

Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura, eds. Rafael Olea Franco y James Valender. El Colegio de México, México, 1992.

BORGES, ¿CIVILIZACIÓN O BARBARIE?

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

La literatura de Jorge Luis Borges (1899-1986) se inauguró en la década de 1920 como una heterodoxa mezcla de distintos registros culturales y literarios. Pese al fácil equívoco en que incurrieron varios de sus primeros críticos, quienes clasificaron su producción en alguno de esos apartados que simulan facilitar la comprensión de una obra, es obvio que su práctica artística no se limitó nunca a una sola vertiente; en los inicios de su literatura convivieron y se complementaron elementos divergentes: criollismo y vanguardismo, alta cultura y cultura popular, lengua escrita y lengua oral, etcétera.¹

Dentro de este complejo sistema borgeano, siempre estuvo presente un viejo conflicto de la cultura argentina cuya formulación escrita se remonta a los orígenes mismos de la nación en el siglo XIX: la dicotomía clasificatoria civilización y barbarie, que son los dos conceptos culturales con los que se ha juzgado el desarrollo de Argentina.

El tema aparece con fuerza en algunos de los primeros ensayos de Borges² que revisan la historia argentina y en cuyo trasfondo ideológico se trasluce la dicotomía civilización-barbarie que Sarmiento puso en circulación en la cultura argentina en *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845). Como lo indica el subtítulo de esta obra compleja y multivalente, Sarmiento dibuja en ella una deteriorada imagen de la Argentina, a partir de la cual propone diversos recursos para la superación social y económica del país mediante su modernización.

Las figuras de Juan Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas, representaciones complementarias del caudillismo que dominó el escenario político argentino después de la Independencia, sirven a Sarmiento para

¹ Diversos aspectos de esta particular práctica literaria del Borges de los años veinte y treinta se estudian con agudeza en: Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

² Me refiero a la serie de desconocidos ensayos borgeanos de carácter nacionalista de la década de 1920 incluidos en dos libros que el autor se negó a reeditar: *Inquisiciones* (Proa, Buenos Aires, 1925) y *El tamaño de mi esperanza* (Proa, Buenos Aires, 1926).

demostrar la instauración en el país de un conjunto de negativos hábitos y costumbres que él asocia con el concepto de la barbarie. En su esquemática visión de la sociedad argentina, Sarmiento percibía dos facetas contrarias: por un lado, el atraso social y económico de la pampa, donde residían el gaucho y el indio, zona que él identificaba con la "barbarie"; por el otro, la cultura y el progreso socioeconómicos propios de las ciudades, es decir, la "civilización". En la historia cultural argentina, el campo semántico que ambas denominaciones abarcan ha adquirido diferentes formulaciones: ciudad-campo, progreso-atraso, cultura letrada-cultural oral, etcétera.

Para que la nación superara su estado de barbarie y, de acuerdo con los modelos de los países europeos y de Estados Unidos, alcanzara la cultura y el progreso generalizado propios de la civilización, Sarmiento aconsejaba fomentar en Argentina la inmigración europea y la productividad industrial. En la utópica visión sarmientina, los inmigrantes europeos y la explotación organizada de los recursos naturales del país propiciarían un desarrollo sociocultural armónico.

De manera general, puede afirmarse que el liberalismo económico implantado en Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, luego de la caída del caudillo Rosas en 1852, se basó en un conjunto de preceptos derivados de los significados implícitos en la dicotomía mencionada. Así, por ejemplo, la extrema desconfianza de los liberales en las capacidades productivas de la población nativa fundamentó la política poblacional que desembocó en los enormes flujos migratorios, provenientes principalmente de España e Italia, que transformaron a la sociedad argentina en su conformación racial y socioeconómica. La política liberal propició pues la inserción de Argentina en el ámbito económico mundial, al cual aportaba "sus ganados y sus mieses", con lo que se produjo un enorme avance material que, por desgracia, no tuvo su correlato en la constitución de una sociedad democrática e igualitaria.

Esta disparidad entre un gran — aunque dependiente — avance material y un incipiente desarrollo social y político, aunada a las complicaciones causadas por el ingreso de enormes flujos migratorios, produjeron diversos contrastes sociales, políticos y económicos en el país — manifiestos en una gran desigualdad económica y regional, así como en las luchas laborales y políticas que enfrentaban a grupos sociales que pugnaban por sus derechos o privilegios; así, frente a una situación que muchos percibían como caótica e incluso desastrosa, hacia 1910, época de celebración del Centenario de la Independencia, varios intelectuales nacionalistas dirigieron una fuerte crítica contra el liberalismo económico del siglo XIX, al cual adjudicaban el deterioro de la nación.³ En consonancia casi completa con

³ Véase una completa descripción de los elementos nacionalistas de los escritores de este periodo en: Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "La Argentina del Centenario: campo

los postulados nacionalistas de ese periodo, el primer Borges considera que la suya es una realidad que se ha degradado debido a la política liberal:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso... Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear [sic] o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel.⁴

La ganadería suplantada por la agricultura, el criollo sometido a ajenos designios de progreso, la pampa subdividida y "encarcelada" por los alambrados, el gaucho "quebrantado" y el criollo desocupado, la ciudad convertida en una Babel por la influencia de las corrientes inmigratorias, etcétera. Así, con una enumeración concisa y desde una perspectiva nacionalista que deja entrever cierta xenofobia, expresa Borges su desencanto por los resultados de la supuesta "civilización", mediante la cual creían los utópicos liberales del siglo XIX que Argentina se igualaría a los países europeos o a Estados Unidos. Precisamente en Sarmiento, el escritor-estadista impulsor de la idea de civilización, encuentran los primeros ensayos de Borges una figura simbólica contra la cual concentrar una crítica motivada por la imposición de un concepto que se siente ajeno al mundo criollo: "Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella".⁵ Borges parece decir que la civilización, si es que aceptamos el término, no se encontraba en el lugar en el que Sarmiento la estaba buscando, pues de hecho el mundo criollo poseía sus propios y rescatables valores, es decir, su particular "civilización".

Así pues, como contraparte de ese presente que juzga degradado, comienza Borges a mitificar el mundo criollo previo a la caída de Rosas. Esta tendencia desemboca en su fuerte prédica criollista de los años veinte, la cual se manifiesta directamente en el título de su segundo libro de ensayos, *El tamaño de mi esperanza*, que alude a su profunda fe en refundar el "criollismo": anhelo de retomar diversos aspectos "criollos" que permitan una revitalización de ese pasado; además de su elaboración ensayística, el criollismo de Borges incide también en varios elementos de su primera poesía: en sus temas locales, en su lengua "criolla", etcétera;

intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en su libro *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 127-171.

⁴ "Queja de todo criollo", *Inquisiciones*, p. 137.

⁵ "El tamaño de mi esperanza", *El tamaño de mi esperanza*, p. 6.

debido a la obviedad de su programa "criollista" y a su parcialmente fallida realización poética, estos rasgos fueron atenuados con fuerza por medio de los permanentes cambios que el poeta efectuó en su obra.⁶

En sus primeros escritos Borges se plantea pues el conflicto civilización y barbarie desde una perspectiva que implica una búsqueda de nuevos valores y concepciones, es decir, la superación de los conceptos decimonónicos. En líneas generales, la dicotomía asume en su obra temprana tonos diversos que no varían mucho de lo descrito aquí sucintamente. Más sugerentes resultan sus textos maduros, donde, gracias a una definición estética que sólo ha sido posible debido a las múltiples experimentaciones formales de su primera etapa, Borges resuelve literariamente el conflicto. Por ello, después de haber presentado la expresión de la dicotomía en la primera escritura de Borges, centraré mi análisis en dos famosos y significativos textos que pertenecen a la más sólida y original época del autor: "Poema conjetural" y "El Sur". El propio escritor otorga al poema y al cuento mencionados un lugar muy especial dentro de su literatura, puesto que los identifica como dos de sus más logrados textos: están entre aquellos por los que le gustaría pasar a la posteridad; sin embargo, intentaré demostrar que esta autocomplacencia proviene también de la seguridad de haber propuesto una singular y personal solución a un problema cíclico de la cultura argentina.

"Poema conjetural" se publicó por vez primera el 4 de julio de 1943 en el suplemento literario de *La Nación*; este escrito cerró luego la edición de *Poemas* (1943), recopilación de la obra poética de Borges hasta esa fecha, con las visibles omisiones que ya he mencionado. Mucho tiempo después, en 1964, el poema se reubicó dentro de *El otro, el mismo*. Las versiones de 1943 son las únicas que incluyen una breve nota final que consideraremos más tarde.

El adjetivo "conjetural" que aparece en el título del poema indica ya el tema de éste: se trata de una serie de conjeturas en primera persona realizadas por un personaje en los instantes previos a su muerte. El epígrafe que inaugura el texto precisa esta idea: "El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir". La esencia del poema no reside pues en los hechos mismos, en la "historia" poetizada, puesto que ésta se prefigura en

⁶ Al recopilar en 1943 su poesía, Borges omitió rescatar sus tempranos y juveniles poemas (entre ellos uno dedicado a alabar la revolución rusa de 1918), los cuales fueron publicados durante su estancia en España; realizó además una minuciosa expurgación de los textos de sus primeros poemarios y sustanciales modificaciones a los poemas que permanecieron. Por suerte, contamos ya con una completa edición comparativa entre los tres primeros libros poéticos de Borges y sus posteriores y reelaboradas versiones: Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini, Pisa, 1987. En esta edición crítica se observan muy bien las ingentes modificaciones que la poesía de Borges sufrió en sucesivas ediciones.

el epígrafe, sino en el modo como Laprida “interpreta” su muerte. Para él, al igual que para muchos de los protagonistas de la literatura borgeana, el mundo, la realidad, se presenta como un signo que hay que descifrar en el momento en que se encuentra el destino final.

En la versión que analizo, la primera de todas, las “conjeturas” de Laprida están divididas formalmente en tres estrofas (endecasílabos blancos de 21, 17 y 6 versos, respectivamente); en cambio, en las otras ediciones el poema tiene tan sólo dos partes: o bien del verso 1 al 38 en una estrofa y los últimos seis separados, o bien los primeros 21 en una estrofa y el resto en otra. No hay en la primera versión un simple descuido tipográfico, ya que en una lectura cuidadosa pueden distinguirse tres estructuras significativas que corresponderían a la división tripartita. En la primera, el protagonista describe la situación concreta en que se encuentra: percibe todavía el zumbido de las balas de una batalla en la que los otros triunfan y él huye derrotado y presagiando ya su fin; dentro de estos 21 versos hay, asimismo, un cambio de punto de vista entre los primeros cinco y los dieciséis restantes: al principio se describe la batalla de una manera casi impersonal, pero después aparece la voz de un “yo” que se identifica inmediatamente como Francisco Narciso de Laprida. Los versos de la estrofa inicial se centran en el presente, mientras que en los diecisiete de la segunda estrofa, Laprida contrasta el presente y el pasado y presagia un futuro inmediato en el que encuentra sentido a su vida. Por último, en los seis versos restantes, mediante una notable agilización rítmica de la poesía, ese futuro inmediato se hace presente y determina el destino final de Laprida.

Los tres momentos del pensamiento de Laprida se estructuran por medio del contraste de los verbos utilizados. Así, en los primeros versos predominan, aunque no son exclusivos, los verbos activos en presente: desde el maravilloso verbo onomatopéyico “zumban” con que principia el poema, hasta “dispersan”, “vencen”, “huyo”, “acecha”, “demora”. En cambio, en la parte media, de acuerdo con la comparación entre pasado y presente que efectúa el protagonista, los verbos en pretérito alternan con los de presente y, además, abundan los verbos que no expresan acciones concretas sino más bien estados de ánimo: “anhelé”, “me endiosa”, “me encuentro”, “me llevaba”, “he descubierto”, “aguardo”. En cambio, la estrofa final se inicia con un verbo activo (“*Pisan* mis pies la sombra de las lanzas”) y no hay ningún verbo pasivo, ya que la pasividad se ha transmitido a Laprida desde la estrofa anterior: “me buscan”, “se ciernen”, “me raja”.

Los tiempos verbales constituyen pues el eje temporal con que se eslabona el poema: pasado-presente-futuro. La estructura del poema se centra en el presente, el cual funciona como un espejo contrastivo con el pasado y el futuro; de este modo se produce un rompimiento de la lógica

que *debería* seguir la vida del protagonista: Laprida estudió leyes y cánones y por tanto su futuro no debería ser el yacer muerto entre ciénagas. Las escasas construcciones con valor de futuro, tres, son significativas porque en ellas reside la conclusión anunciada por el propio Laprida: “así habré de caer”, “yaceré entre ciénagas”, “El círculo se va a cerrar”. De este modo, verbos, tiempos verbales, eje temporal pasado-presente-futuro y ruptura del mundo ordenado y lógico de la existencia de Laprida se entrelazan con perfección para conducir a un mismo fin.

Cuando Laprida describe su situación general en la primera estrofa, dice: “Huyo hacia el Sur...”, “...oigo los cascacos / de mi caliente muerte que me busca”. Huir y oír, dos actos significativos puesto que implican impotencia y pasividad. Por medio de una implícita oposición de pronombres, “yo” y los “otros”, se dibuja de qué o de quién huye Laprida:

Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.

Esta visión de dos mundos opuestos, que constituirá el eje semántico del texto, se presenta desde el quinto verso: “Vencen los bárbaros, los gauchos vencen”, expresión que identifica a los bárbaros (sustantivo y no adjetivo) con los gauchos; la sinonimia de estos sustantivos se refuerza con la utilización del mismo verbo, “vencen”, en ambos extremos del verso paralelístico.

Los rasgos del “yo” y “los otros” se completan con la descripción de los objetos y acciones que les son propios. Así, Laprida se autodefine como un hombre de leyes y cánones que en el pasado declaró la independencia y que representa el orden de la razón. Su estado actual, que no concuerda con sus antecedentes, se describe con tres participios que funcionan como adjetivos: “derrotado”, “manchado”, “perdido”; sin duda, el más significativo de ellos es “manchado”: el protagonista tiene “de sangre y de sudor *manchado* el rostro” —y no, por ejemplo, “cubierto”, participio que hubiera mantenido la misma métrica — porque el sudor y la sangre no son elementos propios de la previa realidad “civilizada” de Laprida. Por su parte, mediante un uso metonímico de varios sustantivos, “los otros” se definen no por su estado de ánimo o acciones específicas, sino por los objetos que los representan: cascacos, belfos, lanzas, es decir, una serie de sustantivos que remiten a un mundo elemental y que son al mismo tiempo lo que Laprida denomina “mi muerte”.

La segunda parte del poema refuerza las líneas de un contraste entre dos realidades claramente diferenciadas: “yo”-“otros”, pasado-presente:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas.

En el caso de Laprida, aparecen tanto el sujeto como los objetos que definen su mundo; en cambio, los gauchos son sustituidos aquí por “ciénagas”, así como antes lo fueron por “pantanos”, sustantivos ambos que refuerzan el campo semántico iniciado con el adjetivo “manchado”. Se usan pues objetos de la cultura letrada para describir al “yo”, y elementos de la naturaleza para identificar a los “otros”.

En suma, puede concluirse que en la inicial estructuración poética del texto funciona la dicotomía civilización y barbarie en su más pura expresión. Por un lado, el mundo de la civilización de Francisco Laprida, descrito por medio de sus objetos culturales (libros, sentencias, dictámenes) que remiten al orden, la razón, y sobre todo, a la cultura letrada; por el otro, una realidad elemental identificada con objetos de la naturaleza —y no con sujetos pensantes— que aluden a la barbarie.

Pero una vez que el viejo conflicto americano de civilización y barbarie ha impregnado al poema con los tonos propios de la tradición decimonónica, se produce una ruptura de la lógica, ya que Laprida, ante la perspectiva de caer acribillado por los bárbaros, demuestra una sorprendente actitud exultante ante lo que él define como su “destino sudamericano”:

Pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.

De hecho, más allá de la división estrófica, la conjunción adversativa “pero” divide al poema en dos unidades semánticas: en la primera se elabora una oposición, en principio irreductible, entre el “yo” y “los otros”, es decir, entre los polos de civilización y barbarie; en la segunda, ese “yo” acaba por identificarse con los “otros”. Este cambio se presagia ya en los versos “Yo que anhelé ser otro, ser un hombre/ de sentencias, de libros, de dictámenes”, en donde el ser intelectual y racional de Laprida no es una realidad (“Yo fui”) sino tan sólo una posibilidad frustrada (“Yo que anhelé ser”). Esta metamorfosis del personaje culmina en el último verso del poema, en el cual, con un logrado giro estilístico, lo que poco antes se describía como “el duro hierro que me *raja* el pecho”, se convierte en “el *íntimo* cuchillo en la garganta”, con ese polisémico adjetivo “íntimo” que implica tanto la mortal penetración del cuchillo en la garganta como la final identificación de Laprida con esa realidad bárbara que constituye su destino.

Sin duda, esta última “vuelta de tuerca” otorga al poema un lugar muy especial dentro del conjunto de significados asociados con la dicotomía civilización y barbarie. Para desentrañar la significación profunda del poema, empecemos por describir una de las interpretaciones críticas que pretende dar la clave del texto.

En las páginas previas, he omitido deliberadamente la mención de cinco versos de la segunda estrofa del texto original en los que Laprida compara su fuga con la situación de un personaje literario:

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.

Como dije, las primeras versiones de “Poema conjetural” incluían, además del epígrafe, una nota final cuya función era explicar en detalle la comparación poética transcrita más arriba: “El capitán que la segunda estrofa menciona es el gibelino Buonconte, que murió en la derrota de Campaldino, el 11 de junio de 1289 (*Purgatorio*, V, 85-129)”. Este tipo de usos intertextuales constituye uno de los elementos más típicos de la obra de Borges: la literatura misma como fuente de la escritura personal, lo cual implica que la lectura antecede a la escritura, a la que sirve como motor. Así, en el poema se compara a Laprida con un referente literario, porque aunque Buonconte es un personaje histórico, los versos citados, como se deduce de la alusión al *Purgatorio*, están entresacados casi literalmente —pero transformados y con otra funcionalidad— del poema de Dante, donde leemos: “Fuggendo a piede e sanguinando il piano./ Quivi perdei la vista e la parola/ nel nome di Maria finii, e quivi”.

La transcrita nota de 1943 que señalaba el uso borgeano de un pasaje de Dante sirve a Emilio Carilla para realizar una lectura del texto que considero errónea. Para él, Borges ha establecido, con base en las teorías del destino y del tiempo cíclicos, un paralelismo entre dos personajes, Buonconte y Laprida, separados por varios siglos; según esto, la “recóndita clave” que menciona uno de los versos de “Poema conjetural” es la proximidad entre las fechas en que ambos personajes mueren: 1289 y 1829, respectivamente; al trastocar el número del año en que Buonconte muere, Borges estaría indicando la lectura verdadera del poema, sugiere Carilla. Pese a las innegables aportaciones que contiene su ensayo, creo que el crítico extrapola a “Poema conjetural” deducciones válidas para otros textos; en efecto, para reforzar su idea, Carilla se apoya en el poema “La noche cíclica”, donde sí se elabora, temática y formalmente, la teoría pitagórica del eterno retorno. Las objeciones imputables al crítico no

serían tan fuertes si su lectura fuera una simple comparación, pero sucede que a partir de ésta intenta explicar el conflicto civilización-barbarie que constituye el nudo del poema:

Después el poeta remarca semejanzas entre Buonconte y Laprida a través de una — imaginamos — intencionada sustitución de elementos. Güelfos y gibelinos se reemplazan aquí por “civilización y barbarie”, “cultos” y “gauchos”, y, salvo las balas del primer verso, queda una elemental guerra (igual que en Campaldino) de caballos, lanzas y cuchillos, igualdad centrada en los dos personajes que se unen a través de los siglos y en sus destinos (europeo y sudamericano).⁷

En primer lugar, este juicio le hace un pobre favor a la creatividad literaria de Borges, puesto que la reduce a una mecánica sustitución de elementos a partir de un modelo literario previo; en última instancia, si éste fuera el proceso de creación del autor, su genio artístico sería bastante discutible. Lo que en verdad sucede es que la práctica intertextual de Borges transforma profundamente el texto “plagiado”, el cual adquiere una nueva funcionalidad al sistematizarse dentro de un contexto literario diferente. Además, no hay dentro del poema ningún dato preciso que permita equiparar la lucha dantesca entre güelfos y gibelinos, antagonismo histórico particular y concreto, con la oposición también histórica, pero a la vez más general y abarcadora, entre civilización y barbarie. En cuanto a la “elemental guerra” del poema, es obvio que la lucha de los gauchos tiene que ser así porque elementales son ellos tal como aparecen en el texto. Así pues, me parece más acertado decir simplemente que el pasaje literario de Dante se utiliza para igualar a dos derrotados que huyen ante circunstancias semejantes; además, hay que considerar que esta comparación de tipo letrado resulta adecuada porque participa del mundo cultural en que se ha descrito a Laprida.

En realidad, el particular desenlace de “Poema conjetural” se funda en una idea que surge en los primeros escritos de Borges y que se convirtió después en guía temática de diversas narraciones: “Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”.⁸ La primera parte del poema proporciona numerosos indicios de que Laprida presiente que ha llegado ese día final: “tarde última”, “arrabales últimos”, “Hoy es el término”, sensación que propicia la inactividad extrema del protagonista, quien huye: “sin esperanza ni temor, perdido”. En cambio, la ruptura de la segunda parte, donde Laprida expresa una incomprensible felicidad, utiliza adverbios temporales que

⁷ Emilio Carilla, “Un poema de Borges”, *RHM*, 1963, núm. 1, p. 38.

⁸ Evaristo Carriego (1930), en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 158.

contrastan con los sentimientos previos: “pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. / “*Al fin* me encuentro / con mi destino sudamericano”, “*Al fin* he descubierto / la recóndita clave de mis años”. Dentro de este mismo campo semántico, el verso con que se cierra esta estrofa determina un cambio de actitud del protagonista, quien al asumir su destino dice: “Yo aguardo que así sea”; si antes había desesperanza y ausencia de temor, ahora el verbo “aguardar” amplía el sentido, puesto que significa espera pero también esperanza.

Se observa pues que Laprida interpreta su destino como realización o cumplimiento y no, según han querido ver algunos críticos, como fracaso o sacrificio. Por ello afirma con acierto Zunilda Gertel:

Del enfrentamiento de libertad del ser y fatalidad, nace el instante en que el hombre descubre su razón de vivir. Es la angustia de la muerte, pero también el júbilo de hallar un significado a toda una vida... En esta definición del destino borgiano vemos algo más profundo que una frustración. La seguridad de que en el caos del mundo hay una secreta verdad que justifica la vida del hombre.⁹

Numerosos textos borgeanos se estructuran alrededor de este momento de definición del destino de un hombre, el cual presenta, en general, dos rasgos distintivos: *a*) coincide casi siempre con la propia muerte violenta del protagonista y *b*) aunque propicia la comprensión del destino individual o incluso de los secretos del universo, nunca desemboca en la acción.¹⁰ Así, Laprida sólo puede comprender su destino individual por medio de su muerte; en el proceso, Laprida primero huye, luego compara su pasado tanto con su presente como con su futuro próximo, y, por último, acepta y espera exultante su destino.

Cabe destacar también que aunque Laprida ha participado en una

⁹ Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, University of Iowa y Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967, p. 129.

¹⁰ En una serie de cuentos (“El muerto”, “Las ruinas circulares”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La escritura del Dios”, etcétera), se estructura una lograda fusión entre destino personal y comprensión del universo (los cuales se confunden) que concluye con la muerte violenta del protagonista. Sin duda, uno de los ejemplos más ilustrativos de la pasividad final de los personajes de Borges se encuentra en “La escritura del Dios”, donde un sacerdote azteca encarcelado por el conquistador español Pedro de Alvarado busca una fórmula mágica que le permita comprender el insondable universo e incluso transformarlo; sin embargo, cuando por fin ha logrado descubrir esa fórmula de 14 palabras, se conforma con el conocimiento alcanzado y rechaza cualquier acción que lo libre de la muerte; así, en la narrativa borgeana, quien alcanza el conocimiento se transforma en “otro”: en un ser para quien la realidad histórica y concreta resulta intrascendente, se borra ante la comprensión. Véase una interpretación de las muertes violentas con que suelen concluir los cuentos de Borges en: Ariel Dorfman, “Borges y la violencia americana”, en *Imaginación y violencia en América*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1970, pp. 38-64.

lucha colectiva, la “dispersa” batalla descrita en los primeros versos, su muerte no se produce dentro de ésta; es decir, no sucumbe en el anonimato amorfo de la batalla múltiple, sino de manera singular e incluso heroica, puesto que asume su muerte y su destino en forma individual. Puede afirmarse que los destinos de los protagonistas de la literatura de Borges son siempre particulares e individuales, nunca colectivos.

En cuanto al nudo central del poema, la lucha entre civilización y barbarie se resuelve en él de una muy *sui generis* manera. Laprida, el letrado protagonista de “Poema conjetural”, logra encontrar su destino final, no un destino común sino su “rostro eterno”, en las ciénagas y en las lanzas y no en los libros ni en las sentencias. Así pues, no es en el ámbito de la civilización sino *en y dentro de* la barbarie donde Laprida encuentra su ser, su realización definitiva, o sea, su “rostro eterno”. En suma, el texto construye una imagen de la “barbarie” que la define como el medio que ayuda a los “civilizados” a encontrar su destino; esto demuestra que Borges se desvía de los conceptos tradicionales de civilización y barbarie sistematizados por la cultura argentina decimonónica. Esta “revaloración” de los significados asociados a la barbarie se completa en su prosa, donde el conflicto adquiere matices que no posee este poema; por ello, analizo ahora el conflicto en relación con su narrativa, luego de lo cual realizaré una serie de conclusiones sobre ambos textos.

El cuento “El Sur” se publicó originalmente el 8 de febrero de 1953 en *La Nación*. Borges decidió agregar este relato a la segunda edición de *Ficciones* (1956), obra en cuya primera versión, de 1944, había reunido dos colecciones narrativas previas: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944). En la edición de 1956, el autor proporciona un juicio, así como una guía de lectura, sobre su texto: “Tres cuentos he agregado a la serie: ‘El Sur’, ‘La secta del Fénix’, ‘El fin’... De ‘El Sur’, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”.¹¹ Este juicio de 1956, cuando no sólo había escrito ya las narraciones de la primera edición de *Ficciones* sino también los famosos cuentos de *El Aleph* (1949), resulta a primera vista sorprendente porque “El Sur” no es el relato con el que se suele recordar a Borges: para la mayoría de sus lectores, más memorables son “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, “Las ruinas circulares”, “El inmortal”, “El Aleph”, etcétera; sin duda, éstos son los relatos que cimentaron la fama de Borges narrador. Por medio de mi análisis de “El Sur”, pretendo descubrir qué elementos del texto motivan la favorable opinión del autor.

En cuanto a la mención de las dos posibilidades de lectura (como “hechos novelescos” y “de otro modo”), resulta curioso que el propio escritor incite un determinado tipo de lectura. Si hay dos (o más) proba-

¹¹ Posdata de 1956 añadida al Prólogo original de *Ficciones* (1944), en *OC*, p. 483.

bles lecturas, mucho más pertinente sería dejar que el lector mismo las descubra. De hecho, desde su obra temprana, los prólogos de los libros de Borges funcionan como una especie de preceptiva cuya función central es construir el contexto de lectura que el escritor considera apropiado para sus textos. Como se trata de una consciente labor autoral, debemos sospechar que, en el caso de "El Sur", a Borges le interesa destacar una interpretación específica, como veremos aquí.

Desde sus inicios, la narración está llena de simbolismos que la hacen muy significativa. En el protagonista central del relato, descrito en el primer párrafo, se cifra un conflicto muy especial de la cultura argentina que aparece con frecuencia en el mundo imaginario de Borges: la constitución de una identidad no homogénea, en la que conviven herencias diversas y a veces encontradas:

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba, y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico o de muerte romántica.¹²

Esta inclinación por su linaje argentino es fomentada por ciertas prácticas de Dahlmann (la posesión de una espada, las estrofas del *Martín Fierro*, etcétera) que motivan lo que se describe como un "criollismo voluntario, pero nunca ostentoso". La búsqueda y el cultivo conscientes de las raíces criollas —es decir, argentinas— de un individuo merece la alabanza de Borges desde sus creaciones iniciales: "...el criollismo del íntegramente criollo es una fatalidad, el del mestizado una decisión, una conducta preferida y resuelta",¹³ dice al alabar la práctica criollista del poeta argentino Evaristo Carriego, quien poseía sangre italiana por el lado materno.

Además de su sedentario trabajo en la biblioteca, Dahlmann posee en el Sur una vieja estancia heredada de los Flores, la cual le ofrece la perspectiva de un futuro y liberador viaje que nunca se decide a efectuar. El destino fuerza a Dahlmann a hacer lo que su endeble voluntad le impide: con el profundo deseo de leer un ejemplar de la traducción de Weil de *Las mil y una noches*, él sube con precipitación las escaleras de su alojamiento, por lo que se hiere la frente contra el batiente de una

¹² "El Sur", *Ficciones*, en *OC*, p. 525. Todas las citas del cuento corresponden a esta edición, por lo que en adelante sólo indicaré la página entre paréntesis.

¹³ *Evaristo Carriego*, Gleizer, Buenos Aires, 1930, p. 34.

ventana; la septicemia que esto le produce, y la necesaria operación para salvarlo de la muerte, posibilitan el anhelado y siempre postergado viaje al campo, sitio en donde se propone restablecerse.¹⁴

Como en las obras clásicas de la literatura universal, el viaje de Dahlmann sirve como detonante de toda la ficción, pues por medio de él se modifican los ejes espaciales (Buenos Aires-Argentina) y temporales (pasado-presente) en que se desarrolla el cuento. El primer desplazamiento es el espacial, pues al iniciar su viaje, el protagonista percibe la ciudad antigua y no la urbe moderna: "La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios" (p. 526). La presencia de esta Buenos Aires pretérita es una de las mayores constantes de la obra borgeana. Se trata de un mito urbano cuya fundación corresponde a su primera poesía, la cual construye una imagen horizontal de la ciudad en la que destacan las viejas casonas con patios, balcones e incluso aljibes. Esta Buenos Aires patriarcal y criolla, que remite a la imagen citadina de fines del siglo XIX, no recibió el beneplácito de todos sus contemporáneos; así, por ejemplo, Ildefonso Pereda Valdés, uno de sus primeros críticos, señala negativamente este rasgo: "Su amor es mayor por el Buenos Aires que fue, que por el Buenos Aires que es... Debería crearse para Jorge Luis Borges un Buenos Aires con casas centrales, sin el pasaje Barolo, como lo imaginaría Macedonio Fernández, sólo con arrabales y casonas con patio".¹⁵

Dentro de esta imagen, la ficción delimita un lugar que funciona como arquetipo de la urbe deseada: "Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención

¹⁴ Como bien sabemos, el accidente de Dahlmann tiene su referente real en la propia experiencia vital de Borges, quien sufrió el accidente ficcionalizado en el cuento: "It was on Christmas Eve of 1938 — the same year my father died — that I had a severe accident. I was running up a stairway and suddenly felt something brush my scalp. I had grazed a freshly painted open casement window. In spite of first-aid treatment, the wound became poisoned, and for a period of a week or so I lay sleepless every night and had hallucinations and high fever. One evening, I lost the power of speech and had to be rushed to the hospital for an immediate operation. Septicemia had set in, and for a month I hovered, all unknowingly, between life and death. (Much later, I was to write about this in my story "The South".)" (J. L. Borges, en colaboración con Norman Thomas di Giovanni, "An Autobiographical Essay", incluido en *The Aleph and Other Stories*, tr. N. T. di Giovanni, Dutton, Nueva York, 1970, p. 242-243). Antes de constituir parte de la ficción de "El Sur", este accidente fue esencial en la vida literaria de Borges: según recuerda el autor, una vez superada la septicemia, dudó de su integridad mental, por lo que, para comprobar si aún era capaz de escribir, decidió practicar, con "Pierre Menard, autor del Quijote", un tipo de relato desconocido para él; de este modo, el probable fracaso podría adjudicarse a su desconocimiento del género. Lo cierto es que, más que fundar una nueva vertiente literaria borgeana, como pretende la reminiscencia del autor, "Pierre Menard, autor del Quijote" reforzó un tipo de relato que había sido inaugurado por "El acercamiento a Almotásim" en 1936.

¹⁵ "Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires", *Nosotros*, 1926, núm. 200-201, p. 108.

y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio" (p. 526). Al igual que en "Poema conjetural" ("huyo hacia el Sur por arrabales últimos"), el Sur representa aquí una zona distinta, abstraída del resto de la realidad cotidiana, sacada del flujo temporal: el espacio mítico donde es posible la reivindicación del hombre o el encuentro con su destino final. De acuerdo con esta idea, Borges afirmó: "el Sur es la sustancia original de que está hecha Buenos Aires, la forma universal o idea platónica de Buenos Aires",¹⁶ es decir, el arquetipo de la ciudad.

La Buenos Aires que el relato borgeano rememora se construye mediante objetos y realidades físicas que la identifican, y que son los aspectos que Dahlmann percibe en su itinerario; al igual que en su primera poesía, la urbe aparece pues desprovista de seres vivos y actuantes. Por ello puede afirmarse que en la nostálgica evocación y reconstrucción imaginaria de la ciudad que cruza toda su literatura:

Borges se inventa una ciudad a su medida, una Buenos Aires que funda míticamente. Ya que la ciudad en tanto que entidad colectiva es de una realidad y de un interés bastante dudosos, procede a evacuar casi enteramente del texto todo lo que pueda remitir a la función social, económica y política de la ciudad para retener únicamente la configuración de la textura urbana hecha de calles que se cruzan y se prolongan hasta el infinito.¹⁷

Con base en estas características de la ciudad borgeana, algunos críticos han descrito como atemporal la Buenos Aires del poeta: "La ciudad no puede estar sujeta —en la mente del poeta— a un proceso formativo. Existe fuera del tiempo".¹⁸ Aunque podría aceptarse la idea de que no hay un "proceso formativo" de la ciudad en la literatura de Borges, lo cierto es que las características de la Buenos Aires que evoca remiten a una época específica: "quien atraviesa esa calle [Rivadavia] entra en un mundo más antiguo", dice el narrador de "El Sur", con lo cual se dibujan los bordes de esa Buenos Aires criolla y patriarcal de fines del siglo XIX a la que alude con frecuencia.

El viaje espacial de Dahlmann al Sur (tanto de Buenos Aires como de Argentina) implica un paralelo desplazamiento en el tiempo, como se nota con claridad en el momento en que el protagonista se transporta por medio del tren:

Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban

¹⁶ "Prólogo" a Atilio Rossi, *Buenos Aires en tinta china*, Losada, Buenos Aires, 1951, p. 8.

¹⁷ Jean Andreu, "Borges, escritor comprometido", *Texto Crítico*, 1979, núm. 13, p. 59.

¹⁸ Matilde Albert Robatto, *Borges, Buenos Aires y el tiempo*, Edil, Puerto Rico, 1972, p. 47.

la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desafortunado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur (p. 527-8).

Indicio de este viaje al pasado había sido la previa mención de la comida servida en boles de metal, como en la niñez de Dahlmann. Pero el pasado irrumpe con mayor fuerza cuando el paisaje cambia: no se trata ya de esa Buenos Aires del Sur con sus casas bajas y patios interiores, sino de la llanura amplia e ilimitada, es decir, del espacio pampeano, descrito con tres importantes adjetivos borgeanos: “vasto”, “íntimo”, “secreto”. El paisaje urbano se disgrega progresivamente hasta volverse paisaje rural: de la deficiente modernidad urbana —representada por el ascensor inútil que obliga a Dahlmann a subir la escalera y que, por tanto, propicia el accidente— se pasa al Sur, la zona antigua de la ciudad que atrae al protagonista, y más tarde al campo abierto, al espacio geográfico en donde Dahlmann piensa recuperarse a plenitud; es obvio que este movimiento espacial es también un viaje en el tiempo: de la modernidad del Buenos Aires con ascensores hasta la “elemental” llanura argentina ganadera típica del pasado.

Además de esta transformación espacio-temporal, el viaje posibilita en el protagonista un cambio de identidad centrado en la típica dualidad borgeana “yo”-“el otro”: “*Mañana me despertaré en la estancia*, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanza por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (p. 527; las cursivas pertenecen al texto). Como veremos luego, la frase “como si a un tiempo fuera dos hombres”, que significa que en ese instante del relato Dahlmann aún no es ninguno de los dos, es uno de los indicios que fundamentan cierta doble lectura del cuento.

Para que se produzca la definición final del protagonista, o sea, la superación de esa dualidad, el cuento requiere de un espacio narrativo intermedio: ni la ciudad moderna o antigua, ni la estancia de Dahlmann ubicada plenamente en la llanura. Ya que el tren sólo llega a una estación intermedia y no hasta donde Dahlmann se apearía, éste tiene que buscar un coche que lo transporte a su destino final; en un “almacén” ubicado en la estación intermedia, el cual no es ya un comercio urbano ni tampoco la “pulpería” típica de la pampa, realiza el personaje una parada obligatoria.

Aquí Dahlmann encuentra a un viejo y a tres jóvenes, quienes simbolizan la oposición entre pasado y presente. La descripción de estos dos polos, hecha por un narrador que con frecuencia se identifica con

el protagonista — característica formal de todo el cuento —, resulta muy significativa:

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlman, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur (p. 528).

Así, pese a la visible acción que realizan, comer y beber “ruidosamente”, Dahlmann apenas se fija en los jóvenes, a quienes se describe con un peyorativo “muchachones”; en cambio, el viejo gaucho, quieto y silencioso, provoca primero su más viva atención y, después, su profunda satisfacción; además, ellos realizan una acción cotidiana, mientras el viejo permanece inmóvil, como fuera del tiempo.¹⁹ En el almacén se suscita un hecho que exige la definición del personaje: uno de los “muchachones” lo provoca arrojándole a la cara una bolita de miga; al principio, Dahlmann prefiere desentenderse de este hecho y se sumerge en la lectura de las *Mil y una noches*, pero cuando la provocación continúa y él, ante la absurda

¹⁹ La frase “Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia”, con la que se describe al viejo gaucho, coincide puntualmente con la descripción de otro viejo en “El hombre en el umbral”, relato de *El Aleph* (“El hombre en el umbral”, *OC*, p. 613). Así, si en “Poema conjetural” encontramos la apropiación de la literatura de otros, en ese caso Dante, para hacer literatura, en “El Sur” se utiliza un recurso paralelo y complementario: una práctica intratextual que retoma aspectos de la literatura propia para recrearla. La concepción borgeana de la literatura fue siempre contraria a la exigencia de “originalidad” heredada de los románticos. Por ello una parte de su obra se fundó en una constante “recreación” de los temas de otros, como sucede en la mayoría de los relatos de *Historia universal de la infamia* (1935); del mismo modo, y también desde sus inicios, Borges practica el “autoplagio”: en numerosos pasajes de su escritura se encuentran expresiones idénticas que provienen de otros de sus textos (el mismo relato “El hombre en el umbral”, por ejemplo, tiene varias simetrías con “El acercamiento a Almotásim”). En el fondo, Borges entendía la literatura como una gran creación colectiva, y hasta cierto punto anónima, donde los nombres importan menos que las obras. Además, en este tipo de usos textuales, opera en él una repetida idea: la de que la literatura (y la historia) no es otra cosa que una repetición de unos cuantos lugares comunes (temas, metáforas, etcétera). Creo que todos estos aspectos deberían ser considerados para matizar afirmaciones como la de Jean Andreu (*op. cit.*), quien dice que desde 1955 Borges no hizo más que repetirse; ciertamente, la lectura de Andreu es válida, pero más que remitir a un rasgo negativo e involuntario de la literatura borgeana, señala una voluntad autoral: una vez que Borges encuentra su voz, maneja un reducido conjunto de formas y temas literarios de acuerdo con su personal concepción de la literatura.

perspectiva de que un convaleciente se deje arrastrar a una pelea, decide abandonar el almacén, la intervención del patrón, quien menciona su nombre para pedirle que ignore a los jóvenes, se lo impide: "Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos" (p. 529).

La mención del nombre de Dahlmann hace funcionar un código de honor imprevisible en un bibliotecario. Así pues, a partir de este momento, las acciones del protagonista responden a la recuperación de la parte heroica de su linaje: el hombre de libros, el bibliotecario, quien sólo conocía el campo por referencias escritas, deja su lugar a un hombre decidido que enfrenta a los peones, a quienes pregunta qué andan buscando.

Tambaleante y exagerando su borrachera, uno de los jóvenes se levanta de la mesa y "entre malas palabras y obscenidades" esgrime un largo cuchillo, con el cual incita a Dahlmann a pelear. Ante la observación del patrón de que Dahlmann está desarmado, el viejo y silencioso gaucho ayuda a concretar el desafío y, de hecho, fuerza a Dahlmann a aceptarlo.

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran (p. 529).

De este modo se cumple la transformación plena de Dahlmann: el hombre intelectual, simbolizado por la pasividad implícita en la lectura y en el contacto con los libros, se convierte en "otro", en alguien que, al igual que Laprida en "Poema conjetural", se realiza en la barbarie. Pero ya que el cuento, a diferencia de otros relatos borgeanos de cuchilleros, no contiene un desenlace, cabe cuestionarse sobre este final indefinido.

Para algunos críticos, la seguridad de la muerte del protagonista se lee en el hecho de que éste piense que, en sus manos, el comprometedor cuchillo sólo servirá para justificar su muerte. Sin embargo, lo cierto es que con un giro literario que demuestra su genio narrativo, el autor deja inconcluso y abierto el relato: "Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura" (p. 530). Como se ve, mientras toda la narración previa había sido hecha en tiempo pasado, es decir, como la relación de actos consumados, de pronto el narrador cambia al presente ("empuña", "sale") y añade a la construcción verbal en futuro ("sabrán manejar") el adverbio de duda "acaso", tan típico de las ficciones borgeanas, el cual imprime un rasgo de inseguridad al desenlace del duelo.

Este final inconcluso representa un caso excepcional dentro de la serie de historias de valor y coraje de Borges, que suelen culminar con la muerte de uno de los protagonistas; así sucede, por ejemplo, en “Hombre de la esquina rosada” y en su contraparte “Historia de Rosendo Juárez”, en “El fin”, “El muerto”, “El encuentro”, etcétera. Creo que con ese final tan particular, Borges pretende aludir a la no tan remota posibilidad de que Dahlmann sí sepa manejar el cuchillo, de que acabe batiéndose con honor. Además, no sólo hay en Dahlmann la aceptación estoica de un destino, sino la interpretación de éste como ideal: “sintió que si él, entonces [en el sanatorio], hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (p. 530).

En realidad, el personaje del cuento resulta muy significativo dentro de la narrativa de Borges porque en él se cumple un antiguo y repetido anhelo del autor; en efecto, morir en una pelea a cuchillo, acto en el que percibe una mezcla de estoicismo y de orgía, es uno de los destinos que Borges reivindica como ideales:

... de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea esa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor.²⁰

En sus cuentos, estas “exigencias del valor y del honor” provienen siempre de ese mundo criollo del pasado, donde lo “culto” sucumbe ante lo “bárbaro”; por ello es el viejo y mítico gaucho, emblema del mundo criollo, quien obliga a Dahlmann a aceptar la pelea a cuchillo. Esta mitología del pasado tiene profundas raíces en la literatura borgeana, por lo que me referiré a ellas en detalle.

En un proceso iniciado por su poesía —y que se refuerza más tarde con su narrativa—, Borges recrea una serie de imágenes familiares (su bisabuelo, el coronel Isidro Suárez; su abuelo, el coronel Francisco Borges; el propio Laprida, su antepasado indirecto) a las que cubre con un halo patriótico y heroico, pues siempre aparecen relacionadas con las luchas por la libertad en la Argentina decimonónica. Por ello su concepción de la historia argentina se funda casi exclusivamente en las acciones individuales y heroicas de quienes, como sus antepasados, construyeron la patria; puede decirse pues que:

Para Borges, la historia no es ninguna manera de evolución, o lucha de clases, o enfrentamiento de hegemonías. Es sencillamente la historia de unos suce-

²⁰ Evaristo Carriego, en *OC*, p. 162.

... sos privilegiados... La historia argentina de Borges es épica y genealógica. Se funda sobre las hazañas de sus propios antepasados, a quienes evoca en sus textos: Laprida, el coronel Suárez, el coronel Francisco Borges.²¹

Este heroico panteón familiar borgeano posee una doble significación: en primer lugar, enlaza al escritor con la más pura y heroica tradición nacional, es decir, legitima su "argentinismo", y, además, simboliza una época pretérita en la que el valor y el coraje desempeñaban una función decisiva. Ya que su escritura añora con profunda nostalgia esa lejana "edad de oro", convergen en su obra dos sentimientos contrapuestos: un gran orgullo basado en la heroica herencia que le legaron sus antepasados Suárez, Borges, Acevedo, pero a la vez una enorme frustración producida por la idea de que vive en una época "degradada", impropia para el ejercicio de acciones viriles y heroicas, las cuales, por otra parte, serían ajenas a su idiosincrasia, como veremos.

Según su personal lectura autobiográfica, Borges interrumpe ese heroico espacio mítico que inventa alrededor de sus antepasados: "As most of my people had been soldiers — even my father's brother had been a naval officer — and I knew I would never be, I felt ashamed, quite early, to be a bookish kind of person and not a man of action".²² Sin embargo, es obvio que esta frustración se compensa con el cumplimiento en Borges de un destino literario que se había negado al padre: "From the time I was boy, when blindness came to him, it was tacitly understood that I had to fulfill the literary destiny that circumstances had denied my father. This was something that was taken for granted (and such things are far more important than things that are merely said). I was expected to be a writer".²³ De este modo, en el complejo imaginario autobiográfico que construye su literatura, el hecho de que Borges sea escritor significa al mismo tiempo la decepcionante ruptura de una tradición familiar y la superación de una imposibilidad paterna.

La fascinación de Borges por un mundo activo se lee ya en algunos de sus ensayos de la década de 1920 (por ejemplo, en "Carriego y el sentido del arrabal", de *El tamaño de mi esperanza*), donde demuestra un gran interés por el ámbito de los cuchilleros y los hombres arriesgados. En la narrativa, "Hombre de la esquina rosada", de *Historia universal de la infamia* (1935), inaugura una serie borgeana: los relatos de compadritos que definen su destino por medio del mortal duelo a chuchillo. Estas inclinaciones propiciaron que, desde una perspectiva ética burguesa, algunos de sus contemporáneos le criticaran el otorgar un espacio artístico a esos seres marginales a quienes se consideraba indignos de aparecer en la literatura.

²¹ Jean Andreu, *op. cit.*, p. 60.

²² J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", p. 208.

²³ *Idem.*

Más allá de la definición social de estos personajes marginados, lo cierto es que la acción y la aventura siempre ejercieron un influjo sorprendente en alguien identificado con la vida pasiva de un hombre de letras. Considero que, en parte, esa extraña tendencia se explica por la idiosincrasia del propio Borges, cuya timidez extrema y paralizante lo llevaba a admirar a quienes sí demostraran valor para actuar, sin importar las implicaciones morales de esos actos; en este sentido, quizá una explicación de carácter psicológico ayudaría a comprender este punto:

This writer, obsessed by the consciousness of not having lived enough, saw in these men of action the exact counterpart of his own mediative self: he was the man of books, they were the men with knives. He denounced them in poems and stories, and, at the same time, they held a horrible fascination for him. They were the "other", the dark side of the self.²⁴

La búsqueda y reivindicación de los atributos del valor y del coraje que cruza toda su literatura está motivada por la inquebrantable convicción de Borges de que le tocó vivir en una época "degradada", donde ya no son factibles las desinteresadas y heroicas luchas armadas que, como la patria-da — la lucha independentista típica del siglo XIX —, fundaron la nación:

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.²⁵

Es precisamente en este espacio ficticio de endiosamiento de los hombres de acción donde pueden confluír dos tipos de personajes literarios tan disímiles: por un lado, sus antepasados, héroes menores que contribuyeron a la fundación de la patria; por el otro, los compadritos del arrabal que se juegan su suerte en el criollo duelo a cuchillo. Pese a sus enormes diferencias, ambos elementos se semejan porque comparten los atributos de valor y de coraje que aparecen en su literatura como supremas virtudes individuales.

El gaucho mítico de "El Sur" no pertenece, sin embargo, a la genealogía de los dos tipos de protagonistas cultores del valor y del coraje inventados por la primera escritura de Borges. El lugar de la figura del gaucho dentro de su narrativa implica una particular inserción en la tradición literaria argentina que describo sucintamente.

²⁴ Emir Rodríguez Monegal, "In the Labyrinth", en *The Cardinal Points of Borges*, eds. L. Dunham e I. Ivask, University of Oklahoma Press, Norman, 1971, p. 21.

²⁵ Ariel Dorfman, *op. cit.*, p. 48.

El gaucho, el jinete nómada típico de la vida de frontera de la pampa, donde vivía del ganado salvaje, fue utilizado desde el siglo XVIII por la cultura letrada para construir una literatura basada en sus costumbres y modos de decir: la literatura gauchesca. Debido a que no se adecuaba a las necesidades del naciente capitalismo exportador argentino, el gaucho real desapareció hacia fines del siglo XIX, luego de que se implantó la política económica liberal.²⁶ Sin embargo, su imagen permaneció en el entorno cultural. Durante la época del Centenario de 1910, cuando la ideología nacionalista del momento repudiaba los resultados del liberalismo, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones iniciaron en sus ensayos un proceso de mitificación del gaucho cuyo objetivo era definirlo como uno de los pilares de la identidad argentina.²⁷ En 1926, con su famosa novela *Don Segundo Sombra*, Ricardo Güiraldes completó la labor iniciada por Rojas y Lugones: su personaje literario no remite a ninguna de las características sociales del gaucho, sino tan sólo a una serie de atributos (valor, sobriedad, temple, lealtad, etcétera) asociados con las más excelsas virtudes del carácter argentino.

Durante los años treinta, la primigenia narrativa borgeana rehúsa trabajar literariamente con la mítica figura del gaucho y más bien elige una de sus derivaciones suburbanas: el compadrito, a quien define como un *cultor del coraje*, ya que se juega su destino en un duelo a cuchillo en el que demuestra su valor y coraje. En el compadrito rescata Borges uno de los elementos propios de la tradición gauchesca: la amoralidad del crimen — presente ya en el *Martín Fierro* de José Hernández (1872)—, la cual deriva de uno de los tonos originales del género. En efecto, esta literatura se caracteriza desde sus orígenes por la presencia de dos tonos diferenciados pero complementarios: “La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley”.²⁸

Estos dos tonos se presentaban juntos en el poema de Hernández, como se lee en el personaje Martín Fierro, en quien alternan la queja por la injusticia social y la voz provocativa del desafío. Además, fundamentaban dos estéticas —la del lamento y la del desafío— por las que se deslizaba la tradición gauchesca. A partir de *Evaristo Carriego* (1930), Borges empieza a separar esos dos tonos y a definir como contrapuestas e

²⁶ Véase una concisa y lograda exposición de la funcionalidad del gaucho dentro de la sociedad argentina en: Richard W. Slatta, “El gaucho argentino”, tr. Graziella Baravalle, en *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, comp. Miquel Izard, Eds. del Serbal, Barcelona, 1985, vol. 2, pp. 85-100.

²⁷ He intentado una descripción de este proceso, especialmente en relación con Lugones, en mi artículo: “Leopoldo Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina”, *NRFH*, 38 (1990), 307-331.

²⁸ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 224.

irreconciliables las estéticas que de ellos derivan. De este modo, su moroso rescate de la figura del poeta menor se realiza mediante dos operaciones complementarias: por un lado, un fuerte rechazo de lo que él llama "la lacrimosa estética socialista" de Carriego, es decir, de aquella parte de su poesía que, con el ánimo de conmover al lector, deplora las miserias e injusticias del barrio de Palermo, lo cual remite al tono del lamento; por el otro, una reivindicación estética de la geografía de las orillas, zona del Palermo de Carriego donde actúan los compadritos que mueren con valor en el desafío a cuchillo.

Las historias de compadritos cuchilleros, con las cuales de hecho se inicia Borges como narrador, demuestran que su lectura de Carriego le sirve para fundar una nueva estética a partir del tono del desafío. Este ejercicio literario significa un tácito rechazo de la imagen mítica del gaucho "bueno" inventado por Güiraldes, quien nunca rebaja a su protagonista a la elemental pelea a cuchillo (el único conato de pelea en *Don Segundo Sombra* es sofocado de inmediato por el protagonista, quien posee una indiscutible autoridad entre sus congéneres).

"El Sur" pertenece a un segundo momento de la narrativa borgeana: una vez olvidada y superada la mitología del resero pacífico de Güiraldes, Borges reinserta en el gaucho los atributos del valor y del coraje que desembocan en la pelea a cuchillo; si bien su uso de este personaje implica un cambio respecto de sus historias previas, continúa la línea marcada por sus relatos de compadritos cuchilleros. Por ello la función del gaucho en el cuento es ayudar a Dahlmann a aceptar el duelo a cuchillo, con lo cual lo fuerza a mostrar su otro "yo". Esto no implica, sin embargo, una disminución del carácter mítico del gaucho, aspecto que se había convertido ya en parte de la tradición literaria: el anónimo gaucho de "El Sur", inmóvil y extático, es una figura mítica de la cual se ha limado cualquier alusión social y cuya labor única consiste en hacer funcionar el código del honor; en realidad, Borges es muy consciente de que el gaucho ha devenido ya en otra imagen literaria.²⁹

Como complemento de su fascinación por un mundo pretérito de acciones heroicas y viriles, Borges elabora el concepto de que la literatura es una negación de la vida; esto se aprecia ya con nitidez en 1932 al final del prólogo de *Discusión*: "Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias".³⁰ Esta idea se repite obsesivamente en diversos pasajes de su obra; sin embargo, creo que se trata de una declaración meramente discursiva, puesto que en la praxis

²⁹ A este respecto, cabe recordar aquí una ejemplificativa estrofa de su poema "El gaucho": "Hoy es polvo de tiempo y de planeta;/ nombres no quedan, pero el nombre dura./ Fue tantos otros y hoy es una quieta/ pieza que mueve la literatura" (*El oro de los tigres*, en OC, p. 1111).

³⁰ *Discusión*, Gleizer, Buenos Aires, 1932, p. 10.

Borges ejerce su trabajo intelectual con una innegable vitalidad y pasión que demuestran que para él vida y literatura son un mismo concepto: en este sentido, la frase “la vida está en la literatura” lo definiría mucho mejor.

Con base en el prólogo a la edición de 1956 de *Ficciones*, donde Borges afirma que “El Sur” puede ser leído de dos maneras, varios críticos creen que el cuento puede leerse: *a*) como la relación de lo que en realidad acontece a Dahlmann después de que ha salido del sanatorio (es decir, la “directa narración de hechos novelescos” de que habla el autor) o *b*) como una ilusión del protagonista, quien al morir en el sanatorio sueña con una muerte heroica y liberadora (o sea, el “otro modo” al que alude Borges). Aunque mi análisis explora la primera posibilidad, varios elementos avalan la segunda lectura: el hecho de que Dahlmann confunda al dueño del almacén con un empleado del sanatorio, las diversas simetrías entre lo que sucede antes y después del accidente, etcétera. Sin embargo, creo que sería más pertinente hablar de estas dos lecturas como una sola en la que confluyen dos facetas: la lectura “realista” o la “fantástica”.

La doble legibilidad a la que alude Borges no se agota en las posibilidades mencionadas, por lo que coincido en que: “El otro modo que hay para leer ‘El Sur’ es seguramente el autobiográfico, pero quizá más difícil es determinar por qué lo considera Borges acaso su mejor cuento”.³¹ Aunque el cuento no se construye mediante los recursos formales de una escritura autobiográfica, existen diversos rasgos — orígenes sociales semejantes, presencia de los dos linajes, misma profesión y gustos literarios, igual accidente — que permiten concluir que Dahlmann es una representación literaria del propio autor. En efecto, quizá en ningún otro texto (y menos aún en aquellos en que aparece un narrador o interlocutor llamado Borges) se diga tanto del Borges total: de sus frustraciones vitales, de sus inclinaciones literarias, de sus íntimos anhelos. En su otro “yo”, Dahlmann, encontraría el escritor la realización ficticia de ese destino activo que siempre añoró. Sin duda, esta identidad entre el autor y el protagonista no es inconsciente, lo cual explicaría por qué Borges considera que acaso “El Sur” es su mejor cuento.

Finalizo con una serie de reflexiones sobre el significado del especial desenlace del conflicto de civilización y barbarie elaborado en ambos textos. Debido a la frecuente identificación de los protagonistas de la literatura borgeana con un mundo “bárbaro”, Ariel Dorfman concluye que Borges: “Disuelve el mundo de la violencia, ‘civiliza’ la barbarie”.³² El análisis de los dos textos seleccionados refuta claramente esa afirmación: Laprida y Dahlmann, los hombres de cultura letrada, encuentran su lugar en el universo, es decir, su destino final, por medio de la barbarie; en

³¹ Allen W. Phillips, “«El Sur» de Borges”, *RHM*, 1963, núm. 2, p. 147.

³² Ariel Dorfman, *op. cit.*, p. 54.

contraste, tanto en el poema como en el cuento, el llamado "mundo bárbaro" permanece inmutable de principio a fin; por estas razones, sería mucho más acertado decir que el escritor "barbariza" la civilización.

Esta identidad de los personajes borgeanos con la "barbarie" representa la culminación de un proceso visible en Argentina desde el siglo pasado: la fascinación que la cultura letrada siente por esa otra realidad. Así, pese a su obvia tesis "civilizadora", Sarmiento no está exento de esta tendencia, como lo demuestran sus morosas y gustosas descripciones del mundo "bárbaro". En la misma época, con una calculada actitud que pretendía granjearle la simpatía de las masas, el dictador Juan Manuel de Rosas manifestaba en público su aptitud para montar, lazar, bolear, etcétera, habilidades todas que remiten al mundo "bárbaro" de los gauchos. Una postura semejante se aprecia en su sobrino Lucio V. Mansilla, escritor de la generación de 1880, quien bajo la presidencia de Sarmiento (1868-1874) viajó al sur del país con el objeto de pactar con los indígenas de la zona para poder extender las vías férreas; aunque en su contacto con la "barbarie" indígena Mansilla logra percibir en ésta algunas características superiores a las de la cultura civilizada, en su actitud general predomina la taimada simulación:

Tomaba las posturas que me cuadraban mejor, y calculando que lo que iba a hacer produciría buen efecto en el dueño de la casa y en los convidados, me quité las botas y las medias, saqué el puñal que llevaba a la cintura y me puse a cortar las uñas de los pies, ni más ni menos que si hubiera estado solo en mi cuarto, haciendo la policía matutina. Mi compadre y los convidados estaban encantados. Aquel coronel cristiano parecía un indio. ¿Qué más podían ellos desear? Yo iba a ellos. Me les asimilaba. Era la conquista de la barbarie sobre la civilización.³³

Los primeros ensayos críticos de Borges presagian ya su solución final al conflicto estudiado. Así, al hablar de la novela *The Purple Land*, del escritor argentino-inglés Guillermo Hudson, Borges alaba la decisión del personaje Ricardo Lamb, quien pese a sus antecedentes civilizados decide permanecer en la vida agreste de la pampa:

Ahí está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona *civilización o barbarie* y que Hudson Lamb resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda. Esto es, opta por la llaneza, por el impulso, por la vida suelta y arisca sin estiramiento ni fórmulas, que no otra cosa es la mentada barbarie ni fueron nunca los malevos de la Mazorca los únicos encarnadores de la criollez.³⁴

³³ Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), FCE, México, 1947, p. 153.

³⁴ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 33-34.

Borges efectúa una propuesta semejante en su escritura. Por ello, a diferencia de Sarmiento, quien oponía los conceptos de civilización y barbarie como una antítesis irreductible, él sintetiza ambos polos: en su literatura, el mundo "civilizado" no sólo no puede prescindir de la "barbarie", sino que además necesita de ella para alcanzar su plena realización. Éste es uno de los rasgos esenciales de la realidad sudamericana definida en sus ficciones; por ello su mundo americano aparece signado por la ambigüedad y la heterogeneidad: espacio de confluencia de múltiples elementos culturales, desde la elemental y rudimentaria vida de la pampa hasta la "civilizada" cultura letrada de origen europeo. Es obvio que esta mezcla cultural refuta la identificación única y exclusiva de la literatura borgeana con la alta cultura, aspecto que de hecho suelen afirmar algunos críticos.

En suma, la literatura de Borges se produce reformulando diversos elementos propios de la cultura argentina. La vertiente de su escritura aquí descrita demuestra fehacientemente que las críticas a su escaso "argentinismo", formuladas en su país desde la famosa polémica Florida-Boedo de los años veinte, resultan del todo infundadas:

Aquello que para los defensores de Boedo era ausencia de compromiso social, es ante ojos menos politizados ausencia de vida, de reciedumbre. El intelectualismo de Borges es sinónimo de un refinamiento pretencioso, ambiguo y extraño ("extranjero"). Estos últimos calificativos traen a colación otro reproche importante: el escaso argentinismo o sudamericanismo de Borges.³⁵

Los contenidos "argentinos" o "sudamericanos" de los textos estudiados se presentan profundamente imbricados con una perspectiva pasatista. La imagen del país construida por la literatura borgeana no se relaciona con la modernidad argentina del siglo XX. Su visión mítica remite más bien a la Argentina criolla del siglo diecinueve, cuando domina la oligarquía terrateniente y aún no ha adquirido fuerza la masiva inmigración europea impulsada por el liberalismo económico, la cual propicia la subdivisión de la pampa y las fisuras culturales y lingüísticas; del mismo modo, su Buenos Aires de casas bajas, zaguanes y patios íntimos se aleja de la modernidad cosmopolita.

El criollismo de Borges, su visión del gaucho, su lectura de la historia argentina, etcétera, confluyen para definir un mundo literario pasatista. Esta inclinación se funda en el hecho de que, para Borges, el pasado ofrece a la imaginación posibilidades insustituibles: "Mi voluntad es la de permanecer emotivamente en el pasado porque al pasado podemos moldearlo a

³⁵ Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires, 1980, p. 22.

nuestro gusto. Tenemos que tratar de modificar el pasado”.³⁶ De este modo, su propuesta final asigna una función trascendente al mundo de la ficción: transformar el pasado, con lo cual también cambia el presente. La literatura, es decir, la imaginación, es el único camino posible para enfrentar ese destino “irreversible y de hierro” que está fuera del ámbito literario, porque, como dice Borges en uno de sus más famosos pasajes: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”.³⁷

³⁶ *Apud* Esteban Peicovich, *Borges, el palabrista*, Letra Viva, Madrid, 1980, p. 240.

³⁷ *Otras inquisiciones* (1952), en *OC*, p. 771.