

Spring 5-1-2016

Borges y el “Criollismo”: Alegoría, Sátira y Parodias

Jeffrey D. Tamucci

University of Connecticut - Storrs, jd.the.ta@gmail.com

Follow this and additional works at: https://opencommons.uconn.edu/srhonors_theses



Part of the [Latin American History Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Tamucci, Jeffrey D., "Borges y el “Criollismo”: Alegoría, Sátira y Parodias" (2016). *Honors Scholar Theses*. 635.

https://opencommons.uconn.edu/srhonors_theses/635

Borges y el “criollismo”:

alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

De la vanguardia criollista a lo neofantástico

Aunque hoy en día, especialmente fuera de la lengua española, suele recordarse su obra de madurez, la carrera de Jorge Luis Borges puede dividirse en dos grandes fases bien definidas. La segunda de ellas, la más “canónica”, solo es imperfectamente inteligible si no apreciamos lo que hay en ella de ruptura y crítica de la primera. En breve, el Borges treintañero se convertiría en el escritor más sofisticado de la siguiente generación.

En su juventud, se identificó como un escritor entre el “criollismo” y la vanguardia. Estos movimientos literarios eran los dominantes de la época. A medida que su estilo literario maduró, se distanció del criollismo y el vanguardismo y se acercó a la literatura neofantástica. Después de este cambio de estilo, él emprendió una guerra persistente contra las convenciones dominantes en la sociedad letrada argentina. Sus cuentos lograban una hermosa complejidad en que él asumía las reglas de una literatura internacionalmente célebre mientras simultáneamente confrontaba y parodiaba estas mismas reglas convencionales. Su lucha leal contra la norma transformó la literatura latinoamericana inmensurablemente.

El Borges veinteañero compartía muy poco con su “sucesor”. En su madurez, Borges aun públicamente denunció sus escritos juveniles, y con buena razón. Cuando era joven, él se identificaba como criollista y compiló, por ejemplo, una serie de ensayos en esa vena, muy tendenciosos, en su segundo libro *El tamaño de mi esperanza* (1926). En el ensayo titular se dirige a su audiencia, “A los criollos les quiero hablar...”, y explica cómo Buenos Aires había perdido contacto con sus raíces:

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

¿Qué hemos hecho los argentinos? [...] La Santa Federación fue el dejarse vivir porteño hecho norma [...] Fue una lindísima voluntá de criollismo, pero no llegó a pensar nada y ese su empacamiento, esa su sueñera chúcara de gauchón, es menos perdonable que su Mazorca (Borges 11-2).

Si el contenido es elocuente, no lo son menos las peculiaridades estilísticas. Borges escribía este ensayo en la lengua vernácula porteña. En todo el texto hay un énfasis en representar la cultura y la “tradición” de Buenos Aires, parecido a obras del mundonovismo hispanoamericano (la novela de la tierra, la literatura negrista o indigenista) y del regionalismo estadounidense. Él continúa el ensayo enumerando los tres escritores que no pueden “faltar”, Evaristo Carriego, Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández. Todos criollistas o vanguardistas o ambas cosas a la vez, como Güiraldes. Fernández específicamente era vanguardista y también aconsejaba a Borges cuando era joven (Biografías y Vidas). En conjunto con la influencia ultraísta de España, Borges exhibía un rechazo del modernismo literario. El Modernismo se situaba entre el Simbolismo y el Parnasianismo, estaba demasiado apegado a lo europeo y era directamente contrario a los gustos criollistas. Borges, por su europeísmo, aprovechó para criticar a Sarmiento, el escritor y presidente anterior de Argentina: “Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella” (Borges 12). Más que a Sarmiento, el Borges joven detestaba a Leopoldo Lugones.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Dedicó todo un ensayo de *El tamaño de mi esperanza* a ese disgusto y lo tituló “Leopoldo Lugones, Romancero”. Primero, ataca al Parnasianismo: “Los parnasianos (...) hablan de sonetos perfectos, pero yo no los he visto en ningún lugar. Además, ¿qué es eso de perfección? Un redondel es forma perfecta y al ratito de mirarlo, ya nos aburre” (Borges 95). Contra Lugones, Borges creía en un arte imperfecto pero representativo de la cultura porteña. El último párrafo satirizó a Lugones: “*Don* Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar” (Borges 97). A medida que Borges maduró, sus maneras de parodiar madurarían también. Al cabo de los años, él rechazó el criollismo y sus obras juveniles. Sus críticas crudas sobre escritores se transformó, más bien, en desmontajes agudos de convenciones literarias.

Los cuentos más famosos de Borges (todos producidos en su segunda etapa) son clasificados como fantásticos, pero solo por falta de mejor palabra. Tradicionalmente, los relatos fantásticos existen en “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros [donde] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov 18). En las historias fantásticas, sigue comentando Todorov, “hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov 19). Esta explicación de Todorov se aplica a muchos relatos en el género fantástico pero este género específicamente incluye una amplia variedad. El lingüista argentino Emilio Carilla observaba que “al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

límites, de la explicación ‘científica’ y realista” (en Alazraki 1990). Aun esta explicación parece difusa e insuficiente.

Literatura fantástica serían, así, Homero y Shakespeare, Cervantes y Goethe.

Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente, equivaldría a definir una obra como tragedia solamente porque contiene uno o más elementos trágicos, o a definir un cuento por la brevedad de su texto (Alazraki 1990).

Durante la mitad primera del siglo XIX, muchos analistas literarios intentaban definir lo fantástico por el contenido, pero el contenido difería de las otras épocas de la literatura fantástica. Los modelos fantásticos dominantes eran Poe, Gogol e Irving. En este contexto, “H.P. Lovecraft lo dice rotundamente: “Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimentaba profundamente un sentimiento de *temor* y *terror*, la presencia de mundos y poderes insólitos” (Alazraki 1990). La definición de Lovecraft todavía parece insuficiente porque no describe las obras de Cortázar, Kafka y Borges.

Desafortunadamente, tanto la realidad como lo fantástico son demasiado amplios para una definición universal. Cortázar abordó este problema: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre” (en Alazraki 1990). Ni Cortázar ni Borges escribían para infundir miedo, ni creaban tramas con diablos y sílfides. Muchas veces, la fantasía en sus obras pertenecen a la metafísica. Borges lo describió en su ensayo “Avatares de la tortuga”:

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

“Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Alazraki 1990).

Borges construía estas paradojas literarias para discutir los límites metafísicos. Los cuentos “fantásticos” según Jaime Alazraki son metáforas de la realidad:

Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla (en Alazraki 1990).

Algunos críticos como Jaime Alazraki decidieron acuñar un término nuevo para describir las transformaciones que Borges, Cortázar y Kafka imprimen en la literatura fantástica. Es lo que se conoce como lo “neofantástico,” término al que Alazraki da especial importancia:

La diferencia principal es que mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de literalidad, de los hechos históricos del argumento ... el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos (Alazraki 1990).

Esta diferencia distinguía sus obras de la mayoría de las fantásticas, y también nacía de su contexto social.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Borges vivió a través de varios regímenes políticos de Argentina y tuvo una perspectiva internacional gracias a su adolescencia en Suiza. Mientras, Kafka y Cortázar no compartían los mismos antecedentes, los dos también estudiaron y trabajaron en Europa con un contexto social parecido y vivieron conflictos políticos severos y revoluciones en sus países propios. Según Alazraki, estos tres autores construyeron el género de la neofantastía. Entonces, es lógico que sus cuentos aludan y se inspiren en el zeitgeist literario, filosófico y político. “El relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de la vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (Alazraki 1990). A pesar de que Borges escribía durante la misma época, la vanguardia y el surrealismo no lo influyeron cuando adoptó lo neofantástico.

Las tramas de Borges son ambiguas y casi siempre hay sentidos subyacentes. Cada oración y palabra en sus cuentos es intencionada. Contra la literatura vanguardista-criollista, no malgastaba espacio en describir grandes espacios naturales. El objetivo no era mostrar el poder de la naturaleza. Los escritores neofantásticos no escribían para incitar la renovación nacional como los mundonovistas ni tratan de desafiar las tradiciones como los vanguardistas.

Borges escribió con un propósito. Cada cuento lo tenía. Muchas veces, él no mostró su objetivo explícitamente en la trama, pero esto es parte del encanto de la escritura. Los lectores tienen que leer lo que está escrito explícitamente en los cuentos e inferir lo que no está escrito.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Borges posvanguardista y el campo cultural argentino

Antes de explorar cómo Borges logró éxito como autor, convendría recordar algunos postulados de Pierre Bourdieu, un sociólogo y parcialmente contemporáneo de Borges. Creo que conociéndolos se puede ver y analizar las obras y la vida de Borges desde una perspectiva productiva.

Bourdieu describe la sociedad en campos que pueden definirse como un sistema de agentes estructurados por el poder, en que cada uno compite por el dominio. Los campos son entrelazados y jerárquicos entre ellos mismos y con el campo del poder dominándolos a todos. El campo más importante para entender las obras de Borges obviamente es el campo de producción cultural. Según Bourdieu, este campo funciona autónomamente respecto del campo del poder, pero no del todo. Dentro del campo de la producción cultural, hay dos principios opuestos de producción: heterónimo y autónomo. El principio heterónimo opera como una fábrica grande que produce arte consumible por la mayoría de la sociedad. Este principio es rico con capital económico porque el objetivo principal es maximizar beneficios. Por otra parte, el principio autónomo ignora la demanda de las masas. En su lugar, el éxito en el campo se puede encontrar en el reconocimiento de los otros miembros del campo, aquello que Bourdieu denomina “capital simbólico”. Contrariamente al principio heterónimo, recibir beneficios grandes es visto como un indicio de una claudicación de los niveles del artista.

Borges vivía inmerso en el modelo autónomo. Trabajó la mayor parte de su juventud y su madurez como un escritor para *Sur*, una sofisticada revista literaria

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

fundada por Victoria Ocampo. Él hacía uso de esta posición incluyendo reseñas y selecciones de novelas que iban de los subgéneros a la literatura culta. Incluso así, no recibió reconocimiento extendido por sus propias obras hasta muy tarde en su vida. Él permaneció aislado en el mundo de la literatura culta por muchos años, pero esta posición le ofrecía capital simbólico para el posterior renacimiento de su literatura. Sus obras estaban libres de claudicaciones, lo que hizo de él un héroe del arte para el público selecto. Obviamente, esta descripción es un poco romántica, pero sus fanáticos mayores lo idolatraban a él de esta manera.

El presente trabajo no se propone ser una fuente de elogios, sino analizar sus obras en el contexto argentino. Sin importar si Borges fue un héroe intelectual, se puede decir con seguridad que parte de su gran éxito venía de su compromiso de ser erudito toda su vida. Aun cuando era niño, devoraba libros encontrados en el estudio de su padre (*The Mirror Man* 1979). Leyó libros en castellano, alemán, inglés, portugués, francés e italiano, y estos influyeron sus propias obras. *Las mil y una noches*, por ejemplo, se encuentran en muchos de sus cuentos por una buena razón. Borges era un maestro de las alusiones y frecuentemente seleccionó este célebre libro para sugerir un poderoso significado. Su historia principal, en particular, es memorable para nuestros propósitos. Después que el rey, Shahryar, se casó y mató todas las vírgenes/esposas, la hija del visir se ofreció como voluntaria. La primera noche, la hija contó al rey un relato, pero se detuvo en el momento de máximo suspenso. Por curiosidad, el rey se abstuvo de matarla. La siguiente noche ella terminó el primer cuento y contó uno nuevo, y otra vez detuvo antes del final. Ella repitió este patrón mil y

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

una noches. El propósito de esta alusión en la literatura de Borges es ilustrar el poder de la ficción. Salvar una vida con un cuento no es la norma, pero, sin duda, un cuento puede influir en las personas y cambiar sociedades en conjunto.

En vez de usar sus cuentos para directamente producir un cambio social, Borges los usó como un medio de compartir un comentario social dirigido a sus contemporáneos y a su propia sociedad. En un nivel, Borges usó los personajes de los cuentos “Funes el memorioso” y “El Aleph” para escribir una sátira del mundonovismo, el vanguardismo y el realismo tradicional. A continuación me detendré en ambos relatos para probarlo.

Funes y Quiroga

La mayor parte de “Funes el memorioso” es sobre un joven llamado Ireneo Funes. Él desarrolló la habilidad extraordinaria de recordar cosas al detalle. También, él sintió sensaciones humanas más ampliamente.

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho (Borges, “Funes” 114).

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Es impresionante, tan impresionante que es casi absurdo. Esta característica de Funes se origina, a mi modo de ver, en el gesto satírico de Borges. En este caso, Funes representa un autor mundonovista o criollista. La descripción sobre Ireneo Funes parece un personaje caricaturesco de un cuento mundonovista:

Alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites. (Borges, “Funes” 1999)

Este cuento adorna a Funes con “color local” de la “tradición gauchesca” frecuentemente encontrada en cuentos criollistas, y ofrece un trasfondo apropiado que sitúa él como un compadrito quien ha vivido una vida sencilla en el campo uruguayo desde su accidente gauchesco. “Lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco y que había quedado tullido, sin esperanza” (Borges, “Funes” 1999). Borges sacó elementos de muchos personajes mundonovistas y los fusionó en un personaje exagerado para comentar sobre tropos comunes de la literatura criollista.

Los mundonovistas escribían sobre el mundo exterior y las experiencias físicas con mucho detalle. Considérese Quiroga, uno de los grandes en el género. En “A la deriva”, la mayor parte de la trama termina en dos párrafos cuando el hombre sin nombre mata el yararacusú que lo mordió. El resto del cuento documenta la progresión gradual de su muerte por veneno mientras él *va a la deriva* físicamente en una canoa y

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

metafóricamente a la inconsciencia dichosa pero engañosa. Antes que las alucinaciones (probables) se establezcan, la percepción de su realidad refleja su muerte desalentadora:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única. (Quiroga 1980)

Quiroga mezclaba el modernismo de Darío con el criollismo de sus contemporáneos como su amigo Lugones en sus cuentos oscuros sobre el poder de la selva. Sus vívidas descripciones capturaron la impersonalidad e indiferencia con la que la naturaleza desecha humanos.

Borges ridiculizó esta práctica literaria en Funes: “Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza” (Borges, “Funes” 1999). La escritura de los mundonovistas se caracteriza por descripciones largas y detalladas del espacio y la naturaleza. Por otra parte, Borges no malgastó palabras en sus cuentos en describir el espacio. En la gran

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

mayoría de los cuentos de Borges, y del neofantástico, la trama ocurre en la mente de los personajes principales. Por eso, Borges continuó ridiculizando a Funes:

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín.

Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos (Borges, “Funes” 1999).

Aquí Borges ilustró una diferencia clave entre la literatura mundonovista y la literatura fantástica tal como él la practicaba. Los mundonovistas trabajaron en lo explícito mientras Borges cultivó la ambigüedad. Los mundonovistas escribían sobre datos y acciones. La trama siempre era obvia en sus cuentos. Podría haber un sentido subyacente pero la trama era directa. En la literatura de Borges la trama es ambigua.

Borges | El aleph | y Borges

En “El Aleph”, el lector no sabe si verdaderamente había un “aleph” en que podría verse todo el universo simultáneamente. Este cuento usa la ambigüedad para hacer otra sátira del mundonovismo. Esta es más explícita que la que he señalado en “Funes”. El cuento parcialmente seguía la relación entre Borges (el narrador) y Carlos Argentino Daneri. Lo único que unía a estos dos hombres era Beatriz, el amor muerto de Borges y la prima de Daneri. En casi todos los otros aspectos, los dos hombres

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

eran opuestos. Carlos Argentino Daneri era representativo, otra vez, de los mundonovistas. En todo caso, Daneri confió a Borges su escritura:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,

Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;

No corrijo los hechos, no falseo los nombres,

Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chamber*

(Borges, “El Aleph” 1949).

La escritura es tan mala que es casi cómica. Es chillona y muy directa. Daneri tomó las cosas exactas que había visto en el aleph y las convirtió en escritura. “La Tierra” de Daneri es el paradigma del realismo literario. También, él tenía una fijación con la descripción del espacio con adjetivos extraños:

Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*... (Borges, “El Aleph” 1949).

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Borges ridiculiza el mundonovismo otra vez con su uso excesivo de descripción del espacio y la vanguardia por la selección del neologismo y el vocabulario excéntrico.

Daneri sintetiza ambas tendencias.

El ímpetu de escribir este cuento venía no solo de la crítica de movimientos literarios previamente consagrados y representados en los gustos oficiales y académicos de ese entonces. Había una razón personal. En 1942, Borges entró en una competencia literaria por el Premio Nacional de Literatura de Argentina. Él recibió solo un voto. ¿Nos suena familiar? En “El Aleph”, obviamente se menciona este evento cuando dijo:

Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura. El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia! (Borges, “El Aleph” 1949).

Frieda Koeninger ha investigado la historia del premio durante este año. Ella encontró evidencia para apoyar una *teoría de conspiración* contra Borges en torno a este premio. Borges estaba “estrechamente vinculado” con la revista *Sur* (Koeninger 1996). También, había una revista rival, *Nosotros*. Es importante notar que *Nosotros* representaba todo lo que Borges deploraba en la literatura argentina. Sin embargo, uno de los fundadores de *Nosotros*, Roberto F. Giusti, fue uno de los jueces para la competencia. Para agregar más datos, otra crítica literaria describió a Giusti como “el

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

mejor polemista argentino de la hora” (Koeninger 1996). En un artículo, Giusti criticó a Borges diciendo

Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino... con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia)- juzgamos que hizo bien (Giusti, en Koeninger 1996).

Interpreto el artículo como un crítica sardónica de Borges en general. Giusti continuó explicando por qué el ganador había ganado diciendo:

En cuanto a *Cancha Larga*, es una amplia evocación de la evolución de la campaña argentina en tres cuartos de siglo (...) es un documento valioso sobre cosas nuestras (...) una obra indiscutiblemente argentina (Giusti, Koeninger 1996).

Borges escribió “El Aleph” para reflexionar de algún modo sobre este evento. Borges, obviamente no estuvo de acuerdo con el factor determinante que le dio el triunfo a Eduardo Acevedo Díaz, autor de *Cancha Larga*. Borges pensó que el premio se debería haber dado al mejor escritor de Argentina, no al escritor que escribió mejor

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

sobre Argentina; y, finalmente, él de ninguna manera estuvo de acuerdo con la descripción de *Cancha Larga* como libro “indiscutiblemente argentino” (Giusti, Koeninger 1996). Así pues, en “El Aleph”, él fabula sobre el contraste entre la escritura de los ganadores y de su propia escritura. En este cuento, más específicamente que a los novelistas gauchescos (criollistas/mundonovistas), Carlos Argentino Daneri representa a los escritores oficializados que aparentemente encarnan a la Argentina. ¿Cómo? Antes que nada, el nombre de Carlos Argentino Daneri es una exageración de alguien nacionalista. “Argentino” literalmente es su segundo nombre. Borges creó un autor ficticio que remeda la descripción de Giusti. La cuestión crucial para Borges era sencilla. La calidad de un autor argentino no debe ser determinada por la existencia de “Argentina” en sus obras. Sin embargo, quienes otorgaron los premios y la esfera de expertos en literatura del país disentían de Borges. Para ellos, un buen autor argentino escribía sobre la tradición argentina. No debería ser capaz de más.

Borges profundizaba sus opiniones sobre la escuela argentina de pensamiento respecto a la literatura en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”. Él descarta a la mentalidad aceptada como un seudoproblema producido por ignorancia y suposiciones falsas. Vigorosamente rechaza la premisa de que “los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo” para el escritor argentino (Borges, “El escritor” 1962). Aclara sincera y repetitivamente que no intenta despreciar los escritores gauchescos como Hidalgo, Ascasubi, Estanislao de Campo y José Hernández. Mejor, trata de ilustrar la

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

inautenticidad de los escritores “gauchescos” en comparación con los poetas populares del campo:

No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión del color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. (Borges, “El escritor” 1962)

El propósito de consultar las obras gauchescas como *Martin Fierro* supuestamente es seguir la tradición argentina, aunque estas mismas obras no son reconocibles en comparación con la poesía de los gauchos. La premisa parece basada en suposiciones falsas:

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países ... Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. (Borges, “El escritor” 1962)

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

La premisa parece sin fundamento lógico. Borges no podía entender la razón por la que escritores argentinos eran evaluados con esta estereotípica y completamente equivocada perspectiva. Su argumento final se origina de *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon en que confirma cómo los autores frecuentemente evitan el color local:

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. (Borges, “El escritor” 1962)

Si Mahoma puede ser árabe sin camellos, entonces, los escritores argentinos deben ser capaces de escribir sin el color local.

Obviamente, Borges se mostraba en desacuerdo con esta mentalidad y continuaba desafiando la mentalidad prevaleciente con “El Aleph”. Como ya he explicado, la escritura de este personaje, Daneri, es horrible y exagerada, pero, Borges

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

la usó, o mejor dicho, usó su nombre para mostrar el contraste. Daneri es una alusión a *Dante Alighieri*.

Hay varias alusiones a Dante, incluso el amor incondicional e imposible por Beatriz y los tres niveles de la vida después de la muerte, el infierno, el purgatorio y paraíso, representado en el cuento por el sótano, el mundo real y el más allá (donde está Beatriz). Estas alusiones podrían llenar otro ensayo entero, pero la más importante alusión para nosotros es el contraste entre Daneri y Dante. Borges alabó “El Infierno” de Dante diciendo que era “un texto capaz de múltiples lecturas” (Borges, Koeninger 1996). Por otra parte, Daneri escribió exactamente lo que vio excepto que él usó vocabulario excéntrico y, a veces, falso. El lector ve lo que Daneri vio. Dante era diferente. Koeninger explicó la alusión a Dante de la siguiente manera: “su estética no es puramente descriptiva. La narración nos conduce y nos envuelve en la obra” (Koeninger 1996). De manera similar, la descripción del aleph de Borges envuelve al lector en la experiencia porque “no es puramente descriptiva”. Lo que vio Borges era muy diferente de lo que vio Daneri:

(...) vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo (...) vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (Borges 1949).

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Borges se está comparando con Dante y contrastando con Daneri. Los dos hombres vieron la misma cosa, pero sus descripciones son distintas. La percepción de Borges, aunque desarrollada en solo un párrafo, tiene una trama, un personaje central, unos conflictos, ambigüedad sobre el aleph. La audiencia es testigo del momento en que Borges capta un destello de su viejo amor, Beatriz, y su subsiguiente angustia. El recuento corto de Borges (el personaje) crea una conexión íntima con la audiencia; no puede decirse lo mismo sobre la impersonal verborrea de Daneri. Además, Borges se anticipa las limitaciones del lenguaje al reflexionar en el aleph con detenimiento:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, si quiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. (Borges, “El Aleph” 1949)

El lenguaje es restringido por la convención. Es incapaz de representar lo infinito y lo eterno. Entre frases paradójicas que violan las leyes de la física, Borges intenta obtener un semblante del aleph destilando lo infinito a un sucinto pero ilimitado cuento. Aunque admite que sus intentos son fútiles. Esta humildad ilustra una diferencia entre Borges y Daneri. Borges amplifica los límites físicos (y metafísicos en otros cuentos) a través de su recuento conciso, pero Daneri carece tanto de control como de modestia. Su poema mezcla la longitud homérica con un azucarado y pretencioso modo de expresar el aleph. Borges, el personaje, describe el temperamento de Daneri con elegancia:

Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otro. (Borges, “El Aleph” 1949)

Daneri inmediatamente comienza a interrogar a Borges sobre su experiencia, anticipando elogio. En lugar de elogio o aun asombro sobre el Aleph, Borges el narrador actúa por un resentimiento mezquino:

En ese instante concebí mi venganza. Benévolo, manifiestamente apiado, nervioso, evasivo, agradecí a Carlos Argentino Daneri la hospitalidad de su

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

sótano y lo insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos (Borges, “El Aleph” 1949).

En cualquier caso, este es el poder de la literatura. Percepción no es igual que interpretación porque cada interpretación puede ser diferente. Por otra parte, la descripción de Borges muestra la diferencia fundamental entre Borges y los ganadores del premio, representados por Daneri.

Orbis Tertius: Los espejos y la cópula

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges concentró su mirada analítica más ampliamente en la literatura, o mejor, a la literatura de no ficción. Es muy conocido que tenía aversión por la literatura realista. Opinaba que los cuentos realistas representaban pereza por parte de los autores. Todas las personas podrían escribir sobre la realidad. Inventar e imaginar un mundo diferente exige talento. Además, él “postulaba” que la realidad solo era una ilusión. Era algo que cada persona se construía, y, al mismo tiempo, algo que la sociedad construía para sus discípulos. Borges abordó estos temas en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que irónicamente escribió en estilo de no ficción.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

El cuento comienza con Borges y Bioy Casares, su amigo real y contemporáneo literario, discutiendo narradores que no son confiables y el rasgo monstruoso de los espejos. Bioy Casares dijo: “uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (Borges, “Tlön” 2010). Incapaz de reubicar el artículo sobre Uqbar, la primera mitad del cuento continúa con la búsqueda de información, y la segunda mitad analiza lo segundo. Finalmente Borges, el personaje, descubre que Uqbar pertenecía a un complot dirigido por Ezra Buckley, junto con un equipo enorme de artistas, científicos, geógrafos, escritores, filósofos y otros académicos y expertos para inventar un planeta, Orbis Tertius. Al principio, este mundo existía solo en *La Enciclopedia de Tlön*. Continuaba la historia: “ ‘La obra no pactará con el impostor Jesucristo’. Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo” (Borges, “Tlön” 2010). Estos expertos son, hasta cierto punto, una metáfora del pensamiento occidental. Al recordar el comienzo del cuento, la literatura de no ficción sirve como un espejo que refleja al mundo. Los expertos teóricamente escribían artículos declarativos sobre este mundo. La ironía es que las reglas lingüísticas convencionales no gobernaban al lenguaje de Tlön. En el Orbis Tertius, la implicación de causa y efecto era ajena a esta población. Además, los sustantivos y el concepto de algo definido existían solo *metafóricamente*. En un pasaje de Lois Parkinson Zamora, ella describía este fenómeno: “Of course ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ is a hilarious send-up of Berkeleyan idealism, for we understand that in Tlön, ‘real’ objects are non-existent; only ideal objects are real” (Zamora 1997). Borges,

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

siempre el auto-crítico, satirizó su propio modo de pensar idealista con una *reductio ad absurdum*.

La (ir)realidad en “El muerto”

El muerto cuenta el relato de Benjamín Otálora, un don nadie de Buenos Aires que gradualmente escala posiciones hasta llegar a ser el líder de una banda de contrabandistas. Otálora espera destronar al capitán actual, Azevedo Bandeira y adoptar su vida lujosa. El cuento sigue a Otálora acumulando respeto y responsabilidad mientras paulatinamente desautoriza a Azevedo. A lo largo de su ascenso, Otálora obtiene el apoyo de Suárez, el guardaespaldas de Bandeira.

Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. El universo parece conspirar con él y apresura los hechos. Un mediodía, ocurre en campos de Tacuarembó un tiroteo con gente riograndense; Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otálora regresa al *Suspiro* en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente (...) Bandeira, sin embargo, siempre es nominalmente el jefe. Da órdenes que no se ejecutan; Benjamín Otálora no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima. (Borges, “El muerto” 1957)

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Su suerte extraordinaria continúa cuando los contrabandistas celebran el final del 1894 con un fiesta grande. Bandeira, completamente silente en el rincón de la celebración, trae a su mujer medio desnuda de su cuarto y se la tira a Otálora mientras dice: “Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos” (Borges, “El muerto” 1957). Con un revólver apuntándolo, Otálora entiende que su gran éxito había sido un engaño tramado por Azevedo: “Para Bandeira ya estaba muerto” (Borges, “El muerto” 1957).

Dentro del universo del cuento, parece que Borges cuestiona la realidad. A lo largo de la trama, Otálora tiene la ilusión de controlar su destino. Era su propia realidad, pero la verdad es más ambigua. El cuento sugiere que Bandeira manipula al porteño para convertir los sueños de taimada ambición en realidad. Aunque Suárez dispara el revólver bajo el mandato de Azevedo, el enemigo de hecho es la confianza inquebrantable de Otálora. Su certidumbre absoluta en su realidad lo lleva a la muerte. Probablemente, Borges quería hacer una metáfora del mundo. Aunque no hay una mente omnipotente que juega con las vidas de las personas, definitivamente hay discrepancias entre la realidad percibida y la factual. Parece muy trillado escribirlo, pero fuerzas externas interfieren con nuestros planes diariamente, y la confianza absoluta en su realidad sencillamente nos predisponen para el fracaso y la miseria. La realidad no colabora para aventajarnos como cree Otálora. No coopera para nada, pero muchas veces parece que el mundo conspira contra el individuo. La seguridad total se convierte en obstáculo mientras la gente sea incapaz de aceptar otras perspectivas.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Esta anécdota universal se esconde en el color local de la tradición gauchesca. Otra vez, hay una conexión obvia entre la trama y el mundonovismo. Otálora se marcha de los suburbios de Buenos Aires para juntarse a una banda de contrabandistas en el campo uruguayo, y después de una gran batalla victoriosa y una bacanal jubilosa, es implícita que una mujer le da un beso mientras otro contrabandista termina su vida con el disparo de su revólver. La trama es casi ridícula, pero parodia los lugares comunes de las historias mundonovistas.

Aparte de su trama, este cuento parece enmarcado muy intencionalmente para ofrecer preguntas metafísicas sobre la realidad y la ficción.

Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil. (Borges, “El Muerto” 1957)

Borges escribió este cuento como un ensayo biográfico impreciso. A través de un ejemplo paradójico, el narrador ofrece este recuento, que es un ardid elaborado para

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

legitimar la posibilidad de esta secuencia de eventos. Esta infraestructura autocontradictoria puede que suscite reflexiones sobre el papel y la exactitud supuesta de la escritura basada en los hechos.

Borges, el criollo

La combinación de paradojas complejas, agudo humor e inversiones de la trama crea un estilo distinto y celebrado que ahora suele conocerse como “borgesiano”. Aunque nunca recibió el premio Nobel de literatura, el desarrollo y uso común de una palabra para describir su estilo singular debe mostrar que la comunidad literaria tiene en alta estima a Borges. La ingeniosa y cerebral prosa de sus cuentos es seductora, y su sátira perspicaz parece simultáneamente satisfecha, confiable, y enteramente convincente. Irónicamente, si hay un tema central de todas las obras de Borges, probablemente es “duda lo que crees verdadero”. Sobre todo, fue un alegorista de primera categoría semejante a Kafka que tejió cuentos intrincados que unen el comentario sobre la literatura celebrada y la condición política de Argentina con perplejidades profundas de cariz metafísico. Según David Foster Wallace:

Borges is arguably the great bridge between modernism and post-modernism in world literature. He is modernist in that his fiction shows a first-rate human mind stripped of all foundations in religious or ideological certainty -- a mind turned thus wholly in on itself. His stories are inbent and hermetic, with the oblique terror of a game whose rules are unknown and its stakes everything. (Wallace 2004)

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

A través de sus cuentos crípticos, explora la relación entre conciencia, lenguaje y literatura, como hemos visto en “Tlön” y “El Aleph”. Muchas veces el ímpetu de escribir un cuento parecía, hasta cierto punto, un intento de desafiar las normas en el campo de producción cultural. Estas normas eran una extensión de la vida sociopolítica en Argentina. Tanto en sus cuentos como en sus declaraciones políticas, enfatizaba la duda en la propia realidad percibida. El apoyo inquebrantable de las masas pobres por la dictadura de Perón fue la única razón por la que Borges abandonó sus convicciones izquierdistas temporalmente a favor de la oposición (Wallace 2004). Los Peronistas mancillaron el legado político (y posiblemente el literario) de Borges humillándolo en los medios de comunicación y silenciándolo (Wallace 2004). En la década de 1960, sus cuentos encontraban elogio extendido, pero la campaña de desprestigio contra él continuó por el resto de su vida (*The Mirror Man* 1979).

Borges fue un gran lector y su mayor legado como escritor fue haber cambiado la concepción de la literatura no solo en su país, sino internacionalmente. Su poética es quizá una de las más determinantes para entender las letras de la segunda mitad del siglo XX.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Obras citadas

Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?" Ed. Columbia University. S.p.: s.p., s.f.

Rpt. in *UCLA*. 2nd ed. Vol. XIX. Los Angeles: Mester, 1990. 21-33. Impreso.

"Biografía de Macedonio Fernández". *Biografías y vidas*. S.p., 2016. Red. 24 feb. 2016.

Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición." Comp. Zenda Liendevit.

Buenos Aires: s.p., 1962. S. pag. *Contratiempo: Revista De Pensamiento Y Cultura*. Revista Contratiempo, 2008. Red. 17 mar. 2016.

Borges, Jorge Luis. "El muerto." *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1957. S.

pag. *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. Ciudad Seva. Red. 6 abr. 2016.

Borges, Jorge Luis. "El Aleph." *Jorge Luis Borges: El Aleph*. Buenos Aires: Sur, 1949.

S. pag. *Ciudad Seva*. Red. 16 nov. 2013. Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. Impreso.

Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." *Ficciones*. Ed. Gordon Brotherston y Peter

Hulme. London: Bristol Classical, 1999. S. pag. Impreso.

Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Ficciones*. Barcelona: Editorial Planeta

DeAgostini, 2010. 16-34. Impreso.

Colas, Santiago. *Hopelessness and Potency: El Aleph*. *Yago*. S.p., nov. 2004. Red. 16

nov. 2013. <http://www-personal.umich.edu/~scolas/Words/Essays/hopelessness_and_potency.htm>.

Jorge Luis Borges: The Mirror Man. Prod. Cafe Productions / France 3. Films for the

Humanities & Sciences, 1979. *Films.com*. Archive Films. Red. 9 mar. 2016.

Koeninger, Frieda. "'El Aleph" sátira y parodia." *Textos* 4.2 (1996): 37-41. Impreso.

Borges y el “criollismo”: alegoría, sátira y parodias

Jeffrey Tamucci

Quiroga, Horacio. "A la deriva." *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires:

Editorial Losada, 1980. S. pag. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tr. Silvia Delpy. Segunda ed.

México, D.F.: Premia Editora, 1982. Impreso.

Wallace, David Foster. "Borges on the Couch." Rev. of *Borges, A Life*. *The New York*

Times 7 Nov. 2004: s. pag. *The New York Times: Sunday Book Review*. The

New York Times Company, 7 nov. 2004. Red. 28 abr. 2016.

<<http://www.nytimes.com/2004/11/07/books/review/07WALLACE.html>>.

Zamora, Lois Parkinson. "Swords and Silver Rings: Objects and Expression in Magical

Realism and the New World Baroque." Tesis. University of Houston, 1997. *Magic*

Realism & The New World Baroque. University of Houston Press. Red. 11 abr.

2016.