

## ***A Mode of Truth.*** **Borges y la biografía en tres episodios**

Patricio Fontana

En *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, un libro publicado en Francia en 1991, César Aira se refiere a Borges como “el maestro biógrafo” (59). Antes y después de ese señalamiento de Aira, varios críticos se ocuparon de la importancia de la biografía y lo biográfico en la obra de Borges: Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, Julio Premat, Alfredo Alonso Estenoz y Cristian Crusat, entre otros. En las páginas que siguen, me interesa volver a ella a propósito de tres textos de Borges: *Evaristo Carriego* (1930), *Historia universal de la infamia* (1935) y el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944). Ésos son los “tres episodios” a los que alude el título. Además de retomar algunos argumentos ya planteados por los críticos arriba mencionados, me interesa especialmente indagar en esos textos biográficos al menos dos problemas: uno de ellos es cómo en Borges la incursión en la biografía implica –o puede leerse como– la puesta en narración de su “hostilidad” (repito el término usado por Juan José Saer en un ensayo que citaré más adelante) para con la novela (o para ciertas modulaciones y rasgos de ella); el otro es cómo en ellos se resuelve, cada vez, el problema de la imaginación o de lo imaginado a propósito de un género de fuerte referencialidad como lo es, al menos tradicionalmente, la biografía. Las conclusiones provisorias a las que arribo sobre el final

– conclusiones que asumen principalmente la forma de la interrogación y no de la afirmación– están muy lejos de la clausura de este tema y son, antes bien, una convocatoria tácita a seguir pensando en él.

### EPISODIO UNO: *Evaristo Carriego*

It had the austere simplicity of fiction  
rather than the tangled wood of fact.

Raymond Chandler, *The Big Sleep*

Aunque de manera heterodoxa, *Evaristo Carriego* es una biografía. Esta afirmación acaso parezca un exceso; sin embargo, existen al menos dos datos, aportados por el propio Borges, que le dan alguna entidad a ese aserto: uno previo a la publicación y otro posterior. El primero es que en la edición príncipe de *El idioma de los argentinos*, de 1928, se anunciaba como “de próxima aparición” un libro del mismo autor cuyo título sería *Vida de Evaristo Carriego*; por su parte, en el prólogo a *Historia universal de la infamia* se alude, como antecedente de “los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro”, a una “cierta biografía de Evaristo Carriego” (OC 289).<sup>1</sup>

Es posible –aunque también improbable– que, al mencionar esa “cierta biografía de Evaristo Carriego”, Borges se estuviera refiriendo a un único capítulo del libro de 1930: al segundo, titulado “Una vida de Evaristo Carriego”. Pero me interesa razonar otra cosa: al referirse a “una cierta biografía de Evaristo Carriego”, no se alude tan sólo al capítulo más evidentemente biográfico sino al libro *in toto*. Desde esta perspectiva, *Evaristo Carriego* –su primer libro, y el más orgánico de los que escribió (Balderston, “Las variantes...” 89)– sería enteramente una biografía.<sup>2</sup>

1 Sin dudas Borges se refiere allí a su propio libro y no al de José Gabriel de 1921, titulado *Evaristo Carriego*. Y esto porque no hay nada en el libro de Gabriel –que Borges menciona al menos dos veces en el suyo– que permita sospechar que en él está prefigurada alguna de las características de las *vidas* recopiladas en *Historia universal de la infamia*.

2 Por biografía, de aquí en más, entenderé un texto de prosa narrativa que cuenta “la vida de un hombre desde el nacimiento hasta su muerte”, según la escueta definición del historiador, y especialista en el género, Arnaldo Momigliano (22). A partir de ciertos señalamientos de Jacques Rancière en un trabajo escrito en el año 2000 (“El historiador, la literatura y el género biográfico”), y complejizando el abordaje de la relación entre

Esto, en consecuencia, permitiría concluir que lo biográfico de este libro no reside únicamente en el capítulo denominado “Una vida de Evaristo Carriego” sino, antes bien, que está presente, de manera menos obvia, diluido, en todas las otras partes que lo conforman. Esas otras partes, de algún modo, también aportan al conocimiento de esa “vida”.<sup>3</sup> En *Evaristo Carriego*, la vida del poeta no está contada tan sólo en las páginas más indiscutiblemente biográficas –las del capítulo II– sino que todas las otras también expresan, aunque de forma más *sesgada* o *astillada*, algo sobre ella.<sup>4</sup>

Por lo demás, en este libro no sólo se cuenta una vida –la de Evaristo Carriego–, sino que además se reflexiona acerca de qué significa contar una vida y se pone en práctica un modo no ortodoxo de hacerlo. En *Evaristo Carriego*, pues, Borges interpela al género y ensaya alguna posible

---

escritura y vida (entre arte y vida), Judith Podlubne ha discutido la posibilidad de considerar a la biografía menos como un “género” que como una “forma”. La cuestión que asedia el trabajo de esta crítica es si “el principal interés teórico del género reside en la imposibilidad de su definición” (párr. 4). Para mi argumentación, me quedaré con definiciones más tradicionales, y acaso más ingenuas, como esta de Momigliano y otras que mencionaré más adelante. De todos modos, de manera *sesgada*, este trabajo no es del todo ajeno a la idea de que “[l]a biografía adquiere su forma configurando la vida de su sujeto” (Podlubne, párr. 4).

3 La primera edición de *Evaristo Carriego* estaba dividida en las siguientes partes: “Declaración”, “Capítulo I: Palermo de Buenos Aires”, “Capítulo II: Una vida de Evaristo Carriego”, “Capítulo III: Las misas herejes”, “Capítulo IV: La canción del barrio”, “Capítulo V: Un posible resumen” y una breve sección de “Páginas complementarias”. Ese índice variará con los años; Borges, además, reescribirá algunas zonas, por ejemplo, el primer capítulo: “Palermo de Buenos Aires”. Daniel Balderston ha estudiado diversos manuscritos de *Evaristo Carriego*. De su trabajo, resulta aquí relevante la relación que establece este crítico entre el lugar donde Borges escribió las primeras anotaciones para este libro (las páginas y los espacios en blanco de una edición del *Diccionario de argentinismos* de Lisandro Segovia) y las características de la vida del poeta: “it is apparent that the very cramped and irregular spaces available there [en el *Diccionario*] may have seemed propitious for the beginnings of an account of the limited and cramped life of Carriego, someone whose poetry flows from the circumscribed circumstances of his life” (“Las variantes” 89). Sobre las diversas ediciones de *Evaristo Carriego*, véase Canala.

4 Uso los adjetivos “*sesgada*” y “*astillada*” en evidente referencia a lo enunciado en el epígrafe de De Quincey que abre el libro (*a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered*): frecuentemente, la verdad (truth) sobre una obra y una vida se dirá en este libro –en esta biografía– no de manera coherente y central (*coherent and central*) sino de manera *sesgada* y *astillada* (*angular and splintered*).

solución –circunstancial y para nada dogmática o terminante– a los problemas que éste plantea. Para Borges, escribir una biografía implica, antes que nada, decidirse a ejecutar una paradoja: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía” (*Evaristo Carriego* 31). Pero –advíertase esto– la facultad para percatarse del rasgo paradójico que caracterizaría toda empresa biográfica –rasgo que el común de los biógrafos no advertiría: la mayoría de los biógrafos son, para Borges, *despreocupados*– no lo conduce al silencio: a declarar imposible la escritura de una vida. No se trata, pues, de un saber paralizante sino, antes bien, de una suerte de reflexión en acto. Y esto no se debe sólo al hecho de que, en este caso particular, el biógrafo haya conocido al biografado: ese conocimiento personal, esa posesión de recuerdos directos, no resuelve “la dificultad del propósito”. Borges, pues, pese a los escrúpulos que tiene hacia el género –pese a que, como bien lo señaló hace años Beatriz Sarlo, “comienza debilitando críticamente la idea misma de biografía” (62)– no se amedrenta y también intenta –y consigue– contar una vida.

Pero ¿cómo resuelve Borges “la dificultad del propósito”? En principio, restándole algo de autoridad –y, por tanto, de responsabilidad– al biógrafo: Borges no escribe *la* vida de Carriego, sino *una* vida (el título del capítulo II es “Una vida de Evaristo Carriego”). En la opción por el adjetivo indefinido “una” para acompañar al sustantivo “vida” se dice en la literatura de Borges una idea con la que, como se verá más adelante, éste discutirá: que de una vida vivida pueden resultar varias vidas escritas, varias biografías. Es decir, aquí Borges parece pronunciarse contra cualquier idea de biografía definitiva o de biografía total: ningún biógrafo tiene la autoridad suficiente como para llevar a cabo una empresa de esa magnitud; lo que equivale a decir que ningún biógrafo debe sentirse conminado a intentar hacerlo.

Por lo demás, la clave acerca de cómo Borges escribe en *Evaristo Carriego* la vida del poeta está expuesta sumariamente en el primer capítulo, titulado “Palermo de Buenos Aires”. Allí se establece un nítido distingo entre “el entreverado estilo de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo [...] *recuperable por la novela*” (14, énfasis mío) y el estilo del “pasado, cuyo carácter no es

la ramificación de los hechos, sino la injustificada reliquia y la demolición. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra”.<sup>5</sup> En efecto, en el no muy extenso capítulo “Una vida de Evaristo Carriego” –el capítulo más reconociblemente biográfico– Borges no intenta recuperar, mediante una escritura proliferante y acumulativa (vg. novelesca), el “entreverado estilo de la realidad”.<sup>6</sup> No por nada, se ocupa de deslindar su forma idiosincrásica y expedita de escribir *una* vida de Carriego de la más ortodoxa puesta en práctica por José Gabriel en su libro de 1921: Borges, pues, no procede, como sí lo había hecho Gabriel una década antes, a “la dicción” y “la enumeración” de los hechos “infinitos e incalculables” de la vida que se pretende poner en palabras. Como biógrafo, de aquí en más, Borges opera por sustracción y no por adición; opta, para decirlo en otros términos, por una *economía biográfica* que aspira a controlar el despilfarro. Además, declara que tampoco acatará la “sucesión cronológica”, que sí había respetado Gabriel y que, desde su perspectiva, es “inaplicable a Carriego” (o sea, prescindirá del ordenamiento temporal más frecuente del género). De este modo, en *Evaristo Carriego* escribir una vida no consiste en absoluto en la presentación más o menos sucesiva de unos cuantos de los hechos incontables que informaron la vida del biografiado desde su nacimiento hasta la muerte. Frente a la acumulación (patrimonio de la novela), en menos de veinte páginas el biógrafo opta por la mención sumaria, que prescinde de toda cronología (ésta es una biografía casi sin fechas), de una muy acotada cantidad de *cuestiones* –el sustantivo es de Borges– que ofrecerían al lector cierta “esencia”, cifra o meollo del biografiado: entre otras, la condición de su criollismo, el modo de sus juicios sobre literatura, sus amistades literarias y “de barrio” y, entre no

5 En otras ediciones de *Evaristo Carriego*, a ese segundo estilo, Borges no lo llamará “el del pasado” sino “el del recuerdo”: “Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra” (OC 105). Aunque quizá obvia, podría decirse que la vertiginosa memoria de Funes sería una metáfora extrema de la proliferación y el detalle novelísticos; Funes no puede generalizar, no puede abstraer (sería incapaz de advertir invariantes que, como se verá, el biógrafo de Carriego sabe deslindar). Funes es incapaz de olvidar: a Funes, pues, le estaría negada esa “poesía [que] es la natural de nuestra ignorancia” de la que se habla –y desde la que se escribe una vida– en *Evaristo Carriego*.

6 Lo que en posteriores versiones de ese capítulo llamará “la ramificación de los hechos” (OC 105).

muchas más, “la cuestión de la enfermedad” (un saber del biografiado –“se sabía dedicado a la muerte”– que explicaría muchos de sus rasgos; en especial su “impaciencia de gloria”).<sup>7</sup>

En relación con lo anterior, debería postularse entonces que *Evaristo Carriego* –o, con más exactitud, que el modo de contar una vida que se pone en práctica en *Evaristo Carriego*, y en especial en su segundo capítulo– es un episodio relevante en la frecuente toma de distancia y la ineludible dependencia de Borges con lo que él llama la “novela característica” (vale decir, con la narración amorfa que según él ésta implica, y cuyos rasgos, por ejemplo, deslindará, diez años después, en el prólogo a *La invención de Morel*).<sup>8</sup> El modo en el que Borges escribe esta vida no es, como ya se señaló,

---

7 En este mismo sentido –es decir, el de escribir sucintamente una vida y no dar cuenta cronológica de la proliferación y ramificación de múltiples hechos– Borges insiste en consignar que en la vida de Carriego “las variantes raleaban: sus días eran un solo día”: es decir, que en ella es más observable la reiteración que la variación (otro modo de afirmar que la “sucesión cronológica” no es aplicable a esta vida). Y es precisamente esta insistencia en lo invariable de esta vida lo que le permite al biógrafo dar el salto de lo singular a lo común o plural (de “Carriego” a “nosotros”), y del discurrir del tiempo a la eternidad. Por ello, escribe: “Esas frecuencias que enunció de Carriego yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban la eternidad” (OC 119-20). La biografía de Carriego que escribe Borges es, pues, una biografía *sub specie aeternitatis*. Así, la vida de Carriego le permite a Borges ensayar alguna idea sobre un concepto que será central en el primer texto de *Historia de la eternidad* (1936).

8 Allí Borges escribe: “La novela característica, ‘psicológica’, propende a ser informe” (*Prólogos* 32). Mi hipótesis es que el tipo de texto biográfico que realiza Borges en *Evaristo Carriego* busca eludir esa *propensión a la informalidad* de la novela (y de la biografía-novela). La relación de Borges con la novela fue analizada por Juan José Saer en su ensayo de 1981 “Borges novelista”, donde plantea que la “hostilidad de Borges hacia la novela” –que en gran medida provendría de sus lecturas de Valéry– parece contradecirse o complejizarse en razón del carácter épico que él advierte en los relatos de *Historia universal de la infamia*. Lo novelístico ingresaría en esos relatos a propósito de que en ellos se advierte “el derrumbe de la epopeya” y, al mismo tiempo, la “nostalgia” ante la evidencia de la imposibilidad de lo épico en la actualidad (por supuesto, en este razonamiento es fundamental la consideración, bastante difundida, de la epopeya como antecedente de la novela). En un diálogo mantenido con Osvaldo Ferrari en 1985 Borges afirmó: “Yo no soy lector de novelas” (Borges y Ferrari 202). Ocho años antes de escribir el prólogo a la novela de Bioy Casares, en “El arte narrativo y la magia”, Borges había, muy prolijamente, desdeñado la novela psicológica (sus procesos). En el último párrafo de ese texto se lee: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los

uno que busca recuperar, como sí lo haría la novela, el “entreverado estilo de la realidad”.<sup>9</sup> *Evaristo Carriego* sería, pues, entre otras cosas, ejemplo de una forma no novelística de contar una vida.<sup>10</sup> Para la literatura biográfica de Borges, por tanto, no sería adecuada aquella afirmación de Roland Barthes según la cual “[t]oda biografía es una novela que no se atreve a decir su nombre” (Dosse, 307). En este libro de 1930 Borges pone en práctica el extracto o destilado biográfico: una modulación lacónica –no novelesca– de lo biográfico que busca eludir o conjurar, y no rescatar, la siempre intimidante proliferación de hechos que presupone toda vida, y que será capital para su definitivo ingreso en la prosa narrativa –y en la ficción, entendida aquí como invención o imaginación– con las siete miniaturas biográficas que conforman centralmente *Historia universal de la infamia*.

---

pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (OC 232). Rancière ha deslindado bien que esa crítica de la novela es, específicamente, una crítica a “la verborrea y la inconsecuencia que encuentra tanto en la obra de Balzac como en la de Proust, o en la de Flaubert o de Apollinaire”; Rancière llama a esto el “mal francés” (193).

9 Dicho esto, debe hacerse la siguiente previsión: en *Evaristo Carriego* no se busca imponer prepotentemente una forma diversa de la tradicional u ortodoxa de contar una vida (aunque hay mucho de eso), sino, de manera menos enfática, de postular que es principal tarea del biógrafo reconocer cuál es la mejor forma de hacerlo en cada caso. En efecto, Borges, por ejemplo, no asegura que la “sucesión cronológica” sea un procedimiento del todo inadecuado para contar cualquier vida, sino, más precisamente, que ese procedimiento, utilizado por José Gabriel en su “libro servilísimo”, no se condice –no entra en sintonía– con la vida de Carriego; por ello, en este caso, el biógrafo prefiere rescatar, de manera no necesariamente cronológica (salvo las fechas de su nacimiento y muerte no hay otras en estas páginas), unas “cuestiones” y algunas invariantes de esa vida.

10 En un análisis por demás sagaz, Sylvia Molloy se pregunta si *Evaristo Carriego* cabe dentro del género (biográfico) y, según entiendo, da a esa pregunta una respuesta negativa (28). Mi propuesta avanza en el sentido contrario, y esto no sólo porque, a cinco años de publicado el libro, Borges decide mencionarlo, como se vio, como una “cierta biografía” (lo que obligaría a abordar *Evaristo Carriego* en la estela de esa adscripción genérica propuesta por el propio autor), sino porque considero que todo el libro solicita ser leído como el ensayo de una forma novedosa de contar una vida: como una experimentación no sólo con el qué sino también con el cómo del relato biográfico (la frontera entre qué y cómo, por lo demás, no sería muy nítida).

Porque no escribimos historias sino vidas.

Plutarco, “Alejandro”

10

Como en el caso de *Evaristo Carriego*, la adscripción de los textos de *Historia universal de la infamia* al género biografía es una noticia que ofrece, antes que nadie, el propio autor. En una nota al pie a “El impostor inverosímil Tom Castro”, donde se informa cuál fue el primer lugar donde aparecieron (“el suplemento sabático de un diario de la tarde”), Borges se refiere a las piezas que conforman este volumen como “biografías infames” (OC 301).

En un ensayo sobre las biografías de escritores, Iuri Lotman acuñó el feliz sintagma “derecho a la biografía”: no todas las vidas tienen, o tuvieron, ese derecho; no todas las vidas son, *a priori*, biografiables (sólo determinadas circunstancias culturales habilitan que algunas comiencen a serlo). En este sentido, debe decirse que, en *Historia universal de la infamia*, Borges elige otorgarles a siete vidas hermanadas por la común incursión en la infamia (vale decir, en lo deshonroso, en la maldad, en el oprobio, en lo execrable) el derecho a la biografía: lo infame, pues, también puede ser con legitimidad patrimonio del género, se nos asegura tácitamente en las páginas de este libro.

Tradicionalmente, se ha entendido la biografía como un género útil en dos sentidos: para acceder al pasado –la biografía como un modo amable o sencillo de conocer la historia– y para modelar el porvenir –como ejemplo a emular–. Si a propósito de *Evaristo Carriego*, siquiera tenuemente, puede hablarse de algún uso del género en sentido histórico,<sup>11</sup> en el caso de las biografías incluidas en *Historia universal de la infamia* no hay adecuación –al menos no evidente– a ninguno de esos dos usos: estas siete biografías no enseñan historia –no, al menos, Historia con mayúscula, aunque quizá sí *petite-histoire*– ni, menos aún, sirven como *magistra vitae*.<sup>12</sup> Muy

11 Lo que implicaría, y creo que no es del todo desatinado hacerlo, considerar a ese libro como parte del acervo de la historia de la literatura argentina.

12 No obstante, se podría decir que el título –*Historia universal de la infamia*– busca vincular las piezas biográficas que conforman este libro al discurso histórico; sin embargo, considero que el uso de la palabra “historia” se acerca más al significado del



por el contrario, lejos de todo uso ostensivamente pedagógico del género, el recurso a la biografía responde en estos casos a un interés de naturaleza muy diversa: antes que nada, estos textos anhelan fungir como “pasatiempo” (buscan que el lector se divierta, se entretenga, se recree).<sup>13</sup> Podría hablarse, pues, del uso lúdico, no didáctico, de la biografía en *Historia universal de la infamia*. Es decir, Borges –no estoy proponiendo que haya sido *el primero* en hacer esto, sino tan sólo que él *también* lo hizo– desliga en gran medida a la biografía de lo que Ann Jefferson ha denominado su secular “carácter pragmático” (Jefferson 20).<sup>14</sup>

En el “Prólogo” a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, Borges se ocupó de enumerar las influencias bajo cuya estela habría escrito estas breves biografías –Stevenson, Chesterton, los primeros films de

---

vocablo inglés *story* que al de *history* (pienso aquí, por ejemplo, en el famoso libro de Gombrich que en castellano se conoce como *La historia del arte*, pero cuyo título en inglés es *The Story of Art* y no *The History of Art*). Además, en el “Prólogo a la edición de 1954”, Borges atenuó las pretensiones que podía presuponer ese título y lo calificó de “excesivo” (OC 291). Asimismo, la perspectiva no moralizante desde la que se narran estas vidas impide que ellas transmitan alguna advertencia al lector del tipo: *estas vidas narran hechos que no deberían repetirse, que no deberían imitarse*. El narrador se abstiene de hacer, o de insinuar, juicios de esa naturaleza. En estas biografías no hay función propedéutica. Con respecto a esta cuestión, escribió Paul de Man: “The collection *History of Infamy* (*Historia universal de la infamia*, 1935) contains an engaging gallery of scoundrels. But Borges does not consider infamy primarily as a moral theme; the stories in no way suggest an indictment of society or of human nature or of destiny. [...] [I]nfamy functions here as an aesthetic, formal principle” (párr. 2). En efecto, esto ya se advierte en que Borges, como vimos, no se refiere a estos textos como “biografías sobre seres infames” sino como “biografías infames”: es decir, el adjetivo “infame” califica antes al texto que al biografiado: la infamia es inherente a este uso del género.

13 La palabra “pasatiempo” la utiliza Borges en el primer párrafo de “El impostor inverosímil Tom Castro”.

14 En las palabras liminares a *Victorianos eminentes*, que acaso Borges leyó, Lytton Strachey afirma: “Sin embargo, espero que las siguientes páginas puedan resultar de interés tanto desde un punto de vista estrictamente biográfico como también histórico. Los seres humanos son demasiado importantes como para ser tratados como simples síntomas del pasado” (14). En Borges también parece haber un interés en que sus vidas resulten atractivas, antes que por cualquier otra cosa, por lo “estrictamente biográfico”. Friedrich Schlegel aseguró: “Si una biografía tiende a generalizar, entonces es un fragmento histórico. Si se concentra absolutamente en caracterizar la individualidad, entonces es un documento o una teoría del arte de la vida” (citado por Pudlubne, párr. 14). Entiendo que, en líneas generales, la literatura biográfica de Borges está más cerca de la segunda opción; la misma por la que optó Schwob en el prólogo a sus *Vidas imaginarias*.

von Sternberg y, como vimos antes, su *Evaristo Carriego*– y, además, de delinear sus rasgos más salientes: “Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. [...] No son, no tratan de ser, psicológicos” (OC 289). Me interesa, en principio, hacer hincapié en la última afirmación –aquella que indica que se trata de relatos que *no intentan ser psicológicos*– porque encuentro allí una continuidad con lo que señalé a propósito de *Evaristo Carriego*: como en ese libro, en *Historia universal de la infamia* se trata de narrar vidas de un modo muy diferente de como lo haría –o de cómo Borges discurre, como se acaba de ver, que lo haría– “la novela característica, ‘psicológica’, que propende a ser informe” (*Prólogos* 33). Como en el libro de 1930, aquí también se opera con lo biográfico por *reducción* –el término es de Borges– y no por acumulación o atiborramiento (y así se evade o conjura lo proliferante, lo informe, lo indeterminado, el desorden: aquello con lo que coquetea, o a lo que está condenada, la novela realista y psicológica).<sup>15</sup>

En un célebre y discutido artículo de 1986, Pierre Bourdieu se refirió, con desdén, a lo que denomina la “ilusión biográfica”. Los dardos de este sociólogo apuntan a lo que involucra el concepto de “historia de vida”: básicamente, la idea de que la vida “constituye un todo, un conjunto coherente y orientado, que puede y debe ser aprehendido” (76). La idea de que una vida tiene “sentido” (en su doble acepción de “significado” y “dirección”) fue para Bourdieu sustentada por “toda una tradición literaria”; pero, al mismo tiempo, apunta que fue la misma literatura –por ejemplo, la de William Faulkner– la que puso en entredicho esa noción (en su razonamiento es central la célebre afirmación de Macbeth –“La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y furia, y que no significa nada”– a la que alude el título de la novela de Faulkner *El sonido y la furia*). Me interesa ver en Borges a un biógrafo que adscribe en sus incur-

15 Por lo demás, y esto ha sido señalado por Molloy, las maneras en que Borges cuenta vidas en *Evaristo Carriego* y en *Historia universal de la infamia* son diferentes. El propósito sería el mismo –apartarse de lo novelístico–; la solución, diversa. La visualidad de las biografías de *Historia universal de la infamia* está casi ausente –salvo la alusión a “esa mujer de luto que solía esperar en la vereda”– en la narración de la vida de Carriego. En el mismo sentido, mientras la vida de Carriego no se cuenta de manera cronológica, las de *Historia universal de la infamia* siguen casi todas una ordenación lineal de los hechos relatados.

siones por el género –quizá no en todas, pero sí en muchas de ellas, como es el caso de los textos que analizo en este trabajo– a la idea de “ilusión biográfica”. En la literatura de Borges las vidas, en general, tienen sentido (volveré sobre esto en el final de este trabajo).<sup>16</sup> Ya los títulos de casi todos los relatos de *Historia universal de la infamia* buscan asir o proclamar cierto sentido de una vida: antes que nada, esos biografiados fueron *eso*: un “atroz redentor”, un “impostor inverosímil”, un “proveedor de iniquidades” o un “asesino desinteresado”.

Ahora bien: la biografía es, o pretende ser, en principio, un género de fuerte referencialidad.<sup>17</sup> Promete dar cuenta de lo que *realmente* le sucedió a un persona que *efectivamente existió*. La biografía, me interesa hacer hincapié en este deslinde, es siempre *ficción*<sup>18</sup> pero no es, al menos no confesadamente, *imaginación, invención*. Podría hablarse, en la estela de

16 En *El hilo perdido*, Jacques Rancière analiza lo que denomina “las transformaciones y algunas de las paradojas que fundan la ficción moderna sobre la destrucción de lo que parecía –de lo que parece aún muy a menudo– fundar toda ficción: la columna vertebral que hace de ella un cuerpo que se sostiene por sí mismo, el ordenamiento interno que subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y de efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal” (11). En las ficciones biográficas de Borges el “hilo” no se ha perdido, o no se ha perdido enteramente; en este sentido –en este único sentido– podría hablarse de la condición no moderna de la literatura biográfica de Borges (o de alguna zona de ella). “Me creo libre de toda superstición de modernidad”, asegura Borges en el ya mencionado prólogo a *La invención de Morel*; es decir, en un texto en el que realiza la apología de ciertos tipos de novelas donde *el hilo no se pierde*.

17 De aquí en más, entenderé por *referencial* a la existencia por fuera del texto de *algo real* a lo que éste alude: por ejemplo, una persona o un acontecimiento histórico. Vale decir, acoto la definición de *referente* a la de “referente real externo”. Podría objetarse que la idea de referente externo implica una noción ingenua de la literatura; por mi parte, considero que el hecho de que el lector sepa o esté informado de que aquello que se le cuenta pasó en la realidad o está basado en ella le da un estatus especial a su relación con el texto.

18 Desde ahora utilizo el término “ficción” en el sentido en el que lo define Rancière en un texto consagrado, justamente, a un filme documental en el que se cuenta una vida: *Le Tombeau d’Alexandre*. Allí se lee: “[L]a ficción en general no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La primera acepción de  *fingere* no es ‘fingir’ sino ‘forjar’. La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un ‘sistema’ de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película ‘documental’ no es lo contrario de una ‘película de ficción’ porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada” (*La fábula cinematográfica* 182-83). En los textos más

las propuestas de Philippe Lejeune, de un “pacto biográfico”: *el lector está persuadido de que todo lo que le van a contar sucedió en la realidad*.<sup>19</sup> En este sentido, el “Índice de fuentes” que coloca Borges como cierre de las siete “biografías infames” recopiladas en *Historia universal de la infamia* parecería pretender darles a cada uno de los textos cierta aura de referencialidad, de –por decirlo de algún modo– fidelidad a la realidad. Sin embargo, en el ya mencionado “Prólogo a la edición de 1954”, Borges confiesa lo que cualquier lector ya había sospechado: “[Estas biografías] son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (OC 291). Enseguida, llama a esos textos “ambiguos ejercicios”.<sup>20</sup> Es decir, la lista de fuentes es un mero *como si* (una suerte de parodia o simulacro de una convención genérica). En los relatos biográficos de *Historia universal de la infamia* se falsea y se tergiversa consciente e irresponsablemente lo referencial, lo que dice la fuente (con el agregado de que algunas son, además, apócrifas, imaginarias).<sup>21</sup> Cristian Crusat ha estudiado prolijamente que ese uso de la biografía es, en gran medida, resultado de la gravitación en Borges de la obra de un autor que, curiosamente, no está mencionado en el “Prólogo” (las *Vidas*

---

drásticamente referenciales (biografía, autobiografía, no ficción) habría también ficción, habría un trabajo de *forjamiento*.

19 André Maurois, prolífico autor de biografías, sentenció: “Publicar una biografía, presentarla como biografía, no como novela, significa presentar hechos verídicos y un biógrafo debe a su lector la verdad antes que nada” (citado por Dosse 59). En *Le pacte autobiographique*, donde de todos modos insistió en las diferencias entre las autobiografías y las biografías, Lejeune no obstante consignó sobre estos dos géneros: “Ils prétendent apporter une information sur une ‘réalité’ extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n’est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai” (36).

20 En su clásico estudio sobre la biografía en Grecia, Momigliano usa exactamente ese adjetivo para calificar al género: habla del “estatuto ambiguo” de la biografía (8). François Dosse, por su parte, califica la biografía como un género “híbrido” o “impuro” (55) y enseguida, en apoyo de esto, refiere que André Maurois lo definió como un género de cruce. Más adelante en su libro, Dosse se refiere a la “indefinición epistemológica” que caracteriza al género: “El género biográfico es una mezcla de erudición, de creatividad literaria y de intuición psicológica” (60).

21 Sobre la *existencia real* de los seres biografiados en *Historia universal de la infamia* véase, por ejemplo, la detallada exposición de Bell-Villada (1999); también Balderston (*El precursor*, en especial el capítulo III) y Crusat (301-02).

*imaginarias* de Marcel Schwob), y no es mi voluntad reponer aquí sus muy convincentes argumentos. Lo que sí quiero resaltar es que éste sería el segundo desvío con respecto al género que se realiza en este libro: el primero, como antes escribí, es apartarlo de su “carácter pragmático”; el segundo, entonces, es hacer de la biografía un género donde prevalece la imaginación en detrimento de lo referencial.<sup>22</sup> Ese uso de la biografía, según se lo confiesa en el “Prólogo” a la edición de 1954, es el trampolín desde el cual se da el salto a los relatos enteramente imaginados: “De estos *ambiguos ejercicios* [el autor] pasó a la trabajosa composición de un *cuento directo* – ‘Hombre de la esquina rosada’ – que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos” (OC 291, énfasis mío). La biografía –una entonación muy particular de ella– sería por tanto el género que le habría permitido a Borges exorcizar su timidez –¿su miedo?– a incurrir en la escritura de pura imaginación. De la ambigüedad de la *vida imaginaria*, entonces, al *cuento directo*. Ése sería el rito de pasaje o de iniciación literaria del que es testigo el lector en el decurso de *Historia universal de la infamia*.<sup>23</sup>

### EPISODIO TRES: “BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ (1829-1874)”

En 1944 Borges publicó *Ficciones*; en 1949, *El Aleph*. Ambos son, ya, libros de *cuentos directos*. Por razones que enseguida se harán evidentes, quiero ahora detenerme en uno que forma parte del segundo volumen: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”.

22 Dosse establece que la biografía se define por una “tensión” entre “la voluntad de reproducir según las reglas de la *mímesis*” y el “polo imaginativo”. En los relatos biográficos de *Historia universal de la infamia* –y, mucho antes, y ya desde el título, en las *Vidas imaginarias* de Schwob– no habría ya “tensión” sino una definitiva y consciente inclinación hacia el “polo imaginativo” en desmedro del *mimético*.

23 En ese rito de pasaje o de iniciación podemos leer un “comienzo” en el sentido que le da a ese concepto Edward Said, al compararlo con el de “origen”. Este sería, por supuesto, *uno* de los comienzos del Borges cuentista: como bien lo señaló Ricardo Piglia, “Borges [...] dijo varias veces que varios de sus cuentos habían sido su primer cuento” (115). En esa confesión fechada en 1954, Borges prescinde de la cronología, o la altera: de hecho, “Hombre de la esquina rosada” es un texto escrito con anterioridad a las biografías de *Historia universal de la infamia*. Fue Julio Premat (“Leer los comienzos”) el que propuso insistir en la cuestión de lo biográfico para analizar el problema de los comienzos en la obra de Borges. Mi lectura de *Historia universal de la infamia* le debe mucho a ese planteo de Premat, que en su libro de 2016 avanza, no obstante, en otro sentido.

Si, como acabamos de ver, en *Historia universal de la infamia* se produce, mediante el confesado recurso a la imaginación, una suerte de debilitamiento o de puesta en crisis del carácter tradicionalmente referencial del género, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, publicado primero en *Sur* en 1944, la referencialidad es ahora nula (en el preciso sentido de que no hay referente real). En ese texto la biografía ya es definitivamente un género de la imaginación: es la biografía de alguien –el sargento Cruz– que sólo tiene existencia textual.<sup>24</sup> En consecuencia, no hay *hors-texte* (como sí lo hay en los casos de *Evaristo Carriego* y, siquiera ínfimamente, en los de las personas biografiadas en *Historia universal de la infamia*). Borges completa y comenta lo que, antes, había imaginado José Hernández. En este cuento, pues, escribe la biografía de un personaje (y no de una persona). La biografía, aquí, es ya, en consecuencia, una posibilidad del “cuento directo”, y no el género para solazarse con la transgresión o debilitamiento de la frontera entre lo realmente ocurrido y lo inventado: con la ambigüedad.<sup>25</sup>

Como en los casos de Evaristo Carriego y de los relatos biográficos de *Historia universal de la infamia*, para contar esta vida Borges utiliza también unas pocas –poquísimas– páginas (menos de tres en el tomo de las *Obras completas*): nuevamente, entonces, estamos ante un concentrado biográfico; ante una escritura biográfica *económica* que opera por reducción, y no por

24 Un reciente relato de Martín Kohan (“El amor”) le agrega otros pormenores –de índole sexual– a los hechos de la vida de Cruz consignados primero en *Martín Fierro* y luego en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Podría hablarse de la vida de Cruz como de *una vida que se fue escribiendo, que aún se está escribiendo* en la literatura argentina. ¿Qué más debemos saber sobre Cruz? ¿Qué otros pormenores sobre su vida nos tiene en reserva la literatura por venir? La más reciente novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, participa también de esa construcción textual de la vida del sargento Cruz.

25 Por lo demás, al mismo tiempo, Borges le inyecta referencialidad histórica al texto involucrando a los personajes ficticiales con personas o acontecimientos que tuvieron lugar *en la realidad*: por ejemplo, cuenta que Cruz participó, “el veintitrés de enero de 1856”, del enfrentamiento entre doscientos indios y “treinta cristianos” “al mando del sargento mayor Eusebio Laprida” o se refiere a Martín Fierro como “un desertor de las fuerzas que en la frontera sur mandaba el coronel Benito Machado”. Se trata de precisiones que, por supuesto, no brinda el poema de Hernández; son precisiones que le aportan al texto cierto *efecto de realidad*. Quien mejor ha estudiado la cuestión de la “referencialidad histórica” en la literatura de Borges es Daniel Balderston.

acumulación: ante una modulación no novelística –sumaria y no extensa: no verborrágica– de lo biográfico.

En *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, cuya primera edición es de 1948, Ezequiel Martínez Estrada señala que el vocablo “Cruz” (único que se usa en *Martín Fierro* para referirse a este personaje) es menos que un nombre: “El nombre mismo es ya el primer enigma, porque es el símbolo anónimo del nombre. Con ese signo firman los analfabetos” (85). Podría decirse, pues, que al darle no uno sino dos nombres (Tadeo Isidoro) a Cruz, Borges lo retira de cierta anonimia, resuelve un “enigma”: lo individualiza, le resta algo de ese carácter misterioso que poco después le adjudicará Martínez Estrada, le da más *entidad onomástica* –y por tanto biográfica– de la que tiene en el poema de Hernández.<sup>26</sup>

Al biógrafo de Cruz le interesa esencialmente contar “una lúcida noche fundamental”: aquella en la que el biografiado “se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro” (OC 563). Ese hecho sería el meollo de esta vida. Todos los otros que el biógrafo decide narrar (por ejemplo, que Cruz nunca entró a una ciudad) están en función de hacer que “esa noche se entienda”. En principio, a propósito de esto, debe señalarse que no todos esos hechos que cuenta el biógrafo figuran en *Martín Fierro*; asimismo, ciertos sucesos a los que Cruz, al contarle su vida a Fierro, les da especial relevancia (por ejemplo, los vinculados a la relación con su mujer) no figuran en esta “biografía”: esos hechos, nos

26 En el trabajo ya mencionado, Bourdieu hace énfasis en la importancia que tiene el nombre propio en la construcción de lo que denomina “historia de vida”; el nombre propio es un aglutinante de los distintos hechos y posiciones que conforman una vida: “A través de esa forma absolutamente singular de nominación que constituye el nombre propio resulta instituida una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto agente, es decir, en todas sus historias de vida posibles” (80). En *Historia universal de la infamia* la cuestión de los nombres de los biografiados es muy importante. Por ejemplo, a propósito de Monk Eastman, se lee: “Esas fintas graduales [...] omiten su verdadero nombre –si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa en el mundo” (OC 312). No es ocioso recordar aquí que a Ireneo Funes lo incordia que “el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el *mismo nombre* que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (OC 490, énfasis mío); es decir, le molesta cómo el nombre le da homogeneidad a lo heterogéneo. En cuanto a los nombres que le dio a Cruz, Borges comentó: “Yo le di el nombre de Tadeo Isidoro, nombre de un bisabuelo mío, para que taparan, de algún modo, el breve apellido Cruz; porque si uno lee: Tadeo Isidoro Cruz, Cruz casi no se oye, y Tadeo e Isidoro son dos nombres tan largos y tan feos que se recuerdan” (Borges y Ferrari 116).

estaría sugiriendo el narrador, no explican nada de lo sucedido “esa noche” (son prescindibles en una narración que, prioritariamente, intente explicar a Cruz, decir su verdad, y no detenerse en lo meramente circunstancial).

La narración de esa “noche” –núcleo duro de esta vida– implica fuertemente la idea de destino: en esa noche Cruz *comprende su destino*. La palabra “destino” ya había sido usada por Borges al menos dos veces en las piezas biográficas de *Historia universal de la infamia*. La primera, con mayúscula inicial, en “El impostor inverosímil Tom Castro”, donde se lee: “El Destino (tal es el nombre que aplicamos a la infinita operación incesante de causas entreveradas) no lo resolvió así” (OC 304); la segunda, cuando refiere que los melodramas de cowboys a los que asistía Bill Harrigan durante sus años de formación eran “símbolos y letras de su destino” (OC 317). El destino, en Borges, sería entonces lo que una persona *debe ser* o, más enfáticamente, lo que una persona *está conminada a ser*.<sup>27</sup> En el momento en que una persona sabe cuál es su destino sabe, inmediatamente, “quién es”. Ahora bien: en Borges el destino pareciera ser algo que va definiéndose gradualmente (el resultado de un proceso “largo y complicado”) y, al mismo tiempo, algo que se decide en –o *que consta de*– un solo momento (“un instante”). El destino sería, además, algo que el hombre no controla o no construye voluntariamente; por eso Borges escribe, a propósito de la vida

---

27 Acaso una de las razones por las que Borges admiró *Recuerdos de provincia* radica en el hecho de que en esa (auto)biografía hay un momento en que el autobiógrafo descubre cuál es su destino: aquel día de 1841 en que, ante la celebración de un texto suyo publicado con seudónimo en *El Mercurio*, Sarmiento descubre que su “vocación” (su destino) era ser “escritor”: “Yo era escritor por aclamación de Bello, Egaña, Olañeta, Orjera y Minvielle, jueces considerados competentes. ¡Cuántas vocaciones erradas había ensayado antes de encontrar aquella que tenía afinidad química, diré así, con mi presencia!” (167). Además, a Borges le interesa que en *Recuerdos de provincia* Sarmiento haya sido capaz “de simplificar e intuir el presente como si ya fuera pasado” (*Prólogos* 207): lo que podría traducirse diciendo que lo que le interesa es que en su autobiografía Sarmiento no sólo acumula hechos caóticamente sino que sabe darles un sentido (sabe *interpretar y rebasar lo circunstancial*, parafraseando a Borges). Aunque no discernía ese “acontecimiento peculiar” en donde se revelaba (como sí lo hace Sarmiento), el propio Borges solía dar cuenta de su condición de escritor en términos de destino: “Mi padre era anarquista individualista, lector de Spencer, profesor de psicología, poeta romántico que dejó algunos buenos sonetos, pero él quiso que se cumpliera en mí el destino de escritor (que no pudo cumplirse en él). Ya mayor habría yo de entender que desde niño se me había trazado el destino de las letras [...]. Este es mi destino; lo supe siempre. Yo no imagino ningún otro que no sea éste. Yo quiero ser feliz a la manera de todos. También Milton intuyó ser escritor antes de serlo y lo fue” (Peicovich 71).



de Tom Castro, *el destino no lo resolvió así*. En consecuencia, debería concluirse que en la noción de vida que maneja Borges gravita fuertemente la noción de destino entendido como fatalidad, como algo que sí o sí debe ocurrir, como algo que no puede no suceder.<sup>28</sup> Y entonces, ¿sería tarea del biógrafo –*sería principal tarea del biógrafo, sería obligación del biógrafo*– saber discernir entre la multitud de hechos que conforman una vida, ese “instante” en que, según se asevera en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, un destino se define? ¿Puede un biógrafo prescindir de toda alusión a ese “hecho”? ¿Siempre ocurren esos hechos o son privilegio de unos pocos?

### ALGUNA CONCLUSIÓN PROVISORIA

Para finalizar, me interesa demorarme en un largo párrafo –se me disculpará la extensión de la cita– de un texto que Borges había escrito un año antes de la “biografía” de Cruz: “Sobre el *Vathek* de William Beckford”:

Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Ángel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Ángel. Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortunadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos... Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra, de todos los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras. Lo anterior puede parecer meramente químico; desgraciadamente, no lo es. Nadie se resigna a escribir la biografía literaria de un escritor, la biografía militar de un soldado; todos prefieren la biografía genealógica, la biografía económica, la biografía psiquiátrica,

28 Cuando propone que el duelo es algo así como “el chip de la ficción de Borges”, Alan Pauls se refiere a esos hechos en los que se define el destino de una persona como un “acontecimiento peculiar” que “introduce un principio de orden donde sólo había caos y automatismo, confiere plenitud a una vida vacía, reorganiza el pasado, saca a la luz (o más bien inventa) las fuerzas secretas que ponían en movimiento, de modo imperceptible, una experiencia” (43, énfasis mío). A propósito de la idea del destino en Borges, Alfredo Alonso Estenoz propone que puede relacionársela con “las narrativas de conversión en occidente que se construyen alrededor de un punto climático” (124).

la biografía quirúrgica, la biografía tipográfica. Setecientas páginas en octavo comprende cierta vida de Poe; el autor, fascinado por los cambios de domicilio, apenas logra rescatar un paréntesis para el Maelstrom y para la cosmogonía de *Eureka*. Otro ejemplo de una biografía de Bolívar: “En este libro se habla tan escasamente de batallas como en el que el mismo autor escribió sobre Napoleón”. La broma de Carlyle predecía nuestra literatura contemporánea: en 1943 lo paradójico es una biografía de Miguel Ángel que tolere alguna mención de las obras de Miguel Ángel. (OC 729)

Aquí aparenta perfilarse un Borges muy estricto en su posición acerca del género: curiosa o paradójicamente, antes que tentarlo, antes que fascinarlo, al futuro autor de “La otra muerte” o de “Borges y yo” la posibilidad de que se pueda escribir un “número indefinido” de biografías sobre una misma vida parece más bien descolocar: se trata de una desgracia (“desgraciadamente”, escribe Borges). El Borges de este texto parece estar persuadido de que las únicas biografías de Edgar Allan Poe que deberían escribirse son biografías literarias. A este Borges lo incordian, no lo seducen, los textos biográficos que se apartan de ciertas exigencias: de cierto *deber ser* biográfico. Al respecto, podría postularse, apresuradamente, que en Borges conviven entonces al menos dos posiciones con respecto al género: una, desenfadada, que habilita la experimentación con sus convenciones y hasta su negación y su perversión; otra, que podríamos adjetivar como conservadora, que establecería que todo biógrafo tiene obligaciones que no debería eludir, que partiría de la idea de la existencia de un *dictum biográfico*. Sin embargo, considero que es más certero leer estas posiciones intrasiguentes con respecto a la biografía como coyunturales o tácticas, funcionales a sus lecturas de determinados escritores que le interesaban especialmente y sobre los cuales quería fijar posición.<sup>29</sup> En un reciente libro sobre las biografías literarias, Philippe Desan y Daniel Desormeaux señalan certeramente que sus cursos de literatura inglesa [los de Borges] “rebotan de elementos biográficos disparatados, de detalles íntimos incongruentes, a veces inútiles en apariencia, sobre la vida cotidiana de los escritores y su lugar en una temática cualquiera. [...] Al respecto], cabe

29 En un texto incluido en la segunda edición en *Discusión* (1957) su lectura de Walt Whitman implica también pronunciarse sobre las biografías que hasta el momento se le habían consagrado a ese poeta: para Borges “todas las biografías de Whitman” fracasaban porque los biógrafos no se daban cuenta, o disimulaban, el hecho de que “hay dos Whitman” (OC 250).

preguntarse si Borges no buscaba burlarse de las biografías tradicionales, o al menos subvertir su importancia o el uso tradicional que de ellas se ha hecho” (8-9, traducción mía).<sup>30</sup>

Vale decir, Desan y Desormeaux vuelven a hallar en esas clases –dictadas en 1966– otras entonaciones de la heterodoxia biográfica que informa *Evaristo Carriego e Historia universal de la infamia*. La ortodoxia biográfica de Borges fue siempre táctica, puntual. La ya mencionada afirmación de César Aira acerca de que Borges es “el maestro biógrafo” (59) se vincula, innegablemente, a una lección: todo buen biógrafo debe ser un biógrafo heterodoxo, irreverente en relación con fórmulas que adocenán el género, que lo anquilosan.

Por tanto, habría que entender, más cautelosamente, que en el párrafo transcrito en el inicio de este apartado Borges legitima la idea de que a partir de una vida se pueden escribir varias biografías, algo que él mismo había sugerido trece años antes al escribir, como vimos, no “la” vida de Evaristo Carriego sino “una” vida. Sin embargo, al año siguiente, al escribir “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, de algún modo recusó en parte esa posibilidad: allí se afirma que es inevitable –es necesario– que un biógrafo seleccione algunos hechos del número indefinido que integran una vida; pero también se afirma o al menos se sugiere que habría uno del que el biógrafo no podrá –o no deberá– prescindir: aquel en el que al biografiado se le revela su destino (y esto porque ese hecho es el que dice la verdad o la índole del biografiado). En cualquier selección (por ejemplo, la que opta por registrar los hechos 11, 22, 33... o la que prefiere la serie 9, 13, 17, 21) no debe faltar ese “acontecimiento singular” (para decirlo con palabras de Pauls). La conclusión a esto sería que todas las incontables biografías posibles de una persona deben –si pretenden decir cierta verdad sobre el biografiado– intersectarse al menos en ese hecho fundamental.

Pero ¿pueden todas las personas saber *quiénes son* merced a la ocurrencia en sus vidas de esos acontecimientos singulares y decisivos? La reseña de *Citizen Kane* que Borges publicó en *Sur* en 1941 parece poner en entredicho esa posibilidad. En ese texto, Borges relaciona el filme de Orson Welles con afirmaciones de David Hume, de Ernst Mach y de

---

30 Los autores se refieren al libro *Borges, profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, preparado por Martín Arias y Martín Hadis y publicado en 2010 por la editorial Emecé.

“nuestro Macedonio Fernández” para concluir que esta película revela algo con lo que él parece estar de acuerdo: que “ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien” (*Borges en Sur* 200). ¿Hay seres, entonces, que gozan del privilegio de, en algún momento de su vida, saber quiénes son –por caso, el sargento Cruz– y otros –y éste sería el caso de Charles Foster Kane– que nunca alcanzan ese conocimiento, que están conminados a la ignorancia de su índole y eso porque esa índole no existe, *porque nadie es alguien*? ¿Algunas vidas gozan de ese privilegio y otras no, o son las artes narrativas –la literatura, el cine– quienes deciden sobre la existencia, o inexistencia, de esos hechos merced a un trabajo de ficcionalización, de forjamiento? ¿En Borges la idea de *sentido de una vida* es una ilusión que produce la literatura o efectivamente las vidas tienen siempre un sentido, un sentido que no es una mera ilusión que urde la literatura *a posteriori*? ¿La idea de Borges sobre la biografía implicaría que la escritura biográfica le da forma a lo informe, a lo que no tiene rostro,<sup>31</sup> o habría en las vidas de cada individuo algún tipo de ordenamiento, de forma, que el biógrafo puede, o debe, advertir y respetar? ¿Son especialmente modulaciones breves de la biografía las más adecuadas para asir, o postular, ese ordenamiento? La obra de Borges no ofrece una única respuesta a esas preguntas, y en ella el vínculo entre vida y escritura (o, de manera más general, entre vida y arte) se postula como una relación de estatuto indecible que sólo puede asumir entonaciones ocasionales, nunca concluyentes.

En *Recuerdos de provincia* Sarmiento anotó: “La biografía es el libro más original que puede dar la América del Sur” (187). Borges, sin dudas, supo darle entidad a esa afirmación programática manifestada, en 1850, por el otro *maestro biógrafo* de la literatura argentina.

Patricio Fontana

CONICET/ Universidad de Buenos Aires

---

31 En este punto, estoy considerando la biografía en los términos en que Paul de Man pensó un género emparentado con esta: la autobiografía (*Autobiografía como desfiguración*). Como en de Man, en Borges la cuestión del rostro es central al pensar el problema de la escritura de una vida.

## OBRAS CITADAS

- Aira, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET, 1991.
- Alonso Estenoz, Alfredo. *Los límites del texto: autoría y autoridad en Borges*. Madrid: Verbum, 2013.
- Balderston, Daniel. “Biografías infames: reflexiones sobre cuatro manuscritos de los cuentos de *Historia universal de la infamia*”. *Variaciones Borges* 42 (2016): 217-31.
- . *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993.
- . *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- . “Las variantes raleaban: Two Drafts of *Evaristo Carriego*”. *Variaciones Borges* 38 (2014): 81-97.
- Bell-Villada, Gene. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Austin: U of Texas P, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Gleizer, 1930.
- . *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . y Osvaldo Ferrari. *Diálogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1992.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997. 74-83.
- Canala, Juan Pablo. “Lecturas y relecturas de un comienzo: sobre las ediciones de *Evaristo Carriego*”. *Variaciones Borges* 38 (2014): 99-120.
- Crusat, Cristian. *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- de Man, Paul. “Autobiografía como desfiguración”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos* 29 (1991): 9-18.
- . “A Modern Master”. *The New Yorker*. 19 de noviembre de 1964. <http://www.nybooks.com/articles/1964/11/19/a-modern-master/>

- Desan, Philippe y Daniel Desormeaux. *Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*. París: Classiques Garnier, 2018.
- Dosse, François. *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: PUV, 2007.
- Jefferson, Ann. *Biography and the Question of Literature in France*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Lotman, Iuri. “La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)”. *Signa* 4 (1995): 9-26.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y trasfiguración de Martín Fierro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Momigliano, Arnaldo. *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica: 1986.
- Pauls, Alan y Nicolás Helft. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Peicovich, Esteban. *Borges, el palabrasta*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 1980.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.
- Podlubne, Judith. “Presentación del dossier *El arte vulnerable. La biografía como forma*”. *Orbis Tertius* 27 (2018). <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8606/pr.8606.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8606/pr.8606.pdf)>
- Premat, Julio. *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.
- . “Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer”. *Cuadernos LIRICO* 7 (2012). <<http://journals.openedition.org/lirico/594>>
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 2005.
- . *El hilo perdido*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2015.
- . *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Saer, Juan José. “Borges novelista”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 282-90.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2001.
- Strachey, Lytton. *Victorianos eminentes*. Traducción de Claudia Lucotti y Ángel Miguel con la colaboración de Julia Constantino y María Gabriela Velázquez. México: Universidad Autónoma de México, 1995.