

UDK 821.163.41.09 Kiš D.  
821.134(7/.8).09 Borges J. L.  
82.091

SONJA ŠTAJNFELD – JORGE ASBUN BOJALIL – BERENICE ROMANO HURTADO

## ***HOMO POETICUS Y HOMO POLITICUS* SEGÚN DANILO KIŠ Y JORGE LUIS BORGES**

La *confrontación* no es palabra ajena si se habla de Danilo Kiš y de Jorge Luis Borges; en el presente trabajo intentaremos adentrarnos en ella, profundizar en los dos conceptos acuñados por Kiš en sus ensayos/defensas/manifiestos/declaraciones/acusaciones, a saber: *homo politicus* y *homo poeticus*, los cuales generan dicha confrontación en los planos ético y estético. A Kiš y a Borges los unen varios aspectos que podemos comparar: el estilo, la preferencia por el método deductivo en la consecuencia estética narrativa, el estar en la periferia cultural y crear, a través de los elementos folclóricos propios, una literatura de alcance e impacto universal; esto último, aparte de otros elementos que se abordan, se observará en específico en dos relatos: “La navaja con la empuñadura de palo de rosa”, de Kiš, y “El otro duelo” de Jorge Luis Borges.

*Palabras clave:* dogma, nacionalismo, ética, estética, literatura, centro/periferia

### **1. INTRODUCCIÓN: AUTORIDAD Y RESISTENCIA**

Para explicitar la manera de abordar el tema anunciado en el título, quisiéramos compartir tres fragmentos de entrevistas con Danilo Kiš; los primeros dos del año 1974, extraídos de la entrevista titulada “No me atrevo a inventar”, y el último de la entrevista “La banalidad, como las botellas de plástico, es indestructible”, del año 1976:

[...] existe una tradición firmemente establecida según la cual no es el autor la persona que sabe hablar de su obra y que debe hacerlo, sino que esta tarea les concierne exclusivamente al crítico y al lector, como si el escritor fuera un sonámbulo que ha escrito su obra en un arrebato de inspiración tenebrosa. (Kiš, 2017: 208)

Permítame la audacia de cuestionar esa sacrosanta afirmación: yo pienso que el escritor es tan consciente del sistema de su obra como el crítico, y que es tan capaz de descomponerla como de componerla, y capaz de analizarla tan bien o tal vez mejor que el crítico, y ellos juntos, el escritor, el crítico y el lector, en realidad, no deben hacer otra cosa que reconstruir, cada uno *a su manera*, el sistema de una obra, como diría Barthes, y no su mensaje. No veo por qué el escritor como interesado no debería tener los mismos derechos. (Kiš, 2017: 208-9)

¿Quién le ha dicho que a los escritores no hay que pedirles que interpreten sus propias obras? Le diré, en confianza, que se trata sólo de un truco reciente inventado por nuestros apagafuegos, de una frase manida según la cual el escritor no es más que un tonto ventrílocuo, tal vez capaz de redactar sus novelas, pero lo que ha escrito resulta para él un misterio y sólo los *críticos* lo comprenden, sobre todo si el escritor ya ha muerto o va de camino a la eternidad, y deja que los críticos y los lectores expliquen a discreción el significado y sentido de lo que el escritor quiso decir, que lo mastiquen y escupan a los pies del lector y escritor por igual y luego se vanaglorien como expertos que han leído

el electrocardiograma y descifrado la radiografía de los pulmones o de la pelvis (sobre todo de la pelvis). (Kiš, 2017: 297)

La controversia que resalta Kiš sigue vigente 45 años después, ya sea de manera tácita o explícita, en las facultades y en las investigaciones en humanidades en general; se sigue desestimando la opinión del autor en cuanto la literatura o, si no se desestima por completo, se sugiere relegarla a los espacios “marginales” de un trabajo de investigación, como los anexos o los pies de página. Tal vez por el componente de subjetividad, por la creencia que un creador no es capaz de racionalizar sobre su obra puesto que está demasiado involucrado, inclusive emocionalmente, o para profesionalizar el trabajo de los teóricos y los críticos y *expertizar* su conocimiento; sea como sea, es una postura ideológica, la cual contiene una jerarquía implícita (aunque evidente y consabida), la cual se perpetúa. Por ejemplo, cuando, al investigar alguna obra literaria, los revisores sugieren consultar y confrontar las “autoridades”, éstas son, rotundamente, del ámbito de la teoría y la crítica, y no del mundo de los creadores<sup>1</sup>.

Históricamente, la hipótesis que el autor no puede tener una visión objetiva en torno a su creación se remonta hasta las escuelas formalista y estructuralista, las cuales insisten en dicha objetividad abordando el objeto de estudio desde una perspectiva de sistemas de significación, lo cual supone, en pocas palabras, una abstracción de los elementos según los ejes sintagmático (distribucional) y paradigmático (integrador), en términos de Ferdinand de Saussure, así como los empleados por los estructuralistas “literarios” (por ejemplo, Roland Barthes (1997)), los cuales establecen (influenciados por los formalistas rusos) sistemas y procedimientos para acercarse a los textos; ambas insisten en el carácter científico de la interpretación literaria.

En este sentido queremos evocar otro momento de Kiš, del libro *Lección de anatomía* (2013), el cual, como *Homo poeticus* (2017), también contiene una explosión de erudición del autor yugoslavo (él se define como el “único autor yugoslavo”)<sup>2</sup>; esta explosión está atravesada por un despliegue agon<sup>3</sup> constante y punzocortante, al polemizar tanto con los detractores específicos (Dragan M. Jeremić, Pigeon<sup>4</sup>, Branimir Šćepanović), como con toda un ala conservadora, arraigada en los Balcanes (tanto en la época de Kiš, como hoy en día), envuelta en una ideología nacionalista, primitiva, retrograda y que se encumbra en el poder mediante una “cacería de brujas” y difamación del escritor yugoslavo<sup>5</sup>. Danilo Kiš ha sido atacado

<sup>1</sup> De estas posturas se desprende la visión de Kiš respecto del crítico literario, su papel y “trascendencia”: “Nuestra crítica literaria es en realidad un poder literario y, como tal, no sirve a la literatura, la literatura le sirve a ella, la materia gris literaria es sólo una excusa para su existencia, porque cómo puede este crítico nuestro servir a la literatura, subordinarse a sus leyes y encontrar en ella su sentido, si considera que la valoración de una obra representa un nivel superior en el campo semántico, y que por lo tanto aquel que puede juzgar, seguramente puede escribir una obra como la que está valorando, y si no lo hace, es únicamente porque lo considera una menudencia, él se ocupa de lo esencial, y los escritores se dedican a las nimiedades que él a continuación desenmaraña y pone en su lugar” (2013: 60).

<sup>2</sup> “Puedo decir que realmente conozco bien solo una lengua: la serbo-croata, y en esa lengua escribo aquí en París. Antes ya había decidido que nunca iba a escribir en otro idioma. A partir de esto, en la patria muchos quieren que me defina: si escribo en serbio, entonces soy un escritor serbio. Sin embargo, lo que yo defiendo – que no soy un escritor serbio, ni croata, sino yugoslavo –, eso simplemente no existe. Así podéis imaginar que soy el único escritor yugoslavo en este mundo”. La cita proviene de *Jedini jugoslovenski svetski Pisac (El único escritor yugoslavo mundial)*, conversación con Tamás Torma, para la revista Világ en 1989; Epígrafe de Palibrk, 2018.

<sup>3</sup> El *agon* es la parte estructural y temática en la dramaturgia clásica, como el prólogo, la monodia, la solución *deus ex machina*, entre otros; consiste en la representación del conflicto, entre protagonista y antagonista, el cual se articula, principalmente, en discursos que contienen argumentos opuestos, pero, también, en sentencias de un personaje secundario o los diálogos coléricos después de dichos discursos. El *agon*, en el ámbito de la teoría literaria, ha sido empleado por Harold Bloom para referirse a la complejidad de las influencias en la literatura, tanto en *El canon occidental*, en el libro *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, como en el capítulo “La desintegración de la forma” en *Deconstrucción y crítica*. En el presente contexto lo empleo como una estrategia de los escritores por medio de la cual articulan un conflicto con el propósito de consolidar sus opiniones, en el caso de Kiš y Borges, muchas veces categóricas.

<sup>4</sup> El periodista difamador de Kiš, Dragoljub Golubović, ver: Palibrk, 2018: 286-9.

<sup>5</sup> En este sentido, y refiriéndonos al pie de página 2, no podemos ignorar la falacia inaceptable presente en el artículo de Pau Freixa Terradas, titulado: “Jorge Luis Borges en Danilo Kiš o La lección intertextual”, en el cual se “bautiza” a Kiš como *autor/escritor/el serbio*. Si nos referimos a su pertenencia étnica, el atributo es incorrecto; si pensamos en su nacionalidad,

por los temas que aborda (que no son suficientemente nacionales ni nacionalistas), por el supuesto plagio, porque critica el estalinismo que ya había sido expuesto —“que «yo estaba degollando a un cordero ya degollado» y el «cordero» aquí no era más que un eufemismo de estalinismo” (2013:17)—, por su judaísmo que los guardianes de la pureza nacional detectan en sus cuentos; el autor parafrasea a sus “críticos”:

[...] que este libro [*Una tumba para Boris Davidovich*] es un «asunto judío», un libro sobre los judíos [...]. Por eso, el libro en cuestión es irrelevante, no habla de nosotros ni para nosotros, es decir, «no es nuestro», todo lo que se dice en él se ha dicho hace ya tiempo [...], y además «con la fuerza de lo vivido», y por último no es más que un plagio [...], porque qué relación tiene él (D.K.) con todo esto si no ha estado en un campo etcétera, etcétera. (2013: 17-8)

Aunque no existe un vínculo explícito entre los conservadores académicos y los nacionalistas, Kiš comprende su responsabilidad de un intelectual liberal como categóricamente opuesta a ambos grupos.

Borges tampoco está exento de la dimensión agonal; en este sentido no nos referimos únicamente a la famosa y aguda polémica con el filólogo español Américo Castro, sobre la cual erige una postura en cuanto a la identidad argentina definida (la cual posteriormente niega). Otros momentos claves del distanciamiento argumentativo (a la postre, resulta productivo) que se pueden mencionar son: con Pablo Neruda, Ernesto Sábato, con Gabriel García Márquez; las causas de los distanciamientos son la posturas encontradas en cuanto al comunismo, la dictadura militar en el Cono Sur, el rechazo tajante y categórico de Borges del peronismo, su oposición a la intervención militar en las Islas Malvinas, por mencionarlas escuetamente. Uno de los actos que más enemigos le valió era el haber recibido el título de doctor *honoris causa* de la Universidad Católica de Santiago de Chile y una condecoración de Augusto Pinochet, el infame dictador de Chile, en el año 1976. Después del acto, Borges tomó la consciencia de lo imprudente que fue, pero arroja unas ideas interesantes relativas al involucramiento de los escritores en la política:

Y, desde luego, yo obré mal. Sabía que estaba jugándome el Premio Nobel, pero pensé: qué absurdo juzgar a un escritor por sus ideas políticas. Además, en aquel momento confieso que me equivoqué; no me di cuenta que no se trataba de una razón política, sino que se trataba de una razón ética. [...] Además, María Esther, no se entiende el hecho de que un militar tenga conocimientos y capacidad para gobernar; es absurdo, es como si el gobierno estuviera en manos de los dentistas o de los buzos o de los escritores. Los escritores no tienen por qué saber cómo se gobierna, para eso están los políticos, que se han preparado toda su vida. Pero a los militares eso no les importa, quizá porque viven en un mundo artificial de órdenes, de obediencia ciega, de arrestos... (1999: 245)

Ante las acusaciones del silencio frente a los desaparecidos durante el régimen de la junta militar en Argentina, en otra entrevista Borges afirma:

[...] me han llegado noticias tan tristes, además yo sabía que ellos [los militares] gozaban de cierta impunidad, claro, yo pude hablar contra los militares, contra la guerra y no correr ningún peligro [...] y lo hice [...] una razón ética, yo no he leído un diario en mi vida, las noticias me llegaron indirectamente, pero ciertamente. Por ejemplo, fueron a mi casa madres y abuelas de la Plaza de Mayo, quizás sus hijos fueron terroristas, quizás merecías lo que les sucedió, pero el llanto de esas mujeres es sincero, no son todas actrices, no son todas histriónicas. (1985)

---

tampoco era serbio (ya no estaba en vida en 2006 cuando la unidad federativa Serbia se convierte en la República Serbia); si pensamos en su identidad cultural, tampoco (como menciona arriba expresando su sentir con respecto al idioma serbo-croata); por encima de estas razones, ideológicamente no hay que etiquetarlo póstumamente dentro de una categoría que es producto de la desintegración sangrienta de Yugoslavia (país que Kiš sentía como suyo). Cfr. Freixa, 2016.

## 1.1. El proceso creativo

En este apartado pretendemos hacer una especie de declaración de intenciones en cuanto a nuestra postura relacionada con el proceso creativo, por lo cual haremos una pequeña digresión en cuanto al tema del presente trabajo, para aclarar, en líneas generales, qué suponemos con ese proceso.

El proceso creativo es un fenómeno complejo; se puede abordar desde su “gestación” (motivos, inspiración, origen); su elaboración en forma de una obra de creación; la materialización en dicha forma (texto, escultura, pieza musical); o, deducción: partiendo de sus efectos y consecuencias. Nos enfocamos en la primera etapa, la que es más discutible y metodológicamente complicada de comprobar. Nos interesa, en este sentido, la subjetividad del autor: mantenemos que ésta no le resta la validez analítica, especialmente en humanidades. Por consiguiente, proponemos que es importante profundizar en el tema porque el proceso creativo funciona como una especie de nervio que atraviesa y conduce su impulso por todas las etapas de la existencia del texto. Entonces, el enfoque de nuestro acercamiento es a través del proceso creativo, el cual observamos, no (únicamente) desde el punto de vista teórico, sino, como se verá, desde el punto de vista de los creadores literarios. La premisa es que los textos de no-ficción de los creadores (ensayos, artículos académicos o periodísticos y entrevistas) abren una ventana hacia el misterioso proceso que motiva y atraviesa la creación, culminando en los efectos de ésta.

Entre los autores cuya perspectiva al respecto nos interesa trataremos a dos grandes del siglo XX: Danilo Kiš (1935-1989) y Jorge Luis Borges (1899-1986). Además de su huella en la historia de la literatura, ambos han reflexionado en extenso sobre su propio proceso creativo y sobre el proceso creativo como fenómeno. Dos temas que son enfrentados en la reflexión sobre el proceso creativo son la estética y la ética, a los cuales se alude en el título con la terminología introducida por Kiš; nuestro punto de partida es que, aunque ambos autores aparentemente tienden hacia la primera, la segunda no está ausente y se halla implícita en su creación. Cabe mencionar también que consideramos que los dominios estético y ético no son aislados ni disimiles sino que se complementan en más que un sentido; teniendo esta aclaración presente, la metodología que subraya este estudio es una aproximación a las posturas respectivas de Danilo Kiš y Jorge Luis Borges hacia lo que Kiš ubica en los polos *homo poeticus* y *homo politicus* (escritores no necesariamente pertenecen al primero); dicha postura se deducirá de textos de no-ficción de ambos, específicamente, los ensayos y las entrevistas. Con el propósito de demostrar las posturas deducidas, se ejemplificará con dos “estudios de caso” (“El otro duelo” de *Informe de Brodie* en el caso de Borges, “La navaja con la empuñadura de palo de rosa” de *Una tumba para Boris Davidovich*, uno de los cuentos inquietantes de Danilo Kiš); asimismo, se observará la importancia de la estructura o el marco, el contenido (forma y fondo), el contexto y las influencias, en las cuales entra el tema controvertido de plagio: en el caso de Kiš, fue blanco de las acusaciones de plagio por parte de los miembros de la Unión de Escritores de Yugoslavia, a los cuales contestaba, como hemos mencionado, con agudeza, erudición y sin escatimar palabras.

34

## 1.2. Los pliegues

En los siguientes párrafos trazaremos elementos (que posteriormente clasifiquemos tanto dentro del dominio del *homo poeticus*, como del *homo politicus*) que ambos autores comparten (por lo cual resultó pertinente que los estudiemos en conjunto). En principio, el “estilo”, el cual se caracteriza por lo que Kiš identifica como “método deductivo”, especialmente en los cuentos reunidos en *Una tumba para Boris Davidovich* y la estética de Borges:

No hay duda, la narración, con más exactitud el arte narrativo, se divide en el que había antes de Borges y el de después de Borges. Y no me refiero a la ampliación del campo de realidad (hacia lo fantástico) sino, ante todo, a la propia técnica narrativa; la narración al estilo de Maupassant, de Chejov y O’Henry, que tendía al detalle y creaba su campo de mitologemas mediante la inducción, se sustituyó en la obra de Borges por una operación mágica y revolucionaria, la deducción,

que no es más que un nombre diferente para una suerte de simbolismo narrativo, cuyas consecuencias en el plano teórico y práctico, sin embargo, no son menores que las que este mismo simbolismo causó en la poesía con la aparición de Baudelaire. (Kiš, 2013: 52)

Dicho simbolismo se extiende por un campo ideológico llamativo en los cuentos seleccionados; existe una tácita implicación al pensar en la ideología dentro de la literatura, ya que es un tema cargado, complejo y lleno de controversias. Al respecto consideramos que, evocando a Karl Marx y sus seguidores como Lukács, Gramsci, Althusser y, en este continente, autores como el venezolano Ludovico Silva, la ideología sí está presente en todos los textos literarios, independientemente del tema; sin embargo, no necesariamente tiene el prefijo negativo: no siempre cumple la función de disimular la imbricada subordinación de clases<sup>6</sup>; lo que nos parece rescatable de las nociones marxista de la ideología es su percepción de ésta como una “[designación de] una región específica de ese contenido espiritual, que es la de las representaciones falsas y justificadoras destinadas a apoyar espiritualmente el orden material existente” (Silva, 1982:14). Lo único que eliminaríamos de dicha formulación de la plusvalía ideológica es el adjetivo “falsas”, sustituyéndolo por “subjetivas”, o, más precisamente: *polivalentes*, lo cual no implica una existencia ni un conocimiento de la verdad y la falsedad.

En relación con la admiración de Borges, cabe mencionar que entre otros autores a los que supuestamente plagió Kiš (Isaac Babel, Michel Butor)<sup>7</sup>, Borges ha sido uno de los señalados por los detractores que buscaban su descalificación (“que mi libro es una traducción, no muy libre, de Borges” (2013: 24)), como persona y como escritor; Kiš responde en su defensa :

*Una tumba para Boris Davidovich* utiliza ciertos procedimientos literarios que ha inaugurado ante todo Borges, y estos procedimientos no son otra cosa que la maestría al usar y trucar el material documental, procedimiento presente ya, aunque de un modo un poco distinto, en Babel (y antes en Poe, del que Borges lo tomó para perfeccionarlo, como suelen perfeccionarse los procedimientos literarios). (2013:55)

Además, podemos observar su comentario en cuanto a los temas de Borges, refiriéndose a las colindancias que tiene la literatura de Borges (con la metafísica) y su propia literatura (con la historia):

Sin embargo, mientras que Borges utilizó este procedimiento «documentalista», a menudo en el plano metafísico, donde el hombre está concebido ante todo como un filosofema, en el sentido kafkiano de la palabra, como hombre en un mundo que representa un laberinto de significados metafísicos [...], donde se busca, como en la poesía y en la pintura medieval, el Alma y la Esencia fuera de la historicidad, *Una tumba para Boris Davidovich* se basa en la historicidad, los documentos están ahí justamente para descubrir esta historicidad, y el alma hace tiempo que se ha entregado al diablo. (2013: 55-6)

Los “documentos [que] están ahí para descubrir [la] historicidad” son llamativos en varios cuentos, pero en el que escogimos para comentar, “La navaja con la empuñadura de palo de rosa”, hasta

<sup>6</sup> En adelante la cita de Ludovico Silva al respecto: “[...] en el sentido estricto, son ideológicas tan sólo las representaciones falsas, es decir, aquellas que la propia sociedad ha producido con el fin de justificar y ocultar, en las cabezas de sus miembros, la situación de desigualdad y explotación que existe en la estructura material de la sociedad” (1982: 14).

<sup>7</sup> En cuanto al autor soviético Isaac Babel (1894-1940), probablemente la alusión malintencionada es a sus *Cuentos de Odessa* por un gran número de personajes judíos y por crear una especie de estampas de sus vidas, a la inclemencia de las fuerzas históricas y condiciones sociales; por otro lado, Michel Butor (1926-2016), el escritor francés, pertenece a lo que ha llegado a denominarse *nouveau roman*, la vanguardia literaria francesa de los años cincuenta del siglo XX. Su obra más famosa es *La modificación*. Danilo Kiš parafrasea a Jeremić, uno de sus críticos más agrios al respecto de Babel y Butor: “[...] que D.K. es uno de los escritores más cultos y de mayor talento y no sé cuántas cosas más entre los autores jóvenes [...], pero (siempre hay un pero) yo, en mi libro anterior, *El reloj de arena*, había plagiado a Butor, y en este último, *Una tumba para B.D.*, ¡a Babel!” (2013: 23).



alcanza un tinte autorreflexivo en el momento crucial del cuento, cuando el antagonista asesina a una persona inocente, únicamente como medio para llegar a un “bien mayor”, es decir, para que los demás miembros de la organización se intimiden por las consecuencias de ser vistos como traidores: “Los documentos que utilizamos se expresan con el terrible lenguaje de los hechos y en ellos la palabra *alma* tiene un deje blasfemo” (Kiš, 2010:38). Esta aseveración se halla en la parte titulada “El cumplimiento del encargo”, donde el “encargo” es matar; la palabra “alma” que, como sugiere el autor, es una aberración en el registro –lenguaje– de los documentos, está, por lo mismo, excluida; con ello se sugiere que lo sensible, lo humano, lo individual, está suprimido de un medio que no soporta estas connotaciones.

Lo “documental” en “El otro duelo” de Borges está filtrado por el dinamismo – y las inevitables trampas– de la memoria; al inicio de texto se insiste en el relativismo de lo que se narrará: “Hace ya tantos años que Carlos Reyles, hijo del novelista, me refirió la historia en Adrogué, en un atardecer de verano. En mi recuerdo se confunden ahora la larga crónica de un odio y su trágico fin con el olor medicinal de los eucaliptos y la voz de los pájaros” (2012:113). Lo que nubla la ilusión documental de un testimonio es la alusión al oficio de novelista, la oralidad, el recuerdo (selectivo, parcial, discriminatorio) de Carlos Reyles y del narrador, las pasiones, la embriaguez de los sentidos, el olfato y el oído.

En cuanto a este punto de comparación –en el cual el parámetro es el abordaje de lo documental–, ambos autores lo ironizan, cada quien de acuerdo a su estilo; Kiš, aunque en la idea sobre el procedimiento documentalista afirma que en la colección de cuentos encontramos una perspectiva histórica, en ésta, como se pudo observar en la inflexión autorreferencial, el énfasis está puesto en la *ausencia*; en otras palabras, lo que ese procedimiento subraya es la falta de la humanidad, el componente, sea a través de la presencia o a través de la falta, central en *Una tumba para Boris Davidovich*. Empleando el procedimiento documental “metafísico” ironizado de Borges, en el caso que citamos, se refiere una falta de credibilidad hiperbólica en torno a lo que se narra<sup>8</sup>.

Otro elemento en común, ahora del ámbito de la ética, es el repudio total de ambos hacia nacionalismos de cualquier tipo. En el caso de Borges, este sentimiento sufrió una transición, recordando las obras como *Fervor de Buenos Aires*, “El idioma de los argentinos”, y otros ensayos de corte nacionalista, afirmativos de cierta argentinidad<sup>9</sup>, y hasta su rechazo tajante de las identidades nacionales y la apuesta total por la universalidad. En adelante un fragmento de la entrevista de Borges con Rodolfo Braceli (1998) que lo revela: “Pero a quienes piensen que mis juicios son muy sudamericanos, les recuerdo que no estoy seguro de la existencia de la famosa literatura latinoamericana. Estaría más seguro si afirmara su inexistencia... Esto de las fronteras literarias me parece una tontería” (75).

En otra fuente, un ensayo muy anterior titulado “El escritor argentino y la tradición” (1957), Borges desenmascara, de modo más sofisticado que lo expuesto en la cita anterior, la supuesta literatura “argentina” demostrando que los textos que insisten en incluir los motivos del “color local” (dialectos, temas, ambiente, estilo, etcétera) no son “argentinos” por su artificialidad y lo grotesco. Por otro lado, mientras más “universal” es la escritura de un autor, mientras se nutre de influencias de otras literaturas, se trata de un escritor argentino: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (160); para concluir, reitera: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos

<sup>8</sup> Aludiendo a la influencia de Borges en dos obras de Danilo Kiš, Freixa (2016) argumenta (sin convencer, porque no aterriza las generalizaciones en ningún ejemplo concreto, aparte de numerosos errores imperdonables en un artículo académico), que a diferencia de Borges, quien crea un artificio literario, en *Una tumba para Boris Davidovich* “todas las historias son ciertas [*sic*]” (2016: 265); en adelante las palabras de Freixa: “Pero si bien la “historicidad” de Borges es puro artificio y está formada a menudo por textos apócrifos, Kiš opta por situar sus cuentos en una realidad dada muy concreta y recupera historias verdaderas perfectamente documentadas. A pesar de su estilo cargado y lírico, Kiš se sitúa en las antípodas de la ficción” (2016:265).

<sup>9</sup> En el famoso ensayo “El idioma de los argentinos” del 1927 (publicado en formato de libro en 1929), con una connotación romántica, afirma: “Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetenencia” (Borges, 1963: 29).

pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos” (162).

Este aspecto, el nacionalismo, dio pie a una avalancha de polémicas y disputas de Kiš, en los círculos nacionalistas serbios con el ánimo de descalificar al escritor cosmopolita quien no encajaba en las identidades étnicas que eran deseables, aún en el régimen socialista en el cual *–aparentemente–* se tendía a eliminar divisiones étnicas, raciales, y clasistas. La descendencia judía por parte de su padre y montenegrina por parte de su madre, así como la pertinencia a cierto espacio cultural (y lingüístico) del extinguido imperio austro-húngaro, por *default* irritaba a los intelectuales conservadores con inclinaciones cheauvinistas ya que era demasiado inclasificable y cosmopolita.

Danilo Kiš categórica y rotundamente rechaza cualquier ideología nacionalista, encarnada según él en el pronombre “nosotros”; opta, en primer lugar, por el individuo, el yo, lo particular (2013: 57-63). En adelante una selección de las opiniones de Kiš en relación con el nacionalismo del cual era blanco:

«El nacionalismo es, ante todo, una *paranoia*» [...] «Una paranoia colectiva e individual. Como colectiva, es consecuencia de la envidia y del miedo, y ante todo es la consecuencia de la pérdida de la conciencia individual; según esto, la paranoia colectiva no es otra cosa que la suma de las paranoias individuales llevada al paroxismo.» (2013: 28)

[...] un grupo pseudomasónico que como tarea y objetivo se plantea a sí mismo [...], problemas de una importancia capital: la supervivencia y el prestigio de la nación, o la nación, la salvaguarda de la tradición y de las cosas sagradas nacionales, folclóricas, filosóficas, éticas, literarias, etcétera. (2013: 28)

El nacionalista es por definición un ignorante. El nacionalismo es, por lo tanto, una línea de resistencia menor, una comodidad. El nacionalista lo tiene fácil, conoce o cree conocer sus valores, los propios, que quieren decir nacionales o valores de la nación a la que pertenece, éticos y políticos, y por los demás no se interesa, no le interesan, el infierno son los otros (otras naciones, otras tribus). No hay que verificarlos. El nacionalista ve en los otros exclusivamente a sí mismo, un nacionalista. Digamos que es una posición cómoda. Miedo y envidia. (2013: 29)

El nacionalismo es la ideología de la banalidad. El nacionalismo es, por lo tanto, una ideología totalitaria. El nacionalismo es, además, no sólo por el significado etimológico, también la última ideología y demagogia que se dirige al *pueblo*. Los escritores lo saben muy bien. Por eso cualquier escritor que declara de manera ostensible que escribe “desde el pueblo y para el pueblo”, que somete en apariencia su voz individual a los *más elevados* intereses nacionales, es sospechoso de nacionalismo. (2013:30)

El *kitsch* y el folclore, el kitsch folclórico si lo prefieren, no son otra cosa que el nacionalismo camuflado, un campo fértil para la ideología nacionalista. El auge del folclore aquí y en el mundo no es de carácter antropológico sino nacionalista. La insistencia en el famoso *couleur local* también es, si está al margen del contexto artístico (es decir, si no está al servicio de la verdad artística), uno de los aspectos del nacionalismo oculto. En resumen, el nacionalismo es ante todo negatividad, es una categoría negativa del espíritu porque el nacionalismo vive en la negación y de la negación. (2013: 30)

Borges sentía una relación más ambivalente, inestable y compleja con el nacionalismo argentino, o el criollismo. En la época temprana de su actividad intelectual sentía cierta nostalgia por la esencia argentina que se estaba perdiendo por muchos factores político-sociales<sup>10</sup>; posteriormente, su “fervor”

<sup>10</sup> Olea Franco comenta: “La mayor parte de esta producción literaria está signada por el ejercicio consciente y recurrente

(aludiendo a su poemario *Fervor de Buenos Aires* publicado en ese periodo “criollo”) aminoraba, tanto como tema en sus ensayos, como en calidad de una esencia trascendental en su creación. Rafael Olea Franco refiere los sentimientos desencantados del “primer Borges” en torno al criollismo:

En “Queja de todo criollo”<sup>11</sup> se presenta una oposición irreductible entre el mundo del pasado, esto es, la realidad criolla, y el del presente, al cual se concibe como una realidad degradada. Este perdido mundo criollo se define en el discurso por su pampa libre y abierta, por su economía ganadera, por la preeminencia de gauchos y criollos, la realidad degradada del presente aparece caracterizada por la existencia de los ferrocarriles, por la práctica de una economía agrícola, por la fragmentación de la pampa y por el uso de una lengua babélica. (1993: 95-6)

Reiteramos, en sus posteriores pronunciamientos al respecto, ya sea en sus entrevistas, ensayos, en la literatura (como tema), el criollismo cedió lugar al cosmopolitismo. Su distanciamiento de las cuestiones consideradas nacionales y que conservan un aura especial para el sentir nacional, como el conflicto entre Argentina y Gran Bretaña por las Islas Malvinas, se guarda en sus declaraciones, de las cuales la siguiente es emblemática de su postura:

En otros tiempos yo estaba muy inquieto por mi país, pero ahora estoy desesperado. Los militares que nos gobiernan son tan incompetentes, tan ignorantes... Nadie conocía esas islas. Hizo falta que nuestros militares la desenterraran para hacer la guerra; los militares nuestros son mucho más peligrosos para nuestros compatriotas que para el enemigo. Las Malvinas fue una guerra de dos calvos por un peine. (2012)

Regresando a la cuestión descalificadora del plagio, del cual acusaban a Danilo Kiš, es interesante observar la opinión de Borges que se entreve en varios de sus cuentos con el tema del plagio: “Pierre Menard, el autor del Quijote”, “Homenaje a César Paladión” en *Crónicas de Bustos Domecq* escrito en conjunto con Adolfo Bioy Casares, igual que otros textos que ellos escribieron en coautoría. En la entrevista con María Esther Vázquez (1999) afirma aquella postura:

–Es muy lindo ese cuento tuyo [“La trama”, *El hacedor*].

–Sí, plagiado, como todos los míos.

–¿Cómo plagiado?

–Plagiado de la realidad, que, a su vez, ha plagiado a un cuento. Uno vive robando. Robando aire para respirar... Todo el tiempo uno está recibiendo cosas ajenas... No se podrá vivir un minuto si uno no estuviera recibiendo. Pero también se da algo, o uno trata de dar algo. (117)

Esta acusación con el afán de descalificar la integridad de un creador es el pliegue crucial entre los dos autores que tratamos<sup>12</sup>, ya que comparten tanto la estética como el conjunto de valores que proyectan hacia la ética, como la postura con respecto a la literatura comprometida, la cual, aparentemente, reúne la ética y la estética.

de una tendencia nacionalista: el criollismo, la cual es muy visible en las versiones originales de sus primeros poemas y ensayos” (1993: 93).

<sup>11</sup> Ensayo publicado en *Inquisiciones*, 1925.

<sup>12</sup> Un cruce interesante se percibe en la reflexión de Graciela Speranza sobre la profunda influencia de Marcel Duchamp en los creadores argentinos; al respecto, entre otras ideas llamativas de la autora, leemos: “La coincidencia estética entre el Quijote de Menard y la *L.H.O.O.Q. Rasée* de Duchamp salta a la vista. La virtual identidad entre el Quijote de Cervantes y el de Menard, aunque más fragmentaria, es análoga a la de la *Mona Lisa* de Leonardo y la duchampiana [...]. El arte *invisible* que *detiene* al lector y lo enriquece con el pensamiento en el cuento de Borges es una variable literaria del arte no retiniano de Duchamp que impone un «retardo» al espectador y despierta su apetito de entendimiento” (2006: 92).



## 2. HOMO POLITICUS O DOGMATISMO

[...] matar hombres no le costaba mucho a la mano que tenía costumbre de matar animales.  
 (“El otro duelo”, Jorge Luis Borges)

Ahora nos ceñiremos a los ejes temático/teórico/ideológicos de este estudio: ética y/o estética; *homo politicus* versus *homo poeticus*. Elogiando al libro *Sukobi na književnoj ljevici, 1928-1952* de Stanko Lasić, Kiš expone su reprobación de cualquier tipo de dogmatismo, especialmente el que se pernea en literatura o, como es el caso que comenta, en una estigmatización colectiva de la literatura. A propósito del dogmatismo, afirma lo siguiente:

la conciencia dogmática [...] se resiste *a priori* a todo tipo de conocimiento «herético», a cualquier otra manera de abordar un asunto que no sea a través del dogma, propicia por lo tanto [...] a rechazar y estigmatizar, supuestamente por formalismo y falta de autenticidad, todo tipo de búsqueda, de cuestionamiento, de experimento creativo, una conciencia que además osa como remedio y solución únicos, no la autenticidad, ni siquiera una escuela concreta, ni siquiera la imitación de un procedimiento concreto de una escuela concreta, ¡sino la popularización de semejante tipo de escuela y de sus «grandes logros»! (2017: 66)

Lo anterior claramente sugiere una idea del ámbito de la ética, lo que concierne a las cuestiones del bien y el mal, puesto que el dogmatismo, para consolidarse, necesita a los herejes y a los excluidos. Entre los pensadores que se ocuparon de este tema ético complejo, el bien y el mal, el bueno y el malo, recordamos a Friedrich Nietzsche quien expone la hipocresía que se encuentra en la calificación simple de los egoístas como los malos y los altruistas (no-egoístas) como los buenos; el filósofo propone que la conciencia de ser bueno o malo, de hacer bien o mal, depende de la época histórica y de la clase del quien califican de una u otra forma. Lo que nos resulta relevante de sus profundas reflexiones en *Genealogía de la moral* y en *Más allá del bien y del mal* es que

En la guerra general contra todo lo que es raro, extraño, privilegiado, la guerra contra el hombre superior, contra el alma superior, contra el deber superior, contra la responsabilidad superior, contra la plenitud creadora y dominadora, hoy día ser noble, querer ser para sí, saber ser diferente, saber vivir solo y por su propia cuenta son cosas que entran en el concepto “grandeza”, y el filósofo revelará en cierta medida su propio ideal afirmando: “El más grande será el que sepa estar más solo, más oculto, más apartado; el hombre que viva más allá del bien y del mal; el dueño de sus virtudes; el que esté dotado de una voluntad exuberante: he aquí lo que debe ser llamado ‘grandeza’; es a la vez la diversidad y el todo, la extensión y la plenitud.” Y nosotros le preguntamos una vez más: “Hoy día, ¿es ‘posible’ la grandeza?” (2004: 113)

Nietzsche hace un llamado a ser grande al margen, independientemente de los preceptos de las ideologías y de los compromisos que reclama, en el ámbito de la literatura, la denominada literatura comprometida.

Regresando al concepto del dogmatismo que inquieta a Danilo Kiš, en “La navaja con la empuñadura de palo de rosa”, éste es un efecto y no causa, lo cual, evidentemente, no lo exime: Miksa, el protagonista del cuento, y antes de entrar en contacto con los dogmas de cualquier tipo, gozaba en los actos de tortura y matanza. El primer episodio de goce se encuentra cuando “resuelve el problema” de la mofeta que robaba las gallinas del sastre Mendel, con quien Miksa trabajaba como aprendiz; cuando, mediante la trampa que Miksa pone, la mofeta queda atrapada, éste, en lugar de eliminarla con rapidez, procede a deleitarse en la tortura del animal atrapado:

Con la misma habilidad pasó un alambre por las fosas nasales del hocico de la mofeta, le ató las patas y colgó al animal en el quicio de la puerta. Un hedor horrible. Primero hizo un corte alrededor de la garganta, en forma de collar carmesí, seguido por otros dos en la misma raíz de las patas. Desolló la piel en torno al cuello, hizo dos cortes más para los dedos, parecidos a los ojales para los botones. (2010: 24-5)

Este acto monstruoso le valió el despido por parte del reb Mendel, el repudio generalizado de los habitantes de la región de Antonovka, donde no pudo volver a encontrar empleo: por otro lado, sí le valió la afiliación a la organización secreta y, eventualmente, empleo en el oficio de curtidor de pieles (por obvias razones: su “habilidad”). De modo que el instinto asesino innato de Miksa entra en conjugación con las fuerzas históricas del periodo de entreguerras, y el resultado es “exitoso” y monstruoso: es reclutado por una célula de organización nazi (aunque se establece, a propósito, la duda de si es una organización con tendencia comunista o tendencia nazi, aunque al final se aclara lo segundo) para *ejecutar*. (Nótese la coincidencia intertextual con el epígrafe de este apartado, el cual está extraído del cuento de Borges que comentamos). Realiza su cometido, de manera sádica, con Hanna Krzyzewska, la joven judía pelirroja y pecosa “de unos dieciocho a veinte años” (2010: 32), empleando la herramienta anunciada en el título del cuento; nota roja de un periódico pregona: “Uno de los artículos describió la forma en la que el cadáver había sido despojado de los órganos abdominales y, a propósito, mencionó la posibilidad de que el autor del crimen fuera una persona que disponía de «indudables conocimientos de anatomía»” (2010: 32-3).

Miksat Hantescu –“Miksa (llamémonos de momento así)” (2010:22) – funciona, en cuanto al dogma, como un tropo que invierte las sinécdoques y las metonimias famosas referentes al registro militar: “los cascos (azules, blancos...)”, “traicionó a su bandera”, “Napoleón/Francia/el enemigo fue derrotado”, “desenvainaron los aceros”, “retumba el bronce”, “vencedor en cien batallas”. En estos ejemplos se establece una relación por analogía, inclusión, imagen/idea, símbolo/lo representado. Miksat Hantescu, el joven caracterizado por un único atributo que es la violencia extrema, lleva a cabo las matanzas como algo natural, sin ningún rastro de “adrenalina”, sin emociones (ni exaltadas, las involucradas en sensación de venganza, de haber cometido justicia divina, ni la más remota culpabilidad). Miksa es una máquina de matar, lo hace con la regularidad e indiferencia de un aparato, de un objeto: sea la mofeta, los corderos recién nacidos o la judía que huye de Polonia, Hanna Krzyzewska. No obstante –nótese la paradoja–, se trata de una violencia *sin* agresividad.

Miksa quita la vida con un ritual que carece de lo sublime de los rituales, aunque suponen crueldad. Para el protagonista matar es necesidad, como realizar actos fisiológicos, lo cual le resta sublimidad o abyección. Sin embargo, pensando en Miksa como tropo, el que lo caracterice la violencia sin agresividad –violencia pura–, apunta hacia una condición pre-dogmática de los sistemas opresivos. Es decir, los que son “operativos” en dichos sistemas o, apoyándonos en otra sinécdoque: *carne de cañón*, existen y actúan independiente de los vientos de la historia; estos últimos (en los contextos de nazismo y estalinismo que representan el contexto ideológico en el que se inscribe la trama), a través de los dogmas necesarios, fortalecen los sistemas y los regímenes que precisan de *los Miksas* en su proceso de consolidación. Kiš comenta el respecto:

En lo que refiere a *Una tumba para B.D.*, este libro también surgió de un proceso (no profesional) parecido, es decir, como resultado de un tema obsesivo: ser coetáneo de dos sistemas de opresión, de dos realidades históricas sangrientas de dos sistemas de campos de destrucción de almas y cuerpos mientras en mis libros aparecía sólo uno de ellos (el fascismo), y el otro (el estalinismo) se pasaba por alto a la manera de una mancha ciega psicológica; esa idea intelectual obsesiva, esa pesadilla moral y moralista, me oprimía en los últimos tiempos con tanta fuerza que tuve que recurrir a la «sangría lírica» en la aorta. (Kiš, 2013: 69)

El título en este cuento también cumple con una función instrumental-retórica: la navaja con la empuñadura de palo de rosa está, existe, tiene materialidad y vigencia: su razón de ser es hacer incisiones, sea cual sea la superficie; su función aludida en el contexto del cuento es hacer incisiones en la piel de los seres vivos: en este sentido, es un objeto asesino, de la misma manera que Miksa es un sujeto asesino, no por las circunstancias, o “a sueldo”, sino porque así *es*; es su atributo y su calidad, igual que la navaja. Lo calificamos como sujeto en la plenitud de este significado; Louis Althusser (1980) sostiene que el sujeto libre no lo es porque tenga *libertad*, sino porque voluntariamente acepta su sujeción al ser convocado por cierta ideología. Lo curioso de la caracterización de Miksa es que *es* sujeto pero es totalmente libre sin que lo interpele alguna ideología: ésta resulta irrelevante para él: es asesino sin necesidad de cumplir preceptos de cierta idea que tiende a imponerse como comportamiento deseable de los individuos. Lo es libre y plenamente. Tanto el *sujeto* Miksa como el *objeto* navaja, en la época de “campos de destrucción de almas y cuerpos” cumplen los encargos para el fortalecimiento dogmático-ideológico, sin necesidad de pasar por el proceso del adoctrinamiento: ya son lo que el adoctrinamiento haría de ellos.

En el caso de “El otro duelo” ocurre lo mismo en lo que al dogmatismo concierne: el deseo de aniquilar a otra persona se presenta como algo innato, primitivo, inherente a los protagonistas y aislado de las intenciones dogmáticas; Manuel Cardoso y Carmen Silveira representan, casi arquetípicamente, el odio y los conflictos –muchas veces hasta hereditarios. Por el deslinde en los campos, por esta demarcación territorial, por la rivalidad en el juego y en el amor, su odio es lo que los marca y distingue. Hay que notar, no obstante, que el odio entre los gauchos es puro y atávico, lo demás, la trucada mano a mano, la fuerza física, animales que cruzan las “fronteras” entre los terrenos, las venganzas en forma del robo de la novia de uno al otro o la muerte del ovejero favorito, cruzadas de cuchillos (sin el desenlace final), son la envoltura y las ocasiones de dar rienda suelta al odio. La espiral con la ironía borgeana inscrita, en la que la rivalidad sobrevive la muerte de los contrincantes y donde la muerte no es consecuencia de los actos de odio, sino, precisamente, de un sistema, régimen bélico estructurado y con reglas claras en cuanto a la ejecución de los derrotados.

Ahora bien, ¿dónde entra el dogma en todo ello? En lo artificial del dogma: la historia narra que

Hacia el invierno del setenta [del siglo XIX], la revolución del Aparicio los encontró en la misma pulpería de la trucada. A la cabeza de un piquete de montoneros, un brasileño amulatado arengó a los presentes, les dijo que la patria los precisaba, que la opresión gubernista era intolerable, les repartió divisas blancas y, al cabo de ese exordio que no entendieron, arreó con todos. No les fue permitido despedirse de sus familias. Manuel Cardoso y Carmen Silveira aceptaron su suerte; la vida del soldado no era más dura que la vida del gaucho. (2012: 116)

En la cita anterior, el único atisbo del dogma podría ser la evocación de la “patria” –territorio físico y cultural basado en una (imaginada) integración de los habitantes en él– y el llamado a apoyarla; se observa que los gauchos eran indiferentes hacia aquel llamado y fueron obligados a alinearse, adelante el narrador lo hace explícito: “el concepto de patria les era ajeno; a pesar de las divisas de los chambergos, un partido les daba lo mismo que otro” (2012:117). En cuanto a la divisa que las ideologías y los dogmas provocan la enemistad en las personas que de otra manera no lo hubieran sido, Borges en este cuento propone que morir en el combate es un acto impersonal, la causa es demasiado inasible, abstracta y distante de las existencias concretas de los soldados. Sin embargo, el odio intrínseco sí está presente a lo largo de sus vidas y aunque “pelearon hombro a hombro” (2012:117), los enemigos verdaderos son ellos y no un ejército que carece de carga y la responsabilidad del odio.

El absurdo de la rivalidad y de los dogmas está expuesto en la última escena del cuento: los eternos rivales son degollados por el ejército vencedor de la batalla, “los colorados” (Cardoso y Silveira son “los blancos”)<sup>13</sup>; sin embargo, al haber escuchado de la enemistad antológica de los compañeros de

<sup>13</sup> En adelante transcribimos el fragmento en el cual Borges comenta la escena anterior, donde Cardoso expresa el deseo de degollar a alguien del bando enemigo (si ganaban la batalla, lo cual no sucedió): “Los nombres lo ponen después los historiadores. La víspera, Cardoso se metió gateando en la carpa del jefe y le pidió en voz baja que si al día siguiente ganaban,

batalla, el capitán Juan Patricio Nolan organiza la competencia *post mortem* (es implícita la lectura que el motivo de la competencia es levantar la moral de sus soldados ofreciéndoles una actividad lúdica, puesto que corren apuestas: circo, del motivo “pan y circo”). El colmo del absurdo es el desenlace de la “competencia”: “De las gargantas brotó el chorro de sangre; los hombres dieron unos pasos y cayeron de bruces. Cardoso, en la caída, estiró los brazos. Había ganado y tal vez no lo supo nunca” (2012:121). Por consiguiente, tanto la función dogmática como el odio atávico se resumen en ser empleados/aprovechados para fines lúdicos, ya sea inmediatos, como las apuestas, o, a largo plazo, la creación de la tradición oral, de leyendas, cuyo último destinatario son los lectores, mientras que en el nivel textual es el narrador homodiegético.

### 3. *HOMO POETICUS*: ESTÉTICA NO COMPROMETIDA

Ya hemos presentado algunos atisbos en cuanto a las opiniones de Danilo Kiš queriendo legitimar en el inicio el derecho de los escritores de reflexionar sobre su obra. En cuanto al proceso creativo en específico, Kiš enfatiza la importancia de dos momentos: el estar inmerso en la historia, en el contexto, y nutrirse de éste, sin “caer” en la literatura comprometida; recurrir a los temas obsesivos, a manera de los poetas, no tanto de los prosistas:

Dicho con más sencillez, no tengo un tema elegido de antemano como tal según la lógica de los *best seller*, un «tema del día» o de encargo, sino que me siento a la mesa en los raros momentos (cada vez más) en que el vaso está a rebosar, cuando un dilema y una duda intelectual, moral o lírica han crecido dentro de mí hasta tales proporciones que siento la necesidad de comunicárselo a alguien. (2013: 67-8)

42

En este atisbo de los temas obsesivos se entrecruzan las características del conjunto de valores que el autor denomina el *homo poeticus*: “un dilema y una duda intelectual, moral o lírica”; se refractan, en el *homo poeticus*, la estética y la ética.

La idea de lo bello en el arte, dentro de la crítica de Jorge Luis Borges, lleva al hecho estético, es decir, a la experiencia que vive el lector, frente a la obra de arte. En este sentido, para Borges el arte supone más una elaboración, una construcción sustentada en la técnica, que una manifestación de la realidad y su contexto. Para él, el arte es una de las formas más importantes para interpretar el mundo; interpretar al mundo más no reflejarlo. Esta concepción supone que el arte no es mimesis de la realidad, sino su representación, una representación que, por otro lado, dé cuenta del devenir humano. En “Otra vez la metáfora”, señala: “Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar” (1998: 50).

Impactados por el modernismo, que ha instaurado escisiones y definiciones de las áreas de conocimiento, nos hemos acostumbrado a asumir a la estética y la ética como dos campos separados; hay que recordar, sin embargo, que en la cultura greco-romana, en Horacio por ejemplo<sup>14</sup>, las dos se consideraban parte de un todo, el criterio de la belleza (y la fealdad, abyección) estaba unido al criterio del bien (y del mal, respectivamente); con la ilustración y el romanticismo (específicamente Kant), el positivismo y el modernismo, las dos –ética y estética– se empezaron a considerar como entidades separadas. Con

le reservara algún colorado, porque él no había degollado a nadie hasta entonces y quería saber cómo era.

Borges: Esto ocurrió muchas veces, ya que en estas guerras no se daba ni se pedía cuartel al enemigo. Se degollaba a los prisioneros después de una batalla, y eso no los sorprendía, de modo que eso era lo que se esperaba que pasara. En cuanto al hombre que entra gateando con la carpa del jefe, sé que esas cosas ocurrían continuamente, sé que era considerada una especie de recompensa que les permitieran degollar a algún prisionero después de la batalla” (Borges, 2014: 37).

<sup>14</sup> Véase el artículo sobre el tema de Castro Rodríguez, 2012.

Nietzsche, la cuestión del bien y mal experimenta otro hito, una licencia de estar más allá de las categorías éticas para experimentar la grandeza y la libertad.

En la época contemporánea, dentro de cierto contexto cultural y filosófico postestructuralista (y posmodernista), tanto la ética como la estética se problematizan (como todos “significados trascendentales” y los conceptos de la “metafísica de la presencia”, evocando a Derrida) y se cuestionan: su construcción en cuanto conceptos que instauran jerarquías, su alcance y relevancia también, llegando, inevitablemente, a una relativización de los mismos. Ello, proponemos, ocurre en el proceso creativo de Jorge Luis Borges y de Danilo Kiš, quienes, a través del método deductivo y la insistencia en desmitificar los dogmatismos, deconstruyen esa famosa metafísica de la presencia (y sus “grandiosos” significados trascendentales).

En “La navaja con la empuñadura de palo de rosa” uno de los motivos que remiten a los significados trascendentales –responsables, según Derrida, de numerosos males arraigados en los patrones de concebir el mundo de manera jerarquizada– es la presencia del mal puro y natural, personificado por Miksa. En su pureza de la maldad, como hemos comentado, no está ese valor agregado que es la violencia; esto no lo exime de sus actos, sino que los demuestra con un excedente de monstruosidad, por consiguiente, no encaja en los discursos de poder como el psicoanálisis, la antropología estructural (Claude Lévi Strauss), el marxismo social (pensando en las desviaciones) o las reflexiones sobre lo sagrado y lo profano de Mircea Eliade, por mencionar los principales. En “El otro duelo”, lo expuesto en cuanto a las jerarquías artificiales, pero las que cobran alto precio en vidas humanas y tragedias nacionales, el tema del “duelo”: enfrentamientos entre ejércitos, naciones, países, ejes, y lo del *otro* duelo: una guerra íntima, particular, que contiene y guarda odio sincero y genuino.

Ahora bien, Danilo Kiš contrapone estos dos mundos –conjuntos de valores– *homo politicus* y *homo poeticus*. Aunque una división simple puede apuntar hacia el polo ético en el caso del primero y el estético en el segundo, la división no es tan sencilla; de hecho, en las propuestas de este escritor no ocurre así: *homo politicus* se caracteriza por valores conservadores, arrogancia, imposición, ignorancia, hermetismo: es un mundo sin ética ni estética, aunque se disfraza de serlo con el enaltecimiento de la literatura comprometida. Se lo vincula con la literatura únicamente bajo la consigna de la literatura comprometida (al cual el autor no estima); el *homo politicus* está apelado por los dogmas, es decir incapaz de pensar: de tener dilemas y dudas intelectuales (véase la cita comentada al inicio de este apartado), pero es capaz de *obedecer*, la capacidad que asfixia el potencial creativo.

Por lo anterior, ese conjunto de valores se halla en el polo opuesto al *homo poeticus*, al cual estéticamente tiende el autor: “[...] en mis futuros libros –si es que la herrumbre de la conciencia de esta vanidad no corroe la sola idea de la Obra– querría *expresar* [...] la derrota humana a la que el escritor intenta oponer su propio mito, su propia Forma, su propia voz individual, solitaria, quizá sin respuesta ni eco, pero dolorosa y reconocible” (2017:75).

La estrategia dialéctica de armar sus conceptos binarios *homo politicus/homo poeticus* adopta matices peculiares y pintorescos; uno de sus argumentos se transcribe en adelante:

El sintagma *tener cojones* –que, al parecer, no es sólo una creación lingüística y psicológica eslava y yugoslava– es una suerte de elogio a la locura sin contexto erasmista, confirmación de que para el mundo del arte, y sobre todo de la literatura, la cabeza representa un tipo de molestia, el pensamiento, la erudición y el espíritu se rechazan con este sintagma feliz como superfluos o incluso peligrosos, porque todo lo que no proviene de los cojones, proviene, por lo tanto, de la cabeza o del espíritu, y eso es malo, es una clara señal y prueba de decadencia, de erudición «que inevitablemente estropea el auténtico talento (cojonudo) dado por Dios» [...]. (2013: 61)

Además, cabe señalar que el enfrentamiento agonal *homo politicus/homo poeticus* para Kiš tiene connotaciones vinculadas con la disyuntiva centro/periferia. En dicho asunto, expresa una aguda ironía al contraponer la hipocresía de la cultura de Europa occidental *versus* la cultura yugoslava de aquel entonces (la mirada del centro hacia la periferia). Esta hipocresía consiste en tener el estatus de *homo*



*poeticus* –la posibilidad de crear y recibir el arte no comprometido– reservado para sí y centrado en sí. El centro tiene derecho al *arte por el arte* y a estar “fuera del contexto”, inmiscuido en el mundo ficticio y los referentes ficticios. Al otro lado está el *homo politicus*, quien, como una especie de fatalismo, tiene que, por las circunstancias, experimentar y vivir el *mundo real*, los latigazos de la política, aguantar los golpes del destino: la crudeza del *homo politicus* es lo que fascina a los euro-occidentales.

Frente a esta división, jerarquía y arrogancia implícita, el autor propone que las exigencias para crear una literatura comprometida son cada vez más astutas y casi no dejan espacio o posibilidad para los creadores de las márgenes (en el sentido geográfico) de crear una literatura no-comprometida:

Creo que también en este mismo marco (provinciano) se inscribe mi propia obra, mi propia derrota, donde ha crecido y donde el destino ha querido que crezca, como una pequeña derrota separada en la serie de nuestras derrotas, como un intento constante y consecuente de salir de esta provincia intelectual mediante el mito, el tema y el procedimiento. (2017: 74)

En realidad, el *credo* de Kiš (esto es nuestra interpretación) es que *homo poeticus* es creado desde y por las márgenes (lo cual nos demuestra la obra de Borges también). Es decir, la situación geográfica y ontológica de la periferia ofrece un potencial más enriquecedor de modalidades en la literatura; en el caso de estos dos autores, una mirada al mismo tiempo alejada, apartada, y también conocedora (desde cerca, desde los idiomas originales) de la cultura/literatura europeas, abre posibilidades para renovar y para tener “consecuencias afortunadas”: “Sin embargo, yo pienso lo mismo que Borges –*mutatis mutandis*– pensaba sobre la tradición de la literatura argentina, es decir, que «podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas»” (2017:74).

El asunto cargado de *centro/periferia* y las aludidas exigencias o imposiciones en cuanto a los temas preferentes desde la sensibilidad (y culpabilidad) de los lectores, editores, y críticos occidentales, está presente en los dos cuentos que sirven para ejemplificar nuestras ideas, aunque sin el tono o color de fascinación, como hubiera sido deseable. En “La navaja con la empuñadura de palo de rosa” los elementos del folklore euro-oriental son:

-*los topónimos y las regiones*: campos petrolíferos de Ploiesti, Bukovina, los Transcárpatos, Antonovka, Polonia, Munkachevo, “la policía checa pasó a los soviéticos nombres de algunos alemanes de los Sudetes, reconocidos espías del Reich” (2010: 34), “sovjós Krasnaia Svoboda, Izvestkovo, Kamerovo, Krasnoyarsk, Butirek;

-*los antropónimos*: Hanna Krzyzewska, reb Mendel, Herr [señor, según la etiqueta lingüística en la ex Austro Hungría] Anatonescu, Miksat Hantescu, Herr Baltescu, E.V. Aymike, los Bagryán, I.V. Torbukov, I.K. Goldman, A.K. Berlicky, M.V. Korelin, F.M. Olsevka, S.I. Solovyeva, E.V. Kvapilova, M.M. Nehkim, D.M. Dogatkin, J.K. Maresku;

-*las referencias a la circunstancia lingüística*: “Sin embargo, para que [la historia] fuera verdadera de la manera que su autor sueña, tendría que ser contada en rumano, húngaro, ucraniano o en yiddish; o, mejor aún, en una mezcla de todos esos idiomas. Entonces [...], destellaría en la conciencia del narrador incluso alguna palabra rusa, ora tierna como *telyatina*, ora dura como *kindjal*” (2010: 21);

-*la prensa*: “el periódico *Hlasatel Pliceyni*” (2010:32);

-*la época entre dos guerras con más víctimas en la historia de la humanidad*: “en la primavera del significativo año 1925” (2010: 23), “a finales de noviembre de 1934” (2010:33), “cuando Checoslovaquia pactó con la Unión Soviética las ayudas mutuas” (2010: 34); “al alba del 18 de mayo de 1938” (2010:36), “en vísperas del Año Nuevo de 1941” (2010: 36);

-*los connotadores culturales de las comunidades ashkenazí*: el apelativo de “reb” para demostrar reverencia, honor; “se oían las humildes oraciones y las horribles maldiciones de Hanna Krzyzewska, pronunciadas en rumano, en polaco, en ucraniano, alternativamente [...] para que, en el espasmo y en la calma, previos a la muerte, sus balbuceos se convirtieran en una oración para los muertos, pronunciada e hebreo, idioma del principio de la existencia y de la muerte” (2010: 21), Dibbuk, reb Yusef, el yiddish.

Más que estos connotadores culturales, lo que está en la periferia es la monstruosidad: el personaje como Miksa quien es un artesano de matar.

Por otro lado, la condición de marginalidad de América Latina ha sido referida por Borges, no siempre en un tono peyorativo, sino como un hecho complejo: culturalmente era receptiva a las influencias europeas, pero con un énfasis en lo propio, en la identidad criolla, la cual se enaltecía, principalmente, en las primeras épocas de los países independientes. Borges explora las paradojas que coexisten en tal configuración cultural, pero no rehúye poner en relieve los elementos folclóricos de lo propio de Argentina; en palabras de Rafael Olea Franco:

Esta [...] fascinación por la ‘barbarie’, definido como un aspecto de la ‘criollez’, resultará estéticamente productiva a lo largo de la obra de Borges, en especial en sus mejores cuentos. Adelantemos, en este sentido, que lo central de la propuesta borgeana es su negación a oponer tajantemente ‘civilización’ y ‘barbarie’ como modelos antitéticos; para él, no son vías irreductibles sino posibilidad interactiva: ‘civilizar’ la barbarie (o ‘barbarizar’ la civilización) [...] (1993:108)

En el cuento que nos atañe, las figuras netamente folclóricas son los gauchos y su contexto cultural (aunque el cuento está ambientado en Uruguay, el contexto es el aludido):

-*las actividades laborales*: “campitos linderos” (2012:114), “animales sin marcar”;

-*las actividades lúdicas*: “carrera a costilla” (2012:114), “trucada mano a mano, de quince y quince” (2012:114), “Silveira felicitaba a su contrario casi por cada baza, pero lo dejó al fin sin un cobre” (2012:114);

-*el duelo*: “el origen de un odio siempre es oscuro” (2012:114), “irse a las manos” (2012: 2012:114), “el hombre se encontraba con el hombre y el acero con el acero” (2012:115), “Manuel Cardoso y Carmen Silveira se habían cruzado en las cuchillas más de una vez [...] y no se batieron hasta el fin” (2012:115);

-*la relación amorosa*: “Cardoso, menos por amor que por hacer algo, se prendó de una muchacha vecina, la Serviliana; bastó que se enterara Silveira para que la festejara a su modo y se la llevara a su rancho. Al cabo de unos meses la echó porque ya lo estorbaba. La mujer, despechada, quiso buscar amparo en lo de Cardoso: éste pasó una noche con ella y la despidió al mediodía. No quería las sobras del otro” (2012:115-6).

Dos gauchos, Cardoso y Silveira –los elementos folclóricos “auténticos” del cuento de Borges–, al protagonizar “el otro duelo”, el verdadero, desafían esa tácita exigencia occidental en cuanto a las imposiciones a los marginados, a los *homo politicus*, los que existen inmersos en las clemencias del mundo real. Lo que la mirada (post)colonial busca –a pesar de la aparente reivindicación de lo auténtico del discurso poscolonial–, es la barbarie de los de la periferia mundial. La ironía borgeana se halla en que la idea del duelo, de la confrontación, de luchar por los ideales nacionales, supranacionales, ideologías, poder, de desarrollar una institución militar (ideológica, estratégica, jerárquica y tecnológica), ha sido entre los logros de las sociedades occidentales. Sin embargo, las guerras íntimas, los duelos como el de Cardoso y Silveira, han existido universalmente, y resultan más reales y más sinceros. Los ánimos del ejército ganador de la batalla final, los “colorados” bajo el mando del comandante Juan Patricio Nolan, no se elevaron tanto por haber ganado la batalla de Cerro Largo, como por las apuestas de quién entre dos gauchos ganaría la carrera. Es decir, el aura del “primer duelo” o del “duelo”, el duelo entre los ejércitos y los insurgentes, el duelo que se encuentra en un gran número de versiones en los libros de historia, ha sido marginalizada.

En adelante se exponen reflexiones en torno a la concepción artística, no-comprometida (la que deconstruye lo comprometido), la del *homo poeticus*, en cuanto al autor de *El informe de Brodie* e *Historia de la eternidad*. Borges afirma que “el idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo” (1993:71), y el lenguaje es en sí mismo representación, lo que subraya su interés por trabajar y desarrollar la forma. El hecho artístico responde para él a la necesidad de todo creador por representar una verdad del universo; entendemos que en Borges el estilo propio es un compromiso con el

arte. En este caso significa una vinculación estrecha con el lenguaje, su comprensión profunda para refigurarlo. Para Borges la palabra es un elemento elástico que permite el juego de lo simbólico; el lenguaje como sistema arbitrario de signos genera ese juego precisamente por su imposibilidad para aprehender la realidad. Borges reconoce esta limitación en el lenguaje, pero admite además que esta limitación es a su vez la apertura hacia aquello que las palabras pueden designar en su espacio de lo indecible:

Describir la totalidad del universo es uno de los empeños centrales de su obra, es uno de los motivos fantásticos de sus ficciones: ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, ‘La biblioteca de Babel’ no se proponen otra cosa. Cada uno de los laberintos erigidos por Borges trata de ser una representación compleja del universo. Ahora bien, todos los anteriores casos están contaminados de literatura: el universo es un libro o una biblioteca. (García Ramos, 1999: 667)

En relación con esta comprensión del arte como representación de lo indecible del mundo, Emilio García Pozo señala:

Es evidente que en Borges prima una especie de estética del asombro. Hecho absolutamente vinculado a su concepción limítrofe y poética del mundo —junto a la formulación de lo divino, la poesía como único paso hacia la “posesión” de las cosas, pues desde ella se accede, a través de lo simbólico, a lo hermético— que necesita negar la representación y se sirve, para ello, del proceso de la alusión; una alusión que no descarta la ironía y lo lúdico pues siempre es analógica e indirecta, por simbólica. (2006: 94)

Borges lleva a cabo una reflexión filosófica del *logos* como un proceso de creación de sentido y significado, palabra y escritura. Esta aproximación de filosofía y literatura yace en la base del argumento sobre toda su concepción ética-estética. Lo que Borges ha intentado es una representación estética de los indecibles filosóficos.

46

El pecado de Borges [señala Arturo García Ramos] es de gran magnitud [...] tratar de representar en la obra literaria la totalidad amparándose en las nociones de infinito y de laberinto —de laberinto infinito—. Ha tratado de comprender y formular la eternidad, lo que le ha llevado a abolir el tiempo. Ha tratado de expresar la inmortalidad del hombre, cuya consecuencia ha sido la desintegración del yo. Al intentar representar la globalidad del universo éste se le revela fantasmal, inexistente, la nada. (1999: 678)

Entonces, el lenguaje es una creación estética, algo susceptible de ser cargado de sensibilidad, que expresa una experiencia. La eficacia poética, por lo tanto, será el resultado de los propósitos de la obra (en vinculación con esa experiencia y sus temas) y la mirada del lector en esos propósitos; esto dirigido a transmitir de una manera genuina las emociones que carga la obra. Agrega Borges: “la literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída” (1978: 747).

Como se puede percibir, ambos autores cuyas opiniones en cuanto a su propia creación y el valor de la creación como tal, inclinan su preferencia por la literatura no-comprometida, aunque conscientes que por sus respectivos contextos, los elementos folclóricos, los que se asocian con la “barbarie”, tan necesaria para la afirmación de la imagen –apariencia– de la civilización del mundo occidental, pasan como una forma de imperativo implícito. Nuevamente evocamos las palabras de Kiš, quien articula dicho imperativo:

La poesía (=literatura) es también, lo sé de sobra y sucede cada vez más, una descripción de las injusticias (como lo era ya en los tiempos de Dickens), la descripción y la condena de los campos de concentración, de las clínicas psiquiátricas y de todas las clases de opresión, de todas las

opresiones que desean reducir al hombre a una única dimensión –la del *zoon politikón*, el animal político– y privarlo así de todas sus riquezas, de sus ideas metafísicas y sensibilidad poética, que quieren destruir en él cualquier sustancia no animal, su neocórtex, reducirlo a la dimensión de animal militante, de simple hombre *comprometido*, un animal enloquecido, ciego, perfectamente comprometido. (2017: 87)

La opresión que intenta convertir a los escritores de los márgenes en *homo politicus* en ocasiones sí tiene éxito como lo nota el autor:

Porque este principio –que, reconozcámoslo, nosotros mismos representamos a menudo– en virtud del cual la literatura tiene que ser comprometida o no es literatura, muestra sólo hasta qué punto la política ha impregnado todos los poros de nuestra piel y de nuestro ser, cómo lo ha inundado todo cual ciénaga, y hasta qué punto el hombre se ha convertido en una criatura unidimensional y pobre de espíritu, hasta qué punto la poesía ha salido derrotada, y hasta qué punto ha llegado a ser un privilegio de los ricos y «decadentes» –ellos pueden permitirse el lujo de la poesía–, mientras que nosotros, el resto... (2017: 87)

Las coordenadas tiempo/espacio en gran medida inciden en el surgimiento de lo comprometido en la literatura puesto que determinan las potenciales circunstancias espacio-temporales que se categorizan dentro del estilo *homo politicus*. Puesto que los espacios en ambos relatos son codificados bajo las connotaciones de la dicotomía discursiva centro/periferia (y los dos son periferia), y puesto que los tiempos en ambos relatos cargan con la connotación bélica; a saber, en “El otro duelo”, se trata de la Revolución de las Lanzas (1870-1872), en la cual se confrontaron el Partido Colorado (el gobierno, el ejército de Uruguay) contra el Partido Blanco (Partido Nacional, el ejército revolucionario liderado por Timoteo Aparicio), es uno entre muchos enfrentamientos que experimentaron los estados surgidos después de la época colonial en los cuales las oligarquías asumieron el poder y en muchas ocasiones “naturalmente” se degradaron en tiranías; en “La navaja con la empuñadura de palo de rosa” se trata del periodo en el cual se intentó cicatrizar las heridas de la Primera Guerra Mundial y, en esa cicatrización fallida, ya se gestaba la siguiente Guerra Mundial: el vislumbre del nazismo y el pacto entre la Unión Soviética y Checoslovaquia establecen el marco bélico en el proceso de gestión. La determinación espacio/temporal encauza la creación (y la posterior interpretación de ésta) hacia lo comprometido; evocando nuevamente a Kiš:

La obra literaria vive en el espacio y en el tiempo, limitada, definida por éstos, de modo que no puede hablarse de obra literaria (de una obra de arte en general) fuera del contexto espacio-temporal, porque la obra misma influye en el tiempo y en el espacio, tanto como éstos intervienen en la obra, la determinan, le dan significados concretos, a veces muy distintos. (2017: 75)

En este rubro, cabe notar una especie de posición ambivalente de Borges en la revista *Sur* cuando, por un lado, se adhiere a la irritación que los miembros de la revista sienten, a comienzo de la primera década peronista, sobre el creciente influjo del populismo en la cultura nacional; y por otro, libera a la literatura de compromisos morales previos a su composición. En el primer caso, y en relación con las aproximaciones populistas y sentimentales del *Martín Fierro*, Borges agrega “Quizás no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente” (1999:297). En el segundo punto, la antigua discusión entre el fondo y la forma, entre la literatura para sí y la literatura comprometida, desde la perspectiva de Borges supone una reducción de lo literario que, dice, no sólo se hace de contenido y estilo, cuando le parece imposible distinguir entre el fondo y la materia. Borges libera a la literatura de compromisos morales y subraya el compromiso con los elementos que organizan su composición.

## 4. CONCLUSIONES

Evocando a Sartre y a Yves Berger (y su pesimismo), Kiš reproduce el pensamiento del último: “la literatura no puede hacer nada por el mundo ni en el mundo; no puede hacer nada en ningún campo que linde con la realidad” (2017: 76). En otro ensayo reafirma el alcance aparentemente minúsculo del arte a corto plazo, en la inmediatez, pero con el símil que usa sugiere que el impacto es vasto: “Las bellas letras parecen ser menos eficaces, menos directas. Los terremotos que provocan son imperceptibles y ligeros como la erosión del agua, del viento y del tiempo” (2017:67). En resumen, el autor yugoslavo rechaza el pensamiento instrumental en la literatura, como si fuera o debiera estar al servicio de un mundo mejor; del mismo tema cínicamente comenta:

[...]en nuestro villorio no hay dilema, todo está claro como el agua, no hay más que sentarse y describir a nuestro hombre pequeño, éste de aquí, de la calle, retratarlo mientras empina el codo o golpea a su mujer, o describir cómo se las apaña con el Gobierno o contra él, y así todo irá bien. Esto se llama literatura viva y comprometida [...] (2017: 76)

Pensemos por un momento (sin olvidar el párrafo anterior) en el método deductivo, al cual Kiš identifica como el gran aporte de Borges al género del cuento, e intentemos vincularlo con los conceptos abordados en este estudio. Primero, a través del método deductivo llegamos a las generalizaciones, a partir de las premisas que las componen; además, aparte de que nos permiten generalizar, también podemos rastrear los nexos causales entre la premisas, y de esa forma llegar a los conceptos generalizados. Esto en cuanto al razonamiento deductivo; ¿cómo se observa en los dos ejes elaborados en este trabajo? Kiš acaba de sugerir que el impacto de literatura en el mundo es casi inexistente, imperceptible; sin embargo, en esa zona indefinida e inasible, en los intersticios del espíritu, proponemos pensar aquel efecto en términos de una generalización; es decir, no (únicamente) las obras de los dos autores que temáticamente pueden tener esa tendencia lógica, sino que las reflexiones agónicas sobre *homo poeticus* y *homo politicus* de Borges y Kiš también lo presentan. Las premisas, que entendemos como en un nivel horizontal: dogmatismo, el pensamiento agonal, lo ético y lo estético, los connotadores culturales, y las descalificaciones, los textos que conforman la obra de cada autor, entre otros, se mueven hacia lo vertical, hacia el valor literario en general: el asombro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, L. (1980). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Medellín: Ediciones Pepe.
- Barthes, R. (1997). Introducción al análisis estructural del relato. En *Análisis estructural del relato* (Roland Barthes et al). Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Bloom, H. (2003). La desintegración de la forma. *Deconstrucción y crítica* (Harold Bloom et al, eds., Mariano Sánchez Ventura, trad.). México: Siglo XXI Editores.
- Bloom, H. (2006). *El canon occidental* (Danián Alou, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (1982). *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Oxford: Oxford University Press.
- Borges, J. L. (1957). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 151-162.
- Borges, J. L. (1963). El idioma de los argentinos. En *El lenguaje de Buenos Aires* (Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J.L. (1978). «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw». En *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1993). Examen de metáforas. En *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, J. L. (1998). Otra vez la metáfora. En *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- Borges, J.L. (1999). *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2012). El otro duelo. En *El informe de Brodie*. Barcelona: Debolsillo, 113-121.
- Borges, J.L. (2016). *El aprendizaje del escritor*. Ciudad de México: Lumen.



- Borges y la guerra de Malvinas. En *La capital*, en línea: <https://www.lacapital.com.ar/politica/borges-y-la-guerra-malvinas-n381346.html>. Consultado el 1 de abril de 2019.
- Braceli, R. (1998). *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Castro Rodríguez, S. J. (2012). Ética y estética: Una relación ineludible. En *Revista Latinoamericana de Bioética*. Vol. 12, núm. 1, enero-junio 2012, 062-069.
- Freixa Terradas, P. (2016). Jorge Luis Borges en Danilo Kiš o La lección intertextual. En *Konteksty Kultury*. 2016/13, z. 3, 260–270, en línea: [http://www.ejournals.eu/Konteksty\\_Kultury](http://www.ejournals.eu/Konteksty_Kultury). Consultado el 20 de marzo de 2019.
- García Pozo, E. J. (2006). Variaciones de una estética del límite. En *Variaciones Borges*. Vol. 21, 2006. Pittsburg: University of Pittsburg, en línea: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/garciapozo.pdf>. Consultado el 20 de marzo de 2019.
- García Ramos, A. (1999). Jorge Luis Borges: la mimesis de la nada. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm 28, 1999. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 659-680.
- Kiš, D. (2010). La navaja con la empuñadura de palo de rosa. En *Una tumba para Boris Davidovich* (N. Vasiljević, trad.) Barcelona: Acantilado, 21-36.
- Kiš, D. (2013). *Lección de anatomía* (Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek, trads.). Barcelona: Acantilado.
- Kiš, D. (2017). *Homo poeticus* (Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek, trads.). Barcelona: Acantilado.
- López Lecube, G. (1985). *Borges íntimo*. Radio FM La Isla/Fundación internacional Jorge Luis Borges, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=MIH3sxDLIYY>. Consultado el 1 de abril de 2019.
- Nietzsche, F. (2004). Más allá del bien y del mal. Genealogía de la moral (colección “Sepan cuantos...”). México: Editorial Porrúa.
- Olea Franco, R. (1993). *El otro Borges: el primer Borges*, México/Buenos Aires: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Palibrk, I. (2018). *Danilo Kiš: anatomía de una recepción* (tesis de doctorado). Madrid: Universidad Autónoma Complutense.
- Silva, L. (1982). Prefacio anti-ideológico. En *La ideología en los textos* (Armando Cassígoli y Carlos Villagrán, coords.). México D.F.: Marcha editores, 9-19.
- Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vázquez, M. E. (1999). *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

HOMO POETICUS AND HOMO POLITICUS ACCORDING TO DANILO KIŠ AND JORGE LUIS BORGES

Summary

Confrontation is not a foreign word speaking of Danilo Kiš or of Jorge Luis Borges; in the present paper we will try to penetrate in it, to go in depth in the two concepts coined by Kiš in his essays/defenses/manifestoes/declarations/accusations, namely: *homo politicus* and *homo poeticus*, which generate that confrontation in the ethic and aesthetic levels. Kiš and Borges are united by various aspects that are comparable: the style, the preference for deductive method in the fictional aesthetic consequence, being in the cultural periphery and creating, through respective folkloric elements, a literature with universal scope and impact; the latter, apart from the elements that are addressed, will be specifically observed in two stories: “La navaja con la empuñadura de palo de rosa” [The blade with the rosewood handle], by Kiš, y “El otro duelo” [The other duel] by Jorge Luis Borges. These two cluster of values –*homo politicus* and *homo poeticus*– are traversed by ethical and aesthetic dimensions; however, contrary to a common sense that would mechanically associate the ethical with the first, and the aesthetical with the second, the authors suggest (with different levels of explicitness) that both are contained in the second one. Elucidating on their own creative process and the creative process in general, they reach conclusions that affirm the value of the literature in its pure artistic connotation, while disqualifying what is considered as committed literature.

*Keywords:* dogma, nationalism, ethics, aesthetics, literature, center/periphery

Sonja Štajnfeld  
Universidad Autónoma del Estado de México  
México, Facultad de Humanidades.  
*sstajnfeld@uaemex.mx*

Jorge Asbun Bojalil  
Universidad Autónoma del Estado de México  
México, Centro de Investigación  
en Ciencias Sociales y Humanidades.  
*jasbunb@uaemex.mx*

Berenice Romano Hurtado  
Universidad Autónoma del Estado de México  
México, Facultad de Humanidades.  
*bromanoh@uaemex.mx*