

Otro Borges: la desmitificación del coraje y la barbarie en la cuentística borgeana de la década de 1970

Another Borges: Worship of Courage and Barbarism Demythologization in Borgesian Short Stories of the '70s

María del Carmen Marengo¹

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina
mariamarengo2@yahoo.com.ar

RESUMEN

Este trabajo analiza cómo la problemática del culto al coraje, uno de los aspectos paradigmáticos dentro de la construcción de mundo en la obra de Borges, así como la de la barbarie, aparecen modificados considerablemente en cuentos publicados durante la década de 1970, en los libros *El informe de Brodie* y *El libro de arena*. La transformación estética e ideológica visible en los textos coincide con la opción del autor por el pacifismo anarquista.

PALABRAS CLAVE

Jorge Luis Borges, civilización/barbarie, culto al coraje, realismo, pacifismo

ABSTRACT

This article analyses how the problem of the worship of courage, one of the most paradigmatic aspect of Jorge Luis Borges work, as well as barbarism, appear considerably modified in stories he publishes during the 70s in his books *El informe de Brodie* y *El libro de arena*. This aesthetic and ideological transformation is coherent with the author's option for Anarchist Pacifism.

KEY WORDS

Jorge Luis Borges, civilization/barbarism, worship of courage, realism, pacifism

1 Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland y licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado los libros *Geografías de la poesía: representación del espacio y formación del campo de la poesía argentina en la década del cincuenta* (Editorial Municipal, 2006) y *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusión estética y cultural* (Universidad Nacional de Córdoba, 2014). Es profesora asistente de Literatura Argentina III en la Universidad Nacional de Córdoba.

Mucho se ha estudiado la obra de Jorge Luis Borges; sin embargo, escasas veces se ha puesto énfasis en los aspectos estéticos e ideológicos que diferencian su narrativa «clásica», correspondiente a los años 40, con sus cuentos publicados en la década de 1970. No resulta extraña esta carencia, si se piensa que hubo que esperar hasta 1986 para que, en las entrevistas recopiladas en *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia observara la enorme preocupación por lo nacional que existe en la obra de Borges, así como su inclinación hacia lo popular (Piglia, 2001). Ya en 1993, Beatriz Sarlo dedica su libro *Borges, a writer on the edge* (en español, *Borges, un escritor en las orillas*, Sarlo, 1995) enteramente a esclarecer el carácter ineludiblemente argentino y latinoamericano de un escritor considerado hasta entonces casi exclusivamente como «universalista» y «cosmopolita». Ambos trabajos resultan de una invaluable importancia, ya que reorientan la lectura de los textos de Borges hacia lo nacional argentino a partir de la jerarquización de tópicos tales como el culto al coraje, la literatura gauchesca, la barbarie local y sus formas representativas en el gaucho, el indio, el cautiverio, así como el sucedáneo de estas formas: el compadrito. Ambos trabajos señalan el carácter de fascinación y seducción que adoptan en Borges las formas de la barbarie y de lo popular, rompiendo con la imagen primera que se forjaron la crítica y los lectores de un escritor definido por el interés por la alta cultura universal. Esto fue un gran avance, que permitió visualizar claramente a un escritor con una concepción de país diferente de aquella heredada del proyecto civilizatorio modernizador, que postulaba que Argentina era un producto de los barcos².

Ubicados ya sin discusión en el plano de la preocupación por lo nacional como centro, una mirada atenta nos permite ir más allá. Sucede que los aportes mencionados extienden su propuesta a toda la obra narrativa de Borges y plantean una lectura en bloque de sus textos y de su poética. Sin embargo, es posible observar que la idealización de la figura del orillero o del gaucho, así como de los códigos de la barbarie (vistos, no obstante, en los términos de la otredad, exaltados entre la seducción y la extrañeza), son propios de una etapa de su poética, la que se consolida estéticamente en la década de 1940 con sus libros *Ficciones* (1945) y *El Aleph* (1949) y que aquí llamaré *clásica*. Un par de décadas después, Borges vuelve a publicar dos volúmenes de cuentos: *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), pero difícilmente se encuentra en ellos la misma atmósfera,

2 La frase es atribuida a Octavio Paz y reza: «Los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas; y los argentinos..., de los barcos». Constituye una representación plena de la imagen moderna de Argentina forjada por el proyecto liberal como un país blanco sin ningún pasado ni colonial ni aborigen. También desconoce la presencia de otras etnias en México además de la azteca y de la incaica en el Perú.

el mismo tratamiento de los temas nacionales que en sus antecesores. Estos nuevos relatos se abocan, antes bien, a la desarticulación del culto al coraje y de la seducción de la barbarie; correlativamente a esta nueva configuración ideológica, los cuentos publicados en esta década muestran un abandono de las formas del relato fantástico y un giro hacia el realismo, tal como el mismo autor lo declara.

El milagro secreto

El culto al coraje resulta un aspecto paradigmático dentro de la construcción de mundo en la obra de Borges y se inicia con su libro *Evaristo Carriego*, publicado en 1930. Consiste en la manifestación admirativa de los códigos de la violencia propios de los cuchilleros de los arrabales porteños. Lleva a idealizar las actitudes ante la pelea de los compadritos de Buenos Aires o de las afueras, otorgándoles un estatuto heroico y metafísico. Aparece ficcionalizado por primera vez en «Hombre de la esquina rosada», su primer cuento, incluido en *Historia universal de la infamia*, de 1935 y llega a su plenitud en la década de 1940, en la que Borges publica sus libros más importantes.

Un verdadero clásico a la hora de definir este aspecto de la poética borgeana es «El Sur», incluido en *Ficciones*. En este relato, la mitificación de las formas de la barbarie y del coraje son representadas de manera paralela a la ambigüedad entre realidad y sueño, entre lo vivido y lo soñado. De manera muy sutil, Borges juega con este tópico tradicional de la literatura fantástica de modo que resulta difícil resolver en cuál de estos órdenes se ubica la historia narrada. Interesa este aspecto para marcar las diferencias señaladas, ya que puede observarse que los cuentos de esta etapa presentan un carácter onírico que difícilmente recuperan los de la siguiente.

La atmósfera onírica en que se va envolviendo la historia narrada se genera a partir de tres momentos en los que se menciona el sueño. Un primer momento es el de la enfermedad de Dahlmann, en que: «las ilustraciones de las *Mil y una noches* sirvieron para decorar pesadillas» (Borges, 1990, I, p. 525) y un segundo es el de su viaje al Sur, ya a salvo de la muerte: «Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren» (Borges, 1990, I, p. 527). A este paso de la pesadilla ilustrada por las *Mil y una noches* a los sueños ocasionales con el ímpetu de la vigilia le corresponde la transformación vital que se opera en Dahlmann: a su vida apacible de secretario de una biblioteca le sucede el despertar de la convalecencia, por la que los milagros de Shahrazad ahora le parecen superfluos y la felicidad es el goce de los sentidos, el disfrutar del paisaje, el fluir del viaje: «Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir» (Borges 1990, I, p. 527). El

tercero es el final y el más importante, a mi juicio: «Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una bendición para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado» (Borges, 1990, I, p. 530). Esta expresión, que equipara «elegir» a «soñar», proyecta retrospectivamente la condición posible de sueño sobre la experiencia de Dahlmann, ya que no es asimilable elegir a soñar. Elegir algo implica una opción que tiene consecuencias dentro de la realidad vivida mientras que no así el soñar, puesto que, aun dentro de la acepción de deseo que puede tener esta palabra, se trataría de deseos pensados como imposibles de realizar. Dentro de este plano, el viaje al Sur se constituye no solo como un viaje en el espacio, sino también como un viaje en el tiempo hacia el pasado, tal como se reitera en distintos pasajes. Además, existen dos instancias que permiten percibir la experiencia de Dahlmann en «El Sur» dentro de un plano onírico. La primera es el momento en que Dahlmann cree reconocer al dueño del almacén, pero luego se da cuenta de que lo confunde con un empleado del sanatorio; la segunda sucede cuando el mismo patrón se dirige a él llamándolo por su nombre (Borges, 1990, I, p. 529) y Dahlmann no se extraña. Estas situaciones se asemejan a los mecanismos de condensación y desplazamiento propios de los sueños.

En «Historia del guerrero y de la cautiva» la mujer inglesa devenida indígena constituye el reverso de Droctulft, el bárbaro que muere defendiendo a la ciudad de Ravena, dentro del Imperio romano. Ante la segunda y última vez que la abuela de Borges ve a la mujer rubia de su propia nacionalidad, el texto dice: «Como en un sueño, pasó la india a caballo». Quizá sea este el relato donde más claramente se conjugan civilización y barbarie, el bárbaro que se deslumbra por la civilización y la mujer civilizada, proveniente de uno de los centros de civilización que más deslumbraron a Borges, asumiendo su destino de barbarie. Podemos vincular, a su vez, en otro gesto de reverso, la acción de Droctulft con la de Tadeo Isidoro Cruz en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1819–1874)». Aunque en este caso existen diferencias, ya que Cruz proviene de la barbarie, pero luego se «corrige». Su vida repite los pasos de la de su doble, Martín Fierro: es llevado a luchar en la frontera para luego aceptar la civilización y convertirse en sargento rural, hasta que finalmente abraza su destino de barbarie: «Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él» (Borges, 1990, I, p. 563). En este cuento también existe un sueño, la pesadilla que tiene el padre de Cruz al alba del día de su muerte, que, por esta razón, no llega a ser revelado. En este caso el sueño

constituye un enigma, quizá premonitorio de lo que va a ocurrirle al soñador ese mismo día. Hay en ese soñar un momento de vida intransferible que es el de decisión o de iluminación suprema en que bárbaro y civilizado se igualan: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (Borges, 1990, I, p. 562). Puede pensarse que Droctulft es el doble de Cruz en su gesto de darse vuelta en la pelea y plegarse al bando contrario en su defensa; puede pensarse que Cruz es el doble de la india inglesa, que renuncia para siempre a la civilización y adopta la barbarie; sin embargo, Cruz es a la vez el doble y el opuesto de ambos porque su recorrido es más complejo. El camino de Droctulft es lineal, de la barbarie a la fascinación por el mundo civilizado, también lo es el de la cautiva inglesa; inverso a Droctulft, Cruz se enfrenta al bárbaro en la pelea una vez que se ha «corregido», vale decir, ha asumido los comportamientos de la civilización; sin embargo, esa corrección es solo superficial, «en aquel tiempo debió considerarse feliz, aunque profundamente no lo era» (Borges, 1990, I, p. 562). En el acto de enfrentarse con el otro, se reconoce profundamente en ese otro, por su origen y su pasado.

Estas visiones de la otredad convocan un mismo parámetro: existe una zona de pasaje entre la civilización y la barbarie que está dada por el momento de iluminación en que se asume un destino. En ese acto, que se da como el arrebato de «un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón» (Borges, 1990, I, p. 560), el sujeto puede comprenderse a sí mismo y puede pasar a ser el otro, el bárbaro puede convertirse a la civilización, la inglesa puede ser feliz como indígena en la pampa argentina, el corregido puede comprender su «íntimo destino de lobo, no de perro gregario» y Dahlmann, el hombre letrado puede morir como el otro, en la pelea, tal como lo hubiera elegido o soñado. Estos destinos cruzados tienen como trasfondo la seducción que produce la otredad en el sujeto y hay una resolución feliz en estos pasajes.

Hombres pelearon... ¿Hombres pelearon?

En los relatos posteriores, el sueño ya no es un elemento que tiñe la experiencia vivida, algo que la atraviesa, como la flor de Coleridge, como la india inglesa atraviesa el campo a caballo, haciendo que aquella sea tan perturbadora y reveladora a la vez. Quizá un texto ejemplar en el sentido de la reelaboración que Borges hace de sus tópicos sea «Juan Muraña». El cuento comienza de esta manera: «Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario...» (Borges, 1990, II, p. 422). Unas líneas más abajo aparece el siguiente diálogo entre Emilio Trápani, un viejo conocido del personaje narrador Borges, que es sobrino de Juan Muraña, y Borges:

—Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí hablaste todo el tiempo sobre malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos? Me miró con una suerte de santo horror.

—Me he documentado —le contesté.

No me dejó seguir y me dijo:

—Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente (Borges, 1990, II, p. 422).

Estas líneas iniciales parecen estar invalidando la obra clásica de Borges; esta solo fue producto de la documentación, mero alarde literario y, más allá de ella, existieron los hombres reales. En la historia supuestamente verdadera de Juan Muraña que cuenta Trápani, Muraña no muere peleando, como correspondería al personaje del orillero en la construcción borgeana, sino que las versiones de su muerte son inciertas y totalmente desprovistas de coraje: una dice que, entrado en copas, cayó del pescante de su carro al doblar una esquina, y otra que se habría fugado al Uruguay para huir de la ley. Finalmente, el relato de Trápani, propone que Muraña es ahora su propia daga. Quien la ha empuñado para matar al gringo es su viuda, pero en realidad el que produce la muerte es el mismo Muraña metamorfoseado en su instrumento. Podría pensarse que esta transformación inscribe al texto dentro del género fantástico; sin embargo, el artilugio en este sentido resulta un tanto débil, puesto que no hay otro indicio de tal metamorfosis que las palabras de su viuda, quien se encuentra privada de razón. Borges concluye el relato instalando el problema a nivel simbólico: Muraña fue un hombre, luego un cuchillo y finalmente la memoria y el olvido. La metamorfosis podría constituir un rasgo onírico, el desplazamiento; no obstante, el texto no pone énfasis en ese efecto, sino, como ya dijimos, en el aspecto simbólico. Por otra parte, en tanto que la explicación fantástica proviene de la mujer que ha perdido la razón, que es a su vez quien comete el asesinato, se estaría dando lugar a un trasfondo psicológico que no es común en la etapa anterior de la obra de Borges.

Existe, sí, un sueño en este relato, el que tiene el personaje de Trápani cuando es niño, en la época en que suceden los acontecimientos. Trápani no ha conocido a su tío, puesto que este había muerto antes de que él naciera; sin embargo, lo sueña una noche con los rasgos faciales tal como los imaginaba. En ese sueño que se transforma en pesadilla, Muraña esconde la mano bajo el saco: «Tenía la mano bajo el saco, a la altura del corazón, no como quien está por sacar un arma sino como escondiéndola. Con una voz muy triste me dijo: He cambiado mucho. Fue sacando la mano y lo que vi fue una garra de buitres» (Borges, 1990, II, p. 423). El desplazamiento aquí tiene que ver con la degradación del sujeto. La mano, presumiblemente la derecha, con la que el cuchillero empuñaría

su arma, se ha transformado monstruosamente en la garra de un ave de rapiña. Este devenir animal resulta muy diferente al de Cruz, donde lobo se opone a perro gregario y tendría la connotación de ferocidad, pero también de libertad. En el caso de Muraña, la garra de buitres solo le provoca al sujeto tristeza y vergüenza. También es significativa la expresión: «He cambiado mucho». Puede pensarse que toda esta escena soñada es alegórica de la transformación que ha sufrido la mitología borgeana. Muraña ya no es un hombre que pelea, sino que su viuda desquiciada es ahora quien mata, de él solo ha quedado una cosificación en su cuchillo; el mismo hecho de matar aparece desprovisto de todo heroísmo consciente, el cuchillero ha muerto beodo en un accidente tonto o ha desaparecido prófugo.

Otro momento de la obra tardía de Borges en que encontramos de manera transparente la inversión de su propia escritura es «Historia de Rosendo Juárez». Reverso de «Hombre de la esquina rosada», el cuento ha sido analizado de manera comparativa junto a su gemelo invertido por Guillermo Tedio (2002) y por Octavio Zaragoza Ríos (2009), por lo que no abundaré aquí en su estudio. Sin embargo, observo que estos trabajos, tal vez por centrarse en los dos cuentos como un corpus aislado, no extienden conclusiones hacia la poética de Borges. En «Historia de Rosendo Juárez», la desarticulación del culto al coraje se da en varias instancias. En su propio relato, Rosendo Juárez aparece como un sujeto que nunca estuvo del todo cómodo con su vida, de tal modo que aconseja a su amigo Irala que no pelee con quien le quitó la mujer. La muerte de Irala, hombre de trabajo que sin embargo ha decidido pelear a cuchillo con su contrincante pese al consejo de Rosendo, deja a este el sabor amargo de una culpa que no tiene. Luego del velorio, Rosendo asiste a la riña de gallos y descubre que estas ahora le provocan asco: «Qué les estará pasando a estos animales, pensé, que se destrozan porque sí» (Borges, 1990, II, p. 415), se lee a modo de anticipación de lo que el personaje va a decidir. La observación funciona de manera similar al sueño de Trápani en «Juan Muraña», sintetizando alegóricamente en el devenir animal la degradación del mundo del coraje. Finalmente, Rosendo le revela a Borges la verdadera historia, el misterio que había quedado flotando en «Hombre de la esquina rosada» y que solo podía ser explicado por el oprobio de la cobardía: «En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza» (Borges, 1990, p. 415). El cuchillero como quien hubiera elegido o soñado morir Dahlmann es ahora un botarate provocador. La historia, así, se explica por la adopción de un nuevo sistema de valores por parte de Rosendo Juárez: frente a los códigos del coraje cuchillero, el hombre de los arrabales asume ahora los de la vida de trabajo y orden. Semejante a Tadeo Isidoro

Cruz, Rosendo Juárez también es un hombre que se ha corregido, pero, a diferencia de aquel, permanece en esa condición durante el resto de su vida por convicción. El código del coraje, en cambio, se presenta como despojado de convicción en «Historia de Rosendo Juárez»; antes bien, se presenta como un asunto sujeto al «qué dirán». Tal vez el personaje paralelo a Rosendo Juárez pudiera ser Droctulft, el hombre que se maravilló por la civilización, pero en la experiencia de Rosendo no está esa epifanía que ilumina al germánico, no lo «arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón»; por el contrario, su decisión se ve como totalmente razonable, digna de un sujeto biempensante, dado el marco de valores y antivalores que el cuento presenta: opta por una vida de trabajo, de tranquilidad, sin violencia. La mística con que Borges había investido al mundo de los arrabales cae, así, como los pliegues de un ropaje que dejan al desnudo un cuerpo que no tiene mucho de extraordinario.

(Anti)utopía de un hombre que está cansado

María Rosa Lojo, en su artículo «Borges: el escepticismo político y cultural. ¿Toda civilización termina en barbarie?», analiza la compleja relación entre los órdenes bárbaros y civilizatorios en Borges: «Borges se aparta del texto sarmientino sobre todo en dos sentidos: por una parte, enfoca el conflicto civilización/barbarie mucho más allá de la escena americana o sudamericana, en tanto conflicto ancestral, continuamente repetido en el mapa de la Historia» (Lojo, 2008, p. 28) y cómo los primeros suelen ser los que prevalecen:

Si se habla de irracionalidad y desorden, todas las comunidades, hasta la de los míseros Yahoos, se rigen por un orden y unas leyes que sus miembros aceptan y comprenden. Pero también puede decirse que todo orden social (aun el aparentemente más refinado) desemboca en la radical negatividad (la disolución, la destrucción) que Sarmiento le adjudicara a su concepción de la barbarie. Toda cultura tiene a su bárbaro dentro de sí y marcha hacia la autodesintegración... (Lojo, 2008, p. 38).

Lojo arriba a estas conclusiones, de manera totalmente fundamentada, a partir del análisis de un corpus que incluye desde «Historia del guerrero y de la cautiva» hasta cuentos de su obra tardía. Resulta más que revelador su aporte; no obstante, encuentro que el pesimismo y la negatividad acerca de un orden común que pueda reunir a los seres se acentúa visiblemente en su última etapa.

La barbarie vuelve a aparecer en «La noche de los dones», relato de iniciación que tiene como protagonista a un niño que va a cumplir los 13 años (curiosamente, ha aparecido como significativa en esta etapa de la

cuentística borgeana la figura del niño, tal como lo hemos visto en «Juan Muraña») y que en la misma noche el amor, al tener su primera relación sexual, y la muerte, al presenciar nada menos que el asesinato de Juan Moreira, personaje que a partir de un sujeto real pasa a formar parte de la literatura y la mitología popular³. La historia es narrada por su protagonista siendo ya anciano, en un café donde el padre de Borges con otros hombres discuten acerca de los arquetipos platónicos. Puede inferirse que el mismo Borges siendo niño participaría de esta escena, así como que el anciano antes niño pertenece a la clase social de ellos y no al contexto popular donde ha vivido su aventura. En este relato de iniciación volvemos a encontrarnos con el personaje de la cautiva, pero, en este caso, proveniente no de Europa sino de Catamarca, una provincia argentina del norte. La muchacha habla de su experiencia ante el malón como en un trance; evidentemente, no se trata de una cautiva asimilada a la vida indígena, sino más bien traumatizada por ella, y que, de algún modo que no se narra, fue rescatada. También inversamente a la cautiva inglesa, que pudo haber sido rescatada por su compatriota, una mujer de clase alta que la trata como a su igual, la pobre muchacha catamarqueña ha sido liberada del cautiverio de manera relativa, ya que se encuentra presa de un establecimiento de prostitución, sin poder volver a su inocente vida previa. El sueño aparece en su relato, pero de una manera simple y lacónica: «Yo vi una flor de cardo en una zanja y soñé con los indios. A la madrugada ocurrió» (Borges, 1990, III, p. 42). Los indígenas son caracterizados a través de la metonimia del polvo que levantan: «Qué iba a saber yo de malones. En la estancia ni los mentaban de miedo. Como en un secreto me fui enterando de que los indios podían caer como una nube y matar gente y después robarse los animales. A las mujeres las llevaban tierra adentro y les hacían de todo» (Borges, 1990, III, p. 42). Y más adelante: «Por los barrotes de la verja de fierro vimos la polvareda antes que los indios» (Borges, 1990, III, p. 43). Así como la polvareda anticipa y a su vez reemplaza al malón, el cuento despliega una serie de procedimientos que van encadenando lo narrado en distintas percepciones que ya anticipan o ya reemplazan los acontecimientos. Tal como en el relato de la Cautiva, su sueño anticipa la llegada de los indios, de modo que el sueño parece engendrar la realidad; el mismo relato de ella parece engendrar la realidad subsiguiente cuando el narrador dice: «Hablaba la Cautiva, como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos.

3 La desmitificación de la figura de Juan Moreira que Borges realiza en «La noche de los dones» es analizada por Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani en «Un caso de interrelación de las artes: Jorge Luis Borges contra el poder político del mito teatral y cinematográfico de Juan Moreira» (Dubatti-Sormani, 1993, pp. 282-287).

Un empujón y entraban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño» (Borges, 1990, III, p. 43). Lo que sucede, la entrada de Moreira con sus secuaces al establecimiento, parece, de esta suerte, una materialización del relato y, a la vez, una sublimación en un sueño. De la misma manera, así como la Cautiva parece repetir su historia de memoria, el narrador, al final, dice: «Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si solo recuerdo las palabras con que la cuento» (Borges, 1990, III, p. 44). Antes ha dicho: «Pasado el tiempo, ya no sé si me acuerdo del hombre de esa noche o del que vería tantas veces después en el picadero. Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela» (Borges, 1990, III, p. 43). Así, el cuento no convoca una atmósfera onírica, como sucede en «El Sur», sino, más bien, podríamos decir, fantasmagórica, que se genera a partir de la concatenación de planos de distinto orden entre los que el sueño es un factor más: el relato que preanuncia y a la vez parece generar la realidad, el sueño que preanuncia y a la vez absorbe la realidad, el acontecimiento del que se es testigo que resulta confundido en el recuerdo con su representación artística, el relato y el recuerdo del relato que subsume lo vivido. Todo, si se lee atentamente, articulado con una precisión casi matemática: dos son los momentos en que se menciona la anticipación del malón por la nube de polvo que levanta, dos son las menciones del sueño, dos son los relatos que reemplazan a la realidad en el recuerdo, dos son los relatos dentro del relato marco.

Ahora bien, volviendo al tema que nos ocupa, el texto equipara a los indios con los gauchos (Moreira y su séquito) y luego a estos con los orilleros, estableciendo así una continuidad entre agentes sociales diferentes. Estos agentes sociales se equipararían en la figura del Otro, pero no es aquí un otro que seduce, sino uno que produce espanto y miedo porque agrede. Tanto los indios como Moreira son repudiables porque desatan su crueldad con los más débiles e inocentes: la niña hecha cautiva, el niño protagonista que se esconde asustado, el cuzquito al que Moreira mata de un talerazo sin más razón aparente que el sadismo. De manera semejante a «Historia de Rosendo Juárez», aparece aquí una parte de la población popular que no comparte ni es condescendiente con la violencia, aunque la padece. De este modo, el héroe en esta versión de la historia no es Moreira sino Chirino, a quien todos los parroquianos quieren darle la mano por su hazaña de matar al bandido. La construcción fantasmagórica del relato se combina con una construcción en clave realista del personaje de Moreira y su grupo, a diferencia de «El Sur», donde lo onírico construyó tanto la visión del protagonista como la del entorno y le daba su estatura mítica al ámbito de los cuchilleros.

En «El Evangelio según Marcos» asistimos a una problematización de los términos *civilización/barbarie* acorde a lo que plantea Lojo. Vuelven aquí a encontrarse ingleses en la vida de la pampa, pero, a diferencia de la cautiva inglesa, los Gutres viven en un total estado de degradación. Muchas generaciones han pasado desde aquella que arribó a este continente y esta familia es producto ahora de su mezcla con los indios. Tienen, de tal forma, rasgos aindiados, han olvidado el inglés, el castellano les da trabajo, no saben leer, no saben explicar lo que saben hacer, las características que los definen son el fanatismo y la superstición. Dentro de un marco de tanta ignorancia, la única interpretación que estos seres pueden lograr es la literal e imitativa, la reproducción de un ritual. No es posible pensar un momento de iluminación en estos seres, una toma de conciencia acerca de su destino, puesto que parecen carecer de lenguaje.

Ahora bien, el relato se muestra escéptico acerca de las posibilidades de conocimiento y comprensión tanto dentro del orden de la barbarie como del de la civilización. Aquí, el hombre civilizado que representa el protagonista, Baltasar Espinoza, aparece como un sujeto constituido en la contradicción: es librepensador pero no deja de rezar el padrenuestro por pedido de su madre, venera a Francia pero menosprecia a los franceses, menosprecia a los americanos pero aprueba los rascacielos en Buenos Aires, etc. Espinoza no comprende, ni siquiera repara en el hecho de que el padre de los Gutres le pide que repita la lectura de «El Evangelio según Marcos» en lugar de leer otro de los tres restantes «para entenderlo bien»; simplemente se conforma con sentir que «eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad» (Borges, 1990, II, p. 449). Los acontecimientos ponen una trampa a Espinoza cuando el padre le pregunta si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres:

Espinoza, que era librepensador pero que se vio obligado a justificar lo que les había leído, le contestó:

—Sí, para salvar a todos del infierno. [...]

—¿Y también se salvaron los que le clavaron los clavos?

—Sí —replicó Espinoza, cuya teología era incierta (Borges, 1990, II, p. 449)⁴.

El drama de Espinoza es que queda preso de sus mismas contradicciones en las que no repara, presupone tener un saber y construye al otro como un sujeto de no-saber, y en esto se equivoca, cree saber más de lo que en realidad sabe.

4 Debo el haberme hecho descubrir este aspecto, tanto en este pasaje como en el de la repetición de la lectura del mismo evangelio, a mi colega y amigo Fernando Degiovanni.

Quizá el momento que más plenamente evidencia la incompreensión de lo que está sucediendo sea el del sueño. Tal vez influido por la lectura de carácter religioso y por la inundación que lo tiene aislado en la estancia, una noche Espinoza sueña con el Diluvio y los martillazos de la fabricación del arca lo despiertan. Encontramos aquí un sueño constituido plenamente por restos diurnos. Ahora bien, Espinoza interpreta que esos martillazos eran los truenos, ya que la lluvia ha recrudecido. Observamos, entonces, una primera entrada de lo real en el soñar, en que el sonido de la lluvia del Diluvio era el de la lluvia real. Luego sobreviene el descubrimiento de otra entrada de lo real, cuando los Gutres le comentan que la tormenta rompió el techo del galpón, que ellos están arreglando las vigas y que se lo mostrarían cuando estuviera terminado. En la ingenuidad de su construcción, a Espinoza no le llama la atención este proceder infantil de querer darle una sorpresa. Vale decir, los martillazos eran de verdad, pero estos bárbaros sumidos en la ignorancia engañan al hombre de letras como a un chico; luego nos daremos cuenta de que aquellos martillazos eran los que construían la cruz y que si Espinoza hubiera sabido interpretar la realidad a partir de su sueño, si hubiera podido sospechar en el otro a un ser distinto pero no carente de inteligencia, otro habría sido su destino quizás.

El texto parece mostrarnos la tragedia de la incomunicación entre civilización y barbarie. Resulta un rasgo de pesimista ironía que Borges dé al protagonista de la historia el nombre de «Espinoza», aludiendo así a quien se considera en la filosofía moderna como el padre del materialismo y el racionalismo. El bárbaro no carece de lógica, tal como observa Lojo en su artículo (que no incluye este relato), sino que obedece a otra lógica, que el civilizado no comprende no solo porque no la comparte, sino principalmente por su actitud paternalista y demasiado confiada en la propia superioridad. A Espinoza no le sirven las letras para leer a los iletrados Gutres, de la misma manera que al joven Borges no le ha servido la documentación para conocer a los verdaderos orilleros, al verdadero Juan Muraña. Tampoco a Dahlmann le servían las letras para conocer la pampa y sus hombres. Sin embargo, en aquel momento Borges podía pensar que los sujetos atravesaran los órdenes cognitivos y vitales de la civilización y la barbarie por un raptó de iluminación que se parece al sueño y el sueño tiñe la realidad.

El otro duelo

En la década de 1970, en cambio, esto ya no parece ser pensable. El orillero o el paisano de la pampa están muy lejos de identificarse con las idealizaciones que de él construyó el hombre de letras. El sueño, por su parte, se presenta ahora como un retazo dentro de la realidad y está cons-

tituido por esta, a diferencia de su etapa clásica en que la realidad parece constituida por el sueño.

La caracterización de Borges como un autor de género fantástico también es un tópico generalizado. No obstante, Daniel Balderston, en su libro *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (Balderston, 1993; en español: *¿Fuera de contexto?: referencialidad histórica y expresión de la realidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 1996), demuestra cómo la lectura de nuestro autor se enriquece si se tienen en cuenta las alusiones a situaciones históricas específicas. Ahora bien, los cuentos de *El informe de Brodie* son, menos el que da título al libro, realistas, tal como Borges mismo lo señala en el prólogo: «He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos» (Borges, 1990, II, p. 399), y más adelante:

Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados (Borges, 1990, II, pp. 399–400).

Estas expresiones pudieran tomarse como una ironía, de aquellas propias borgeanas, si una lectura de los cuentos no dispusiera cualquier sospecha y confirmara la literalidad de lo expresado por el autor. Así también lo confirman los textos aquí analizados. En ellos encontramos una sintaxis simplificada que apunta al decir directo y claro, muy lejos del lirismo. En cuanto a *El libro de arena*, presenta una leve variación genérica que lo distancia de *El informe de Brodie*. Coincido con la caracterización que hace Marta Susana Domínguez de los cuentos de este libro específico dividiéndolos en «aparentemente realistas» y «desembozadamente fantásticos», y sin duda que «La noche de los dones» entra en la primera clasificación; sin embargo, como afirma también Domínguez, esto no habilita a pensar que en estas formas híbridas Borges recupera la imaginación fantástica de *Ficciones* o *El Aleph* (Domínguez, 2012). En el caso de «La noche de los dones», hemos visto cómo el relato se distancia del realismo puro a través de una puesta en abismo de lo narrado mediante elementos de la representación, no por el uso de tópicos del género fantástico. Si bien el cuento comienza y cierra aludiendo a los arquetipos platónicos, también está lejos de lograr por vía de la fantasía metafísica la profundidad de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» o de «Historia del guerrero y de la cautiva».

Desde este punto de vista, es evidente que el Borges de la década de 1970 no es un escritor entrado en años que se repite de manera desvaída,

que vuelve sobre sus pasos temblorosamente a querer recuperar su época de plenitud. Por el contrario, es un escritor que se reinventa y que sabe lo que está haciendo, que tiene plena conciencia crítica de sus cambios.

Volviendo al prólogo, también se lee:

Mis convicciones en materia política son harto conocidas; *me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo*, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. *Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos* (Borges, 1990, II). [El subrayado es mío].

Existe una relación entre el cambio estético y el ideológico. El Borges idealista y libertario de los años 40, que podía soñar la reunión de los seres humanos como anverso y reverso de una misma moneda, que podía admirar y añorar el coraje de otros hombres y la muerte en pelea, es ahora un Borges escéptico acerca de un orden político y social justo, y de que la violencia pueda lograr aquel orden. Lejos de toda visión romantizada, apela al realismo para desnudar las mitologías que él mismo había creado. A contrapelo de las décadas de 1960 y 1970, signadas por la violencia política, de consecuencias finalmente trágicas en Argentina, en las que el discurso revolucionario se ha vuelto predominante, Borges, en cambio, opta por el pacifismo y el anarquismo, tal como lo declara en múltiples entrevistas⁵. En la última etapa de su vida, vuelve al regazo paterno: su padre fue el escritor Jorge Guillermo Borges, anarquista spenceriano, que, sugestivamente, aparece ficcionalizado en «La noche de los dones».

5 Es este un aspecto inexplorado dentro de los estudios académicos y solo tratado en fuentes periodísticas o en entrevistas realizadas a Borges en sus últimos años, como el excelente artículo de Luis Daniel Fernández o las entrevistas realizadas por Mariángeles Fernández y Fernando Sorrentino (Fernández, 2012; Fernández, s. f.; Sorrentino, 1996). «Yo creo que habría que pensar que toda guerra es injusta, que toda guerra es un crimen, que es lo que creía Alberdi. En ese libro, *El crimen de la guerra* no se refería a una guerra en particular, a la guerra del Paraguay, por ejemplo, no. Él decía que toda guerra es un crimen..., una serie de homicidios organizados, es terrible. Creo que si uno se imagina un solo hombre herido, un solo hombre muerto, se da cuenta de que es espantosa la guerra. Y además..., Gandhi, Bertrand Russell, Romain Rolland, Henri Barbusse... también fueron pacifistas, y yo creo que si yo tuviera que aclararlo públicamente, yo diría que ahora soy pacifista». Y antes, haciendo referencia a su posición ante la dictadura militar: «[...] yo últimamente he firmado declaraciones contra una posible y absurda guerra con Chile; he firmado una protesta sobre la gente que desaparece, que es juzgada y ejecutada clandestinamente; de manera que nadie puede identificarme con el gobierno. El gobierno mismo tampoco me identifica con ellos. Ahora, posiblemente... No, sería raro que ellos me creyeran... En Buenos Aires todo el mundo sabe que no soy un partidario incondicional del gobierno. Quiero decir, oficialmente no cuento yo. Este gobierno es nacionalista, yo no soy nacionalista; es católico, yo no soy católico; es partidario de medidas violentas, yo soy enemigo de toda violencia, tanto de la violencia de izquierda como la de derecha» (Fernández, s. f.). De la misma manera, tampoco han sido sistematizados los datos acerca de las intervenciones de Borges al respecto de la dictadura militar en la década de 1970.

La única esperanza se identificaría con el sueño anarquista pacifista. Pero es este un sueño a largo plazo. Es necesario «merecer» un mundo sin gobierno, tal como desliza en el prólogo al que nos hemos remitido. En este sentido, para merecer un mundo sin gobiernos, es necesario que los hombres no elijan o sueñen morir en pelea a cuchillo, que no diriman sus disputas por la violencia, que no sean arrebatados por un ímpetu secreto como el guerrero o la cautiva, sino que sean capaces, como Rosendo Juárez, de un raciocinio crítico que les permita evaluar permanentemente su propia vida y cambiar de rumbo no por un arrebato visceral, sino por una decisión ética consciente. Para merecer un mundo sin gobiernos, deberíamos convertirnos todos, en definitiva, como Rosendo Juárez, en hombres de paz.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, J. L. (1990). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Balderston, D. (1993), *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke University Press.
- Domínguez, M. S. (2012). *Realidad y fantasía*. Recuperado de http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/pdfs/2012_Dominguez%20Arena.pdf
- Dubatti, J. y Sormani, N. L. (1993). Un caso de interrelación de las artes: Jorge Luis Borges contra el poder político del mito teatral y cinematográfico de Juan Moreira. En *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 282–287). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Fernández, L. D. (1 de setiembre de 2012). *El germen ácrata de Borges*. Perfil. Recuperado de <http://www.perfil.com/ediciones/cultura/-20129-707-0002.html>
- Fernández, M. (s. f.). *Memoria: Jorge Luis Borges*. Recuperado de <http://www.literaturas.com/v010/sec0505/memoria/memoria.htm>
- Lojo, M. R. (2008). Borges: El escepticismo político y cultural. ¿Toda civilización termina en barbarie? *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, IV, pp. 22–35.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sorrentino, F. (1996). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Tedio, G. (2002). El relativismo de las visiones en la narrativa de Jorge Luis Borges. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/relativi.html>
- Zaragoza Ríos, O. (2009). «Hombre de la esquina rosada» e «Historia de Rosendo Juárez»: dos puntos de vista opuestos sobre el mismo acontecimiento. *Fragmentos*, 37, pp. 21–26. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/.../24615>

Recibido: junio de 2015
Aceptado: agosto de 2015