novo Mundo, e en particular no Cono Sur, existe unha metafísica e un folclore urbanos de corte "europeo" xerados, tal vez, por imitación, pero que non por iso deixan de formar parte das súas características locais e autenticamente "nacionais".

Borges, que durante tantos anos buscou infructuosamente o sabor de Buenos Aires escribindo libros de tangos e arrabaldes, non o atopou, segundo el mesmo confesa, ata escribir un conto chamado *La Muerte y la Brújula*, no que a cidade é travestida transformando o Paseo Colón na Rue Toulon, e as quintas de Adrogué en Triste-le Roi, ademais de que o primeiro dos crimes narrados alí sucede no Hôtel du Nord, o segundo nun lugar xenérico e o terceiro noutro chamado Liverpool House. Só un bonaerense está en condicións de recoñecer eses nomes e sitios como representativos da cidade, só un bonaerense recoñece ó detective Lönnrot e mais ó criminal Red Scharlach como porte-

ños. En canto ós críticos europeizantes e en canto ós nacionalistas ansiosos de literatura gauchesca, cabalos, homes fedorentos e ñandús na Patagonia, acusarán inutilmente a Borges de europeizante e estarán convencidos de que *La Muerte y la Brújula* sucede nas Galias ou en Escandinavia. En realidade, o que fixo Borges foi descubrir que o "estranxerizante" forma parte da paisaxe local e que un bonaerense ou un santiaguino pode sentirse máis na casa cando pasea por unha rúa de nome francés que cando o fai por outra de nome hispánico ou indíxena.

Probablemente Borges non sexa o único, sen embargo, é sen dúbida o máis notable dos autores arxentinos que constituíu unha literatura folclórica sen ter utilizado en demasía as calores abafantes que, con todo o frecuentes que son nun Buenos Aires de clima tropical catro meses ó ano, non aparecen nunca nos seus escritos. Borges é, como a maioría dos escritores arxentinos, froito de Buenos Aires máis que da paisaxe campestre de *Martín Fierro*, considerado por moitos como o máis propio arxentino. O primeiro folclore de Borges, o que lle afecta máis directamente, é un folclore urbano, e é no interior deste onde se sitúa o ton "metafísico" dos seus escritos, ton considerado, ata entón, como privativo de Europa. Hai un folclorismo borgiano que obriga a revisar a concepción do que se deu en chamar a tradición americana e do que se supón que será, no Novo Mundo, a cultura popular. Se Borges pode ser chamado folclórico, é no sentido etimolóxico da palabra: Borges trata temas populares, non gauchescos, senón propios dunha masa de clases medias, profesores, empregados e profesionais. Froito do radicalismo, do ensino gratuíto e da cultura laica, esas mesmas clases medias son a penas sensibles ó afán de lucro dunha burguesía que vive e morre por diñeiro ou persegue desesperada as etiquetas de Pierre Cardin. A literatura borgiana é propia dunha urbe arxentina, en moitos aspectos similar a outras urbes americanas, que incorpora co mesmo dereito ós seus textos os tangos e mais os debates, ben ou mal fundados, sobre o azar, a casualidade, a culpabilidade de Xudas, o diverso e mais o un, é dicir, temas bonaerenses ata entón considerados específicos da literatura europea.

Así, o urbano e o metafísico poden ser tan representativos de América como o crioulo, o campesiño ou o indíxena. Esixir unha literatura de temas pampeños, de exaltación da paisaxe ou de amor á terra non é o resultado da idiosincrasia nacional (¿cantos arxentinos odian ou simplemente descoñecen a pampa?), senón dun prexuízo estranxerizante que busca en América o exótico, o caricatural e o festivo. Por iso se pode dicir, Con Borges, que "el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (270). O mesmo Borges, que coñece como poucos a poesía gauchesca, lembra que esta é obra de clases cultas, e que este xénero é

moi distinto do que escriben os poetas populares e os poetas gauchos:

> La poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a decirlo— obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro [...] Nada más lejos de la poesía popular. El pueblo [...] cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante y rehuye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes (268).

Hai, na concepción borgiana da tradición arxentina, o convencemento nunca enunciado de que a historia é, non soamente o lugar onde se forma e se fixa un país, senón o lugar onde a súa identidade, que é transformación continua, se abre, e que esta apertura forma parte do carácter nacional. Nos países do Cono Sur, raza, cultura e sentimento de identidade nacional non son necesariamente sinónimos. Por iso, non se pode, en moitos países do Novo Mundo, como si se pode nalgúns países do Vello, identificar estes conceptos. América ten fronteiras xeográficas que non coinciden coas súas fronteiras culturais: todo intento de unificar unha e outra supón aceptar como natural a azarosa orde xurdida das guerras de independencia, así como descoñecer os fenómenos da inmigración e da existencia de culturas prehispánicas. A forma na que os pobos interiorizan a historia ten a particularidade de crear un vínculo bastante libre ou bastante estreito, segundo os casos, entre a distancia xeográfica e a distancia cultural. A comprensión e a relación afectiva que cada home establece cos eventos históricos non se apoia necesariamente nunha relación de proximidade espacial e xeográfica. É ben certo que os pobos hoxe están organizados en Estados, e que estes intentan unir, mediante o convencionalismo xurídico, unha unidade política, unha unidade xeográfica e unha unidade cultural, facendo crer ós cidadáns que a "súa" propia historia é a que ocorre nos límites das fronteiras nacionais. Pero estes intentos, así como a existencia de plans oficiais de ensinanza da historia nacional, demostran que a cultura de cada home ou de cada grupo social non se identifica de seu coa da nación na que vive. Por outra banda, malia os intentos levados a cabo por algúns Estados, que buscan identificar ós seus cidadáns cunha cultura patria, existen pobos, o nómada e o arxentino, entre outros, onde a unidade entre xeografía e cultura non calla naturalmente e onde o aspecto por completo arbitrario e paseísta dalgunhas pretensións de cultura nacional maniféstase en esplendor. Por necesidade, accidente ou pracer, o que provén de horizontes diversos e distantes pode ser contiguo no espírito. Non hai razón ningunha, agás a repartición de zonas de influencia cultural no mundo, para restrinxir o arxentino, ou o americano, ó circunscrito polas fronteiras continentais.

O que Chile, Uruguay ou Arxentina son "interiormente" na súa identidade nacional, é unha apertura fundamental cara ó exterior do

continente. No caso deste último país, no que as clases conservadoras non son tan hispanófilas como nos dous primeiros, trátase mesmo dun mirar, desde dentro do idioma castelán, cara ó exterior da lingua española. Unha certa maneira de relacionarse consigo mesmo como estranxeiro e coa cultura europea como propia pertence á esencia do espírito nacional dalgúns países americanos. Ese imitar e esa identificación, lexítima ou ilexítima, é vivida con naturalidade na mente de moitos, quizais a maioría, dos habitantes do Cono Sur, que dificilmente aceptarían identificarse cunha cultura americana de ser esta entendida como froito da terra e como introspección.

Por iso, Borges é extraordinariamente escéptico en canto a unha idea vella xa pero continuamente renacente de que América se atopa soa. A "soidade" de América, á que se lle chama erroneamente latina, pois é igual india e negra que romana, é un tema recorrente na estética continental. O discurso de recepción do Premio Nobel por García Márquez estivo centrado nese motivo. Identifica, alí, soidade e singularidade, soidade e identidade, soidade e independencia, soidade e solidariedade interamericana, soidade e invención literaria, soidade e distancia "latinoamericana" co resto do mundo, de tal modo que fai da soidade a característica nacional do continente. Borges abordara a mesma materia algunhas décadas antes, tomando unha posición moi distinta. Nunha conferencia dictada nos anos corenta baixo o título de *El Escritor Argentino y la Tradición*, sostén que Arxentina non é un país novo nin se atopa soa:

> Esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo, tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético [...] Sin ambargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa [...] ha resonado profundamente aquí. El hecho de que unha persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española [...] ha determinado en muchos casos peleas y distanciamentos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa (272).

A veneración do estranxeiro non é patrimonio exclusivo de ningunha clase social en América e sería un erro pretender que se trata dun fenómeno ligado exclusivamente ás burguesías locais. Abonda con pasear por Santiago ou por Buenos Aires, ben sexa en Providencia ou en San Miguel, en Recoleta ou na Boca, para se decatar da multitude de nomes "estranxeiros" que se lle dan ás tendas ou ós artigos de uso diario. Cada cal, cos seus propios medios co seu propio temperamento e coa súa propia finalidade, imita o estranxeiro en América, cargando dun ton despectivo, ás veces, os adxectivos e nomes "nacionais". En Chile, a palabra "chileno" é, por unha parte, un xentilicio e, por outra, un adxectivo que designa unha persoa ou cosa despreciable

ou de calidade inferior. Por ese motivo, a maioría dos comerciantes do Cono Sur engaden etiquetas que din, por exemplo, "tela importada", "alemán", "francés", etc., sexa ou non certo.

As dictaduras dos anos setenta e oitenta acentuaron, esencialmente motivados por unha política económica neoliberal, o desprezo ó arxentino ou chileno, pero máis que inventalo, apoiáronse nun fenómeno existente xa. Os popularísimos clubes ou equipos deportivos chamados *Unión Española, Palestino, Old Boys, Sporting, River Plate*, existían moito antes de que aparecesen os Pinochet, os Videla e a televisión vía satélite. Por iso mesmo, as democracias que os sucederon non acabaron nin tampouco poden nin queren acabar co sistema chileno de apostas deportivas que, durante os meses de verán no hemisferio sur, continúa realizándose en función dos equipos españois. Se outrora foi quizais verdade que o espírito nacional se formaba no culto da terra e do costumismo, hoxe, na Arxentina, en Chile e mais en Uruguay, fórmase mirando ó exterior, ben sexa a Europa ou a Estados Unidos. O autenticamente americano non son as paisaxes exóticas e os climas cálidos consagrados pola publicidade das axencias de viaxes, nin nos manuais de español para os rapaces do Novo Mundo, senón, quizais por desgracia, unha realidade máis pálida, máis pedestre, onde o cariz "estranxerizante" é, aínda que non se lle recoñeza como tal, a auténtica marca nacional e a auténtica marca do popular.

Esa forma de apertura dá lugar, ás veces, a unha estética considerada polas clases elevadas como de "mal gusto". Ese mal gusto, que tende, sobre todo, a nomear en francés ou en inglés, está tan estendido nas clases populares como noutras. Sen dúbida débese en parte a que moitos inmigrantes, chegados na miseria, mantiveron, cando ascenderon de posición social, certos costumes, certos hábitos de compra e certos usos lingüísticos que se converteron, máis que en símbolos de poder, en símbolos dun triunfo rápido ó que tamén aspiran, con dereito, os sectores marxinados. Nalgúns países de América hai séculos que se vén producindo, aínda que con menor intensidade, ese afán demencial que vive na actualidade a antiga Europa Socialista por adquirir certos bens que se supón encerran a esencia de Occidente, incluíndo entre eles certos xiros lingüísticos, e que son símbolos de status e de "modernidade". Moitas veces en América o nacionalismo é unha simple verba debido ó tipo de inserción que o continente ten na economía mundial. Por desgracia, moitos dos valores propios do Novo Mundo só poden ser satisfeitos de maneira simbólica. Tratándose de países tremendamente endebedados que non contan cos capitais nin mercados necesarios para producir unha "cultura de masas nacional", as nacións do Cono Sur deben saír á procura do que consideran parte de si en empresas comerciais "estranxeiras". Iso acrecenta a dependencia cultural dos países pobres e acentúa a sacralización de producciónns

procedentes dos países industrializados, continuando así un movemento "estranxerizante" que se inicia coa colonia, que continua coa inmigración e que se prolonga na actualidade tanto por razóns técnicas como económicas.

Probablemente, o que queira hoxe, no Cono Sur, escribir unha literatura de estilo popular, debera incluír máis palabras inglesas que indíxenas. Pero non é un fenómeno privativo desa zona. En América do Norte, en México, un dos países de maior producción "cultural" no continente, a intromisión é maior aínda, non hai máis que ver os programas televisivos, traducidos nese país e destinados ás clases populares, con abundancia de anglicismos. Non extraña a ninguén xa escoitar ó loiro e novo policía dicir, con acento mexicano, "ponte en mis zapatos", que traduce palabra por palabra "put yourself in my shoes", que en realidade quere dicir "ponte no meu lugar". Non é tampouco, por volver á rexión austral do continente, que en Arxentina, Chile ou Uruguay desaparecese o sangue indíxena para ser substituído por sangue británico ou estadounidense, é que alí se vive, moitas veces, como se o indíxena ou mesmo o crioulo nunca existise: neses países, máis que noutros, correuse o veo sobre o indio e mesmo sobre o hispánico. Ese veo oculta case sempre unha traxedia, unha matanza, inha inxustiza flagrante exercida por unha parte da poboación contra outra, indíxena ou non. Con todo isto ponse de manifesto a inquietude e a necesidade que tivo o crioulo de inventar o esquecemento, facilitando así o seu percibirse, senón como "europeo", alomenos como o máis lexítimo e o máis puro fillo de Europa. O tema do nacional non se pode considerar do mesmo modo con respecto ó crioulo que con respecto ó indíxena, pois ambos os dous grupos étnicos viven o "estranxeiro" e mais o "local" de maneira moi distinta. O curioso é que o indíxena e o nacionalista coinciden en que a Rue Toulon ou o detective Lönnrot dos que fala Borges son estranxeiros. Á Rue Toulon de Borges, o indio opón a tradición e mais os foros nativos orixinados no feito de ser el o primeiro ocupante, mentres que o nacionalista oponlle o pampino e mais o gaucho, os tangos e arrabaldes.

Esa é unha das razóns de por que o sentimento nacionalista foi acompañado en moitos casos dunha simpatía cara ó "indixenismo", cun contido, sen embargo, como no caso do Partido Socialista de Chile (que incorpora un machado araucano ó seu símbolo) ou o APRA peruano, que nunca foi ben definido. Non resultaría extraño ver ó crioulo nacionalista, que confunde o Hôtel du Nord cun hotel francés, reivindicar o indíxena como o nacional para opoñerllo ó Borges "europeizante". Sen embargo, a alianza do nacionalismo co indixenismo é, no Cono Sur, rara e ás veces espúrea. Os nativos do Novo Mundo representan un dos sectores máis marxinados da sociedade americana e mundial, neles conflúe a marxinalidade social e a marxinalidade

económica. Identificarse cos pobos nativos ou expoñer abertamente o sangue indíxena que corre polas veas dalguén pode traducirse nun descenso case automático na escala social, con certas dificultades para atopar traballo, coa exclusión de cargos de representación popular, con miradas de desprezo na rúa e unha chea de problemas doutra índole. No Partido Socialista de Chile, partido oficialmente "latino-americanista", varios (de momemto unha minoría) son os dirixentes que propugnan, hoxe, tras a dictadura, borrar o machado indíxena da súa bandeira. Ma maioría dos casos o crioulo, aínda que obxectivamente o indio non poda poñelo en perigo, séntese máis ameazado por este que polo europeo. Isto no se debe á permanencia dunha ameaza real como subsistiu, nalgunhas zonas, ata principios do século XIX, senón ao risco de que asumindo unha posición indixenista, as metrópoles ou certos grupos sociais botan sobre as nacións americanas a mesma mirada de desprezo coa que o crioulo, frecuentemente, mira ó indio.

Tal vez alguén puidese desbotar a metodoloxía borgiana en nome dunha posición ética tocante á "americanidade". Unha definición deste concepto seguindo os criterios do amor ó local resulta estreita e, na actualidade, manifestamente falsa. Pódese vivir América como obxecto de amor, pero tamén de indiferencia, de necesidade, de distancia ou de xenreira. Nas actuais circunstancias, América, e en particular Arxentina, é motivo de sentimentos extraordinariamente contradictorios para os nacionais do continente. O amor ó americano é moitas veces un amor imposible: nin contigo nin sen ti. Un bo número de arxentinos, quizais a maioría, quixera deixar o país e moitos déixano: todo o mundo sabe que camiño do aeroporto de Buenos Aires, nun muro, hai unha enorme "pintada" que di: "el último que apague la luz". A literatura americana non pode desentenderse dunha das principais arelas do cidadán, emigrar, en nome dunha esixencia ética de amor á terra. Non por ter marchado á procura de comida, os italianos, os españois, os alemáns e mais os franceses que partiron ó Novo Mundo eran malos patriotas. Os países máis grandes nunca temeron que os seus fillos saian ou miren ó exterior porque saben que só a liberdade, e non as obrigacións, os vai manter ligados á súa orixe. A traxedia que viven as clases medias arxentinas que dificilmente logran comer a fin de mes non ten a súa orixe na admiración nunca desmentida pola literatura francesa: queimar os libros de Flaubert ou de Sartre serviría só para incentivar a demagoxia nacionalista. O máis profundo e popular da Arxentina demanda hoxe dúas cousas, comida para os que queren quedarse e avións para os que queren marchar: os demagogos responden con fútbol e grandes cantos de amor nacional: Menem xoga con Maradona mentres vende as empresas ó capital estranxeiro. Non, non se pode esixir ós americanos amores patrios cando os seus países non cumpren coa primeira das súas misións, que non é outra que alimentar

ó pobo. De aí que a identificación do arxentino coa súa nación sexa cada día máis problemática, acentuándose na actualidade os rasgos que Borges describía en 1946:

> el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuírse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano (658).

Ante estes feitos resulta totalmente consecuente que Borges, e moitos outros americanos, non crean na retórica do privilexio ó nacional, menos aínda cando esta serve a escuros pretextos relacionados, case sempre, co simple mantemento do poder. Desde ese punto de vista, a única virtude de Menem, "o pequecho", foi, polo ridículo da súa administración, botar o descrédito sobre o nacionalismo verbal. Para unha novísima xeración de escritores que medrou coa desconfianza cara ás dictaduras e cara ó discurso, xeración para a cal os autores do *boom* son demasiado vellos, o modelo literario —non político— é, paradoxalmente, Borges. ¿Por que? Porque Borges non cre en nada, como en nada, nin sequera na Arxentina, cren hoxe a maioría dos arxentinos.

AMERICANISMO E ZONAS DE INFLUENCIA

Con todo, Borges atopa aínda moitos detractores, e a maioría deles proceden do seu propio continente. Porque rexe, en Literatura, unha división similar á que rexe en diplomacia: as zonas de influencia. Conforme esa doutrina, nunca enunciada pero omnipresente no campo da letras, corresponde a Europa o propoñer concepcións globais do mundo, da vida e mais da arte, deixando a América, non os temas metafísicos, a reflexión ou a experimentación, senón o canto dun mundo salvaxe onde a exuberancia da vexetación afoga a tendencia, calificada inxustamente de antinatural, a pensar. As metrópoles, o público e mais os universitarios nelas formados non queren que América discuta de Mahoma e menos aínda de Descartes. Ese é un dereito que se atribúen en exclusiva: Shakespeare escribe sobre Italia, Flaubert sobre Túnez, Malraux sobre China e Sartre sobre España, pero que non se atreva, un autor americano, se quere ser recoñecido en Europa, ou mesmo en América, a falar de Europa.

O Vello Mundo cre posuír a clave do Novo, dirixe sobre el as súas miradas, ben de desprezo, ben de eloxio, pero sempre, ou case sempre, sen reciprocidade. Europa, crendo coñecerse a si mesma, cre tamén coñecer ós americanos. Dálles lecciónsinvitándoos á introspección, así como o pai propón ó fillo coñecer o límite das súas facultades antes de lanzarse á vida. Por iso, ¿que é América para as Metrópoles senón un

pobo novo cuns xuízos sobre si mesmo ou sobre os outros que son tan só un pensar atoutiñado?, e, en consecuencia, ¿con que dereito se atrevería América, en tanto aprendiz, a entrar sen permiso na casa paterna indo ó Vello Mundo, non a falar da americanidade, como se esixe, senón de Europa? O autor americano ha ser entón, conforme certos críticos europeos, festivo e folclórico, enchendo os seus libros de seres fantásticos, soles que abrasan, paisaxes tropicais e moita introspección. Os amantes de tal doutrina esperan que xurda das cidades do Novo Mundo, e en particular nas de "América Latina", que máis conciben como un conxunto de choupanas selváticas que como grandes urbes, homes con rabo de porco, abundante violencia física e unha calor infernal. En definitiva, pídese ós nosos autores ser "inmortais folclóricos"[6].

Que se pense así da literatura americana en Berlín, París ou Berkeley é tan só un erro, como moito un prexuízo universitario que unhas cantas viaxes e un coñecemento profundo non deberan tardar en corrixir. Pero as cousas suceden de modo moi distinto, porque viaxan, eses críticos, eses turistas, e seguen vendo América como realidade folclórica á cal dan lecciónes sobre o que é e o que debe ser, co desexo de que, se algunha vez regresan, poidan atopar aínda as paisaxes exóticas que tanto arelan. O grave, sen embargo, non é iso, senón que moitos autores americanos, cruzaron e cruzan ó outro lado do Atlántico, ben sexa por moda ou por necesidade, e fórmanse na imaxe que París, Berlín ou Bergen teñen do Novo Mundo. Despois de longos anos de estudio, durante os cales abrirse á influencia das cátedras e dos intelectuais do Vello Mundo é un requisito para obter diplomas, traballo ou simplemente subsistir, moitos autores americanos chegan a percibir como exótico e folclórico o que antes lles fora cotián.

De regreso ás súas patrias descóbrense como habitantes dun continente onde non pode ou non debe existir literatura de pensamento e menos aínda novelas sen esaxeración, sen caricatura, porque, dise, en América a realidade é esaxerada de seu, caricatural, contraria a todo tipo de meditacións. A modo de explicación engádese que se trata de nacións novas, formadas por pobos recentes nos que o sangue bole e cunha cabeza, como a cabeza dos adolescentes, que oscila entre o encerro e a ensoñación, sen atopar nunca o equilibrio entre desexo e realidade que, din, é propio do adulto, propio da madura Europa. ¿Esquecen acaso que a independencia belga é máis recente que a arxentina ou a chilena? Para os críticos eurocentristas, entre os que se deben incluír moitos dos críticos americanos, se América puido renovar as letras mundiais débese a que o continente, o seu sangue e a súa lingua son novos aínda. Habería unha esencia americana encarnada en cada

6. Sábato, Ibid., p. 36.

un dos escritores polo simple feito de naceren alí, esencia que se manifesta nos seus textos máis que na aprendizaxe das letras clásicas ou contemporáneas que, tal vez, eses autores estudiaran. Crese, daquela, nunha especie de determinismo que liga idade, raza e cultura, explicando esta por aquelas e así, en lugar de comprender América polas súas ideas, compréndese a través da súa fisioloxía.

Ó crítico eurocentrista que esixe ós americanos tratar temas nacionais para ser americano, pódeselle responder que de mirar no Vello Mundo atoparía a proba irrefutable da falsidade das súas afirmacións en Jonathan Swift. Swift ignoraba a lingua celta, o idioma tradicional do seus país, pero aprende inglés desde o seu nacemento. Iso permite ó autor das *Viaxes de Gulliver* apoderarse de certas características propias da lingua dos ocupantes británicos. Swift utiliza o ton, a ironía e a burla británicas, salientando en cada un dos xéneros tradicionais do colonizador pero, lonxe de utilizalos contra o seu pobo, vólveos contra os ingleses. Na súa *Modesta Proposición Para Impedir que los Niños de los Pobres Irlandeses estén a la Carga de sus Padres o de su País y para hacerles Útiles al Público*, o narrador asume a posición dun protestante, relixión minoritaria na católica Irlanda. Coa frialdade do inglés que ve na Irlanda ocupada só unha inhumana fonte de riquezas, o narrador leva a perspectiva británica ás súas últimas e máis extremas consecuencias. ¿Como combatir a pobreza nas colonias? Cebando os nenos dos pobres para vendelos logo ós ricos ingleses: aos dous anos de cría a súa carne é tenra e sabrosa. Outras vantaxes se deducen da exportación: alíviase de tan onerosa carga ó erario irlandés (e, daquela, a Inglaterra), ós pais indixentes, combátese a criminalidade ligada á pobreza e diminúe o número de nenos católicos, que doutro modo se poden converter, xa adultos, en inimigos da Súa Maxestade.

O descrédito que Swift lanza sobre a lóxica comercial e imperialista baséase na estricta observancia do espírito e da estética británicas. Canto máis ingleses son os consellos que Swift dá ás autoridades de ocupación, máis fiel permanece á perspectiva irlandesa. Prodúcese así, á lectura da *Modesta Proposición...*, un sentimento similar ó que se produce á lectura de certos textos de Borges. A lóxica de Swift é rigorosa e o lector non pode deixar de sentir unha certa inquietude ante a posibilidade de que o narrado sexa, ademais de posible, real. A orde e mais a coherencia do discurso coinciden coa visión do mundo propia dunha potencia colonial, sen embargo, o exceso de rigor e a impiedade coa que se propón o comercio de nenos destrúen, desde dentro, a estructura de pensamento británico.

En Swift, pero tamén en Borges, os americanos temos un bo exemplo de que non se é menos patriota por escribir de temas estranxeiros. Obxectarase, tal vez, que Borges non é representativo da literatura americana e que a súa obra non é máis que un apéndice europeísta no

Novo Mundo. Tal crítica esquece que o americanismo non consiste nun contido material a narrar, senón nun punto de vista, nunha forma de interiorizar ideas, tradicións, estímulos e esperanzas provenientes de calquera horizonte, entre os que só un é o horizonte nacional. A cultura nacional americana do Cono Sur é unha forma de apoderarse da cultura procedente de fóra do continente. Unha perspectiva americana ou americanista non se liga necesariamente ó contido, ó tema que trata cada autor, e non hai por que tratar temas americanos para ser americano. Unha perspectiva americana pode tratar o indíxena, o crioulo, o europeo ou o asiático sen renunciar por iso nin á súa tradición, nin á súa nacionalidade, nin ás súas raíces.

A americanidade non é só un conxunto de lembranzas ou de historias que acontecen a un pobo, non é nin pode ser concebida como un contido "material" que se apodera fisioloxicamente dos autores como fatalidade ante a cal caberían só dúas alternativas: someterse ou traicionala. A americanidade é tamén unha forma de mirar, unha perspectiva non ligada, a priori, a ningún contido. A perspectiva, pola súa propia natureza, é aberta e incluínte, nada lle está en principio vedado e esténdese coa mesma facilidade sobre o pasado, o presente e mais o futuro, acerca de temas indíxenas ou crioulos, ó interior e ó exterior das fronteiras nacionais. O americanismo, en tanto perspectiva, non se pode restrinxir a cantar o que algúns quixesen que América fose. Tal vez a auténtica e máis lóxica perspectiva nacional americana sexa insertarse no mundo como se este lle pertencese enteiro e sen límites, pasando por alto as restriccións que, desde os países desenvolvidos, se lle queren impoñer.

É indubidable que o método borgiano do impersonalismo e da variación imaxinaria encarna e representa unha das formas do desenraizamento americano, que poder ser, ou quizais é, o elemento central da cultura crioula do Cono Sur. A posición de Borges caería no baleiro, contrariamente ó sucedido, de ter escrito nun país cun pobo que comprendese e vivise a "cultura nacional" coa certeza coa que se pode vivir unha verdade. Á parte das súas circunstancias persoais, Borges non existiría se toda unha nación non se sentise, directa ou indirectamente, consciente ou inconscientemente, tocada por el. E, aínda que o seu país nunca o amase e nunca poda amalo —o personaxe non era sempre grato, admirábaselle, pero non se lle quería—, nalgún lugar Arxentina e Borges chegaron a se comprender. Había unha arrogancia nacionalista na Arxentina que Borges, con razón, nunca puido aceptar, arrogancia que a sucesión de desastres económicos, a pusilanimidade dò presidente Menem cos militares e o caos político actual tenden a borrar. Sen unha Arxentina en certa medida vacilante nos seus constitutivos máis esenciais, sen un estar a medias entre o aquí e o alá, sen mirar a Europa como ó seu propio embigo en tanto característica

fundamental aínda que non única, do Cono Sur, Borges tería pasado desapercibido e, as súas ficcións, simplemente terían quedado alí, perdidas na fin do mundo, no ficticio mundo da literatura. Por iso Sábato afirma que:

> Es disparatado acusar a Borges de no ser representativo. ¿Representativo de qué? El representa como nadie, la realidad Borges-mundo. Esa realidad no tiene por qué ser la que fotográficamente vemos de la Argentina. Esa manera única de ver el mundo se manifiesta en un idioma que también es único[7].

O nacionalismo literario americano leva en si un paradoxo, que é o de ser unha forma elegante de etnocentrismo, pero non de etnocentrismo americano, como se puido pensar, senón de etnocentrismo europeo que defende celosamente unha área de influencia cultural. O pretendido nacionalismo literario dos países de América que insisten no deber moral e estético de escribir de temas locais é, en realidade, unha forma non consciente de interiorizar o pensamento do colonizador de outrora e, hoxe, das metrópoles das que América aínda depende: ¿non debe acaso un autor americano, hoxe máis aínda que onte, publicar en España e conseguir que o traduzan ao francés para adquirir "rango" universal (¿cantas editoriais desapareceron na última década?, ¿cantas foron adquiridas por grupos europeos?). América posúe fronteiras que traspasan os límites xeográficos que os mesmos conquistadores e o colonialismo contemporáneo lle atribúen, pero que un tipo de nacionalismo americano interioriza, paradóxica e equivocadamente, como súas. A esixencia "nacionalista" coa que un sector da metrópole carga a América é o máis sutil dos medios co que estas se negan a ver o que quizais o Novo Mundo pensa do Vello.

Pero, daquela, xorde unha pregunta naturalmente: se a tradición americana, ou alomenos parte dela, que é a arxentina e a do Cono Sur, non consiste exclusivamente no pasado indíxena, nin na poesía gauchesca crioula, nin en literatura española e, por outra parte, o Cono Sur non se atopa só, ¿cal é a auténtica tradición do continente? Con Borges pode dicirse que

> nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental [...] Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare [...] Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; [por eso repito que debemos] ensayar todos los temas y que no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos (273).

7. Sábato, Ibid., p. 180.

Borges demostra ós americanos que se pode vivir a nacionalidade sen por iso ser indiferente ó que sucede no resto do mundo. Unha perspectiva desta índole resulta máis acorde cun mundo actual interdependente, coa integración, forzada ou non, das nacións, e, paralelamente, máis acorde coa tradición humanista e o respecto dos dereitos humanos, entre os que a igualdade entre os pobos é un dos principais. En América, pola irreverencia coa que Borges trata todo tema literario, ben fale de arrabaldes ou de "metafísica" e, polo feito de aceptar naturalmente as esixencias chegadas de fóra, dándolle o rango de influencias locais, como a influencia tanguera, correspondeu ó autor arxentino constituír unha das máis profundas literaturas nacionais.

Borges non fixo máis que comezar. A súa literatura, con todo o grande que é, consiste en xogos, perigosos, por certo, pero nunca máis que xogos. Quizais por iso se lle aceptou. América debe tomarse aínda máis liberdades que as tomadas por el e cargar de contido o que en Borges é só diversión. A ética debe ter tamén un sitio na literatura: fora mellor se á parte de admirar a Borges se lle puidese amar. O eloxio da esperanza ten e ha ter un lugar privilexiado na literatura americana, pero nada sería tan hipócrita e tan inxusto como o cegarse, en nome dos bos sentimentos, ó feito de que América e, en particular, o Cono Sur, é un desexo de fuga. ¿Por que non podería, un americano, aprender tamén das alegrías e das tristezas do máis afastado dos pobos? A esperanza ou desesperación non son patrimonio de ningunha nación. Por fortuna ou por desgracia, na súa diversidade, na súa diferencia invisible para o crítico do Vello Mundo, América é tamén Arxentina, ou Chile, ou Uruguay, e tamén é unha perspectiva chamada Borges. Para continuar a súa obra, non se pode xa seguir cantando as fermosuras da linguaxe convertida en fin en si mesma, senón que hai que cantar, sen sentimento de culpa, hoxe os sufrimentos indíxenas ou as calores tropicais, mañá os versos de Mahoma e, pasado, algún recóndito debate metafísico tomado ata entón por europeo.

Non hai, entre os pobos do planeta, ningún que posúa unha estética digna, a arte descoñece as fronteiras e non ten pasaporte. Borges desposúe da estéril culpabilidade nacionalista ó escritor americano reivindicando o dereito de apropiarse do mundo enteiro sen usar por iso exércitos. Pero que non se crea, como se creu moitas veces, que Arxentina, Chile ou Uruguay son a copia feliz de Francia, Suíza ou Inglaterra: non hai nestes últimos países o desexo de fuga nin miseria do Cono Sur.

Pouco importa que a cultura "universal" constitúa, certamente, a tradición americana, pouco importa que Europa constitúa, de feito, o embigo de América: quizais todo iso son soños ou quimeras de escritores que sociólogos e historiadores poden, e tal vez deben, desmentir. Máis alá da verdade "científica" hai unha verdade na visión do mundo

que cada home ten e a partir da cal guía, para ben ou para mal, a súa acción. O querer partir máis alá da última fronteira, ben sexa lendo, ben sexa en avión, resulta indispensable para comprender o Novo Mundo e, dentro del, a literatura borgiana. Borges, e moitos outros americanos, son concebidos nunha América sen límites, nunha América convertida quizais no único continente que pola mestura de razas e culturas pode chegar a ser a terra que enxendre e acolla no seu seo o universal. ¿Que o universalismo esquece que a sociedade se divide en clases e que en América os pobos nativos reivindican, hoxe máis que nunca, unha singularidade lexítima? É certo, a retórica do universal foi escusa para mil crimes e segue a selo, así como certas afirmacións e ambigüidades de Borges-narrador foron excusa para que Borges-cidadán se desentendese inescusablemente do seu país. Pero estes erros non invalidan a lexítima búsqueda da universalidade e da igualdade entre os pobos e culturas do mundo. Aínda hai algo rescatable nela e ese algo pódese aprender tamén en Borges. ¿Que? A súa ilimitada amplitude de horizontes, a súa irreverencia ante o que outros imitan cegamente e o seu pasar por alto, en literatura, as zonas de influencia.

H. N.