



Vol. 10, No. 2, Winter 2013, 151-166
www.ncsu.edu/acontracorriente

“Deutsches Requiem”: Borges y una visión del nazismo

Graciela Aletta de Sylvas

Universidad Nacional de Rosario

Los relatos del mal pueden producir el bien. Es por esto que los muertos demandan a los vivos. Hay que recordar todo y contarlo. No solamente para combatir los campos sino también para que nuestra vida, al dejar de sí una huella, conserve su sentido.

—Tzvetan Todorov

Uno de los fenómenos centrales de nuestra sociedad occidental es la creciente preocupación por la memoria como acontecimiento cultural y político. La Shoa funciona como tropos universal del trauma histórico y desde el cual, a manera de prisma, podemos percibir otros genocidios. Annette Wieviorka en *L'ère de témoin* opina que Auschwitz es la metonimia del mal absoluto y que la Shoa se ha convertido en el modelo de la construcción de la memoria, el paradigma sobre el cual se construyen las bases del relato histórico.¹

¹ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* (París: Hachette, 2009).

Las producciones discursivas son las que van a dar cuenta de las distintas experiencias históricas relacionadas con la memoria constituyendo los que pueden ser denominados “textos de la memoria”. La misma memoria es un texto: un tejido diverso y proliferante de “conceptos y palabras además de historias, predisposiciones, imágenes e impulsos” caracterizados por su inestabilidad y continuo hacerse.²

La escritura ofrece una realidad y no a la inversa porque, al ser ésta inestable, solo puede ser captada a través de la escritura. La narrativa tiene un acercamiento más lateral, más sutil, que permite distintas miradas, dice Feinmann.³ El arte, incluida la literatura, es un lugar para aprender a pensar, ayuda a comprender las grandes encrucijadas de la sociedad. Los artistas contemporáneos, opina García Canclini, narran el estallido, las contradicciones, las desemejanzas. Se trata de otro modo de situarse no para resistir, sino más bien para intranquilizar, para desacomodar las relaciones entre figuras con las que nos vinculan diariamente los medios.⁴

Bernard Sichère en *Historias del Mal*⁵, a quien Kristeva prologa, se pregunta cuáles son los recursos simbólicos que nos permiten hoy abordar la cuestión del mal. Considera tres discursos o procedimientos que actualizan cada uno por su parte, el pensamiento contemporáneo del mal: la política, el psicoanálisis y la literatura. Esta última representa para el escritor una vigorosa fuerza de exorcismo del horror. El arte posee una capacidad transformadora de la realidad, sin embargo en el caso de la literatura, más que ofrecer respuestas crea angustiosos interrogantes. Las relaciones entre memoria y creación no siempre han sido transparentes ni lineales, opina Guillermo Sacomano⁶. El escritor se apodera de la historia con su poderosa imaginación, convierte ese referente que se creía innombrable, lo recrea, lo articula y le proporciona la carne y el hueso con que la historia adquiere más de un sentido. Todo discurso narrativo, afirma Fernando Ainsa, es antes que

² Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers, *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (La Plata: Editorial Universidad Nacional de La Plata), 2009.

³ Pablo Gianera, “Entrevista a Feinmann”, *La Nación*, 23 octubre 2005.

⁴ Silvina Frieri, “El arte es un lugar libre, más inestable, más inseguro”, *Página 12*, Buenos Aires, 8 setiembre, 2010.

⁵ Bernard Sichère, *Historias del Mal*, prólogo de J. Kristeva (Barcelona: Gedisa, 1996).

⁶ Guillermo Saccomanno, “Algunas reflexiones sobre el arte y la memoria” *Página 12, Radar*, 23/0472000.

nada una recreación que intenta preservar la memoria. El pasado se registra siempre en un contexto nuevo y tiende a descronologizar la memoria. Existe una relación inter-temporal, es decir un diálogo entre presente y pasado pero siempre marcada por la época en la que se escribe: “No existe el pasado, solo una escritura en verbos de tiempo pretérito”.⁷ Juan José Saer afirma:

Narrar no consiste en copiar lo real, sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar.⁸

Ya Hanna Arendt había colocado en *La condición humana*⁹, al artista, al poeta y el historiador como “constructores de monumentos” sin los cuales la historia que los hombres representan y cuentan, no sobreviviría un instante. El enfoque interpretativo de la memoria cultural plasmado en la literatura, la arquitectura, las artes visuales y los monumentos, han contribuido a la comprensión del trauma histórico.¹⁰ Para La Capra, quien ha realizado una indagación crítica sobre el trauma provocado por la Shoa y los efectos postraumáticos, la literatura tiene mucho que enseñarle a la historia. Ambas disciplinas están relacionadas profundamente con la interacción entre textos y sus varios contextos.¹¹

Jorge Luis Borges expresa tempranamente su oposición al régimen del Tercer Reich en artículos publicados con anterioridad a la guerra, entre 1933 y 1946. Sus actuaciones sustentan estas creencias, como su participación en las Actas del Primer Congreso contra el Nazismo y el Antisemitismo (6 y 7 de agosto de 1938) y sus denuncias se remontan a las páginas de la “Revista Multicolor de los Sábados” del diario *Crítica* que dirigía junto a Ulyses Petit de Murat, publicando allí

⁷ Fernando Ainsa, “Los guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido”, Conferencia presentada en el *Coloquio: La mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine*, Universidad de Rennes 2, febrero 2010, Francia y enviada por su autor.

⁸ Juan José Saer, *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Seix Barral, 1997).

⁹ Hannah Arendt, *La condición humana* (Barcelona: Paidós, 1998).

¹⁰ Andreas Huyssen, *Los derechos Humanos y las Políticas de la memoria: límites y desafíos*, Conferencia 19/5/2010 (Rosario: Editorial Municipal, 2010).

¹¹ Dominick La Capra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Prólogo de Federico Finchelstein (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005).

un artículo de Heinrich Mann: “Escenas reales de la crueldad nazi”.¹² Sus colaboraciones en la revista *Sur*¹³ y en otras dan cuenta de la misma postura ideológica. En “Yo, Judío” Borges responde a una acusación de la Revista *Crisol* (de absoluta identificación con el nazismo) que le atribuía, como si esto fuera un oprobio, una ascendencia judía. El escritor se apropia de una supuesta identidad que para él no era motivo de vergüenza sino de adhesión intelectual, y le responde que no le disgusta pensarse judío, pero que las investigaciones familiares, por el lado de los Acevedo, no demuestran este lazo sino antepasados españoles: “Doscientos años y no doy con el israelita, doscientos años y el antepasado me elude”.¹⁴

En otro artículo, “Una pedagogía del odio”, Borges menciona con horror un libro con estampas para niños, titulado: “No confíes en un zorro en una pradera verde, ni tampoco en un judío cuando promete algo”. El objetivo del texto es inculcar a los niños alemanes la desconfianza y abominación del judío. Se trata, dice Borges, “de un curso de ejercicio de odio”. Se presenta al judío como al sinvergüenza más grande de todo el reino un hombre barbudo, oscuro, obeso, el reverso total de las “bestias rubias”.¹⁵ En 1940 publica “Definición del germanófilo”, en el que desenmascara al adorador de Hitler: “Lo alegra lo malvado, lo atroz. La victoria germánica no le importa; quieren la humillación de Inglaterra, el satisfactorio incendio de Londres”.

Los germanófilos son aquellos que están de parte de los que vencen. Lo irracional del fascismo, esta pérdida de la razón y el énfasis en lo inconsciente permiten identificarlo con la barbarie.¹⁶ Otros ensayos, como “Una pedagogía del odio” (*Sur*, mayo 1937) y “Ensayo de imparcialidad” (*Sur*, 1939), “Notas sobre la paz” (*Sur*, 1945) no agotan su producción al respecto y mantienen la misma postura.

Existe una continuidad entre sus ensayos antifascistas y sus obras de ficción. Algunos cuentos publicados en *Ficciones* (1944)

¹² Jorge Luis Borges, “Escenas de la crueldad nazi”, *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 39, 5/05/ 1934, en *Borges en Revista Multicolor*, (II), (Madrid: Universidad de Alcalá, Club Internacional del Libro, 1995); Daniel Balderston, Gastón Gallo, y Nicolás Helft, *Borges: una Enciclopedia* (Buenos Aires: Norma, 1999. Ver entrada: “Nazismo/antisemitismo”).

¹³ La revista *Sur* dedicó un número a la Guerra en octubre de 1939 en un intento de explicación del nazismo.

¹⁴ *Megáfono*, v.3, 12 (abril de 1934).

¹⁵ *Sur*, año VII, N°32 (mayo 1937).

¹⁶ “El Hogar” 13 de diciembre de 1940, en *Textos cautivos* (Buenos Aires: Tusquets, 1986).

exhiben la preocupación de Borges por comprender el nazismo: “La muerte y la brújula”(1944) es un cuento policial tejido a partir del asesinato de un personaje intelectual judío que investigaba el nombre de Dios, el Tetragrámaton, lo que da pie a la construcción de la trama y el suspenso; “El Milagro secreto” (escrito en 1942, publicado en 1943 en *Sur* y luego incluido en *Ficciones*) es el primer relato que trata de acontecimientos históricos recientes. En este relato se fusila a un intelectual judío, Jaromir Hladík, en la Praga sometida al nazismo. La historia del personaje significa ya la muerte del pueblo judío.

“Deutsches Requiem”, publicado en la posguerra inicialmente en la revista *Sur* (Nº36, 1946),¹⁷ fue luego incluido en *El Aleph* en 1949. Se trata de un cuento en el que un nazi imaginario, Otto Dietrich zur Linde, sub director del campo de concentración de Tarnowitz, condenado por los aliados a ser ejecutado después de asumir su culpabilidad, habla en primera persona. Mucho se ha insistido sobre los aspectos fantásticos y metafísicos de su obra, pero Daniel Balderston sostiene que una relectura de Borges exige su contextualización. Esta postura, afirma, cambiaría la idea que hasta ahora hemos tenido sobre la “postulación de la realidad” en su producción, donde se daría el juego entre realidad y ficción, referentes de la historia y la política entrelazados con la imaginación.¹⁸ El enfoque borgiano de los acontecimientos históricos se acercan a la ficción, como sostenía Schopenhauer de quien el escritor era ferviente lector. Por lo tanto, en esta recuperación del contexto, podemos introducir al personaje ficticio zur Linde, torturador y asesino, representante del nazi que cree que Alemania inicia una nueva era y que él, como tantos, personifica al hombre nuevo. En el juicio se ha declarado culpable pero no encuentra culpa en él, “habla” para ser comprendido porque se cree a sí mismo símbolo de Alemania y de generaciones futuras. Herido en Tilsit en 1939, le amputan una pierna y en 1941 le nombran subdirector de Tarnowitz.

Temas relacionados con el destino, la prefiguración de los actos, la identidad, los espejos, se reiteran en la obra de Borges. En este cuento el personaje cree que el destino que prefigura los actos, le condujo al

¹⁷ Leonardo Senkman, Saúl Sosnowski en *Fascismo y nazismo en las letras argentinas* (Buenos Aires: Lumieres, 2009), opinan que el cuento apareció bajo la impronta del peronismo al que Borges y la mayoría de los colaboradores de la revista, se oponían (88).

¹⁸ Daniel Balderston, *Fuera de contexto. Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996).

encuentro de las balas enemigas. El desdoblamiento de su identidad se proyecta en el poeta David Jerusalem, el “prototipo del judío sefaradí, si bien pertenecía a los depravados y aborrecidos Ashkenazim”, quien primero pierde la razón y luego se suicida. El nazi lo destruye porque se había transformado en el símbolo de una zona de su alma. Se identifica con él: “Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él, por eso fui implacable” (87).

La muerte próxima, el instante final le devolverá su cara en el espejo para saber quién es. Rescata la violencia y la guerra a la que aplica el atributo de “feliz” en un oximorón terrible. Cree encontrar en esos años el sabor de la felicidad y un sentimiento parecido al amor. Su mundo se derrumba, su familia, el Tercer Reich, pero cree que hay que destruir para edificar el nuevo orden: “El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada” (88).

Hace una advertencia premonitoria que a la luz de los sucesos posteriores de la historia, resulta atroz: “Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima... Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas” (89).

Desde su óptica aun en la derrota, el nazismo ha resultado victorioso: la violencia ha sido instaurada como forma de conducta futura. Ricardo Piglia opina que la confesión del personaje es en realidad una profecía, una descripción anticipada del mundo en que vivimos.¹⁹ La historia posterior del mundo permite pensar en otras situaciones traumáticas alejadas en el tiempo y el espacio, en los que la violencia es una práctica dominante: los países poscomunistas de Europa de Este y en la ex Unión Soviética, Medio Oriente, Sudáfrica pos-Apartheid, Ruanda y Nigeria, para mencionar solo algunos, y por supuesto en América Latina, Guatemala, los países del Cono Sur y especialmente para nosotros la Argentina, el genocidio, la problemática de los desaparecidos y robo de recién nacidos. Resulta insoslayable relacionar el terrorismo de estado llevado a cabo por la dictadura argentina con el holocausto nazi. Los campos de concentración, la tortura y la muerte, unen estos dos episodios alejados en el espacio y en el tiempo pero unidos por una ideología común. Si pensamos con

¹⁹ Ricardo Piglia, *Formas breves* (Buenos Aires: Temas, 1999).

Zygmunt Bauman que no ha desaparecido la posibilidad de repetición del Holocausto, nos invade el horror. El filósofo inserta el problema del genocidio dentro de una teoría de la Modernidad. Fue el mundo racional de la civilización moderna el que hizo posible que el Holocausto pudiera concebirse. Surgió, según su opinión, de la búsqueda racional de la eficiencia, con un proceder absolutamente racional y generado por la burocracia. Afirma:

La Modernidad no es la antítesis de destrucción, matanzas y torturas. A medida que la capacidad de pensar se va haciendo más racional aumenta la cantidad de destrucción. Terrorismo y tortura son en nuestra época instrumentos de racionalidad política.²⁰

En el “Epílogo” de “El Aleph” Borges precisa su posición:

En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *Deutsches Requiem quiere entender ese destino*, que no supieron llorar ni siquiera sospechar, nuestros “germanófilos”, que nada saben de Alemania. (178) [el subrayado me pertenece]²¹

En un ensayo antifascista más esperanzado, “Anotación al 23 de agosto de 1944”, publicado primero en *Sur* (1939) y luego en *Otras Inquisiciones* (1952), Borges recuerda con felicidad la liberación de París que había sido ocupada el 14 de agosto de 1940. En este escrito el autor rescata la cultura de Occidente como el único orden posible y ve en el nazismo una imposibilidad mental y moral. Su triunfo ideológico, afirma, residía en la incapacidad de razonar.

El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erigena. Es inhabitable; los hombres solo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: Hitler quiere ser derrotado. Hitler de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente con Hércules. (169)²²

Esta versión se enfrenta al relato del asesino caracterizado por su irracionalismo. Durante la guerra Borges pensó la ideología absoluta del

²⁰ Zygmunt Bauman, *Modernidad y Holocausto* (Madrid: Sequitur, 2006).

²¹ Aunque Primo Levi afirma que comprender es imposible, en cambio conocer es necesario. (Postfacio a *Si esto es un hombre* (Barcelona: Muchnik 1976).

²² *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960).

nazismo como una forma de violencia supeditada a la muerte. La define como un “infierno posible”. Representaría así en términos psicoanalíticos, según Federico Finchelstein, la pulsión de muerte. La relación entre el inconsciente y la violencia conlleva lo traumático y hace posible y explícita la lectura borgeana del nazismo y la Shoa. Presenta así una verdadera teoría del fascismo y sus procesos de victimización.²³

Víctimas y victimarios. La cuestión del Mal

El relato de zur Linde entraña una paradoja: a punto de ser ajusticiado en el contexto de la pérdida de la guerra y la desaparición del Tercer Reich, el personaje siente y quiere demostrar el triunfo de Alemania a pesar de todo. Se trata de una derrota que el protagonista convierte en triunfo.

Una interesante investigación de Ana María Amar Sánchez ²⁴ echa luz sobre el relato. La autora aborda múltiples textos que se preguntan por las formas en que se asume una derrota política y se interroga sobre cómo la literatura ha representado la situación del perdedor, qué tipo de estrategias para sobrevivir propone y qué imágenes de ellos construye. Considera a “Deutsches Réquiem” fundante del corpus. El protagonista, afirma la autora, es la figura más perfecta del vencedor repugnante cuya victoria, a pesar de su aparente condición de vencido, lo convierte en un triunfador. La victoria de la violencia sobre el poeta judío que cantaba a la felicidad, se convierte en un duelo entre vencedor y perdedor, en el que la victoria ética pertenece a este último.²⁵ La categoría de víctima, precisa La Capra, no es una

²³ Federico Finchelstein, *El canon del Holocausto* (Buenos Aires: Prometeo, 2010). El trabajo del autor se ubica en las antípodas de las postulaciones de Louise Annick, *Borges ante el fascismo* (Frankfurt: Peter Lang Press, 2007) y “Borges y el fascismo” en *Variaciones Borges* 4, 1997, en donde la ensayista opina que la concepción borgiana del fascismo es “precaria”.

²⁴ Ana María Amar Sanchez, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (Barcelona: Anthropos, 2010).

²⁵ En una novela de un excelente narrador francés, Philippe Claudel, titulada *El informe de Brodeck* (Barcelona: Salamandra, 2009), a quien tuve el privilegio de escuchar personalmente en el Hay Festival de Cartagena de Indias (2011), se escucha la contrapartida de este cuento: la dolida voz de la víctima en primera persona quien sufre los tormentos del campo de concentración y otras tragedias familiares, a causa de la complicidad de los habitantes de un mezquino y pequeño pueblo con el enemigo, a quien lo denuncian para intentar salvarse.

categoría psicológica, sino social, política y ética.²⁶ Aunque el énfasis borgiano está puesto en el victimario, ambos encuentran la muerte.

Resulta interesante pensar, con la ensayista que venimos glosando, este cuento en relación a la conocida y también discutida frase de Hannah Arendt sobre la “banalidad del mal”. El relato fue escrito catorce años antes de que Arendt publicara *Eichmann en Jerusalén*,²⁷ en donde refiere el término “banalidad”, no a los actos cometidos sino al funcionario considerado absolutamente común y corriente. Lo banal es la naturaleza de los criminales, no el genocidio. La Shoa puso en entredicho la vigencia de la doctrina kantiana del “mal radical” en el hombre. Tanto Arendt como Jaspers, Adorno, Bernstein, Silber, Zizek, entre otros, han considerado este planteamiento del “mal radical” asociado a la maldad diabólica en el hombre y su insuficiencia para dar cuenta de la Shoa. Richard Bernstein señala que cuando Kant introdujo el concepto del “mal radical” distinguió tres grados del mal: primero el que se debe a la fragilidad de la naturaleza humana; segundo, a la impureza (mezclar causas impulsoras amorales y morales); y tercero, el más extremo, a la malignidad de la naturaleza humana o del corazón humano (el ánimo corrompido de raíz). Arendt pone en duda el tercer postulado. Su retrato de Eichmann lo condena mucho más que si lo caracterizara como una especie de monstruo demoníaco. La gente común puede cometer crímenes horrendos. Hombres corrientes recibían entrenamiento no solo para hacerse miembros de las SS, sino también para aceptar la muerte de víctimas inocentes como si esto fuera lo más “normal”.²⁸ Hay en Arendt un rechazo total de cualquier insinuación de grandeza satánica o mítica atribuida a los líderes nazis.²⁹ Eichmann encarna un nuevo tipo de criminal que ha abdicado de la facultad de pensar.

²⁶ La Capra, op.cit.

²⁷ Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (Barcelona: Lumen, 2001). En 1961 Arendt fue comisionada por el *New Yorker* del curso del juicio a celebrarse en Jerusalén contra Adolf Eichmann. El hombre no encajaba en el análisis del mal ofrecido en *Los orígenes del totalitarismo*. El nuevo enfoque perfila un agente del mal que se extiende a una amplia masa social desideologizada y anónima que contribuyó, activa o pasivamente, a la implantación del régimen nazi.

²⁸ Richard J. Bernstein, *El mal radical. Una indagación filosófica* (Buenos Aires: Lilmod, 2004); Gustavo Cosacov, “Deutsches Réquiem”, *Nuestra Memoria*, Año XV, N°32 (setiembre 2009); “Deutsches Réquiem: Un texto de Borges sobre el Mal”, *Elementos: Ciencia y cultura* (México/Buenos Aires: Univ. de Puebla, 2004).

²⁹ año/vol 15, N°072, 2008.

Todorov afirma que los nazis no eran monstruos sino funcionarios que se limitaban a cumplir con su tarea y ganarse la vida. Resulta infinitamente más cómodo para cada uno de nosotros, pensar que el mal es exterior a nosotros, que no tenemos nada en común con los aquellos que han cometido actos atroces. La maldad de los campos no es extraña a la especie humana: hay un pequeño Eichmann en cada uno de nosotros, somos todos parecidos. La explicación no hay que buscarla solo en los individuos sino en la sociedad que impone tales crímenes. La explicación será entonces política y social, no psicológica e individual. Descubre una ausencia total de responsabilidad tanto en Eichmann como en Höess, quienes concebían su tarea como un problema técnico. La cadena del funcionamiento y su compartimentación han suspendido la conciencia moral, la han eliminado.³⁰ Si nos referimos a la perversión, Elizabeth Roudinesco, reconocida psicoanalista francesa, coincide en parte con el semiótico cuando afirma que la maldad no es extraña a la especie humana y se pregunta en *Nuestro lado oscuro*³¹, “¿Dónde empieza la perversión y quienes son los perversos?” Opina que la perversión se afirma con el nazismo y centra su análisis en las confesiones de Rudolf Höess, director del campo de concentración de Auschwitz. Llega a la conclusión de que no solo constituye un hecho humano (los animales no son perversos) presente en todas las culturas, sino que existe como un desarraigo del ser respecto al orden de la naturaleza. Supone la existencia previa del habla, del lenguaje, del arte. Algunos perversos resultan sublimes cuando se vuelcan al arte, la creación y la música. O abyectos cuando se entregan a las pulsiones asesinas: constituyen una parte de nosotros mismos, son tendencias inconfesables que nos habitan y reprimimos. Una parte de nuestra humanidad exhibe lo que nosotros no dejamos de ocultar: nuestro lado oscuro.

Las razones que intentan explicar el Holocausto oscilan entre aquellas que subrayan el aspecto tecnológico, moderno e industrializado de los crímenes y su banalidad (Hillberg, Bauman, Todorov, Arendt) y las que sostienen, como Goldhagen, que los nazis eran gozosos

³⁰ Tzvetan Todorov, *Frente al límite* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).

³¹ Elizabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro* (Barcelona: Anagrama, 2009).

³¹ V. N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Madrid: Alianza, Madrid, 1992).

monstruos antisemitas. Ambas posturas subestiman otros factores, opina La Capra, como el papel específico de la ideología racista nazi como causa y efecto de esas tendencias.³² Según nuestro criterio, teniendo en cuenta el aspecto social y político, no podemos ignorar la adhesión a una ideología que reside en la raíz de estos actos, ya que, como afirmaba Voloshinov ³³, el contenido de una psique individual es tan social como la ideología.³⁴ Si abordamos el cuento desde este último enfoque la falta de humanidad de zur Linde puede ser considerada absolutamente ideológica. Desde otra interpretación podría ser un precursor de Eichmann en el plano literario: le falta toda vocación de violencia, no le fue grato dirigir un campo de concentración y debe extirpar la piedad dentro de sí mismo. Sin embargo, para ser un símbolo del hombre nuevo debe ser un buen funcionario.

A diferencia de Eichmann, caracterizado por Arendt de extrema superficialidad y de una genuina incapacidad de pensar, zur Linde es devoto de la música y la lectura, le atrae la metafísica y la literatura: Brahms y Schopenhauer, Shakespeare, Nietzsche y Spengler. Algunas alusiones a sus lecturas son anteriores a su ingreso al Partido Nazi.

Paratexto y Música

La elección de la palabra “Requiem” para el título del cuento refiere a una oración que es rezada en memoria de un muerto pero también a la composición musical cantada en la misa de difuntos. Descubrimos un intertexto musical entre el relato de Borges y el *Ein Deutsches Réquiem* de Brahms (1833-97), obra clásica del siglo XIX del compositor alemán. Nuestro escritor suprime el artículo indefinido “ein” y de este modo transforma el sentido de la obra musical: “un réquiem alemán” por “réquiem por Alemania”. Quizás esta elisión permita pensar que no se trata de un solo hombre sino de todos los alemanes, de Alemania como nación. Borges elige utilizar el título

³² La Capra, op. cit.

³³ Voloshinov, op. cit.

³⁴ Un reciente novela histórica, escrita según los cánones del folletín, de Umberto Eco, *El cementerio de Praga* (Buenos Aires: Lumen, 2010), rastrea, en fuentes reales, a lo largo del siglo XIX el desarrollo de antijudaísmo y antisemitismo hasta el estallido del caso Dreyfus. El protagonista inventado por el autor, un falsificador de documentos, espera que el mundo pueda realizar su sueño: el exterminio definitivo y total de todos los judíos.

original alemán para transparentar los vínculos entre literatura y música.

La obra de Brahms está concebida para coro mixto, soprano y barítono, con órgano, orquesta sinfónica y fue compuesta entre 1865 y 1868. Se dice que la muerte de su madre en 1865 y la anterior de su amigo Robert Schumann en 1856 fueron los motivos de inspiración de su réquiem, aunque tampoco podemos descartar la repercusión en su ánimo de la sensación de violencia y muerte provocada por la guerra austro-húngara (1866). Se compone de siete movimientos, la obra más extensa del músico. Es sagrada pero no litúrgica ya que en contraste con el Réquiem de la misa tradicional católica, que emplea el texto en latín, ésta se inspira en el texto de la Biblia Luterana Germánica (traducción del Antiguo y Nuevo Testamento). Se convierte así en un Réquiem alemán. Brahms omitió el dogma cristiano, ya que en esta liturgia se comienza con las oraciones por los muertos, mientras que esta composición se centra en los vivos. El texto comienza así: “Bendición para aquellos que sufren dolor: porque ellos serán confortados”³⁵. Recién al final hay una bendición para los muertos. Todo apunta a subrayar la trascendencia de la vida y la esperanza que atenúa el dramatismo de la muerte. Hay una significativa ausencia de la mención de Jesucristo en el texto de Brahms mientras que Zur Linde lo nombra contraponiendo la violencia y la espada con la fe de Jesús y habla de combatir las timideces cristianas. Ambas composiciones constituyen un réquiem para los vivos. Borges presenta al nazismo como el hecho moral de la autodestrucción del personaje y de Alemania y termina con un extraño amén: “Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno” (89).

La composición de Brahms entabla un diálogo con trabajos anteriores. Así lo explicita claramente al ubicar su Réquiem como el último de una serie de Requiems protestantes que se remontan a Lutero:

El músico alemán lo cita claramente en una melodía coral del siglo 17, *Wer nur den lieben Gott walten lasst*, en el segundo movimiento, y en otros lugares hay ecos de Praetorius y Heinrich Schütz, sobre todo en el final y los primeros movimientos. También es un seguidor de la polifonía de Bach así como de las fugas gloriosas que sobresalen en el

³⁵ La traducción me pertenece.

tercer y sexto movimiento. “Desde el principio el estilo de *Ein Deutsches Requiem* es a la vez completamente Brahmsiano y único en su estilo. Aunque al mismo tiempo, está impregnado de los ecos de la música religiosa, desde los polifonistas del Renacimiento, hasta la *Missa Solemnis* de Beethoven”.

Ein Deustches Réquiem comienza con la palabra “Selig” (bendecidos). “Al final de la travesía musical observamos un constante detenerse en dicho vocablo ‘selig’”.

La primera bendición es para los vivos, los últimos de los que se han ido, que descansarán de sus trabajos. El tema del movimiento de apertura simboliza el consuelo, se inicia con el impulso y profundidad de los bajos, violas y violonchelos y el órgano, mientras mantiene el brillo de los violines a lo largo del movimiento, la sombría belleza y la dulzura que marca el tono de toda la obra.

Las primeras palabras que anuncian y preanuncian el fin del *Réquiem* sostienen una progresión desde las tinieblas hacia la luz: “Bienaventurados”. “El movimiento se eleva a un primer clímax en un resplandor de luz sobre el tema ya mencionado de la consolación; la segunda sección expresa su pesar en la caída y la alegría de la que emerge.” “Al igual que en Schütz, la música del *Réquiem* parece surgir directamente del alemán de la Biblia de Lutero.

El segundo movimiento es una evocación de la muerte que termina en la alegría. Comienza como una triste y pesada danza de la muerte, un Brahmsiano *Dies Irae* (rememorando quizás la caída de Schumman al Rin). El tono menor oscuro del tema se contrapone con el repicar, como altos acordes bachianos, de cuerdas y vientos; en un nivel profundo, sobresale el incesante y fatídico golpeteo de los tambores.

Por último, cabe destacar la división de la obra en siete partes. Si bien no existen interpretaciones numerológicas de la obra, el número siete³⁶, para la tradición bíblica implica varias cuestiones que podríamos tener en cuenta para la relación Borges-Brahms: a) siete implica una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido; b) Es el número que caracteriza a la Perfección; c) Es la clave del Evangelio de Juan “las siete semanas, los siete milagros, las siete menciones de Cristo, “Yo Soy”; d) El descanso del séptimo día como pacto entre Dios y el hombre, una restauración de las fuerzas

³⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos* (Barcelona: Ed. Herder, 1986).

divinas en la contemplación de la obra consumada; e) significa el acabamiento del mundo y la plenitud de los tiempos ³⁷.

Brahms es el único compositor alemán mencionado con cierta frecuencia en la obra de Borges. Aparece en diálogo con el texto que estamos comentando y en “El Zahir” (El Aleph). Le dedica un poema en *La moneda de hierro*, titulado “A Johannes Brahms”.³⁸ El escritor argentino descubre al compositor en casa de Bioy Casares y Silvina Ocampo, quien ponía música mientras ambos escribían. Durante el proceso de escritura, la música de Debussy y de Wagner les molestaba, la de Brahms, en cambio, les producía una especie de fervor. Aparte de Brahms, a Borges la única música que lo emocionaba era el tango, los “spirituals” y el cante jondo.³⁹

Con respecto al epígrafe del cuento: “Aunque él me quitare la vida en él confiaré” (Job, 13:15) pertenece al Libro de Job, uno de los últimos libros del Antiguo Testamento. Y su exacto significado ha sido debatido durante siglos. Job expresa, con una fe inquebrantable, que si Dios lo castiga con la muerte, él no renegará de su Dios y le será fiel. Sin embargo, el vínculo entre epígrafe y texto es equívoco, opina Annick Louise, ya que no queda claro de quien proviene la frase, si de Zur Linde, de otras voces representadas en el texto, si proviene de las víctimas o las envía el personaje a quienes lo condenan a muerte.⁴⁰

Estrategias narrativas

Las distintas voces que se pueden escuchar en el *Réquiem* de Brahms están representadas en el cuento en las estrategias narrativas. Si bien “Deutsches Réquiem” constituye un monólogo de un nazi aparentemente construido con una sola voz narrativa y sobre una supuesta “oralidad”, hay en el cuento un cruce de distintas voces que dinamizan la historia.

³⁷ Deseo destacar los aportes y colaboración de la Profesora Cecilia Micetich con quien integro la cátedra de “Integración Cultural III en la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, en lo que respecta a los temas musicales.

³⁸ Primero publicado en *La Nación* 2/11/ 1975 y luego en *La moneda de hierro* (Buenos Aires: Emecé, 1976).

³⁹ Balderston, Gallo, Helfert, op cit.

⁴⁰ Louise Annick, “Besando a Judas. Notas alrededor de Deutches réquiem” en William Rowe / Claudio Ganaparo / Annick Louise (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura* (Buenos Aires: Paidós, 2000).

Por un lado, hemos dicho que el cuento está relatado por la voz del narrador en primera persona pero ésta voz está interrumpida por la palabra del editor que introduce un contrapunto a la confesión del alemán. Sus notas introducen aquello que zur Linde calla en su discurso. Al principio del cuento este editor, en nota al pie, revela el nombre del “antepasado más ilustre del narrador, el teólogo y hebraísta Johannes Forkel” (81). Más adelante pone en duda la información sobre las heridas recibidas por el personaje y opina que sus consecuencias, según se murmura, fueron muy graves. Luego coloca puntos suspensivos en la narración que zur Linde hace del régimen disciplinario del campo de concentración, como si se negara a reproducir los detalles del horror. Aclara que esta omisión ha sido inevitable, lo que apunta quizás al rechazo que le produce. También duda de la existencia real de David Jerusalem, más vale cree que es un símbolo de muchos intelectuales judíos torturados.

Las notas de este editor aclaran, ponen en duda, interrumpen el curso del relato; omite algunos detalles, orienta la lectura, interpreta y saca conclusiones. La voz de un Otro que establece un contrapunto con la del narrador. A estas dos voces se suma una tercera, la del autor Borges en el Epílogo, ya comentada, con fecha y lugar donde el autor precisa su postura ideológica. El cuento se construye así con una polifonía de voces: la del narrador, la del editor y la nota final del autor en el Epílogo. Esta construcción se corresponde con el Réquiem de Brahms en el que se produce también un diálogo de distintas voces, polifonía entre el coro y solistas, la presencia de varios textos.

El tan debatido tema de la irrepresentabilidad del horror conduce a veces a la muerte. Pocos han conseguido contar el horror. Celan, Primo Levi y Améry se suicidan como si la memoria del campo pudiera producir la muerte del narrador por el solo acto de recordar. Borges intenta representar la experiencia traumática dentro de los límites de una ética del relato. Los puntos suspensivos del editor impiden poner en palabras la obscenidad del campo de concentración, de esta manera el silencio resulta mucho más elocuente que una descripción despiadada. Este silencio grita mucho más que las palabras el trauma no relatado. El efecto de lectura produce una actitud de empatía con la víctima y la repulsión hacia el victimario. Este cuento del escritor argentino es el resultado de un diálogo de distintas disciplinas

en las que ficción, historia, política se entrecruzan en un entramado signado por la ideología.