

ARIEL DORFMAN

IMAGINACION  
Y  
VIOLENCIA  
EN AMERICA

*"Borges y la violencia  
americana"*



EDITORIAL ANAGRAMA

BARCELONA

1972

Digamos, por último, como conclusión, que, en un mundo engendrado por la violencia, en que cada uno amenaza y es amenazado, parece imposible que los personajes la eviten. El hombre sobrevive, pero a costa de más violencia que, finalmente, termina por destruirlo. La visión general que se tiene, a partir de un centenar de novelas de los últimos veinticinco años, es que el hombre está inmerso en una situación que él no controla, pero que su violencia al encarcelarlo también apunta hacia la forma de solucionar sus problemas.

No es la tarea primordial de la literatura señalar los caminos definitivos mediante los cuales el hombre hispanoamericano se libraría de este círculo vicioso. Los movimientos sociales de nuestros pueblos sabrán responder a esa interrogante. O no sabrán. Lo que debe hacer toda gran literatura, y lo que ha efectuado la nuestra, es instalarse dentro de ese ser que sufre la violencia y que la expulsa de sí, para poder transmitir a las futuras generaciones lo que significaba vivir y morir en esta temporalidad americana, en esta nuestra península contra la muerte, disolviéndose hacia el futuro, que espera ansioso nuestro mensaje y nuestro quehacer.

El personaje latinoamericano está condenado a la violencia, pero al mismo tiempo importa esa entrega *personal*, esa visión desde dentro, como si al comprender un poco esa decisión, ese destino individual, se estuviera clarificando el problema mismo, superando la violencia parcialmente al desentrañar el temblor vivo de algún ser americano, cuya ficción es de carne y hueso.

## BORGES Y LA VIOLENCIA AMERICANA

Semejante a la reacción del público ante un gran prestidigitador es la que ha tenido la crítica ante la obra de Jorge Luis Borges: tanto se preocupa por la desaparición del conejo, por las manos burlonas que siluetan dibujos visibles en un aire invisible, que ha llegado a inadvertir la presencia del conejo mismo. Cuando éste se afantasma, cuando hay un vacío significativo donde antes pesaba un cuerpo, sentimos que lo que importa en ese suceso es la magia del desaparecimiento, el juego mediante el cual se nos ha engañado, la retórica digital que ha sabido revelarnos por un instante la maravillosa y callada vigencia de universos posibles e imposibles. ¿Pero qué hay del conejo?

La crítica se ha dejado deslumbrar por la maestría lúdica de Borges, por su sortilegio verbal y su sinuosa paradoja de ideas, por el juego intelectual nihilista y la indefinida precisión emotiva de su lengua, por el esteticismo de la sorpresa metafísica, por sus tiempos simultáneos, paralelos, eternos, inexistentes, por sus personalidades desdobladas, repetidas, enajenadas en la ingeniosidad del autor, su aniquilación del hombre en la nada temblorosa, su erudición y ambigüedad como armas de desconcierto ontológico, sus perspectivas cambiantes y convulsionadas, su deslumbrador caos imaginativo. Pero la crítica se ha fijado poco en lo que pasa *dentro* de ese mundo, es decir, quiénes son los

hombres que sufren esa burla, quiénes son los que padecen el laberinto, quién es el que muere, devorado por el ludus ingenioso y enubecedor, quién el conejo que se deshizo bajo la mano del mago. La razón de este olvido (este desinterés) reside en que los ensayistas están convencidos —y es Borges quien les asegura que tienen razón— de que lo sucedido en ese mundo no importa, es inexistente. Es un sueño, una delusión, una nada; los seres que viven ese universo son una desintegración, un reflejo, «sombras de sombras de una sombra». Ana María Barrenechea ha estudiado acuciosamente, siguiendo la labor de tantos otros borcionistas, los modos (ideológicos, semánticos, sintácticos) mediante los cuales Borges borra ese mundo y lo convierte en nirvana e ilusión<sup>1</sup>.

Pero antes de ser nada, antes de disolverse y desaparecer, los hombres tienen una cara (aunque esa cara sea máscara), tienen un propósito, un destino (aunque sean falsos, absurdos, inexistentes), tienen una angustia. Antes de la desintegración, algo —ese algo que será destruido, cuya misma sustancialidad será negada— tiene que haber existido. Si ese algo resultó ser sueño, hasta los sueños conciertan una forma y un desarrollo, tendrá tal vez algún sentido, su apariencia (su ser fenomenal, de *phaenomenon*) tendrá algún color, una falsa nitidez, una disolvente estructura de caleidoscopio, hasta las ilusiones se construyen de repetible inconsistencia. Si pudiéramos vislumbrar ese universo que Borges quiere aniquilar con tanta morosa y tierna urgencia, si descubriéramos cuáles son los problemas de esos hombres que han de ser desvanecidos en un juego mágico, cuáles son sus proyectos (falsos o verdaderos), a qué leyes obedecen, qué tipo de vida portan, qué muerte buscan, entonces habríamos descifrado una de las claves del cosmos borgeano y, de paso, habríamos ayudado a aclarar el sentido americano o antiamericano de Borges.

Ante todo, podemos advertir que el factor que unifica a la mayoría de los cuentos es el hecho de que uno de los pro-

tagonistas, generalmente el principal, muere<sup>2</sup>. Pero encontramos otro común denominador aún más significativo: casi todas estas muertes son *violentas*<sup>3</sup>. Los personajes, perseguido y perseguidor, verdugo y víctima, se buscan en medio de laberintos y misterios, se comunican a través del lenguaje de los puñales, de las balas, del fuego. La muerte, para Borges, es casi siempre un asesinato, necesita de otro, presume otra mano y otro rostro. Unamos a esta serie de cuentos<sup>4</sup> el interés ensayístico por temas violentos (la poesía épica, la novela policial, los primeros tangos, el compadrito, el duelo en el arrabal, el culto del coraje, el puñal, la poesía gauchesca) y la obsesión, en los poemas, por sus ancestros que murieron combatiendo en las guerras argentinas (*Poema conjetural*, *Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín*, *Isidoro Acevedo*, *Al coronel Francisco Borges, Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges*, y el segundo de sus *Two English Poems*)<sup>5</sup>, amén de sus declaraciones en entrevistas<sup>6</sup>, y tendremos una muestra muy palpable de que la violencia es una de las pasiones elementales del narrador argentino.

Esta violencia ejercida contra los personajes es central al desarrollo mismo de los acontecimientos: la presencia de la muerte coincide con la revelación, para el lector, para el agonizante, de la estructura verdadera del universo. El personaje, a veces el agresor, generalmente el muerto, accede a una visión casi mística, que le permite *comprender* el sentido de sí mismo o de la realidad. Esta iluminación de las tinieblas le prueba al personaje (y al lector o a un testigo) que la realidad vivida es ficticia, que él es una ilusión, que las concreciones son nubes, que él nunca existió. Pero esto no importa. En el acto de entender (en el acto de morir), el hombre se conoce a sí mismo y trasciende la ceguera, desemboca en la eternidad relampagueante y transitoria de la autointuición absoluta: «Cualquier destino —escribe en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*—, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo mo-

mento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». Al protagonista de este cuento... «lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo».

Esta experiencia la tienen muchos personajes de Borges. Pedro Damián, en *La otra muerte*, que actuó cobardemente en la batalla de Masoller, en 1904, prepara toda su vida la posibilidad de ser valiente y lo consigue a través de un sueño que logra cambiar la historia de esa cobardía anterior. «Pensó en lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años, la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio, pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1947, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904». En *Las ruinas circulares*, un mago sueña a un hombre, crea un hijo desde la niebla de su imaginación, para darse cuenta, en el momento de su propia extinción, «con alivio, con humillación, con terror... que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo». Otálora, en *El muerto*, recibe la violencia que él ha querido ejercer contra otros y discierne el sentido del universo; quien creía controlar su propio destino, entiende que otros, El Otro, lo determinaban y jugaban con él, «comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya le daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto... Suárez, casi con desdén, hace fuego». El destino de Otálora es simbólico de todo esfuerzo humano en el mundo de Borges: toda muerte,

predeterminada, añorada, casi un deseo íntimo del protagonista (el caso de Otto Dietrich Zur Linde en *Deutsches Réquiem*), es omnipresente, nos guía a través de la telaraña de nuestras acciones y nos ilumina en una petrificada intuición perpetua. El Minotauro espera su redentor y casi no le opone resistencia (*La casa de Asterión*); Kilpatrick planea su propia muerte, para redimirse, para cambiar su traición en heroísmo (*Tema del traidor y del héroe*); sólo en el momento de su ejecución, en el momento anterior a ella, puede Jaromir Hladik acabar su obra maestra, al vivir en su mente un año secreto que transcurre entre la orden de disparar y la descarga que lo mata. Lo mismo sucede con el doctor Francisco Laprida en el *Poema conjetural*, donde narra su propia muerte:

*A esta ruinosa tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno.*

Por eso, cuando habla, al final del poema, de «el duro hierro que me raja el pecho», corrige esa áspera impresión por una experiencia más cierta, más suya, «el íntimo cuchillo en la garganta». Trasciende la muerte, la hace suya, la entiende. La muerte lo ha «endiosado», la «caliente muerte» le ha permitido unificar sus experiencias, intuirse, eternizarse en un momento definitivo<sup>7</sup>.

Esta presencia de una revelación, compañera de la muerte, al final de la narración, puede relacionarse con la estructura genérica del cuento, con la necesidad de que en todo

acto estético haya «la inminencia de una revelación, que no se produce...» (*Otras inquisiciones*). La forma ontológica esencial del cuento exige muchas veces la iluminación desde el final, el «surprise ending», la última frase confiriéndole plenitud y lucidez a las anteriores significaciones. El golpe maestro de Poe, de Maupassant, de O'Henry, de Chejov, ha dejado rastros en la forma del relato de Borges. A esto se une la idea de que, para el escritor argentino, el lector es también peregrino y hermano en este laberinto de palabras, y lo maravilloso como parte integral de lo estético le ha de descubrir el esqueleto del cosmos, abriéndole perspectivas nuevas, haciéndole dudar de la férrea y constante e invariable realidad que tapa tantos abismos ignorados.

Pero si bien esta configuración del cuento, que pide sorprender al lector, y que coincide con la búsqueda estética del propio Borges, puede determinar la presencia de una súbita revelación en el texto o exigir un cambio de ritmo y una apertura hacia otros significados hasta ahora ocultos, no es menos cierto que es imposible explicarse desde la forma literaria el hecho de que semejante acto revelatorio sea sinónimo de muerte, porque esta brillante intuición de lo real viene cuando el hombre está en peligro, cuando se halla al borde de matar o morir.

Karl August Horst ha hecho una exégesis filosófica del problema, sugiriendo una relación con Schopenhauer y la noción de la eternidad como negación del tiempo irreal que Borges desarrolla en «Sentirse en muerte» (*Historia de la eternidad*): la reiteración de momentos idénticos es la prueba de que esta realidad es ilusoria y de que la eternidad existe, ya que tal repetición significa la abolición del tiempo sucesivo («El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo»)<sup>8</sup>.

Pero esta interpretación, que desentraña las coordenadas

epistemológicas de aquel último momento, y que establece una interrelación, muy grata a Borges, entre pensamiento y acción, no logra explicarnos por qué la muerte es violenta, y qué significa esto para los personajes mismos en su quehacer o quenohacer vital.

La violencia opera de un modo muy específico y peculiar en los cuentos de Borges, y su presencia es imprescindible.

El hombre, para Borges, está atrapado en un laberinto agresivo, un mundo enigmático donde un ser persigue a otro (*Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto, Los dos reyes y los dos laberintos, La muerte y la brújula, La casa de Asterión, Los teólogos, Deutsches Réquiem, El milagro secreto, Tres versiones de Judas, La forma de la espada, La espera, El jardín de los senderos que se bifurcan, La lotería de Babilonia, Emma Zunz, El hombre en el umbral*, etc.). El mundo concreto, contradictorio, lleno de oposiciones, transcurre bajo el signo de la variación y el desgaste humillante: el devenir mismo exige la lucha heracliteana y de ella sale la cacería violenta que termina en la muerte o en el asesinato. La agresión florece como un hecho natural, necesario, sin que Borges alcance a explicar su persistencia. El miedo y la ambición, la cobardía y la dignidad, la avaricia, el odio, la venganza, la traición, todos conducen a la lucha y a la destrucción. Los personajes se enfrentan a la violencia como algo irreductible, innegable, algo dado desde siempre en la mutabilidad de las cosas, y más que elegir la violencia, ésta parece elegirlos a ellos («acataron ese ímpetu más hondo que la razón»... «que no hubieran sabido justificar», de *La historia del guerrero y de la cautiva*).

Si por una parte ellos están en poder de una fuerza que no logran comprender, por otra esa fuerza los encamina hacia su liberación. Hay que vivir la violencia para darse cuenta de su fugacidad: a través de la violencia, de la muerte recibida o dada, los personajes llegan a entender el orden del universo, encuentran en ella un signo de su propia esen-

cia. Es, como el lenguaje, el límite de su humanidad a la vez que el instrumento único de su autoconocimiento. Investigadores de su propia muerte, transcurriendo hacia sí mismos en el mismo instante de su nihilización, la utilizan para aclarar la oscuridad, para que cada herida abierta sea una ventana hacia un significado que los englobe y los justifique, para que el río de «brusca sangre» que quiere derramar el puñal sea una vía hacia otro mundo, más estable, más real. Entre los estragos del tiempo desahogado y de la agobiante nada, ellos logran entrecerse en un infinito instante petrificado; aunque Borges, como Emma Zunz, se ha declarado siempre en contra de la violencia, sus personajes, también como Emma Zunz, encuentran en su violencia personal, en su asesinar o morir, la revelación de un orden en la recóndita maraña de sus vidas, fijando todo el caos anterior en un hielo eterno y silencioso y significativo. La violencia es un encuentro, quizás parcial, con algo mayor que el hombre individual, porque desata las leyes fatales, acerca al hombre a lo divino, la magia de la muerte, el relampago blanco de comprensión como la última etapa de la conciencia y del crecimiento.

Hay que vivir la violencia para darse cuenta de su fugacidad: subsumiéndonos en la concreción encontraremos una salida. Se acepta esa violencia como la forma manifiesta de la humanidad, la manera en que los hombres se entrecruzan y se sobreviven. Aunque posteriormente el protagonista (a través de la revelación ya mencionada) se dé cuenta de que todo es un sueño, la forma de ese sueño se ha configurado mediante situaciones violentas, inescapables, la forma de ese engaño que él ha sido es la forma de una muerte en la hoguera, la forma de ese juego es el túnel de la agresividad y de la persecución. Si la vida es sueño, para Borges ese sueño es una pesadilla donde los hombres se agreden y se cazan en medio de sombrías ciudades interiores, es una pesadilla, y sólo viviéndola plenamente, entregándome a esa violencia, mi muerte en ese sueño (*Las*

*ruinas circulares, Encuentro con el enemigo*), podré yo despertar del sueño, comprender mi muerte, única manera de comprender mi vida, saber que eso era sueño y que yo no soy nada, pero ser yo, por lo menos ser plenamente ese *ego* en el momento de mi comprensión extinguiéndose. Es decir, la revelación viene al vivir la violencia, por ilusoria o aparente que sea, porque es la única manera de cumplir un destino, de trocar lo que ha sido siempre lejano e impersonal en algo mío y cercano, la única manera de salir del sueño, de romper el espejo de mis miradas, dejar de verme en el espejo y empezar a verme en la muerte, en el fulgor de un instante hallar las innumerables llaves de cada puerta que se abría y se cerraba conduciendo a este momento, el último.

Mi muerte es la forma de mi realización, casi de mi perduración; la muerte es un punto de unión entre sueño y realidad, que los diferencia y los acerca (*La espera*), la intersección entre la eternidad y lo temporal, momento en que la verdad se encarna en el hombre o sube desde su interioridad, y debe ser acatada. Cumplir la muerte es un modo de recuperarse más allá del absurdo y fugaz mundo de los sentidos-sueños, permaneciendo en un rito casi religioso, repetible por todos los hombres. La violencia es la piedra de toque porque en ella está la llave hacia otro universo, la posibilidad de evadir esa chaqueta de fuerza, la realidad, y entrar a la definitiva roca del nirvana, es el contacto que puede establecer el hombre con las ocultas potencias que gobiernan su quehacer, sean éstas divinidades o meras y anónimas leyes cíclicas, es su sendero, a través de la acción del otro, que mata o muere, hacia sí mismo. Encasilla las cosas en lo intemporal, sella un puentabismo al que se arroja el hombre para entender la cifra de su destino.

Reina la violencia en ese mundo, porque sólo a través de ella puede el hombre acceder a la muerte, clave para los sueños al ser lo único permanente y definitivo entre tantas

ilusiones y fingimientos, lo único capaz de tocar transitoriamente la misteriosa arquitectura de lo inmutable. Exiliados en un laberinto cuya puerta de escape es la muerte, los hombres como Lönnrot (*La muerte y la brújula*), como el verdadero Abenjacán, como Albert o Yu Tsun (*El jardín...*) deben dejarse atrapar para que en ese cadaverizarse el universo de pronto cobre sentido, para que las formas arbitrarias (aparentemente arbitrarias) revelen detrás, o debajo, o más allá, la unidad de un sentido total. Es así como se niega esa violencia, se la trasciende, sublima, esencializa, olvida, se la comprende y explica. La entrega a la ilusión (la violencia es una ilusión para Borges) es el modo de liberarse de ella, es el modo de entenderse, suicidándose a través de manos ajenas.

Pero ese instante en que dialogan puñal y carne, esa salida (momentánea) que hunde al hombre en la nada después de haberlo deslumbrado con una «insaciada inmortalidad de ocasos»<sup>9</sup>, no es sólo la aniquilación de lo humano. Es también su dignificación. En esa muerte está el signo de otras muertes, de innumerables otras agonías, similares, que han ocurrido o que ocurrirán (da lo mismo) en un tiempo paralelo, anterior, ficticio, gemelo (da lo mismo), es decir, nos comunicamos con la especie, con otros seres humanos («un hombre es todos los hombres», Borges no se cansa de repetir).

Por lo demás, este desdoblamiento<sup>10</sup> entre perseguidor y perseguido permite al autor retratar la autodestrucción del hombre, ya que ambos, verdugo y víctima, son irreductiblemente el mismo.

La personalidad humana, compleja y tortuosa, se divide en dos componentes, símbolos de dos actitudes posibles de un mismo hombre, de dos alternativas suyas contrapuestas, signo de la ambigüedad que hay en cada acción, de la negación que sustenta toda afirmación; la violencia es la respuesta a esa escisión, juntando ambas caras de la esquizofrenia en un enfrentamiento peligroso y agresivo. Muy a

menudo, la diferencia que separa a los *alter ego* es la valentía de uno y la cobardía del otro, el hecho de que uno de ellos traicionó al otro. En la muerte, en el acto de vengarse, el hombre se reconoce en el otro, en quien acaba de asesinar o traicionar y asume su personalidad, se convierte en él, su enemigo, comprende que se ha dado muerte a sí mismo.

Así, encontramos al personaje que está fingiendo una personalidad: Zaid juega a ser Abenjacán, valiente rey al que ha traicionado; John Vincent Moon asume el papel narrativo del conspirador irlandés al cual traicionó («lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres»); Judas, fingiéndose el Diablo, traiciona a Cristo para finalmente transformarse, ante los atónitos ojos del lector, en Dios, o sea en Cristo; el falso Villari toma el nombre del hombre al que delató, el verdadero Alexander Villari, que lo encuentra y lo ultima; el negro se convierte en Martín Fierro, el hombre que acaba de matar («Él era el otro. No tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre»); Juan de Panonia es Aureliano, a quien ha perseguido hasta la muerte; Erik Lönnrot, el detective, es Red Scharlach, el asesino<sup>11</sup>; Otto Dietrich zur Linde es David Jerusalem, hombre al que tortura y mata en un campo de concentración nazi: «Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable».

Esta última cita muestra la interiorización de la violencia en América, el rompimiento del yo en los segmentos aparentemente contrapuestos, el hombre refugiado en la locura bímembre para poder enfrentar las contradicciones de su situación concreta e inmediata. Es la muerte, el temor a la muerte, lo que produce a este héroe y a este traidor; será también el momento de la muerte como una espada

que reunirá a los exiliados, la que retornará a una única cara interior los dos rostros casualmente antagónicos<sup>12</sup>.

Kilpatrick finge su muerte como héroe para redimir su traición, para convertirse, efectivamente, en héroe; Otálora finge ser Bandeira, actúa como si lo fuera, usurpando sus atribuciones, hasta que sufre la muerte que él le reservaba a Bandeira; Pedro Damián vive dos veces, una vez como cobarde, la otra como valiente, uniendo ambas personalidades en el instante de morir; Dahlmann, en cambio, muere dos veces, una sin honra en la mesa de operaciones, otra a campo abierto como un valiente. Esto ayuda a explicar también la repetición del motivo de la muerte en Borges: el personaje desea ese momento porque en él encuentra su destrucción, su otro, el que lo ha de matar, el que lo ha de morir, el doble temido y amado, ése que yace en el fondo de cada uno de nosotros, pronto a destruirnos o a destruirse, Asterión y Teseo, Borges y el otro.

Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente la nostalgia —y la pasión— de la aventura, recuerda sus antepasados y sus victorias memorables, sus muertes victoriosas, rememora los compadritos y los duelos en el arrabal, sueña con Homero, con Troya y las guerras civiles argentinas y Martín Fierro:

*Qué importa el tiempo sucesivo si en él  
hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde.*

Y Quiroga reprocha a Rosas en *Diálogo de muertos*: «En 1852, el destino, que es generoso o que quería sondearlo hasta el fondo, le ofreció una muerte de hombre, en una batalla. Usted se mostró indigno de ese regalo, porque la pelea y la sangre le dieron miedo». El sentido de la existencia es ofrecerles a los hombres estos momentos; si el hombre los rechaza (y son tantos los cobardes y traidores como los valientes) habrá perdido la ocasión para reconocerse en

la humanidad, para hacerse inmortal, para convertirse en arquetipo. Como Dunraven y Unwin, en *Abenjacán...*, Borges está «harto(s) de un mundo sin la dignidad del peligro», y busca en sus personajes (vive vicariamente) la aventura que le ha sido negada, que él no eligió, que él cree ya imposible, pero que palpita, como una desmentira, en la realidad que lo rodea, en la América que es suya y que él niega, que no quiere ver, esa América levantándose que él interpreta a su pesar, y que incluye en sus relatos contra su racional voluntad<sup>13</sup>.

Antes de entrar a discutir esta última afirmación, que no es antojadiza ni proviene de un deseo de americanizar a Borges contra viento y marea y contra Borges también, es necesario examinar otra posibilidad abierta a los personajes, una actitud esencialmente opuesta a la violencia: la de contemplar al universo desde la pasividad quietista, anulando de antemano toda actividad porque cualquier acción es absurda en un universo en que lo verdaderamente existente es el centro unitario, Dios o la eternidad, donde todo se ordena. La aparición de este personaje (*El Aleph*, *El Zahir*, *La Escritura del Dios*, *Funes el memorioso*) es el reverso exacto del hombre concretamente violento de los otros cuentos. El sentido de este ser contemplativo no es sólo místico, es decir, no reside en su posibilidad de fundirse en la divina unidad. Es quien rechaza al otro polo, el de la violencia, y trata de evadirla no sólo negando el mundo circunstancial y azaroso, sino también su situación personal, su yo, negando todas las contradicciones en que los personajes violentos encontraban una imagen expresiva de su interioridad, sólo aceptando la aquiescencia que permite la experiencia contemplativa. He aquí, pues, otro extremo: la búsqueda de la totalidad, tal como ocurría en los otros cuentos, pero a través de otros medios. Se puede vivir la muerte plenamente, perdiéndose en ella hasta tocar la revelación, o se puede simplemente negar la existencia de esa muerte, del tal universo, del yo. En ambos casos,



los personajes de Borges llegan a esbozar un delineamiento significativo en el cosmos.

Esta segunda alternativa llega a su extremo en *La Escritura del Dios*, donde el personaje, habiendo arribado a la fórmula mágica en que está cifrada la totalidad de lo existente, ya no se preocupa por la suerte de su propio yo en ese mundo, porque ese yo le es tan indiferente y lejano como cualquier otro objeto contenido y explicado en su contemplación unitaria. Tzinacán dice: «Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

»Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él*, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad».

Se desentiende, por tanto, de toda forma fenoménica, desaparece hasta la huella mental de la violencia, su reproducción en el pensamiento, tratándose paradójicamente de un indio encarcelado por los conquistadores. Rechaza toda acción rebelde en favor de un quietismo absoluto. Pero en esa negación el lector puede, si lo desea, asomarse a la situación que se rehúsa, la concreta, monstruosa realidad en que ese yo que «ahora es nadie» se encuentra (o se encontraba), lo que ese yo hubiera hecho de poder seguir siendo yo, de haber aceptado su condición circunstancialmente humana:

«Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en los pechos españo-

les, para reconstruir la pirámide, reconstruir el imperio. Catorce sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma». Si acepta su humanidad, si se entregara al devenir, sólo le quedaría la violencia, huir o matar, buscar en la acción que se sufre, la imagen de sí mismo<sup>14</sup>.

Frente a perseguidos y perseguidores está, entonces, el personaje que niega la situación misma, que ignora la persecución, el asesinato, el morir, aduciendo que todo es un engaño. A esta misma conclusión llegan muchos personajes violentos, a través de su acción: nada existe, yo soy un sueño. Los contemplativos desembocan en la revelación de que todo es ilusorio *antes* de actuar, *antes* de abrazar la violencia, relativizando, poniendo entre paréntesis, toda posibilidad humana. Esa contradicción que el hombre violento enfrenta, su necesidad de matar o vengarse (*Emma Zunz*, *Los teólogos*), su miedo a ser perseguidos (*La espera*, *Encuentro con el enemigo*), su angustia por perdurar mediante la acción (*Hombre de la esquina rosada*, *El jardín de los senderos...*, *La otra muerte*), son formas falsas, y es preferible no entregarse a ellas, a ninguna de esas alternativas. Esa situación concreta está armada de «ficciones» y de «artificios»; el contemplador anula de antemano toda decisión, al negarle al mundo de las decisiones realidad alguna. En cambio, para los hombres que han escogido la violencia como peregrinación expiatoria, como búsqueda de sí mismos, hay etapas inevitables que el sueño debe cumplir para alcanzar la nadificación, hay ciertos ritos y configuraciones que deben repetirse para poder acceder al infinito y romper la ilusión. Llegamos a concluir que Borges siempre trata de borrar el mundo, sea por medio de la contemplación o por medio de la acción, pero que en ambos casos ese mundo fenoménico, irrealizable, es descrito como una transcendencia violenta, agresiva, poblada de sangre y oscuridades demoníacas. El mundo negado por Borges, la situación concreta que él rechaza, es la realidad que ya he-

mos descrito: las salvajes sombras que se matan unas a otras. Éste es el verdadero mundo americano de Borges, el mundo que desea eliminar, el mundo que desea convertir en una lejana y controlable pesadilla que olvidamos la mañana siguiente, pero que siempre estará ahí, esperándonos, adentro, afuera, idéntica a la noche, idéntica a nuestra real imagen esperándonos, no del todo olvidada, en nuestro camino entre los días, esperando.

Fuera cual fuese el disfraz utilizado para esconder esas situaciones violentas, los ropajes arcaicos, geográficamente pretéritos, parajes musulmanes, ingleses, chinos, persas, los que mueren y matan en esos cuentos son latinoamericanos, llámense Rufus o Dunraven o Dahlmann. Ellos, tal como los personajes de Asturias, Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Sábato, etc., buscan en su violencia el signo de su propia esencia o del orden del universo. Esa situación violenta tiene una primordial característica, presente en toda la narrativa hispanoamericana contemporánea: el hecho de que la violencia no es elegida, sino asumida y aceptada para poder encontrar su propio yo. A los personajes de Borges, tal como los de Onetti, Droguett, Rulfo, etc., no se les ocurre negar la agresión, intelectualizarla: la viven, eligen la forma de su violencia pero no el hecho de su violencia. Y así se diferencian de los personajes de la narrativa europea: para los de Borges, como para el resto de nuestros narradores, en la violencia connatural hay una salida (momentánea, es cierto) del laberinto, y ese instante define y fija al hombre. Al matar o morir cumple con los decretos subcutáneos de un mundo otorgado, ese hombre americano, a veces verdugo, pero generalmente el perseguido (¿forma borgeana de la opresión?), muriendo en la oscuridad, usando su violencia como un instrumento de expresión, para que se desenrede del caos. Borges vuelve reiteradamente a esta situación, que no se halla en la tradición literaria de la que se dice heredero. Enmascara su violencia con la contención de su estilo, con la

soberbia sofisticación de su pensar, niega esa realidad, la convierte en pasajera, pero no cabe duda de que cuando presenta un mundo concreto lo hace bajo la percepción americana de la violencia como inevitable, como sustrato definitorio de la realidad, la entrega a lo ciego y lo irracional como modo de liberarse. Aunque ese desgarró signifique la destrucción de lo humano, es también, como en el resto de nuestra narrativa actual, una salida ambivalente del proceso desesperante en que nos hallamos, es una de las claves para entendernos y comunicarnos, es una solución que clarifica y enmarca las sombras entre las que nos movemos. Inevitabilidad de la violencia, porque el hombre es un perseguido, será asesinado, buscará a su cazador, y ahí habrá un modo de superación, una forma que imita la liberación (colectiva) de esas fuerzas que nos tienen atrapados. Inevitabilidad y solución liberadora. Salida y pérdida. Agresión como acto gnoseológico. Violencia como compañera de la imaginación. Éstas son las características de la violencia de América y de Borges.

Sí, americana, pero el enfoque de Borges es singular, por no decir original. El personaje se entrega a su propia muerte o al asesinato de otro porque en esta acción (las únicas dos que Borges pinta en un mundo concreto-soñado) el hombre puede liberarse del engaño que vive, de su ser de sombra y de nube. Mata o muere para salir del laberinto y entenderlo momentáneamente, trasciende la violencia al usarla como instrumento de su desenajenación, derrotando la muerte en la boca misma de la muerte, la muerte mía o el asesinato como la manera de fijar algo eterno, digno, significativo, en un mundo de fluctuante vaivén y movimiento perpetuo. Es la estructura sueño-realidad, tiempo-eternidad, ilusión en la vida-verdad en la muerte, la que peculiariza la configuración de los relatos. Pero el problema mismo de ese mundo es muy americano (muy humano): que la violencia inescapable sea una salida, que configure un sentido, sin negar al mismo tiempo que trae alienación, pe-

ligro, destrucción. La diferencia entre los demás narradores americanos y Borges no reside tanto en que unos muestran América y el otro no, ya que todos revelan la misma estructura interna de vida y muerte en nuestro continente, sino que unos se enfrentan con América, no necesitan inventar mundos eternos fuera de la realidad, porque lo eterno se encuentra dentro de lo real, lo social, lo histórico, mientras que Borges, después de arrojar a sus personajes a un mundo de violencia y pasión americana, prefiere enmascarar ese mundo, distorsionarlo, negar, borrar, olvidar. Diferencia esencial.

El americanismo de Borges resulta innegable. Pero su deseo de dar la espalda a esa realidad es igualmente innegable<sup>15</sup>.

El mundo americano de la violencia existe en Borges, pero su fin es ser disuelto en la nada de Schopenhauer, en el tiempo cíclico de Nietzsche, en los avatares del pensamiento, en la cábala judía, en los laberintos chinos. El mundo concreto se desintegra y es absorbido por el pensamiento de Borges. De nuevo encontramos el tema de los dos Borges, el sentimiento y la razón, América y Europa, barbarie y civilización. Tal vez esta pareja sempiterna de términos nos sugiera la solución a otro problema: el interés del escritor, a lo largo de su obra y de su vida, por el enfrentamiento de civilización y barbarie.

¿Sus cuentos no serán, acaso, la derrota de la barbarie americana, su desintegración por el nirvana del idealismo, su obnubilación por los libros y las ideas y las tradiciones que viajaron desde Europa, su absorción por la ficción, su conversión en mente que piensa? ¿Y en este luchar, diremos (borgeanamente), o tal vez no diremos, que Borges se destruye a sí mismo, se busca a sí mismo para aniquilar esa sección oscura de su alma, esa «zona detestada», ese otro yo de que tanto ha escrito, el enemigo, ese bárbaro, ese violento, lo encuentra, se encuentra, niega su ser americano, el entretejido de sus días y sus noches en las calles

de Buenos Aires, derrota y trasciende ese ser, cree que lo derrota para finalmente comprender (y es él quien relata esto, no yo) que ante los ojos de la historia él es americano?

Es así como, en el fondo, y por fin, se desarrolla el drama: el escenario es Borges mismo. Disuelve el mundo de la violencia, «civiliza» la barbarie, encasilla a los hombres concretos en las jerarquías del pensamiento europeo y vuelve con constancia a su tarea, acercándose por las vías más escondidas, negadas públicamente, a ese mundo que lo representa.

Todo lo cual es una ficción, un rito que presumimos dentro de Borges. Seguramente no sea cierto. *And yet, and yet...* Sería el último juego del gran Magister Ludi, la postrera burla, la forma en que nos rescata (cree rescatarnos) de las hordas bárbaras, la religión oculta con la que derrota, por fin, el desorden y salva su tranquila cara no comprometida.

Borges es el otro, su doble, y sus cuentos son los callados signos de una intensa lucha interior. Es esta energía, esta tensión, esta muerte y resurrección cotidiana, la que ha hecho de Borges un gran escritor, secreta fuente de inspiración, de experiencia. En su batalla está el proceso viviente de nuestra cultura, el drama de nuestra gran síntesis de formas.

Toda repetición es significativa. El intento de Borges de civilizar la barbarie, de negar a América, destruirla, aun amándola, tiene antecedentes literarios, históricos. Algo significará esa coincidencia con otras labores de otros hombres. Esa entrega final a la muerte.

Tal vez, quién sabe, quizás, burla que somos, Borges ha logrado, después de todo, lo que siempre ansió: una ola de coraje, un cuchillo íntimo, una noche bajo las lanzas, repetición, identidad, el tiempo no existe, tal vez Borges sea, muriendo en el fondo vivo de nuestra barbarie, su ilustre ancestro, Francisco Laprida.

### NOTAS

1. Ana María Barrenechea, *Borges, the Labyrinth Maker* (New York University Press, 1965. Expanded version of *La Expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, published by El Colegio de México). Esta obra, una de las mejores sobre Borges, se dedica exclusivamente a la irrealidad, afirmando que no hay sustancia narrativa y que las ideas en sí mismas son la única aventura en ese mundo. Esta unilateralidad se encuentra en casi todos los ensayos que he podido leer sobre Borges.

2. Hay algunos relatos en que esto no ocurre: *Pierre Menard, autor del Quijote*, y *Examen de Herbert Quain*, que, sin embargo, están escritas bajo la forma de notas necrológicas; *La biblioteca de Babel*, *La Secta del Fónix*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que son dislocadas metáforas que comentan la realidad y que carecen de protagonista y casi no pueden considerarse cuentos, ya que no tienen personajes ni desarrollo de trama, ni alfombran un mundo concreto-cotidiano con situaciones de tensión y distensión, ni logran enhebrar una acción que avance hacia alguna parte (lo que no significa desmerecer su calidad). Valen más como visiones poéticas, alegorías de nuestra realidad, que como encarnaciones de la cosmovida de algún ser humano; son más bien la criptohistoria de toda la humanidad, de una secreta humanidad paralela a la nuestra, reflejo de nuestra esencia pero no de nuestra existencia. Tampoco mueren los protagonistas, y aquí sí que los hay, de *El Aleph*, *El Zahir*, *La Escritura del Dios*. Ya tendremos ocasión de examinar detalladamente esta ausencia de muerte y la forma en que esto confirma la tesis central del presente ensayo.

3. Las excepciones son *El inmortal* y *Funes el memorioso*, donde los protagonistas mueren de muerte «natural», aunque bien podríamos afirmar que Joseph Cartaphilus (Marco Flaminio Rufo,

Homer, etc.) se suicida (véase, por ejemplo, de Jacques Réda, *Commentaire de l'immortel*, en «Cahiers du Sud», N.º 370, febrero-marzo, 1963, pp. 435-455). Hasta el caso de Funes podría considerarse una autodestrucción (idea que me fue dada por Robert Lima, *Internal Evidence on the Creativity of Borges*, «Revista de Estudios Hispánicos», I, N.º 2, Nov. 1967, University of Alabama Press, pp. 129-156).

4. *El muerto*, *Los teólogos*, *Isidoro Tadeo Cruz*, *Emma Zunz*, *La otra muerte*, *El milagro secreto*, *Deutsches Réquiem*, *La espera*, *Tema del traidor y del héroe*, *Historia del guerrero y de la cautiva*, *El Sur*, *El hombre de la esquina rosada*, *Las ruinas circulares*, *El jardín...*, *La muerte y la brújula*, *El fin*, *La casa de Asterión*, *El acercamiento a Almotásim*, *Abenjacán...*, *El hombre en el umbral*, *El espejo de tinta*, casi todos los episodios de *Historia universal de la infamia*, varios cuentos que ha escrito en colaboración con Bioy Casares, así como el libreto de cine *El Paraíso de los creyentes*, «Un Problema» (cuentecillo sobre Don Quijote que aparece en *El Hacedor*) y su último cuento, publicado, en *Índice*, «Encuentro con el Enemigo».

5. Véase, de M. Mújica Lafnez, «Borges et les ancêtres» en *Número Homenaje a Jorge Luis Borge de L'Herne*, *Lettres Modernes*, París, 1964, pp. 151-155.

6. Como ejemplo: «Lo que más me emociona en la literatura es lo que es épico. Por ejemplo, sólo he llorado en el cine gracias a un film de piratas, de gánsters...» («Entretiens avec Gloria Alcornata», *L'Herne*, p. 404.)

7. Haciendo una clasificación (una falsificación), podríamos advertir tres tipos de revelaciones en la muerte: revelación de sí mismo o de un sentido en el universo en el momento de morir (*El muerto*, *La otra muerte*, *El milagro secreto*, *La espera*, *Historia del guerrero y de la cautiva*, *El Sur*, *Tema del traidor y del héroe*, *El espejo de tinta*, *Las ruinas circulares*, *La muerte y la brújula*, *Los teólogos* (después de morir), supuestamente *La casa de Asterión*, *Poema conjetural*, *Isidoro Acevedo*); revelación de sí mismo o de un sentido en el universo en el momento de matar (*El fin*, *Emma Zunz*, *Deutsches Réquiem*, *Un problema*, *El jardín...*, y en el momento de entregarse a la violencia, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*); revelación a un testigo de un sentido hasta entonces oculto (*Abenjacán el Bojarí*, *muerto en su laberinto*, *El hombre en el umbral*, *El hombre de la esquina rosada*, *La forma de la espada*, estos dos últimos con Borges o el lector como testigos).

8. Horst, en «Intention et Hasards dans l'oeuvre de Borges», *L'Herne*, pp. 218-223 para tratar de mostrar por qué en el momento de su muerte «l'homme comprend la loi de son exis-

tence: n'être personne et immortel et être le rêve d'un dieu, advierte que «un moment d'intelligence et de liberté divines brise la chaîne de ses palingénesis ou de sus réincarnations. Voilà dans quelle mesure le rêve profond de la conscience se fait reconnaître en tant que rêve par des moments de réveils rapides comme l'éclair». Véase también de W. T. Stace, *Time and Eternity* (Princeton, Princeton University Press, 1952), para la tradición dentro de la cual Borges se inserta. Aunque Thorpe Running, en «The Problem of Time in the Work of Jorge Luis Borges», *Discours*, tomo IX, N.º 3, Summer, 1966, pp. 296-308, no examina el problema de la revelación, su análisis de los dos tipos de tiempo en la obra borgeana (el hombre es un tigre de tiempo escurriéndose dentro de un universo no-temporal) ayuda a entender esta posibilidad de abolir el tiempo. Otro que ha reconocido la importancia de este último instante es Manuel Durán, «Les Deux Borges», *L'Herne*, pp. 237-241, al hablar de *«le moment décisif où l'homme affronte, sous une forme tranchante et définitive, une vérité, généralement désagréable, mais qu'il accepte pour toujours»*, y agrega que *«Borges accorde à ses personnages une seconde —ou une éternité hors du temps— pour se comprendre et s'accepter»*. Durán cree, con cierta razón, que Borges hace esto para destruir la tradición del romanticismo del héroe que ha predominado en la narrativa argentina, para estabilizar el sentimentalismo mediante la racional serenidad ante la nada. Pero Borges, como veremos, abraza esta misma tradición heroica. (En *El muerto*: «Así nosotros, también el hombre que entreteje estos símbolos, ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos.») También Jacqueline van Praag-Chaintraine, *Jorge Luis Borges ou la mort au bout du labyrinthe*, «Synthèses» N.º 236-237, enero-febrero 1966, pp. 117-126, afirma, sin un postrer análisis, que *«arrivés au seuil de la révélation, les créatures de Borges sont frappées de mort...»* A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 70, ha mencionado, como de paso, que Borges quiere «mostrar al Hombre en ese instante de su vida cuando se le confronta con la revelación», pero no da mayores detalles. David William Foster, en *Borges, El Aleph —Some Thematic Considerations*, «Hispania», tomo XLVII, número 1, marzo, 1964, pp. 56-59, analiza la pérdida de la personalidad y su recuperación («individual self-assertion») en el momento final. Frances Wyers Weber, en un estudio reciente, *Borges's stories: fiction and philosophy*, «Hispanic Review», tomo XXXVI, número 2, abril 1968, combate la idea de Horst de que el laberinto tenga un centro y sus ramificaciones una ley básica: *«One is never master of the labyrinth and it is impossible to formulate its law...»* El estudio que confirma, a mi parecer, este procedimiento de Borges, es el

de Jaime Alazraki, *Las figuras de contigüidad en la prosa narrativa de Borges*, «Revista Iberoamericana», vol. XXXIV, núm. 65, enero-abril de 1968, que constituye un atinado análisis estilístico de los cuentos de Borges, demostrando su preferencia por las figuras de contigüidad frente a la metáfora. El tema del instante final como resumen de la vida anterior y segmento representativo de ella, se apoya así en la estructura metonímica o de sinécdoque de la prosa, donde se rehúye la totalidad y se enfatiza la parte.

9. Borges constantemente identifica el entendimiento con la luz. Pero hay una claridad que lo fascina en especial: es la crepuscular, el último brillo. Esto se emparenta con la revelación de los morir, la muerte como un instante de inmortalidad lúcida. Obsesionado por los ocasos («la claridad que ardió en la hondura», en *Ultimo sol en Villa Ortúzar*, «Los tumultuosos ponientes» en *El Hacedor*, y la mención reiterada, en tantos poemas, *Buenos Aires, Ultimo resplandor, Atardeceres, Campos atardecidos*, etc.), también la muerte se describe en términos luminosos: la desaparición de Albert como una «fulminación»; la de Lönnrot con «hacer fuego» (un excelente análisis del simbolismo del color rojo, en Tamayo y Ruiz Díaz, *op. cit.*); en *El muerto* ocurre exactamente lo mismo («Suárez, casi con desdén, hace fuego»); en *Los teólogos*, Juan de Panonia muere en la hoguera, «y es como si un incendio gritara», mientras que años después «un rayo, al mediodía, incendia los árboles, y Aureliano pudo morir como había muerto Juan»; en *Las ruinas Circulares*, «el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico... Caminó contra los jirones de fuego»; en *La casa de Asterión* «el sol de la mañana reverberó en la espada de bronce»; en *Historia del guerrero y de la cautiva* («bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación»). También en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* se menciona la noche aquella «lúcida», agregando que «amanecía en la desafortunada llanura», en contraste con la imagen de que antes «la tiniebla era casi indescifrable». También lo divino se describe con esa imagería luciente: «una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor», y «ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz» (*El Aleph*), así como en *La Escritura del Dios* se habla de ver a «Dios en un resplandor» y entrever «los ardientes designios del universo».

10. Alazraki, *op. cit.*, p. 49, sugiere las razones estilísticas de este tipo de traslación o sustitución.

11. Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, en *Borges, enigma y clave* (Buenos Aires, Editorial Nuestro Tiempo, 1955), pp. 41-42, han analizado muy bien esta identificación: «Los destinos de ambos participan de una dimensión común, colaboran en la realiza-

ción de la serie de crímenes desde sus respectivas entidades... Entendidos desde su causa final, el asesino y el detective son versiones de un único arquetipo, son el mismo destino. Las recíprocamente implicadas participaciones consignadas hacen de Scharlach y Lönrot un ente bifronte cuya constatación propicia Borges colocando en la quinta de Triste-Le-Roy una estatua de Hermes-Jano.

12. También en los poemas se da este encuentro del otro, de sí mismo, pasado o futuro, en la muerte. Ya hemos comentado *Poema conjetural*. En *Isidoro Acevedo*, Borges narra como Acevedo, relegado a una indigna cama de anciano:

*hizo leva última,  
congregó los miles de rostros que el hombre sabe sin saber  
después de los años;  
caras de barba que se estarán desvaneciendo en daguerrotipos,  
caras que vivieron junto a la suya en el Puente Alsina y Cepeda.*

.....  
*juntó un ejército de sombras porteñas  
para que lo mataran.*

*Así en el dormitorio anochecido que miraba a un jardín  
murió en milicia de su convicción por la patria.*

13. Vale la pena analizar en detalle un cuento. *El Sur* por ejemplo, para mostrar más de cerca esta estructura, y advertir cómo resume el problema del argentino contemporáneo.

En *El Sur*, Dahlmann (como Borges, producto de dos linajes; con antepasados heroicos: «secretario de una biblioteca municipal») sufre un accidente y es internado en hospital (tal como le ocurrió también a Borges, y con la misma enfermedad). Ahí, al parecer, ha sido sanado, pero ha perdido su dignidad de hombre. Se implica que esto es consecuencia de habitar en la ciudad, lejos del pasado mítico y glorioso, lejos de la tierra salvaje: «en cuanto llegó, lo desvistieron, le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo, y en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara...» Viaja a una estancia que heredó hace años y que aún no conoce, un retorno al pasado o a su antepasado. Dahlmann recibe una afrenta en un almacén. Al principio cree que es una casualidad, pero cuando lo reconocen y lo llaman por

su nombre, el incidente se torna más grave: «Antes la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su hombría y contra su nombre y lo sabrían los vecinos». Herida su hombría, se enfrenta a los peones, no como un convaleciente, un hombre de la urbe que llega a descansar, sino como uno acostumbrado a la violencia, un ser de la tierra, que sabe atacar y defenderse.

Será el Sur (la cifra del Sur) quien lo inste a pelear («Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo»). Se subentiende (y Borges mismo lo ha confirmado en su entrevista con James Irby: que presenciamos) a) su muerte efectiva, real después del sanatorio, que le devuelve su dignidad de hombre ultrajado; o b) su muerte en un sueño, que se realiza en medio de la operación (para liberarse de esa humillación sueña otra muerte a medida que se desvanece en el glacial e inhumano hospital). En cualquier caso, vemos aquí un hecho violento que justifica al hombre, rescata para el argentino su pasado enajenado, su dignidad herida en los pasillos sanatorios laberínticos. El destino (en la realidad o en su sueño agonizante) le depara otra oportunidad para morir, como un valiente; su muerte es una solución, una salida del sinsentido en que se debatía. En esa muerte corajuda, Dahlmann comprende, pero más comprende el lector, que hay un orden en el mundo, que a través del cumplimiento de ese hado decidido desde hace mucho tiempo por «la lotería de Babilonia» y por los secretos deseos oníricos (sueño heroico que lo acompaña desde su infancia) y por la ley oculta del universo, Dahlmann se hace hombre (ya no es un hombre-muñeco, como sugiere su nombre) y recobra su ser perdido, se reintegra a sí mismo, se hace uno, descendiente orgulloso de sus antepasados:

«Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación 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, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

»Dahlmann empuña (nótese el uso del verbo en presente) con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura».

A través de la muerte, soñada o real, Dahlmann encuentra su ser y el de toda América, rompe (con su imaginación y su valentía) las leyes férreas de un suceder normal. Es la violencia, que él sabe desemboca en la muerte, como lo saben tantos otros personajes de Borges, la que lo conduce de vuelta a sí mismo, la que

destruye el laberinto al transformar ese rompecabezas en algo que el hombre puede comprender y donde el hombre tiene, aunque su ceremonia de iniciación sea la última, un lugar y un sentido. La muerte para Borges, como violencia que uno comete o que padece, es lo que define el universo, fijándolo, iluminándolo de pronto en una aullante conflagración final, haciendo de la confusa oscuridad una luz momentánea, permanente, desaparecida, eterna. Debemos notar, sin embargo, que la rebelión del personaje y su encuentro es siempre solitaria, individual. Se rechaza toda lucha como social y toda orientación ideológica. Es en este sentido que la posición política de Borges ha influenciado su concepción del destino humano.

14. La mayoría de los cuentos «violentos» (además de *Poema conjetural*, 1943) fueron escritos entre 1941 y 1952, ese período que él llama «época irreal» en *El Hacedor*, y que coincide con el peronismo en la Argentina, con su persecución política y con el encarcelamiento de su madre y de su hermana. El tomo *El jardín de los senderos que se bifurcan* se escribirá entre 1939 y 1941 y sólo contiene dos relatos violentos («El jardín...» y «Las ruinas circulares»), que son las únicas de esa serie de ocho ficciones que tienen personajes y desarrollo argumental. Así, su producción de cuentos con un mundo concreto cohabita con el peronismo, en que Borges sufre implacablemente la realidad americana. Esto no significa una inevitable relación entre biografía y literatura, pero el mismo Borges sería el primero en afirmar que toda coincidencia es significativa y no puede siempre ser atribuida a la casualidad.

15. Desde hace más de cuarenta años (para ser exactos, desde el 25 de julio de 1924, cuando Mariani comienza la polémica Boedo-Florida) se viene discutiendo el antiamericanismo de Borges. Los de Boedo le criticaban su lejanía de América, su falta de compromiso político, su exotismo intelectual, su escapismo metafísico, juicios repetidos por las generaciones «parricidas», para usar la terminología de Rodríguez Monegal. Quienes deseen leer el más brillante y fundado de los ataques, pueden consultar el ensayo de H. A. Murena, *Condenación de una poesía*, en «Sur» N.º 164-165, junio-julio, 1948, pp. 69-86, así como el libro del mismo autor, *El pecado original de América*. Algunas de estas afirmaciones han sido repetidas en los últimos años (por ejemplo, Antonio Regalado, Jr., en «Le Refus de l'histoire», *L'Herne*, pp. 352-361, afirma que Borges tiene miedo de la historia, de la nación, y Mario Benedetti, en *Letras del continente mestizo*, Arca, Montevideo, 1967, pp. 40-46, considera que Borges «no ha podido ver la Argentina desde dentro», y que su temática osillera es «la visita de un turista»), motivadas, por lo menos en parte, por el asco, que yo

comparto, hacia la innoble e incalificable actitud de Borges frente a Cuba.

También, desde 1924 no han faltado los defensores de Borges. Hay quienes, como Néstor Ibarra, en el prefacio de la edición francesa de *Ficciones* (Fictions, Gallimard, 1951), afirman que no tiene nada de sudamericano, y alaban a Borges precisamente porque ha sabido alimentarse en la gran fuente europea, elevándose por encima de la masa amorfa de los escritores americanos. Para éstos, entre los que podríamos incluir a Alicia Jurado, en *Genio y figura de Jorge Luis Borges* (Eudeba, 1965), el desarraigo y la intelectualización han salvado a Borges: es un escritor europeo. José Luis Ríos Patrón, en *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Ed. Mandrágora, 1955, sólo ve en él un orientalista, espiritualizando a su autor hasta lo etéreo, y enfatiza, como tantos otros, un solo lado de su obra: su aislación del mundo, su abolición berkleyana de lo real, su reconstrucción idealista.

Otros, en cambio, admiten que sus temas pudieran parecer enigmáticos y difíciles, pero señalan, a modo de sonrisa explicatoria, un poco avergonzados de tanta «metafísica», el fervor porteño de Borges, su interés por el local. Con estos argumentos compensatorios dan la razón a sus adversarios: Borges sería argentino cuando usa color costumbrista y extranjero cuando habla del infinito, de China, de Chesterton, de la eternidad.

Otros, más lúcidos, piensan que Borges es «universal» y que, por dedicarse a problemas «esenciales y eternos acerca del Hombre y su destino en el universo» (Barrenechea, *op. cit.*, p. 17), su concepción humana está más allá de lo meramente americano. Así, también, Rafael Gutiérrez Girardot, *Jorge Luis Borges: Ensayo de una interpretación* (Madrid, Insula, 1959), lo reconoce hispanoamericano «si por hispanoamericano se entiende el constitutivo universalismo con que Alfonso Reyes caracteriza la inteligencia americana, y no la vanidosa limitación provinciana», palabras que suscribirían, entre otros, Anderson Imbert y Paul Bénichou.

Es cierto que Borges es universal, pero mediante este procedimiento se esquivo el gran problema: ¿de qué modo es Borges el producto de América?, ¿de qué modo nosotros, americanos, nos encontramos específicamente (y no sólo bajo el género vacío de la universalidad que tanta pereza esconde) en su obra?

Esta pregunta se ha venido respondiendo desde hace por lo menos diez años, aunque muchas veces de un modo vago. Angel Flores, en *Magical Realism in Spanish American Fiction*, «Hispania», volumen XXVIII, número 2, mayo, 1955, pp. 187-192, había indicado a Borges como el padre del realismo mágico en nuestro continente, pero sin analizar su mundo concreto. Tamayo