



**Una heterotopía del odio:
el antisemitismo nazi en un
libro denunciado por Borges**

*A Heterotopia of Hatred: Nazi
anti-Semitism in a Book
Denounced by Borges*

GUSTAVO FAVERÓN PATRIAU

Bowdoin College

Gustavo Faverón Patriau es autor de las novelas *El anticuario* y *Vivir abajo*, la colección de ensayos *Puente aéreo* y los libros de teoría y crítica *Rebeldes*, *Contra la alegoría* y *El orden del Aleph*. Doctorado en Cornell, es profesor de literatura hispana en Bowdoin, donde ha sido director del Programa de Estudios Latinoamericanos. Anteriormente fue profesor en Stanford y la Escuela de Lenguas de Middlebury. Ha sido director de las revistas *Somos*, *Dissidences* y *La Vaca Multicolor*.

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 9 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1676

Resumen

El presente artículo estudia tanto un ejemplo de las tácticas gráficas de propalación del discurso antisemita en la Alemania nazi (en el libro *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, de Elvira Bauer, publicado en 1936) como la crítica de esas tácticas, ensayada meses más tardes en dos reseñas escritas por Jorge Luis Borges. Una noción central en este análisis será la idea de heterotopía, que Foucault desarrollara tres décadas después a partir de su propia lectura de otros textos borgeanos.

Palabras clave: antisemitismo, Borges, Foucault, heterotopía, propaganda

Abstract

This article studies one instance of graphic tactics of dissemination of antisemitic discourses in nazi Germany (as found in the book *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, by Elvira Bauer, published in 1936) as well as Jorge Luis Borges's contemporary criticism of those tactics and that book. Central in this analysis will be the notion of heterotopia, advanced by Michel Foucault three decades later after his own reading of other texts by Borges.

Keywords: antisemitism, Borges, Foucault, heterotopia, propaganda

Cita bibliográfica

FAVERÓN PATRIAU, G. «Una heterotopía del odio: el antisemitismo nazi en un libro denunciado por Borges», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 73-94.

En mayo de 1937, Jorge Luis Borges publicó, en el número 32 de la revista *Sur*, la reseña de un libro aparecido el año anterior en Alemania bajo el título *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*.¹ Un mes más tarde publicó, en el número del 11 de junio de la revista *El Hogar*, una nueva versión, curiosamente sintética, de la misma reseña. Poco se sabe sobre la autora del libro —la escritora y dibujante Elvira Bauer, cuyo rastro se pierde al final de la guerra—, pero mucho sobre la casa editorial que acogió —y sin duda encargó— el libro. Fue Verlag Stürmer, de propiedad de Julius Streicher, también director del infame *Der Stürmer*, quincenario que, sin pertenecer oficialmente al aparato propagandístico del nazismo, sirvió como una de sus piezas clave. *Der Stürmer* era tan desafortadamente, tan enloquecidamente antisemita, que en algún momento, a fines de los años treinta, Streicher fue percibido como una figura demasiado radical, incluso a juicio de otros jerarcas nazis, que veían en su perpetua campaña judeofóbica una obsesión irracional, que trascendía los cálculos políticos, ya aberrantes en sí mismos, del partido.² Terminada la guerra, Streicher fue juzgado y condenado a muerte por crímenes contra la humanidad, debido a que, según la consideración de sus jueces, *Der Stürmer* y Verlag Stürmer, con su aliento incendiario y su gigantesca popularidad, habían sido accesorios voluntarios en la maquinaria del genocidio. Pero antes, en 1937, cuando Borges escribió la reseña del libro de Elvira Bauer, apenas un año después de su primera edición, el volumen de la artista debutante iba por la tercera reimpresión y había vendido, según cálculos del mismo Borges, más de cincuenta mil ejemplares, *Der Stürmer* era el magazín más leído de Alemania y Streicher era una de las voces más influyentes en el país.³

A Borges, tanto las imágenes del libro como sus textos, que son poemas —breves rimas escritas a imitación de canciones de cuna tradicionales—, le parecen «exhibiciones de odio» que «pueden ser más obscenas y denigrantes que las del apetito

¹ BAUER, E. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein*. Núremberg: Verlag Stürmer, 1936. El título puede traducirse del siguiente modo: «No confíes en ningún zorro en el páramo verde ni en ningún judío por su juramento. Un libro de imágenes para grandes y chicos».

² SNYDER, L. *Hitler's Elite: Biographical Sketches of Nazis Who Shaped the Third Reich*. New York, Hippocrene Books, 1989, pp. 50-51, 52-53.

³ Discusiones detalladas de la cercanía con la que Borges siguió la evolución del rol del nazismo en Europa, el desarrollo de la guerra y, después, sus consecuencias, se encuentran en: LOUIS, A. «Borges y el nazismo». *Variaciones Borges*, n.º 4 (1997), pp. 117-136; y FAVERÓN PATRIAU, G. «La modernidad y el mal: el Holocausto según Borges y la orilla como emplazamiento epistemológico», en DABOVE, J. P. (ed). *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh, I. I. L. I., 2008, pp. 103-124. Un estudio más específico de la forma en que Borges desmonta el discurso antisemita en busca de sus aporías se encuentra en FAVERÓN PATRIAU, G. «*El orden del Aleph*». Barcelona, Candaya, 2022, pp. 251-297.

carnal», y en vista de ello, retóricamente, reta a los amantes de la pornografía a mostrarle «estampas eróticas» que sean de una naturaleza «más vil que alguna de las veintidós que componen el libro».⁴ Es importante notar que esa es la primera observación de Borges sobre *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, porque esto nos dice con claridad que el escritor argentino percibe las imágenes del libro como su elemento central, por encima de la decena de poemas, dado que entiende el poder comunicativo y el riesgo doctrinario de los dibujos de Bauer, ciertamente más complejos y mejor articulados que sus textos, aunque imágenes y poemas se ofrezcan al lector como una unidad, como elementos complementarios: los poemas no son explicaciones de los dibujos, y los dibujos no son ilustraciones de los poemas, sino que ambos se retroalimentan. Borges entiende esa dinámica, y la explica: en el libro de Bauer, dice, «colaboran el verso (ya conocemos las virtudes mnemónicas de la rima) y el grabado en colores (ya conocemos la eficacia de las imágenes)».⁵ Pero comprende que el elemento axial, la espina dorsal del conjunto, y por tanto el lugar donde reside su peligro mayor, es el elemento gráfico, su chocante discursividad visual. «Su objeto», escribe en la reseña, «es inculcar en los niños del tercer Reich la desconfianza y la abominación del judío», y de inmediato indica que el libro es «un curso de ejercicio de odio».⁶ La formulación es importante, porque denota que Borges ve en el libro una pedagogía —ese es el título de la reseña en *Sur*, «Una pedagogía del odio»—, es decir, una formulación didáctica y adoctrinadora, que mira hacia el futuro, hacia el futuro de su público inicial, que son los niños de las escuelas del Reich, pero también es un «ejercicio», una puesta en práctica, el despliegue de una enseñanza ya recibida, que no puede ser otra que la del antisemitismo tradicional de la sociedad alemana, que los nazis quieren exacerbar, para soltarla sobre sus presas, acrecentada y más dañina que nunca. La intuición de Borges no podría ser más precisa: aunque él probablemente lo desconozca, o no lo recuerde, la frase que sirve de título al libro, que es en sí misma una rima —debe leerse en cuatro versos tetrasílabos, dos de rima consonante en «eid» y dos de rima asonante en «u»: «*Trau keinem Fuchs / auf grüner Heid / und keinem Jud / bei seinem Eid*»—, es una cita atribuida a Martín Lutero, utilizada desde años antes en propaganda antisemita, revivida por Bauer de forma tal que su enseñanza para los niños de Alemania parece venir, no de ella, sino de la tradición alemana.⁷ No era un gesto original de parte de Bauer: en los años treinta, en paredes públicas de diversas ciudades alemanas, se reprodujeron pinturas murales que representaban a Lutero gritándole esas mismas frases a un judío, al que recriminaba por la comisión de algún delito (FIG. 1). Pero, precisamente por no ser una muestra de originalidad, la alusión era altamente reconocible.

⁴ BORGES, J. L. «Una pedagogía del odio». *Sur*, n.º 32 (1937), pp. 80-81.

⁵ BORGES, J. L. *Op. cit.*, p. 80.

⁶ *Idem.*

⁷ Roos, D. *Julius Streicher und Der Stürmer 1923-1945*. Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2014, p. 446.

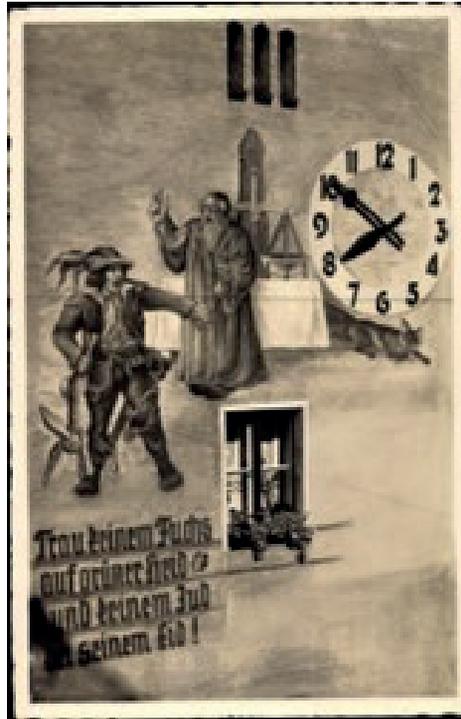


FIG. 1. Postal alemana de principios de los años treinta. Pintura mural en Núremberg, hoy desaparecida. Tanto el mural como la fotografía son de autor desconocido. La postal fue impresa por la editorial Stoja, en Núremberg.

Borges explica por qué las imágenes de Bauer le parecen más efectivas que sus textos. Con «perplejidad», dice, lee al azar cualquier «poema didáctico» del libro, y de inmediato lo traduce: «El alemán es un hombre altivo que sabe trabajar y pelear. Por lo mismo que es tan hermoso y tan emprendedor, lo aborrece el judío» —Borges, quizás para afejar el verso ante los ojos de su lector, formula una traducción en extremo prosaica, pero bastante literal.⁸ Describe y traduce otros pasajes, para descartarlos no solo por su contenido explícitamente racista sino también por su escasa originalidad. «Los grabados son más astutos», dice, utilizando, al propósito, un adjetivo que Bauer, en alemán, esgrime contra los judíos.⁹ En el ensayo original, en *Sur*, recién entonces pasa a describir algunas de las imágenes, siempre entendiéndolas como parte de un discurso, y por ello se siente en la libertad de comentar su lógica, o las debilidades de su lógica: «El alemán es un atleta escandinavo de dieciocho años, rápidamente caracterizado de obrero. El judío es un turco amulatado, obeso y cincuentón. Otro rasgo sofisticado: el alemán acaba de rasurarse, el judío combina la calvicie con la suma pilo-

⁸ BORGES, J. L. *Op. cit.*, p. 80.

⁹ *Idem.*

sidad» (FIG. 2).¹⁰ Pero, aunque sus términos provengan de la retórica lingüística y la lógica —habla de sofismas—, lo cierto es que su mirada se dirige a la construcción de la imagen, a la retórica de la imagen. Le molesta el abuso de la caricatura, lo incomoda la grosería de los contrastes pictóricos. Los colores de los grabados lo llevan a evocar esa reducción intelectual que habita en el centro del racismo moderno: la atribución de valor a los colores, la jerarquización de los colores.



FIG. 2. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heide und keinem Jud bei seinem Eid*. Núremberg: Verlag Stürmer, 1936. Páginas no numeradas.

En las imágenes, el joven obrero ario de mirada altiva luce divinizado por contraste con su antagonista judío, de ojos esquivos.¹¹ Pese a presentarse como dos viñetas, lo cierto es que, si se le presta atención al paisaje, descubrimos que estamos ante un mismo espacio, un mismo sitio de representación, y a la vez no: los separa, apenas, el blanco de la página que se interpone entre las dos figuras —es el mismo cielo, el mismo suelo, la misma hilera de árboles a la misma altura, cercado las mismas casas—; incluso la zanja el joven abre en la tierra a sus pies es visible, todavía, a los pies del judío. A Borges lo irrita, sobre todo, la inexactitud de las descripciones: «Es muy sabido que los judíos alemanes son *Ashkenazim*, hombres de sangre eslava, rojizos»,

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹ En un estudio reciente, Michael Ranta hace notar, brevemente, la caracterización de ambos personajes de la FIG. 2 en términos muy semejantes a los míos —y a los de Borges, en principio—. RANTA, M. «Master Narratives and the Pictorial Construction of Otherness: Anti-Semitic Images in the Third Reich and Beyond», en *Contemporary Aesthetics*, vol. 15 (2017), pp. 7-8. Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol15/iss1/25/

escribe Borges. «En este libro», sin embargo, «los presentan morenos hasta la mulatez, para que sean el reverso total de las bestias rubias. Les atribuyen además el uso permanente del fez, de los cigarros de hoja y de los rubíes». ¹² Visiblemente, Borges toma los términos de Bauer, y del antisemitismo nazi, para revertirlos y lanzárselos de vuelta: «las bestias rubias». Pero también asume, en su lenguaje, la gramática del yiddish, por ejemplo en el uso plural de *Ashkenazim*, recordándonos que la lengua de los judíos perseguidos en Alemania es una lengua germánica. «Otro grabado nos exhibe un enano lujoso», escribe, «que intenta seducir con un collar a una señorita germánica» (FIG. 3). ¹³ Más allá comenta otra imagen, en la que vemos «la acriminación del padre a la hija que acepta los regalos y las promesas de Sali Rosenfeld, que de seguro no la hará su mujer. Otro, la hediondez y la negligencia de los carniceros judíos» (FIGS. 4 y 5). ¹⁴



FIG. 3. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

¹² BORGES, J. L. *Op. cit.*, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ *Idem.*



FIG. 4. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.



FIG. 5. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

En la FIG. 3, Borges podría haberse detenido a comentar la grosera satanización del personaje judío, descrito como el único acechador adulto en un mundo de niños y adolescentes, arios; en la FIG. 4., podría haber descrito la judaización del mal alemán, representado en la mujer que acepta los cortejos del novio judío, para desesperación de su padre. En la FIG. 5, la animalización del carnicero judío y su presentación como enfermedad, que amenaza con contagiar a sus clientes arios. Pero no lo hace. Constantemente, Borges prefiere señalar, más allá de la agresividad racista en sí misma, la inexactitud palpable de la información histórica: «¿Cómo, y las muchas precauciones para que la carne sea *Kosher*?», pregunta.¹⁵ En ese punto de la breve reseña, queda claro que a Borges le interesa denunciar no simplemente la falsedad contenida en la propaganda, sino su irrealidad, o, más específicamente, la irrealidad del mundo que representa: el libro de Bauer alude a una Alemania que no existe, un país imaginario habitado por dos grupos, el pueblo ario en el que todas las virtudes morales y todas las bellezas físicas se conjugan, y el judío, representado como ajeno a lo germánico, donde confluyen todas las taras, todos los males, todas las deformidades, todas las fealdades. Aún más: le parece que, en el libro de Bauer, convergen representaciones de lo judío y lo germánico que corresponden a diversos tiempos históricos, geografías y orígenes culturales divergentes, lo que parece engendrar un espacio (irreal) donde demasiadas líneas contradictorias convergen de manera arbitraria. Acaso para hacer notar esa deformidad —y, de paso, confirmar que comprende la importancia central de las imágenes para representarla—, la segunda versión de la reseña, la que apareció en junio, en *El Hogar*, se reduce casi por entero a enumerar las descripciones de los primeros diez grabados del libro, reproduciendo en cierta forma la yuxtaposición de las imágenes en la yuxtaposición de su propio texto, como tratando de que su reseña del libro tenga la misma estructura del libro, para hacer notar la forma del volumen de Bauer, y, con ello, subrayar la convergencia arbitraria de las imágenes. Interesantemente, Borges anuncia ese ejercicio descriptivo como una sujeción a la ley nazi: «Oigo que en Alemania la crítica ha sido vedada a los críticos y no se les tolera sino la descripción de las obras», escribe. «Me limitaré, por consiguiente, a describir algunos de los grabados que integran este voluptuoso volumen».¹⁶ Borges tiene, entonces, la intención de que sus palabras sean, literalmente, re-presentaciones de las imágenes, y pretende que con solo reconstruir las imágenes verbalmente y confrontar al lector con ellas le hará comprender la ignominia del libro, y, con ello, la ignominia de la ley. La yuxtaposición, sin embargo, va más allá, y acaba por crear un espacio hecho de muchos espacios.

En ello, Borges parece evocar una idea que solo treinta años más tarde formularía Michel Foucault: la noción de «heterotopía». Resulta curioso, porque, como es sabido, la primera vez en que Foucault presentó esa noción, aun sin darle nombre, fue

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ BORGES, J. L. «Trau keinem Jud bei seinem Eid», en BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. IV, p. 310.

en el «Prefacio» a *El orden de las cosas*, en 1966, y el ejemplo del que echó mano para describir la noción fue un fragmento de un ensayo de Borges —otra enumeración, otra yuxtaposición: «El idioma analítico de John Wilkins», específicamente, el célebre pasaje en el que Borges, tras aludir a diversas nomenclaturas, taxonomías y otros sistemas clasificatorios, más o menos disparatados, describe uno que, según dice, se halla en una imaginaria enciclopedia china, el *Emporio celestial de conocimientos benévolo*:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolo*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.¹⁷

Foucault sostiene que la sensación de maravilla que sentimos al confrontar esa taxonomía, y la risa que nos provoca, provienen de nuestra sospecha de que existe otro sistema de pensamiento, tan diferente del nuestro, que somos incapaces de concebirlo. De inmediato, se pregunta en qué rasgo reside la extrañeza de ese sistema intelectual inconcebible. Su respuesta es que, aunque a todas las categorías de la taxonomía podemos asignarles un significado muy exacto, incluso a las que parecen monstruosas o fantásticas, todas están demasiado cerca unas de otras, yuxtapuestas con excesiva libertad, convertidas en parte de una misma nómina mediante el recurso, demasiado simple, del ordenamiento alfabético. Dado que no entendemos el criterio sobre el cual se construye la lista, no podemos comprender, dice Foucault, que todos los elementos correspondan a un mismo conjunto, y por esa razón la enumeración adquiere el poder de un encantamiento.¹⁸

Las claves para el malentendido de Foucault ante la fábula borgeana están en la manera en que pasa por alto su ironía del orientalismo, su disrupción del canon occidental, su distancia irónica ante el texto y su peculiar uso de la frase «conocimientos benévolo». De hecho, cuando Foucault se refiere a la sensación de maravilla y encantamiento que el texto produce, y reflexiona sobre nuestra imposibilidad de aprehenderlo, está cayendo en esas trampas borgeanas, que tienen en común su propia risa —la risa de Borges— ante nuestra demostrable incapacidad de distinguir entre epistemologías culturalmente diferenciadas de la nuestra, por un lado, y paradojas lógicas, por otro. Dicho de otro modo, que la enciclopedia sea china es una sátira de la imaginación orientalista capaz de aceptar cualquier exuberancia como parte del pensamiento de otras culturas; que la referencia se atribuya a Franz Kuhn —traductor de la novela china favorita de Borges,

¹⁷ BORGES, J. L. «El idioma analítico de John Wilkins», en BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. II, p. 91.

¹⁸ FOUCAULT, M. *Les Mots et les choses*. París, Éditions Gallimard, 1966.

El sueño de la recámara roja— habla de la profundidad de esa incomprensión, que implica la indiferenciación entre ficción y realidad; que el texto sea doblemente mediado y traducido es un comentario sobre la distancia insalvable entre el original y nosotros; que el conocimiento que transmite sea «benévolo» no puede ser sino un sarcasmo, dado que el pasaje de la enciclopedia imaginaria es de una naturaleza bastante torva, en el fondo, y no poco escalofriante. Su horror proviene del hecho de que, en verdad, esa lista solo puede haber sido escrita por un autor que sea muchos autores a la vez, mirando el mundo desde múltiples perspectivas y múltiples sistemas de conocimiento, dado que cada ítem de la taxonomía proviene de un sistema epistemológico diferente. No están simplemente yuxtapuestos, sino que, más bien, cada uno es la aparición espectral de un fragmento de un mundo distinto y, por tanto, de sistemas de conocimiento divergentes —su único terreno común, para decirlo en términos borgeanos, implicaría la mente de Dios—. La risa de Borges, a diferencia de la de Foucault, es ominosa. No la motiva el descubrimiento de simples discrepancias culturales o epistemológicas, sino la sugerencia de una suerte de universo babélico, hecho de muchos universos: un verdadero «emporio celestial», como advierte el título de la enciclopedia, pero no uno benévolo. Según Foucault, el pasaje fue el origen de su investigación sobre la transformación de la episteme occidental a lo largo de la historia, pero el texto de Borges no sugiere ninguna linealidad, sino la concomitancia espacial y la coincidencia temporal de muchas epistemes, abismadas en una nómina que, por ello, nos parece monstruosa, pero que es un reflejo del mundo mismo, o de nuestros muchos mundos. El trabajo de Foucault, su obra toda, que se funda en lo que él llamó la arqueología del conocimiento, implica transformación y telos; la idea de Borges, un caos simultáneo. Si la fábula borgeana origina el proyecto de Foucault, el caso es una serendipia, un hallazgo fortuito, fruto de un malentendido, pero, como veremos, Foucault mismo fue capaz de percibir el malentendido, y corregirlo, poco tiempo después, de una manera que, como se hará evidente luego, resulta productiva para nuestra discusión.

En *Les Mots et les choses*, Foucault sostenía que la taxonomía zoológica de la enciclopedia china solo es practicable en el lenguaje, dado que el único espacio que esas categorías pueden compartir es, precisamente, un espacio lingüístico: el texto.¹⁹ Puesto en otras palabras: dado que cada término de la enumeración parece producido en una episteme distinta, el texto da la impresión de contener fragmentos de esas epistemes, cuya yuxtaposición textual constituye lo que, un año más tarde, Foucault empezará a llamar heterotopía, en una charla, luego publicada en la revista *Diacritics* y traducida como “Of Other Spaces”. En esa reelaboración, Foucault dirige la idea en un sentido nuevo, mucho más semejante al que Borges ha querido imaginar. Ya no solo habla de epistemes imposiblemente concomitantes, que producen risa, sino de espacios, reales o imaginarios, en los que conviven mundos dentro de otros mundos, versiones perturbadoras, intensas, contradictorias del mundo, a veces ideales, a veces espectrales u horribles, a veces con la capacidad de rebelarse contra el mundo real, a veces para

¹⁹ *Ibid.*, p. xx.

reafirmarlo.²⁰ Ya no está hablando de textos, entonces —o no solo de textos—, sino, sobre todo, de espacios y discursos socioculturales, en los que es posible identificar, tras una cuidadosa revisión —una revisión arqueológica, en el sentido idiosincrásico que Foucault daba a ese término— más relaciones y sentidos de los perceptibles a primera vista. Algunos de sus ejemplos son concretos, tangibles: cementerios, cárceles, manicomios, lugares que parecen cumplir una sola función —guardar a los muertos, reprimir a los que rompen la ley, reunir a los enfermos psiquiátricos—, pero que en verdad tienen otras, varias más, crucialmente la de concentrar en ellos los errores o las distorsiones de la sociedad, y los signos y los significados que la sociedad aborrece, para crear, por oposición, la impresión de la sociedad misma como un sitio que, habiendo sido caótico, se vuelve un cosmos, un orden.²¹

Esto último es lo que Foucault llama una «heterotopía de compensación»: la creación o la imaginación de un espacio X mediante el recurso de imaginar otro, Y, que es su opuesto negativo, en cuya dirección marchan los fantasmas exorcizados de X.²² El resultado de esa operación es la invención de un mundo, X, libre de máculas. Foucault describe una serie de principios de la heterotopía, que determinan sus variantes. Tres de esos principios son relevantes en nuestra lectura del libro de Bauer —y la reseña de Borges—. Uno, que ya vimos, es la idea de que la heterotopía es capaz de yuxtaponer, en un solo espacio —incluso en uno real—, varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles.²³ Un segundo principio es que las heterotopías funcionan en relación con todos los espacios que no son incluidos en ella, y esta característica, dice Foucault, puede cumplirse de dos maneras: o bien creando un espacio ilusorio que, por contraste, expone el carácter ilusorio de los lugares reales dentro de los cuales transcurre la vida social —es la idea que Baudrillard retomará en su especulación sobre Disneyland—, o bien postulando un espacio tan perfectamente construido, que hace espantosamente visibles las oscuridades y las deformidades del mundo real.²⁴ Quiero alegar que Bauer construye una heterotopía que no corresponde a ninguna de esas dos posibilidades, sino a una tercera: el diseño de un mundo constituido plenamente por el horror, la amenaza, la acechanza, la inminencia de la degeneración, un mundo imaginario, como observa Borges, pero escrito y dibujado por Bauer con la intención de propiciar la impresión, en sus lectores, de que *ese* es el mundo real, un mundo que solo cabe eliminar mediante la construcción de la utopía germánica, aria, del nazismo.²⁵

²⁰ FOUCAULT, M. «Of Other Spaces», en *Diacritics*, vol. 16, n.º 1 (1986), p. 25.

²¹ Una discusión de esta última forma de heterotopía, su carácter paradójico, y el rol de la utopía en su construcción, se encuentra en: KNIGHT, K. T. «Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia», en *Textual Practice*, vol. 31, n.º 1 (2017), pp. 141-158.

²² FOUCAULT, M. (1986). *Op. cit.*, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ En «Religion and Metaphysics», tres décadas antes, Bertrand Russell definió el *argumentum ad horrendum*, cierto tipo de falacia, en los términos más simples: «If this were not true the universe

Uno de los rasgos que convierten el libro de Bauer en una heterotopía de este tipo —llamémosla heterotopía *ad terrorem*, para recoger también su sentido falaz, que Borges señala— es el hecho de que, en él, sobre todo en sus imágenes, no solo se representa un mundo irreal, sino uno compuesto por elementos de muchos discursos antisemitas distintos, de diferentes orígenes culturales y procedentes de épocas diversas, pero además propone que la amenaza involucrada en la existencia misma de los judíos es ecuménica, mundial, que su espacio es, literalmente, todos los espacios. Bauer abre su libro con un grabado que representa esa idea (FIG. 6).



FIG. 6. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

would be unbelievably bad». RUSSELL, B. «Religion and Metaphysics», en *The Independent Review*, n.º 9 (1906), p. 111. Siguiendo una lógica diametralmente opuesta, pero no menos falsa, la falacia de Bauer, la de Streicher, la del aparato propagandístico nazi en general, que no es otra cosa que el esqueleto ideológico del populismo racial nazi, partió de la idea de que el universo ya era un lugar increíblemente malo, era un infierno, de modo que la única manera de trocarlo en algo bueno era matando a todos sus demonios. En 1936 aún no se había convertido en un plan en marcha, pero libros como este fueron sus preparativos.

El grabado, que en verdad es una serie de ocho viñetas, representa los primeros años de la humanidad, la creación de los continentes y, por supuesto, las razas —dado que, en la mirada nazi, las razas no son un constructo moderno, producto de las racionalizaciones del colonialismo y el imperialismo, sino entelequias, y han existido siempre—. En las tres que forman la columna de la izquierda, vemos, de arriba hacia abajo, a una familia germánica, una familia china y una familia africana. En la columna de la derecha, otra vez de arriba hacia abajo, vemos una familia judía, una familia japonesa y una familia indoamericana. La imagen que, desde la zona central superior, domina la página, nos muestra al Diablo bailando sobre la tierra, ejerciendo su dominio sobre ella. Es descrito como una cabra humanoide, no muy distinta del animal con el que, en otras partes de libro, se representa a los judíos. La viñeta inferior de la columna central muestra a los judíos esclavizados por los egipcios, que los obligan a cargar ladrillos sobre la espalda, sin duda como castigo por sus culpas.

La composición se coloca ante los ojos del lector como una secuencia, pero es imposible descubrir su cronología —o el orden de su lectura—, porque en ella los tiempos han colapsado y conviven sin ninguna congruencia. Foucault, en su charla de 1967, acuñó un término para esa concomitancia en el tiempo, que completa la concomitancia espacial de la heterotopía: «heterocronía».²⁶ No es que Bauer caiga en el anacronismo por impericia ni por distracción, sino porque quiere, efectivamente, representar la perennidad de la amenaza judía desde el origen del mundo, pero también señalar que ya hubo momentos en la historia en los que algún pueblo sabio —los egipcios de la Biblia, por ejemplo— los puso en su lugar, esclavizándolos. Lo mismo, sugiere Bauer, deben hacer los alemanes. El aparente anacronismo, entonces, es una condición buscada por la autora, lo que nos recuerda la más relevante de las observaciones de Foucault sobre la heterocronía, en la charla que hemos mencionado: la idea de que las heterotopías están con frecuencia ligadas a ciertos momentos en la historia, a una cierta temporalidad, que les es propia, porque es el tiempo que les corresponde, no menos heterogéneo que su espacio: la heterocronía, la multiplicidad heterogénea del tiempo, es la dimensión temporal de la heterotopía.²⁷ Foucault sostiene de inmediato que la heterotopía solo funciona al tope de sus posibilidades cuando los sujetos arriban a una suerte de ruptura completa con sus nociones tradicionales del tiempo.²⁸ Dado que la intención de Bauer es construir una Alemania que refleja toda la historia mundial, un discurso antisemita que recoge elementos de todos los antisemitismos, y una representación de los judíos en la que estos parecen converger en Alemania desde todas las eras, tiene que dotar a su relato de una forma y un contenido en los que converjan todos los espacios en todos los tiempos. En ese giro del relato de Bauer, desde su primera imagen, los judíos —o más bien «el judío», esa ominosa figura que es espectral y es de carne y hueso a la vez— se vuelven eternos.

²⁶ FOUCAULT, M. (1986). *Op. cit.*, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Idem.*

No es sorprendente que, cuatro páginas más allá, tras la imagen que hemos visto en la FIG. 2, nos encontremos, en el tercer grabado del libro, precisamente, con «El judío eterno» (FIG. 7).

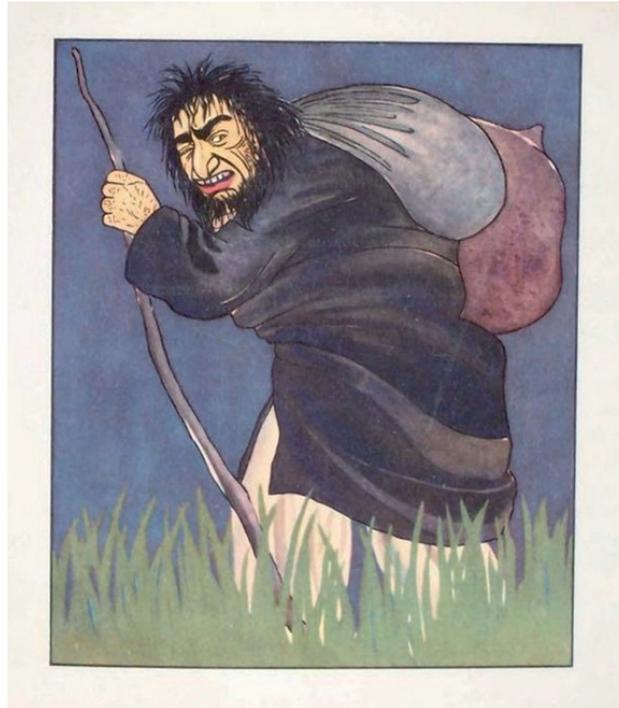


FIG. 7. Grabado «El judío eterno», de Elvira Bauer. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid.* Páginas no numeradas.

Aún menos sorprendente es que la imagen del «judío eterno» no sea otra que la del «judío errante», el migrante permanente, reprimido y expulsado de todas las sociedades, alienado de todas las culturas que han tenido el buen juicio de condenarlo al ostracismo, con lo cual, sin embargo, lo han dotado, también, del horrible don de la ubicuidad: la eternidad del «judío eterno», así, no es solo una omnipresencia en el tiempo, sino también en el espacio: está en todos los momentos en todos los sitios. Una vez que Bauer establece esa idea, quedan afianzadas la heterotopía y la heterocronía, y desde allí en adelante su representación de Alemania podrá albergar todas las imágenes discrepantes que quepa imaginar de los judíos: serán, simultáneamente, marginales y elitistas, taimados y descarados, millonarios y miserables, enfermos y saludables, donjuanes y devotos de sus familias, derrochadores y tacaños, fervorosos creyentes de su retorcida fe y seculares, carentes de cualquier misticismo o de cualquier principio moral. Borges hace notar buena parte de esas contradicciones y reconstruye fragmentariamente la columna vertebral del relato de Bauer, que es, a sus ojos, falaz y multiforme, contradictorio, opuesto a los más simples hechos de

la historia. Cuando observa que los judíos son representados, en buena parte de los grabados, como judíos turcos, sefardíes, en lugar de como *Ashkenazim*, parece estar pidiéndole rigor al caos: su esfuerzo no es inútil. Borges está sonando una alarma, alertando sobre el problema que le parece más acuciante: el hecho de que este libro sea un éxito entre los niños de Alemania, que sea material de enseñanza. Comentando otro grabado de Bauer, y un poema que lo complementa, Borges anota que, en la imagen, vemos «el alivio de los niños ante la oportuna expulsión de los profesores judíos. “Queremos un maestro alemán”, gritan los escolares entusiasmados, “un alegre maestro que sepa jugar con nosotros y que mantenga la disciplina y el orden. Queremos un maestro alemán que nos enseñe la sensatez”. Es difícil no compartir ese último anhelo».²⁹ En esa observación, próxima al final de su reseña, Borges resume su preocupación: que el relato de Bauer, que es —por contraste, siguiendo el modo oposicional de las heterotopías— una cifra de la utopía nazi, suplante, en Alemania, al complejo rigor de la historia. Su advertencia final es que la existencia de libros como el de Bauer, y su creciente popularidad, amenaza con destruir, incluso antes que al pueblo judío, a la cultura germánica, idiotizándola con fantasías racistas: «¿Qué opinar de un libro como éste?», se pregunta. «A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriada comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio».³⁰ Es la misma idea que, ocho años más tarde, en una de sus ficciones más célebres, «Deutsches Réquiem», apenas acabado el Holocausto, volverá a proponer, indirectamente, desde la mirada mediada de un narrador nazi, subdirector de un campo de aniquilamiento: la noción de que, al asesinar a los judíos, los alemanes han asesinado una «zona» de su «alma».³¹

Cuando, en mayo de 1940, otra vez en la revista *Sur*, Borges publique «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», estará ensayando, probablemente sin recordar ya el libro de Bauer, pero teniendo en mente el *Zeitgeist* en que aquel libro fue escrito, una respuesta al totalitarismo, siguiendo, él también, un recurso heterotópico. Como se recuerda, aquel cuento refiere la historia de un universo perverso que paulatinamente reemplaza al nuestro. La perversidad de ese mundo radicará en el hecho de haber sido construido desde el lenguaje, desde los libros, y haber transitado de ellos a la realidad: es una crítica de la sistemática imposición de las ideologías totalitarias. El quiebre heterotópico, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», sobreviene cuando ciertos objetos reales de Tlön, los hrönir, empiezan a revelarse en el mundo del narrador: son como aristas del otro universo que se clavan en el primero, lo atraviesan, se estacionan en él, dando inicio a la suplantación. Ese uso de la heterotopía, para denunciar un proceso histórico real y enfermizo, mortal, es un acto de resistencia, la

²⁹ BORGES, J. L. (1937). *Op. cit.*, p. 81.

³⁰ *Idem.*

³¹ BORGES, J. L. «Deutsches Réquiem», en BORGES, J. L. (2005). *Op. cit.*, pp. 617-622.

construcción de un relato contestatario.³² Pasaron muchos años antes de que Maurice Blanchot describiera, en su tratado sobre la amistad, el poder de la literatura como esencialmente contestatario, como el vehículo para una respuesta contestataria a las formas abusivas de la autoridad, al lenguaje de la autoridad y, por último, a sus propias formas dominantes.³³

Esto es perfectamente predicable del cuento de Borges, pero quizás, en este punto de nuestro argumento, es más importante recordar que aquel relato no solo lidia con la construcción de espacios metafóricos y heterotópicos, para representar la imposición de unos mundos sobre otros, a través de la imposición de ciertas concepciones del mundo sobre otras, sino que también lidia con los métodos de esa imposición, esencialmente, con la pregunta de cómo se propagan esas ideas. Visto así, una parte sustancial de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» es la descripción de una suerte de lenta y despaciosa campaña propagandística, la identidad de cuyos actores principales parece revelarse hacia el final del relato, solo para esfumarse de inmediato, como un espejismo. Para las fechas en las que Borges diseñaba tanto su ficción como su crítica de Bauer, la propaganda estaba en gran medida agazapada fuera de la mirada académica, casi libre de escrutinio. El clásico volumen de Edward Bernays, *Propaganda*, había visto la luz en 1928, pero su mirada sobre el fenómeno de la diseminación manipulativa de campañas de información o desinformación y la mecánica de la formación de consensos fomentados desde el poder, estaba aún concebida como el estudio de una dinámica propia de las democracias —su lado semioculto—, dado que las formas de propaganda que Bernays estudiaba eran previas a la verdadera gran revolución en el campo de la propaganda, que habría de llegar, precisamente en tiempos de Borges, con el aparato publicitario-ideológico del nazismo. Para Bernays, la propaganda es, de hecho, una de las argamasas que mantienen la coherencia de un sistema democrático;³⁴ en Borges, como vemos, la propaganda es ya una forma de perversión narrativa, antidemocrática por naturaleza.

En el libro de Bauer, a su vez, hay un enigmático impulso a revelar su propio origen, a descubrir a los actores centrales del objeto propagandístico, que, en contra de lo que Borges piensa, no es *solo* propaganda didáctica para niños: el subtítulo del libro es *Ein Bilderbuch für Groß und Klein*: «un libro de imágenes para grandes y chicos». Es el giro más inesperado —o el único giro inesperado— de *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Ocurre cuando, a mitad de su recorrido paisajístico por esa Alemania multifacética y de eras sincrónicas, de pronto, el libro parece referirse a sí mismo, señalarse a sí mismo como un acto de resistencia contra la amenaza judía, un acto heroico, por lo demás, dado que consiste en la defensa de la utopía aria, atacada por la plaga omnipresente del judaísmo. Pero, cuando lo hace,

³² BORGES, J. L. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en BORGES, J. L. (2005). *Op. cit.*, pp. 461-474.

³³ BLANCHOT, M. *Friendship*. Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 67.

³⁴ BERNAYS, E. *Propaganda*. Nueva York, Routledge, 1994 [1928], p. 11.

ocurren dos cosas que el lector no anticipa. Es un doble movimiento, de ida y vuelta, que cambia por completo la clave de la representación y luego vuelve a ella, pero de manera hiperbólica. Primero, se quiebra la clave caricatural, que ha sido sostenida durante todo el libro, para dar paso a un dibujo de trazo realista, espíritu romántico e intención idealizadora. El centro de esa imagen, su actor protagónico, a primera vista, parece ser un alto jerarca nazi, en una circunstancia que asociamos de inmediato con las conocidas fotografías de Hitler rodeado de niños alemanes. De hecho, el personaje asume la actitud exacta del líder paternal y carismático, apenas inclinado hacia adelante para recibir un ramo de flores que le ofrece una niña, mientras otros lo miran con devoción y unos más, al fondo, hacen el saludo nazi. La inscripción, en la pulcra caligrafía gótico-germánica de Bauer, revela que el personaje no es otro que Julius Streicher, el director de *Der Stürmer* y propietario de la editorial Verlag Stürmer, es decir, el editor del libro (FIG. 8).

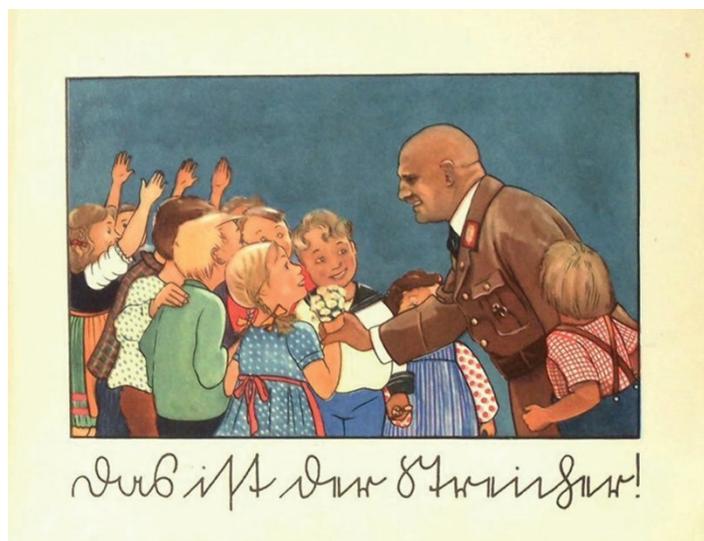


FIG. 8. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

La imagen, entonces, producida por Bauer, representa la unión, sobre el papel, en ese espacio heterotópico que es el libro mismo, del financista del volumen, productor de su discurso y mayor propagandista de las ideas que lo sostienen, Julius Streicher, con los niños a quienes, en principio, el libro está dirigido. En esa página, *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid* alude a la fuente de su discurso y a los destinatarios de su discurso, y representa la unión de ambos, una unión paterno-filial, lo que equivale a decir que representa el acto de la lectura del libro como un momento en la construcción de la familia aria. ¿En qué medida es Bauer consciente de estar haciendo eso? La respuesta es difícil y quizás la pregunta misma sea inconducente: basta con decir que la transformación de la clave representacional, el abandono

de la caricatura, es un implícito reconocimiento de que alguna expectativa de realidad hay en esta imagen, que no está en las imágenes anteriores ni en las que vienen más tarde en el libro. El momento linda con lo paradójico, porque es justamente en la asunción del trazo realista donde descubrimos la única señal explícitamente utópica de todo el volumen.

Pero una cosa se ha roto; hay algo disfuncional en la imagen. La autora se ha acercado demasiado al extremo utópico, antes y después invisible, pero que, como hemos entendido ya, es precisamente un producto de la acumulación heterotópica. Si esta clave se mantuviera, se sostuviera más adelante en el libro, correría el riesgo de destruir todo su efecto, o de transformarse en otro más de los muchos mundos absurdamente acumulados en la heterotopía antisemita. Aunque Bauer procederá a sumergirse más en la referencia a *Der Stürmer* y su campaña propagandística, necesita regresar a su clave anterior, y, cuando lo hace, la duplica, la multiplica, hasta la hipérbole. De allí que la imagen menos caricaturesca del libro sea sucedida de inmediato, al pasar la página, por la más compleja de todas, en términos de estilo, lenguaje y modos representacionales, entre ellos la caricatura. Observémosla con cuidado (FIG. 9):



FIG. 9. Grabado de Elvira Bauer en *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*. Páginas no numeradas.

Hay muchos elementos en juego. El más visible es el regreso a la caricatura, pero ese no es el único rasgo saltante. Figura, prominentemente, la cartelera mural de *Der Stürmer*, que prolonga la presencia de Streicher sin tener que yuxtaponerlo a las imágenes caricaturales de los otros personajes. Pero el recurso es más sofisticado todavía: cuando uno mira con más atención, descubre que Streicher sí está en la imagen. Su

perfil consta en un afiche de la cartelera, difuminado, y es el único elemento de la viñeta que no se presenta como caricatura. Luego están los niños, cuya imagen es tratada con línea fina y colores felices, con el trazo delicado de un Hergé, y que, en este panel, suceden a los niños de la FIG. 8, mirando los artículos de *Der Stürmer* con la admiración con la que aquellos otros miraban a Streicher. A la izquierda hay otro trío de personajes, los judíos, vestidos de negro, hablando sin hablar, solo con los ojos, los labios sellados mientras intercambian miradas, complotando. La relación entre los tres es oscura, insinúa que su comunicación es secreta, como si intercambiaran ideas telepáticamente —en verdad lo hacen de una manera más extraña, como brujos, lo veremos de inmediato—. A su lado, en la zona media e inferior de la imagen, hay tres cuervos, que son ellos mismos, distribuidos en posiciones semejantes, dos de perfil y el del centro de frente. Insidiosamente, los ojos de los cuervos tienen la misma direccionalidad de las miradas que los ojos de los tres hombres: los de perfil se miran fijamente mientras el del medio tuerce los ojos para ver al que está a su derecha, es decir hacia el lado izquierdo en la viñeta. Pero los cuervos sí tienen los picos abiertos; los judíos están hablando a través de ellos. Es un tópico común del antisemitismo medieval: como todo demonio, el judío encarna o se desdobra en animales, esa es su forma secreta, pero también su forma más real. En la pared, al extremo derecho de la imagen, alguien ha dibujado una caricatura, en este caso de trazo infantil, y ese dibujo también representa a un judío; lo sabemos por la negra nariz curva, la nariz de cuervo. La caricatura debe haber sido hecha por un niño, pero en el mismo muro donde se alza la cartelera de *Der Stürmer*, de modo que, en esa pared, conviven la enseñanza de la publicación de Streicher y sus frutos, el antisemitismo aprendido por sus lectores. También *Der Stürmer* es, entonces, una publicación *für Groß und Klein*, para grandes y chicos. La imagen es, en sí misma, una expresión heterotópica, en la que confluyen lenguajes distintos, signos de índole diversa, maneras diferentes de mirar a los judíos, como en el cruce de epistemes que Foucault encontraría años más tarde en la enciclopedia china de Borges, y que lo llevaría a concebir la noción de heterotopía. Pero es algo más. Es también una clave de lectura del libro y de la relación entre sus actores y sus escenarios: los productores del discurso, los propagandistas, los idealizados, los odiados, vistos de tres formas diferentes: los personajes del libro que representan el falso horror del presente y los personajes del libro que representan la futura construcción de la utopía. Imaginemos esa página vista por un lector alemán, antisemita, o proclive a aprender el antisemitismo, en 1936. Bauer le está diciendo que esta es la realidad, que esto es Alemania: calles por las que circulan niños inocentes y monstruos desdoblados, acechantes, sobrenaturales, que algo están tramando. En esa imagen se cifra lo que llamé la heterotopía *ad terrorem* del libro de Bauer. El lector, el lector alemán de 1936, debe elegir entre esto o la utopía nazi; ese era el mecanismo de su propaganda.

BIBLIOGRAFÍA

BAUER, E. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid. Ein Bilderbuch für Groß und Klein*. Núremberg, Verlag Stürmer, 1936.

BERNAYS, E. *Propaganda*. Nueva York, Routledge, 1994 [1928].

BLANCHOT, M. *Friendship*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

BORGES, J. L. «Trau keinem Jud bei seinem Eid», en BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. IV, pp. 310-311.

— «Una pedagogía del odio», en *Sur*, n.º 32 (mayo de 1937), pp. 80-81.

— «El idioma analítico de John Wilkins», en BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. II, pp. 89-92.

— «Deutsches Réquiem», en BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. I, pp. 617-622.

— «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2005, vol. I, pp. 461-474.

FAVERÓN PATRIAU, G. «La modernidad y el mal: el Holocausto según Borges y la orilla como emplazamiento epistemológico», en DABOVE, J. P. (ed.). *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh, I. I. L. I., 2008, pp. 103-124.

— *El orden del Aleph*. Barcelona, Candaya, 2022.

FOUCAULT, M. *Les Mots et les choses*. París, Éditions Gallimard, 1966.

— «Of Other Spaces», en *Diacritics*, vol. 16, n.º 1 (1986), pp. 22-27.

KNIGHT, K. T. «Placeless places: resolving the paradox of Foucault's heterotopia». *Textual Practice*, vol. 31, n.º 1, 2016, pp. 141-158.

LOUIS, A. «Borges y el nazismo», en *Variaciones Borges*, n.º 4 (1997), pp. 117-136.

RANTA, M. «Master Narratives and the Pictorial Construction of Otherness: Anti-Semitic Images in the Third Reich and Beyond», en *Contemporary Aesthetics*, vol. 15 (2017). Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol15/iss1/25/

Roos, D. *Julius Streicher und Der Stürmer 1923-1945*. Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2014.

RUSSELL, B. «Religion and Metaphysics», en *The Independent Review*, n.º 9 (1906), pp. 109-116.

SNYDER, L. *Hitler's Elite: Biographical Sketches of Nazis Who Shaped the Third Reich*. New York, Hippocrene Books, 1989.