

Borges, el arte narrativo y las pasiones bajas

Borges, Narrative Art and Low Passions

Magdalena Cámpora

Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

ORCID: 0000-0003-1725-3955

Date of reception: 15/12/2024. **Date of acceptance:** 19/12/2024.

Citation: Cámpora, Magdalena. “Borges, el arte narrativo y las pasiones bajas”. *Revista Letral*, n.º 35, 2025, pp. 371-390. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi35.32309>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

Se busca identificar, desde el análisis textual o *close reading*, aquellas emociones híbridas que funcionan como mecanismos narrativos en tres cuentos de Jorge Luis Borges. Se analiza asimismo su presencia en la nueva economía de los afectos que se despliega en plataformas de redes sociales.

Palabras clave: Borges; Afectos; Trama; Redes sociales.

ABSTRACT

The article offers a close reading of hybrid emotions in three short stories by Jorge Luis Borges, and analyses their function as narrative devices. It also discusses their presence in the new economy of feeling deployed in social media.

Keywords: Borges; Affectivity; Plot; Social Media.



1. “Nada experimentamos de forma pura”¹

Borges fue un lector asiduo de Montaigne; en su biblioteca más personal se conservan los cuatro tomos de los ensayos publicados por Garnier, en francés, comprados tempranamente en 1936. “La obra entrañable”, dice de los *Ensayos* (Montaigne, *Walt Whitman* 5). “Nous ne goûtons rien de pur” es uno de ellos, en el libro segundo (II, 20). Una versión literal de ese título es “no gustamos nada puro” y es la que elige Ezequiel Martínez Estrada en la antología de los *Ensayos* que preparó en 1948 para Clásicos Jackson, y acompaña con un largo estudio preliminar que luego integrará *Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche* (1957). “Puro” no quiere decir allí “puramente” en sentido moral, sino más bien en sentido material, con esa doble negación de lítote tan frecuente en Montaigne: nada gustamos de forma pura, es decir: siempre gustamos de forma mezclada, híbrida, compuesta. Como en la aleación de un metal. Y en el “gustar” hay algo sensorial que refiere a una experiencia física, al sentido del gusto. Otra versión posible es la que elige Jordi Bayod Brau para la edición española de Acantilado (2007): “nada experimentamos de forma pura”. La idea de experiencia que introduce esta versión dialoga con un eje central del ensayo de Montaigne: el carácter compuesto de toda vivencia humana, en un estado que puede ser paradójico —la voluptuosidad en el llanto, la incomodidad en el placer, la tristeza en el instante feliz, la injusticia en la justicia. Escribe Montaigne: “El hombre está hecho de remaches y costuras: un ser abigarrado, en todas partes, desde siempre” (537). Y antes: “Como saben los pintores, los movimientos y los pliegues de la cara que sirven para llorar también sirven para reír” (536).

Borges no es ajeno a esta antropología, y en “Tres versiones de Judas” observa con asertividad clásica: “En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico” (516). Pensamos que esa misma experiencia de los afectos y la mezcla se imprime, como una miniatura psicológica, en los

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Seminario Medet-Lat (“Médiation éditoriale, diffusion et traduction de la littérature latino-américaine en France, de 1945 à 2000”) a cargo de Gustavo Guerrero, en diálogo con Annick Louis (noviembre de 2024, París, École Normale Supérieure). También quiero agradecer a Mariano Sverdloff, Julio Schvarzman y Sylvia Saïtta por la lectura inteligente y atenta de estas ideas.

cuentos; quisiéramos explorar sus variaciones en tres ficciones de los años cuarenta: “Los teólogos” (1947), “El muerto” (1946), “Emma Zunz” (1948). Allí la ambigüedad aparece inscrita en la experiencia, se manifiesta discursivamente en argumentos barrocos y va asociada a una emoción fuerte, hondamente reprimida: irrumpe la intensidad de un afecto pasional y se genera un punto ciego, una zona de la conducta humana que permanece irreductible al sentido, sin otro despliegue posible que el de la paradoja. Aunque esos afectos inciden sobre el mundo de la ficción y generan hechos que colaboran con la trama, en ese punto del relato es difícil determinar la motivación de los actos, y no se sabe ya en rigor si los músculos de la cara han servido para llorar o para reír.

A fin de estudiar esas motivaciones y su funcionamiento en el arte narrativo de Borges, quisiéramos proponer un análisis de *close reading* que, en esta tercera década del siglo XXI, resulta a la vez extemporáneo y necesario. El giro contextualista, archivístico y material de los estudios sobre ese continente crítico llamado Jorge Luis Borges es una realidad desde hace más de tres décadas y ha dejado los análisis inmanentes del texto en un segundo plano, asociados quizás a la voz “aborrecida y jovial” del estructuralismo: el *close reading*, como parte de eso que Marcelo Topuzian llamó certeramente “el último gran intento colectivo de dotar de alguna especificidad programática al estudio de la literatura” (270).² Y sin embargo, los conglomerados emocionales que Borges atribuye con minuciosa maestría a gente anónima y común responden a formas que el análisis textual identifica y que resuenan en el presente. En los tiempos del algoritmo y la forma breve requerida por las plataformas digitales, las emociones híbridas siguen manifestándose en fórmulas ambiguas y argumentaciones capciosas. Y si una lectura atenta, pegada al texto, interesa hoy, es porque ese método de lectura cobra una densidad nueva en la “era del individuo tirano” y los soportes digitales, allí donde aparecen amplios registros discursivos que unen motivaciones opacas y afectos híbridos. Este trabajo busca también interrogar esas zonas de contacto.

² En este sentido, en la actualidad de los estudios literarios el retroceso cuasi simultáneo del análisis de texto y de la teoría es frecuente, en una especie de irónica resolución pacífica de la polémica entre vieja y nueva crítica, tal como pudieron actuarla Barthes y Picard en los años sesenta del siglo pasado.

2. “Dijo que no quería hacerle mal”

Durante mucho tiempo fue un lugar común separar a Borges de los afectos. Esas ideas se instalan en la primera recepción de su obra: el supuesto carácter frío, desvitalizado, con agua en las venas, de su literatura³. El intelectualismo de Borges es un cliché que se fija temprano y se revela en el “affaire” del Premio Nacional de Literatura, en 1942. Una síntesis representativa de esos juicios aparece en un artículo de la revista *Nosotros*, sin firma, donde se exponen las razones por las que *El jardín de senderos que se bifurcan* quedó segundo. Su literatura es “deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho” (Marengo 5). En 1945, Ernesto Sábato sigue tirando de ese hilo y en la entrada “Borges” de *Uno y el universo* describe una obra “geométrica”, “de teorema”, donde la emoción no es sensorial sino intelectual.

Las implicancias políticas, ideológicas e históricas de esta primera recepción han sido desarmadas por la crítica, que ha puesto el foco sobre los usos específicos de los afectos en Borges. Algunos ejemplos son posibles. Annick Louis (*Œuvre et manœuvres* 411-417) oye la vergüenza y el deseo sexual en la voz del narrador de “Hombre de la esquina rosada” y esos móviles, que lo impulsan en secreto a matar a traición, debilitan en los años treinta el mito del coraje y del guapo que el mismo Borges había ayudado a instaurar. O también: Beatriz Sarlo, en *La pasión y la excepción* (203-216), devela en “El otro duelo” (*los libros*, 1970) la potencia política de las pasiones, el diseño que une el coraje con la violencia y en la Argentina de 1970 cobra un sentido ominoso. A su vez Juan Pablo Dabove (“Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo” 391-412) estudia en “La noche de los dones” (*La Prensa*, 1971) el modo en que deseo sexual, afectos negativos y pulsión de muerte le sirven al Borges del *late style* para revisar el ciclo gaucho-orillero de los inicios, así como para cuestionar las apropiaciones políticas que se hacían de la figura

³ Son valoraciones que pueden leerse en los textos de sus contemporáneos, compilados en *Contra Borges* de Juan Fló (1978) o *Antiborges* de Martín Laforgue (1999).

del gaucho en esos años sesenta y setenta, en un arco que va del *Juan Moreira* de Favio (1973) a Montoneros (Dabove, 400-402).

La refutación más inmediata la da, además, aquella escena recurrente en sus ficciones que suele llamarse el “impulso” y remite a un movimiento interior inapelable, pre-racional, prelingüístico, que es del orden de una certeza de soberanía sobre la propia vida: el momento en que los personajes se abren a lo que son, a lo que les tenía que tocar, y Borges define como “destino” o “símbolo”. Ese impulso es un hecho fuera de serie, que organiza una existencia y contradice la comunidad de origen. Es, famosamente, el momento en que la cautiva inglesa decide hacer suyo el “desierto” en “Historia del guerrero y la cautiva”, o cuando Tadeo Isidoro Cruz arroja por tierra el quepis de sargento y se pone a pelear al lado del desertor Martín Fierro: “Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental [...]” (562). En ese momento las variables se ordenan y todo lo anterior sirvió para llegar hasta ahí. Desde el impulso podría leerse a Juan Dahlmann o a Droctulft, el guerrero lombardo que al descubrir Roma se da vuelta y muere defendiéndola. Seres anónimos, certezas íntimas, heroicidades privadas: ese tipo de movimiento, que no implica razón o intelecto, es uno de los modos de la intensidad afectiva y existencial de las pasiones en Borges.

Luego, con mayor opacidad, hay otra forma de los afectos que va en el sentido de Montaigne: aquellas emociones turbias, compuestas, donde la experiencia afectiva se vuelve borrosa, modifica el valor y la interpretación de los actos, y está ligada a una argumentación. Ese carácter mezclado es algo que Borges señala en distintas ocasiones, y asocia con un enigma de origen: “como el de otras pasiones, el origen de un odio siempre es oscuro”, escribe en “El otro duelo” (436); ya referimos, en “Tres versiones de Judas”, los mecanismos complejos que inducen la virtud en la traición o en el crimen, el coraje en el homicidio, la ternura y la abnegación en el adulterio. En otros cuentos, esos mismos afectos paradójicos aparecen unidos a lo que la tradición clásica llamó “las pasiones bajas” y Spinoza, “las pasiones tristes”. Afectos como la envidia, la codicia, el asco, la melancolía, que se entrelazan con decisiones vitales y modifican los actos y la experiencia.

Un fragmento de esa experiencia se da en “Los teólogos”, inicialmente publicado en *Los Anales de Buenos Aires* en abril de 1947, y luego en libro en *El Aleph*, en 1949. El cuento narra la

rivalidad entre dos teólogos medievales, Juan de Panonia y Aureliano. Aureliano envidia a Juan por su inteligencia, su brillo teológico, su escritura. En una primera polémica, sobre la herejía de los monótonos, Aureliano decide adelantarse a la intervención esperada de Juan: refutar él, primero. Y para explicar las razones de ese acto, el narrador dice algo que llama la atención. Escribe:

Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella, para no pensar más en ella; Aureliano, parejamente, quería superar a Juan de Panonia para curarse del rencor que este le infundía, no para hacerle mal (551).

Hay en estas dos oraciones, coordinadas por un punto y coma, un entramado complejo de emociones y razonamientos. La comparación entre hechos afectivos contrarios –el amor por una mujer, el rencor hacia un rival– resulta sorprendente; introduce además una dimensión de erotismo; aun cuando Aureliano no vio nunca a Juan, el vínculo involucra su cuerpo (“sintió una humillación casi física”). Interesa además el carácter paradójico del razonamiento. “Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella, para no pensar más en ella”: ¿qué quiere decir?, ¿que al poseer a la mujer entonces se la puede olvidar?; ¿que al tener una abundancia de presencia, esa presencia desaparece? Es una especie de solución homeopática, en todo caso paradójica, por virtud de los contrarios. Luego dice: “Aureliano, parejamente, quería superar a Juan de Panonia para curarse del rencor que este le infundía, no para hacerle mal.” Ese “parejamente” sorprende⁴. Amar a una mujer para olvidarla es parejo a superar al rival para no rivalizar más con él. El método común en la relación con la mujer y con el rival –el modo en que se intenta lidiar emocionalmente con la situación– es la paradoja: la solución sería, en ambos casos, entregarse a la obsesión para salir de la obsesión, un acto que recuerda los procesos que se ponen en marcha con la visión del Zahir. El narrador prosigue el análisis psicológico y avanza una última explicación: “Quería superar a Juan de Panonia para curarse del rencor que este le infundía, *no para hacerle mal.*” ¿Quién está hablando ahí? Surge una forma de discurso indirecto libre: se reproduce el discurso del otro sin mostrar que se

⁴ Julio Schwartzman hizo un rastreo de ese adverbio en las *Obras Completas* de 1974. Observó que siempre se trata de un nexos, generalmente oracional, de valor modal o tenuemente consecutivo, equivalente a “así”, “del mismo modo”, o al “no de otro modo” (lo mismo pero en lítote) en tantos clásicos.

lo está reproduciendo, como si nos metiéramos en la interioridad de quien se dice a sí mismo esa frase. Pero sin escribir: *Aureliano dijo que no quería hacerle mal*. Es el pensamiento de Aureliano el que oímos: cuando intenta autoconvencerse de que quiere superar a Juan para olvidarlo, no para dañarlo (algo que terminará haciendo). La forma es mediada: el indirecto libre nos muestra afectos que no se manifiestan públicamente y sólo pueden emerger con la intervención del narrador y la tercera persona del singular.

De este modo, con paradojas, casuística, mala fe, el personaje envuelve su envidia en una serie de argumentos barrocos: eso que en la lógica de Port-Royal (1662) se llama “sofisma de amor propio, de interés y de pasión” y consiste en razonamientos que subordinan la lógica al interés personal:

L'esprit des hommes n'est pas seulement naturellement amoureux de lui-même, mais il est aussi naturellement jaloux, envieux et malin à l'égard des autres : il ne souffre qu'avec peine qu'ils aient quelque avantage, parce qu'il les désire tous pour lui ; et comme c'en est un que de connaître la vérité et d'apporter aux hommes quelque nouvelle lumière, on a une passion secrète de leur ravir cette gloire : ce qui engage souvent à combattre sans raison les opinions et les inventions des autres. Ainsi, comme l'amour-propre fait souvent faire ce raisonnement ridicule : *C'est une opinion que j'ai inventée, c'est celle de mon ordre, c'est un sentiment qui m'est commode, il est donc véritable* ; la malignité naturelle fait souvent faire cet autre qui n'est pas moins absurde : *C'est un autre que moi qui l'a dit, cela est donc faux ; ce n'est pas moi qui ai fait ce livre, il est donc mauvais* (Logique, 20, V).

Traemos al análisis esta nomenclatura clásica, de antiguos afectos venales, porque dialoga con un mecanismo que Vogl identifica como la “astucia de la razón del resentimiento” (201-232): una astucia que parece ir, como en la astucia de la razón de Hegel, por vías dispersas para lograr sus objetivos. En términos estrictos de lógica de la narración, es necesario que Aureliano se entregue a la obsesión movido por la envidia; la obsesión envidiosa, en el fuero íntimo, por ese primer texto de Juan de Panonia sobre los monótonos provoca, más tarde, en el fuero público, la delación tortuosa que condena al rival a la hoguera:

De pronto, una oración de veinte palabras se presentó a su espíritu. La escribió, gozoso; inmediatamente después, lo

inquietó la sospecha de que era ajena. Al día siguiente, recordó que la había leído hacía muchos años en el *Adversus annulares* que compuso Juan de Panonia. Verificó la cita; ahí estaba. [...] Aureliano conservó las palabras, pero les antepuso este aviso: *Lo que ladran ahora los heresiarcas para confusión de la fe, lo dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa*. Después, ocurrió lo temido, lo esperado, lo inevitable. Aureliano tuvo que declarar quién era ese varón; Juan de Panonia fue acusado de profesar opiniones heréticas (554).

Así, la pasión de la envidia y su glosa sofista, paradójica, se insertan en lo más íntimo de una vida psíquica que se revela mediante el discurso indirecto libre. Y esas pasiones están engarzadas en el desarrollo de la trama y provocan la destrucción del rival. La microlectura ilumina el juego entre los devaneos argumentales, las motivaciones bajas y los actos que estas producen: todo ese teatro se despliega en unas solas pocas frases.

3. “Los dioses nos venden todos los bienes que nos dan⁵”

En “El muerto” (*Sur*, 1946; *El Aleph*, 1949), la pasión que mueve a Benjamín Otálora es explícita, y es la codicia. Otálora es un compadrito agauchado que trabaja para un “taita” contrabandista, Azevedo Bandeira, viejo, contrahecho, aparentemente en su ocaso. Otálora quiere desbancarlo, ser jefe él. El cuento narra cómo esa codicia lo pierde, cómo el intento de remplazar a Bandeira no es más que una farsa permitida por el jefe para humillarlo, antes del castigo final. Desde el comienzo de la historia, Otálora ya es “el muerto” (el cuento obliga a decir: “es el muerto”, y no: “está muerto”). La codicia de Otálora es, sin lugar a dudas, pura. Es un “mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros” (545); su deseo es monolítico, auténtico; es una pasión sin fisuras ni ambivalencias. Pero no es ahí –esta es la idea que quisiera compartir– donde reside el afecto ambiguo, la experiencia que no es pura, sino en la relación que nosotros, lectores, vamos estableciendo con el súbito ascenso de Otálora, con su deseo y su codicia. Nos identificamos, naturalizamos esa relación gracias al trabajo de la escritura: es un acompañamiento rítmico, como si corriésemos junto a él, como si viéramos con él. Y vemos a través

⁵ La cita es del ensayo de Montaigne que disparó esta reflexión, “Nada experimentamos de forma pura” (II, 20).

de los sinceros ojos claros de Otálora gracias a la causalidad mágica.

En “El arte narrativo y la magia”, un ensayo de 1932, Borges se pregunta por la construcción causal del relato. La reflexión surge en parte de su experiencia con el cine: en la juventud, como se sabe, fue un gran frecuentador del cine de Hollywood, del cine europeo, del cine vanguardista soviético, que a menudo reseñaba (ver por ejemplo “El biógrafo, el cinematógrafo”, “Films”, los textos en *El Hogar*). Y en esa experiencia estudia los argumentos y el desarrollo causal de las tramas, su “arte narrativo”. Es decir: analiza el modo en que la trama prepara al espectador para que entienda las causas de los actos y la lógica de los hechos. Esa preparación, sostiene, no procede lógicamente, recurriendo a conjunciones o argumentaciones causales, sino por repetición de escenas, imágenes, música. La ficción ofrece un orden primitivo, parecido al de la magia, para dar coherencia a la fatalidad, al destino, a las cosas que caen sobre la cabeza de los seres humanos. ¿Cómo contarlas sin que parezca un fárrago arbitrario de cosas que pasan, como muchas veces en la vida, en el “asiático desorden del mundo real” (231)? ¿Cómo inscribir ese desorden en la continuidad de un relato? La causalidad en los textos de ficción debe pensarse a la luz de la poesía o de la magia: tejiendo asociaciones de imágenes, correspondencias secretas que van hacia un desenlace, que lo preparan causalmente. Son círculos concéntricos de imágenes que se explayan, “vínculos por simpatía”. Todo relato, dice, es “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades (...) donde profetizan los pormenores” (231). Y en “El muerto” los “vínculos por simpatía” van tejiendo un delgado hilo rojo; un estudio en escarlata, habría dicho Conan Doyle⁶. En *Las letras de Borges*, Sylvia Molloy ha observado el modo en que “la codicia ocurre a través de atributos rojos y vistosos” (86). Bandeira posee una mujer pelirroja, un caballo de pelaje colorado, un apero “con bordes de piel de tigre”, que va a mancharse con sangre. Otálora desea cada una de esas cosas, son un trazo rojo que le ponen adelante:

Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La

⁶ “There's the scarlet thread of murder running through the colourless skein of life, and our duty is to unravel it, and isolate it, and expose every inch of it.”

mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir (548).

Como en el cine, una mancha se extiende y lo tiñe todo con la codicia del personaje, cada vez más intensa. Y cuando Otálora pareciera triunfar, el ritmo narrativo se precipita. Una serie de movimientos sintácticos en la prosa disparan el tiempo emotivo: frases cortas; yuxtaposición, parataxis y puntos y coma; verbos en presente narrativo, en presente continuo, infinitivos; repetición de estructuras. La sensación es que la voz del mundo (“el universo”) o la realidad son cómplices de la codicia de Otálora. Marcamos en cursiva las formas de la aceleración narrativa y la concatenación de imágenes:

Muchas cosas *van aconteciendo* después, de las que sé unas pocas. 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*. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día (548, énfasis nuestro).

Seguir la línea roja (el colorado, la mujer, la mancha de sangre) es seguir la percepción de Otálora, intensificada ahora por el estro épico, o trágico, en veinticuatro horas, donde vamos acompañando a Otálora en su loca carrera de ascenso, su *Rake’s progress* en que los dioses le dan los bienes que luego van a cobrarle. “Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo. Esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino” (548). Algo eufórico, acelerado, nos toca en la forma misma del relato. Y es ahí donde aparece la ambigüedad, la experiencia mixta: en el goce de la forma que nos hace, a nosotros lectores, partícipes de su deseo, de su codicia, *voyeurs* y cómplices de su ascenso. Última vuelta de tuerca en la experiencia de lectura: cuando Ulpiano Suárez hace fuego “casi con desdén” (549) y mata a Otálora. Ese desdén también aniquila nuestra euforia, nuestra fantasmagoría que seguía y festejaba la codicia de Otálora, su improbable éxito. Por lo demás, ese principio de identificación del lector con Otálora ya estaba en el inicio del cuento, cuando el narrador usa una

primera persona plural y colectiva: “[...] lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así *nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos* la llanura inagotable que resuena bajo los cascos” (546). Ese nosotros convierte la lectura en una relación peligrosa, nos suma a su despliegue: entramos de lleno, arrastrados por el rojo, la rapidez y el brío de la prosa, en una complicidad anfibia que deja toda valoración moral a un margen y nos vuelve partícipes anónimos de la codicia de Otálora.

4. “Para que no le vieran la cara”

El último caso –breve, evidente– de pasiones y emociones híbridas es “Emma Zunz”. Sabemos el vértigo de afectos mezclados, de causas indeterminables y trabadas que es el cuento: muchos son los afectos que Emma Zunz padece, desde el miedo a sentir ternura por el primer marinero joven con el que se cruza, hasta la vergüenza en el Lacroze, cuando vuelve del Paseo de Julio, que la hace sentarse en la primera fila, escribe Borges, “para que no le vieran la cara”. Emma es presa del asco, la vergüenza, el pudor, la fantasía edípica, la sed de venganza, el odio, y más. Cuando mata a Loewenthal la confusión ya es total: “Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo...” ¿Por qué mata? ¿Para vengar al padre, para vengar la violación que se autoimpuso, para vengar algo que en el fondo ignora? Si seguimos la lectura de Ludmer en “Las justicias de Emma”, “la sospecha de que su crimen es totalmente gratuito tiñe el texto” (477): quizás el padre mintió, quizá Loewenthal era inocente, quizás Emma mató sin causa. Y así. Páginas y páginas se han escrito sobre esta imposibilidad de fijar los motivos de su venganza (una imposibilidad que se traduce verbalmente en el cuento en la acusación final fallida, entrecortada). No es posible deslindar en el orden de la experiencia las causas y los afectos por las cuales Emma termina actuando.

5. “Esa perplejidad de los motivos”

La indeterminación de los motivos de los actos no es algo que la literatura no haya registrado en otras ocasiones, es de hecho una

de las grandes preguntas de la novela del siglo XIX. ¿Por qué actuamos? A veces las novelas narran los actos, sus circunstancias y condiciones, incluso los afectos que atraviesan a los personajes, y sin embargo no entendemos por qué actúan como actúan. ¿Por qué Julien Sorel dispara sobre Mme de Rênal, en *Rojo y Negro*? ¿Por qué Milly Theale, en *Las alas de la paloma*, “gira su cara hacia la pared”? ¿Por qué Bartleby, el escribiente, un día en el trabajo empieza a contestar “preferiría no hacerlo”? Es el punto ciego de la literatura realista del XIX: tratar de fijar los condicionamientos sociales y materiales de una existencia, y al mismo tiempo ofrecer personajes que hacen cosas imprevisibles, inexplicables. Simplemente, no logramos conocer la causa precisa por la cual tal personaje actúa de tal manera. Thomas Pavel llama esa fluctuación “indeterminación axiológica”:

A pesar de su virtuosismo analítico, el realismo social nunca tuvo, en el fondo, la pretensión de esclarecer de manera definitiva el sentido de las conductas humanas. Lejos de establecer, en todo momento y lugar, lazos estables entre las conductas, la sociedad y los valores que las orientan, [ese realismo] siguió dando testimonio de la antigua, de la grandísima perplejidad frente a la imprevisibilidad de las elecciones morales. [...] La fuerza de esas obras nace precisamente del hecho que esas preguntas permanecen sin respuesta, o por lo menos sin respuesta de orden sociológico (Pavel, “Fiction et perplexité morale” s/n).

Escenas en literatura que no tienen respuesta, o una única respuesta, o una respuesta satisfactoria en cuanto a las razones de las conductas: tampoco sabemos por qué Santiago Fischbein delata en “El indigno”, o Silvio Astier en *El juguete rabioso*, dos textos que Ricardo Piglia puso en serie. Una compleja red de afectos y emociones sostiene estas escenas, aunque ninguna es definitiva, ninguna funciona como motivación completamente satisfactoria. La literatura deja esa pregunta abierta en su hibridez y confusión, como un modo de atestiguar eso que Pavel llama “la antigua, la grandísima perplejidad frente a la imprevisibilidad de las elecciones morales” y que Borges a su vez describe como “esa perplejidad de los motivos [que] hace [algo] más real”. Lo hace en “La poesía gauchesca” (1928), cuando analiza *Martín Fierro* como una novela: “Ese vaivén impide la declaración de algunos detalles: no sabemos, por ejemplo, si la tentación de azotar a la mujer del negro asesinado es una brutalidad de borracho o –eso preferiríamos– una desesperación del

aturdimiento, y esa perplejidad de los motivos lo hace más real” (197).

Lo interesante es que esa “perplejidad de los motivos” se acerca a la denostada “novela psicológica”. Esta siempre fue un punto de crítica, incluso un tema de burla para Borges, pero más lo es en los años cuarenta, cuando escribe “El muerto”, “Emma Zunz”, “Los teólogos”. En esos años, como estudió ampliamente la crítica⁷, despliega su poética del relato: defiende la trama, “el intrínseco rigor de la novela de peripecias”, el relato como “objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (las citas son del célebre prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, en 1940). Por eso evoca en el epílogo de *El Aleph* el “argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa”, que Cecilia Ingenieros le habría dado, y del que surge el cuento “Emma Zunz”. Opuesto a ese orden artificial de concatenaciones causales, sostiene, está la novela psicológica del siglo XIX: “la ‘psicología’ de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos”. En la Argentina, para Borges, la misma vena de “lánguida vaguedad”, de “mera variedad sucesiva” corre (por caso) en Manuel Gálvez. Así se arma “lo informe” en la llamada “novela psicológica”; por eso ameritan burlas las supuestas causas de los actos en las novelas rusas:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden (Prólogo a *la invención de Morel*, 1940, 10).

Más allá de la fuerza satírica de los ejemplos –los suicidas por felicidad, los asesinos por benevolencia–, los casos que dimos antes atestiguan de esa misma perplejidad y presentan, en rigor, un trabajo similar de la paradoja. Los mecanismos de construcción de la motivación son igualmente complejos, contradictorios; en ellos corre la misma constatación de cuán difícil es asir las razones de los actos, porque no siempre Borges hace en sus cuentos lo que predica en sus ensayos. Y así, en rigor, a la lista de seres rusos cuyas motivaciones dejan

⁷ Una excelente síntesis de esa poética en Balderston (1985) y Stratta (2004).

perplejo, podría sumarse Aureliano, que delata para no hacer daño; o el lector que codicia la vida de un muerto en vida llamado Otálora; o Emma Zunz, que toma venganza sin que esté claro el objeto de su venganza: vengadores casuales, delatores magnánimos, espectadores que envidian a un condenado. Estos afectos contradictorios funcionan en los cuentos como motor de la acción: en la cadena imparabile que conduce la trama, en “el intrínseco rigor de la novela de peripecias”, se introduce entonces un eslabón indefinible, paradójico. Esos afectos son el signo propio de una resistencia a la legibilidad de los actos, tal como se da en la denostada novela psicológica o “morosa novela de caracteres” (“El arte narrativo y la magia” 230). Por decirlo con los términos del pudor de Borges: esos afectos existentes son precisamente lo que “impide la declaración de algunos detalles” (“La poesía gauchesca” 197). Como si Borges metiera en el cuerpo de su argumento pulido un poco de ese veneno psicológico que usualmente rechaza en los textos de reflexión, los ensayos y la obra crítica. Y esa intromisión súbita de una motivación compuesta, paradójica, en el corazón de la anhelada trama matemática o policial que avanza a lo Poe, es llamativa. Primero, porque inserta en el medio de los cuentos la novela del siglo XIX, un género que Borges critica casi por principio, casi por costumbre: “Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible”... Y segundo, porque esas dosis homeopáticas, esas microescenas de emociones informes, borrosas, donde nada se experimenta de forma pura, sostienen y hacen distintas las tramas perfectas que Borges suele atribuir a otros –a Cecilia Ingenieros, decíamos, que le dio “el argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa”, de “Emma Zunz”–. La ejecución es “temerosa”, según otra pasión borgeana, el miedo. Y lo que Borges echa por la puerta –la duda informe sobre las causas de los actos– lo hace entrar por la ventana: más allá de la desnuda “invención argumental”, esas tramas se cargan con afectos híbridos, propios de la experiencia humana, para disparar su descomunal potencia.

Coda. La antigua economía de los afectos, en redes

En *Capital y resentimiento. Una breve teoría del presente* (2023), Joseph Vogl habla de la nueva economía de los afectos

que se manifiesta en las redes y el espacio digital: de aquellos afectos unidos a la ganancia económica y la monetización. Pensamos que esa nueva economía de plataformas se sostiene en realidad en una antigua economía de los afectos, no distinta de la descripción moralista y clásica del funcionamiento de las pasiones y la opacidad de los móviles, tal como podía describirlas Borges (o Port-Royal o Montaigne). Las redes se nutren de un juego de afectos que no ha variado demasiado, desde las descripciones moralistas y costumbristas de la Edad clásica a esta parte; sea en las cortes de reyes, los suburbios que habitó Emma Zunz o el espacio digital, la rueda de los afectos reincide siempre, y los mismos resortes (granjas de bots aparte) manipulan el amor propio, la vanidad, el orgullo, la envidia, la humillación y la ira, diseminados hoy en el número de visualizaciones y aprobaciones digitales: *likes, favs, compartir, comentar*.

Nos interesa recurrir a textos del siglo XX para pensar estos procesos del siglo XXI, ya que la oposición entre la autonomía modernista y el presente, o la idea instalada según la cual los textos de esa autonomía estarían clausurados para la comprensión o la producción del presente, no siempre hacen justicia a sus potencialidades. Y es así que en ciertas zonas de la fragmentada esfera pública digital siguen asociándose afectos y acciones por medio del discurso; se busca producir acontecimiento, generar performatividad: indignación, resentimiento, condena, resguardados en la forma breve del posteo, que busca convencer. Esos desarrollos, proponemos, no son distintos de las microsecuencias de mala fe en los cuentos de Borges: ese instante en que los personajes, que ocultan o desconocen los móviles de sus actos, despliegan sus argumentos opacos mientras otros miran desde la anonimidad, en busca de diversión, como el lector de “El muerto”. No hay que olvidar, por lo demás, que Borges explora los mecanismos discursivos que camuflan las pasiones tristes en un tiempo –los años cuarenta– en que también reflexiona sobre los afectos que mueven al fascismo. “¿No ha razonado Freud y no ha presentido Walt Whitman que los hombres gozan de poca información acerca de los móviles profundos de sus conductas?” (105), pregunta en la “Anotación al 23 de agosto de 1944”, un texto escrito a propósito de la liberación de París y publicado en *Sur*, ese mismo año. La pregunta vuelve, fragmentada, en cuentos, ensayos y artículos de diarios y revistas, en alguien que ya para ese entonces, como lo llamó Sylvia Saïtta (2018), era “un

mediático” que intervenía en la esfera pública. ¿Qué motiva los actos? ¿Cómo inciden las emociones negativas? ¿En qué medida esa complejidad reprimida juega en la construcción política? La opacidad de los móviles en las conductas públicas, parece decirnos Borges, es un rasgo que acompaña la instalación de un orden donde los vínculos están marcados por la violencia, la crueldad y la fuerza; ese orden, sin embargo, quiere mantener las apariencias del desarrollo argumental.

Pero a diferencia de las preguntas explícitas en los ensayos o del análisis de los procesos en las ficciones, las redes son performance, acontecimiento rudimentario: su objetivo principal es la interacción digital, entendida como el conjunto de reacciones discursivas de los otros usuarios. Las redes están monetizadas y el cobro depende de la cantidad de intercambios, por lo que el hecho discursivo genera, en sí mismo, una ganancia, o por decirlo de otro modo: la interacción es la plusvalía del mensaje en redes, ya que atrae publicidad, arma el big data que luego se vende, etc. En esta configuración, la combinación entre argumento y afecto es particularmente eficaz, como lo muestra un formato textual específico de redes que analiza Vogl: la “infopini3n”. All3 los afectos tristes y las motivaciones opacas funcionan en t3ndem; la “infopini3n” articula juicios, emociones y datos y se presenta como un hecho factual, que construye falazmente causalidad: es “dato, no opini3n” (“Fact, not opinion”, “Dato mata relato”). La infopinion suele ser un condensado de argumentos que apelan a emociones negativas: envidia, ira, codicia, mezquindad. Todo lo atraviesa aquel afecto que, seg3n Vogl, caracteriza hoy la mayor3a de los intercambios virtuales: el resentimiento. Cynthia Fleury une el resentimiento con el juicio, que “se pone al servicio de la conservaci3n del resentimiento, y no de su deconstrucci3n” (14); Max Scheler⁸ lo define como la “experiencia y rumiaci3n de una reacci3n afectiva dirigida en contra de alguien”. La “infopini3n” es computada num3ricamente y es redirigida por el algoritmo hacia lectores afines y luego, si es “viral”, hacia toda la red. Cuando obtiene la interacci3n suficiente, se convierte en noticia, *fake* o no. Se trata, en este sentido, de una asertividad que tiene efectos pol3ticos.

¿Qu3 marco de legibilidad se le puede dar a una estructura argumental h3brida, atravesada por emociones ambiguas, con objetivos pol3ticos y pretensiones de intervenci3n en la discusi3n

⁸ Citado por Fleury (6).

pública? En esa búsqueda, las herramientas filológicas, retóricas, intertextuales⁹ de la crítica adquieren nuevas funciones, ya que el insumo básico de las redes sigue siendo el discurso. Allí subsiste, rodeado de imágenes de IA y memes, con sus cuotas modestas y dispersas de ficcionalidad, retórica y juegos con el significativo, al servicio de la persuasión, la banalización de la violencia y el disimulo. Porque si el argumento falaz se exhibe, los juicios contenidos en el tweet o el posteo son la espuma de un fondo invisible, que nadie cuenta. Y allí donde el narrador de Borges analizaba con distancia observadora los secretos más oscuros de Aureliano o de Emma, o jugaba con las expectativas del lector *voyeur*, las redes ostentan, sin mediación analítica, en primera del singular, el argumento tortuoso, que atrae. La novedad es que a mayor éxito de la argumentación pasional o de la “astucia de la razón del resentimiento”, como la llama Vogl (201), mayores ganancias.

La segunda novedad es que el antiguo registro venal ya no plantea conflicto o incomodidad; tampoco rigen antiguas categorías axiológicas como el vicio o los pecados capitales: ira, envidia, codicia, soberbia –una nomenclatura que Borges también emplea, porque aún participa de cierta tradición moralista clásica del examen de los caracteres humanos. Pero lo que Borges creaba como moralmente indeterminado o ambiguo ahora se explicita en las redes según el proceso general de borramiento del espacio íntimo, de privacidad negada. En los cuentos, el narrador le mostraba al lector aquellos afectos que permanecían sellados en lo más hondo de la conciencia de los personajes: desde la tercera persona del singular, el narrador recurría a la prerrogativa que para Dorrit Cohn es “lo propio de la ficción”, su “distinción” (1999). En redes, en cambio, impera el individuo tirano de Éric Sadin y los afectos negativos externalizados se presentan, ahora, como un valor que se ostenta al servicio de la economía de plataformas. Apunta en este sentido Vogl que allí los “afectos y pasiones (...) son entendidos menos como posiciones dentro de lo psíquico, que, como estructuras relacionales y actos de

⁹ Nos referimos a una intertextualidad que se articule con otras formas de las literaturas populares de las derechas, tal como las estudió Mariano Sverdloff en “Derechas y literatura. 10 hipótesis metodológicas” (2022). Y que considere asimismo las apropiaciones de figuras literarias legitimantes, como puede serlo el propio Borges cuando se alega su figura como argumento. Ana Gallego Cuiñas y Daniel Torres-Salinas estudiaron ese océano en “Big Borges: What Can Big Data Show About a Classic Writer on Social Networks?” (2023).

comunicación sociales, y lo que en el individuo aparece como inmoral, irregular y condenable da como resultado en el entramado –económico– general un orden dinámico y armónico” (204). Tal es el orden que incide hoy, desde ciertas zonas del espacio digital, sobre las realidades sociales y políticas.

En *Le témoin jusqu’au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Didi-Huberman analizó los diarios del autor de *Lingua Tertii Imperii (LTI)* y exaltó su “extraordinario sentido analítico frente a las emociones humanas” (30). Esa agudeza le permitió al filólogo Klemperer dirimir –leer y escuchar– las más sutiles cadenas argumentales de la ambigüedad y el odio: entender el modo en que esas cadenas lograban activar todo tipo de violencias por medio de fórmulas, argumentos y frases breves. Esas mismas tramas de afectos negativos, razonamientos y motivaciones insondables son puestas en escena, desarmadas y analizadas por Borges en cuentos escritos en los años cuarenta del siglo pasado, y se experimentan actualmente de forma primaria, degradada y eficaz en las dinámicas de redes sociales. Para indagar esas tramas, para asociarlas con ficciones que las iluminan, el análisis textual, la literatura y su crítica siguen ofreciendo herramientas válidas.

Bibliografía

Arnaud, Antoine y Nicole, Pierre. *La logique ou l’art de penser, contenant outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*. Ed. de Pierre Clair y François Girbal, París, Vrin, 1993.

Arugüete, Natalia y Calvo, Ernesto. *Nosotros contra ellos. Cómo trabajan las redes para confirmar nuestras creencias y rechazar las de los otros*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2023.

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

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 tomos. Buenos Aires, Emecé, 1996.

Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Dabove, Juan Pablo. "Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo". In *Memoriam: Jorge Luis Borges*, Rafael Olea Franco (ed.), México, D.F., El Colegio de México, 2008, pp. 391-412.

Didi-Huberman, Georges. *Le témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*. París, Les éditions de Minuit, 2022.

Dubet, François. *Le temps des passions tristes. Inégalités et populismes*. París, Seuil, 2019.

Fleury, Cynthia. *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*. París, NRF Gallimard, 2020.

Fló, Juan. *Contra Borges*. Buenos Aires, Galerna, 1978.

Gallego Cuiñas, Ana y Torres-Salinas, Daniel. "Big Borges: What Can Big Data Show About a Classic Writer on Social Networks?". *Humanities and Big Data in Ibero-America. Theory, methodology and practical applications*, Gallego Cuiñas, Ana y Torres-Salinas, Daniel (eds.), Berlin/Boston, De Gruyter, 2023, pp. 207-233.

Lafforgue, Martín. *Antiborges*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.

Louis, Annick. *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*. París : L'Harmattan, 1997.

Ludmer, Josefina. "Las justicias de Emma". *Cuadernos Hispnoamericanos*, 505/507, 1992, pp. 473-480.

Marengo, María del Carmen. "El premio nacional de 1942 : Batallas por el canon". Vº *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria: "Polémicas literarias, críticas y culturales"*, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata, Argentina. En línea: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.20/ev.20.pdf

Martínez Estrada, Ezequiel. "Montaigne, filósofo impremeditado". *Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche*, Buenos Aires, Nova, 1957, pp. 7-96.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999 [1972].

Montaigne, Michel de. *Essais*, ed. de Jean Céard. París, Librairie Générale française, 2002.

Montaigne, Michel de. *Ensayos*, ed. y trad. Ezequiel Martínez Estrada. Buenos Aires, Clásicos Jackson, vol. XIII, 1948.

Montaigne, Michel de. *Los ensayos*, ed. y trad. de Jordi Bayod Brau. Barcelona, Acantilado, 2007.

Pavel, Thomas. « Fiction et perplexité morale », 2003, [en línea] URL : <http://cmb.ehess.fr/59>

Sábato, Ernesto. *Uno y el Universo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

Sadin, Eric. *L'ère de l'individu tyran. La fin d'un monde commun*, Paris, Grasset, 2020.

Sáitta, Sylvia. “Borges mediático”. *Variaciones Borges*, 46, 2018, pp. 3-21.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Stratta, Isabel. “Documentos para una poética del relato”. *Historia crítica de la literatura argentina*, Jitrik, Noé (Dir.), vol. 9, *El oficio se afirma*, Sylvia Sáitta (Ed.), Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, pp. 39-60.

Sverdloff, Mariano. “Derechas y Literatura: diez hipótesis metodológicas”. *Literatura y legitimación en América Latina. Polémicas, operaciones, representaciones*, Guadalupe Silva y Magdalena Cámpora (eds.), Buenos Aires, Corregidor, 2023, pp.163-194.

Topuzian, Marcelo. “El encanto de un final”. *Exlibris*, 13, 2024, pp. 266-271. En línea: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4217>

Vogl, Joseph. *Capital y resentimiento. Una breve teoría del presente*. Trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2023.