

El rescate del traidor en «*La forma de la espada*» de Jorge Luis Borges

JUAN CARLOS PIÑEYRO *

1.1. Antecedentes

Sobre las intenciones que un autor tiene para escribir sólo se pueden elaborar especulaciones, en el mejor de los casos fructíferas, pero pocas veces comprobables. No obstante es posible inferir y verificar la intencionalidad textual, la cual se expresa mediante la estrategia discursiva de lo que Umberto Eco, en su teoría sobre la interpretación de los textos narrativos, denomina «Autor Modelo» (*vid.* Eco, 1993:89 ss.). Este término no designa una figura narrativa determinada, sino la idea o la imagen que, a partir del texto, el lector se hace del emisor del mismo. De modo que el Autor Modelo se configura, en gran medida, de acuerdo al recorrido de lectura que el intérprete elige en cada caso. Por ello, en el presente análisis dejamos de lado la intencionalidad de J. L. Borges para concentrarnos en la intencionalidad textual, y en la estrategia discursiva del Autor Modelo de «La forma de la espada» (en adelante «FdE»)¹.

Este cuento atrapa al lector gracias a la simplicidad aparente con que el narrador nos introduce en la historia. El título, aunque preciso, no deja de ser enigmático; lo que en realidad sugiere es la forma de la cicatriz que le desfigura el rostro a un hacendado del interior del Uruguay apodado el Inglés. Este contará el origen de la misma a un huésped circunstancial, pero lo hará de modo tal que sólo en las últimas líneas del cuento se comprende la indicación del título y, sobre todo, que el Inglés no es el héroe que se supone esperan el narratorio y el lector empírico. Como telón de fondo aparece la guerra civil desatada en 1922, en el seno del pueblo irlandés, entre los nacionalistas radicales y los partidarios de un compromiso político con la corona británica.

En el análisis que realizamos tratamos de probar que el discurso del Autor Modelo postula la redención del traidor. A los efectos de verificar esta tesis, en los apartados 1.2–1.2.2 se examina sumariamente la compleja estructura formal de la narración. En 1.3 se analiza la forma en que el texto degrada lo heroico en la imagen reiterada de un fusilamiento. En los apartados 1.4–1.4.2 se analizan distintos aspectos del discurso ideológico, y se interpreta tanto la ideología manifiesta como la subyacente, ambas implicadas en los enunciados que se analizan. La *idea de la degradación* es detectada en estos apartados y, especialmente, en 1.5–1.6 donde se estudia su efecto estético. En 1.7 se presenta una interpretación sobre las motivaciones ideológicas que condicionan la conducta del narrador-protagonista, y en 1.8, las conclusiones.

1.2. La complejidad de los aspectos formales

Aristóteles (*Poética*, 1452a–1452b) sostenía que una fábula sencilla carece de dos elementos fundamentales, la peripecia y la anagnórisis (o reconocimiento) mientras que en una compleja están presentes. La densidad y eficacia estética de «FdE» radica sin duda en el empleo de la anagnórisis, pero también en la organización ambigua del discurso narrativo en el cual aparecen, como se verá, dos narradores y dos fábulas superpuestas. El discurso del Autor Modelo se caracteriza además por la engañosa precisión de los asertos, como asimismo por el artificio de establecer oposiciones sin confrontar directamente los

componentes en juego. Un buen ejemplo de esto lo es la apertura del relato en la que se describe en forma escueta y precisa la cicatriz del hacendado:

- (01) Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo.

OCI:491

El título indica que la huella de la herida fue ocasionada por una espada. Pero cuando se piensa en la forma de este tipo de armas uno imagina una forma recta, y no curva como lo es el arco «casi perfecto» de la cicatriz. Como establece más tarde el propio texto, dicha forma no es debida a una espada:

- (02) De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubiqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre.

ibíd:494 s.

Por ello si se confronta el título con (01) se observa que no se da un enlace directo, el cual sí se establece con el enunciado de (02). Sin duda es un desplazamiento metonímico pero que tiene relativa importancia, en cuanto que el mismo título expresa una ambigüedad, pese a su categórica afirmación. Cabría acotar que espada y alfanje no sólo se distinguen por la forma recta o curva de una y otra, sino en que también la primera es un arma de doble filo. Se puede deducir entonces que el aserto del título no es una falsificación gratuita ya que refuerza la idea de la dualidad, la cual es representada en diversas instancias narrativas.

1.2.1. Dos fábulas y dos narradores

En el análisis de este relato se tienen en consideración los niveles propuestos por el teórico francés Gérard Genette en su obra *Figures III* (1972). Genette define, p. ej., como *extradiagético* al primer nivel narrativo, o sea la primera instancia en la cual una voz (narrador/a *extradiagético/a*) origina la diégesis. Dentro ya de la narración, se constituye el nivel *intradiegético*, o sea, la fábula que se genera a partir de esa primera instancia. De este modo en «FdE» se pueden distinguir dos fábulas diferentes aunque estrechamente interrelacionadas:

(i) La fábula del narrador extradiagético, «Borges», (las comillas indican que se trata de una figura narrativa) quien abre el relato y describe su visita imprevista a la hacienda *La Colorada*, su cena y sus tragos con el Inglés, así como su papel de testigo absorto ante la confesión final del estanciero. «Borges» es impreciso en cuanto a los datos que ofrece, pero introduce al lector en una realidad donde aparece la lucha del Inglés por sacar adelante su hacienda. En esta situación, el Inglés es una persona segura, digna de respeto, e incluso, de admiración.

(ii) Sobre la realidad del presente se intercalará la fábula generada por la confesión del Inglés, mediante la cual este da a conocer su experiencia juvenil en la lucha junto a los conspiradores irlandeses. En la perspectiva del Inglés, narrador intradiagético, aparece un universo geográfica y temporalmente lejano, donde se desarrollan las acciones colectivas de la guerra civil.

En dichas instancias narrativas se establecen relaciones de contraste: un pasado violento vs. un presente pacífico; el combate colectivo vs. la lucha individual; la ciudad irlandesa vs. el campo uruguayo; el aprendiz de conspirador, huésped inactivo vs. el estanciero, dueño de casa, productor agrícola.

Las dos fábulas son entonces generadas por dos voces diferentes: la de «Borges» y la del Inglés. En la confesión del hacendado no sólo se describe al héroe anónimo, sino que también se caracteriza al entonces joven Vincent Moon, como asimismo a «Borges», quien se transforma en el destinatario ficticio de la confesión. Resumiendo: en el texto se representan dos narradores con características y funciones disímiles:

(i) «Borges», narrador extradiagético lleva el nombre del autor real, pero se desdobra adjetivado en el texto como «desconocido», y aun cuando abre el relato ya no lo cierra:

aturdido por el alcohol se resignará a ser pasivo narratario de la confesión del Inglés. Este narrador (que se convierte en testigo de una confesión) trata de garantizar la veracidad de sus enunciados mediante el recurso de asumir cierta ignorancia acerca de los hechos que relata.

(ii) El Inglés, narrador intradiegético de la fábula intercalada. Este personaje asume a su vez la perspectiva del héroe confundiendo así con la víctima de su traición. Esto exige una distinción entre el personaje que narra (el Inglés) y la *focalización* que fluctúa del Inglés al héroe, y viceversa.² De este modo, la dualidad queda configurada en los aspectos formales:

(i) Dos fábulas en las que el pasado se opone al presente, lo colectivo a lo personal.

(ii) Dos narradores con caracteres diferentes aunque complementarios: el uno testigo inseguro, semi-ignorante, el otro, narrador-protagonista confiado y sabedor.

1.2.2. Las 'caras' de Moon

Si con el narrador extradiegético hay cierta incertidumbre sobre sus señas de identidad (la estrategia del Autor Modelo hace que se lo confunda con el Borges histórico), la identificación del narrador intradiegético es aún más enigmática y ambigua: al hacendado lo apodan el Inglés pero es irlandés; se llama Moon, nombre que en su idioma original tiene dos acepciones, *luna*, en tanto sustantivo, lo que connota las diferentes "caras" de la misma; y como verbo, *moon over*, que significa volverse inactivo por causa de un apasionamiento. Las diferentes denominaciones que lleva el personaje no son fortuitas: sugieren sin lugar a dudas el carácter complejo de la personalidad del Inglés.

En «FdE», al mismo tiempo que se recrea la figura de un héroe modelo, como se podría definir al anónimo jefe insurgente, se trae al primer plano a una figura ambigua descrita desde puntos de vista contrastantes:

(i) La visión que ofrece el narrador extradiegético, «Borges», al describir la situación del Inglés en el presente e introducirlo como un hombre honrado y trabajador;

(ii) La visión del narrador intradiegético, el Inglés, quien observa críticamente la estampa y la actitud juvenil de Moon, en claro contraste con la figura del héroe. De este modo, la presentación del Inglés al principio del relato (mediante la voz de «Borges») se da con cierta objetividad:

(03) Los campos estaban empastados: las aguadas, amargas; el Inglés, para corregir esas deficiencias, trabajó a la par de sus peones. Dicen que era severo hasta la crueldad, pero escrupulosamente justo. [...] Recuerdo los ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris.

ibíd:491

La descripción del estanciero está lejos de ser negativa; al contrario, tiende a rescatar los rasgos positivos de un hombre de acción: un hacendado que arriesga su capital en una hacienda mal cuidada; que si llega a ser cruel es debido a la severidad; que es *justo*, y tan fuerte y *práctico* que trabaja de igual a igual con los peones, ya que posee una «enérgica flacura». Esta figura se revela como el polo opuesto a la que de Moon da el narrador intradiegético cuando el Inglés asume la voz del héroe y se describe a sí mismo.

Al variar la *focalización*, Moon aparece como un veinteañero débil, inactivo y muy poco práctico. Estas señas están en contradicción con la imagen que «Borges» ha dado del estanciero y, además, en contraste con la personalidad del héroe, quien es descrito por el narrador intradiegético como un republicano idealista (en oposición al materialismo de Moon). Por otro lado, el arrojado del héroe anónimo está en directo contraste con la cobardía de Moon, la que queda evidenciada cuando se topan los dos conspiradores con un soldado: paralizado por el miedo, Moon se salva gracias a la acción decidida de su compañero:

(04) estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror. Entonces yo volví, derribé de un golpe al soldado, sacudí a Vincent Moon, lo insulté y le ordené que me siguiera. Tuve que tomarlo del brazo; la pasión del miedo lo invalidaba.

ibíd:493

Y así en la huida al ser herido levemente prorrumpirá «en un débil sollozo». Pero, para «mostrar que le era indiferente ser un cobarde físico, magnificaba su soberbia mental». La cólera y la incapacidad de pasar de la teoría a la acción (estereotipo del intelectual), serán otros de los rasgos distintivos de dicha figura, según la descripción ofrecida por el narrador intradieético.

«Borges» y, luego, el narrador intradieético, presentan versiones aparentemente opuestas de un mismo personaje, sugiriendo así la noción de la dualidad, y por lo mismo, de la reunión en un mismo ser de elementos contrarios:

(i) La visión que da el Inglés de sí mismo como traidor está marcada por la descripción negativa, tanto de la apariencia física («fofo») como de su estatura moral («cobarde»). En este contexto, que sea partidario de las ideas marxistas no puede tener sino una connotación negativa; al mismo tiempo, lo que está formulando el Inglés es una autocrítica de su pasado, está mostrando que ha cambiado su forma de pensar, y de algún modo, renegando de su comunismo juvenil.

(ii) «Borges» presenta una visión positiva de un personaje («enérgico», «justo») el cual sin duda ha cambiado notablemente no sólo en el aspecto físico: ahora representa valores establecidos en una sociedad eminentemente latifundista, como lo ha sido siempre la sociedad rural del Uruguay.

Por otro lado, el hecho de que sea un delator el protagonista del relato ataca la concepción esquemática de valores connotados como «buenos» o «malos», actualizando así oposiciones axiológicas tales como Valor vs. Cobardía, Lealtad vs. Felonía, Patriotismo vs. Antipatriotismo, lo cual pone en crisis una interpretación simplista de tales oposiciones al mostrar la complejidad de cada uno de dichos conceptos. No obstante, al aparecer problematizadas estas dicotomías, se puede observar que en este texto se realiza:

(i) Una inversión de los términos que componen tales oposiciones (el término negativo pasa al primer lugar), y

(ii) La oposición forma una unidad: la polarización «Héroe vs. Traidor» se transforma en una noción que integra a los dos elementos, y donde la oposición se vuelve complementaria configurándose como «Traidor-Héroe»). El traidor (Moon) pasa a través de la perspectiva del héroe al primer plano, de modo que el texto rescata al traidor cuando este 'usurpa' la figura del héroe, la que es desplazada a un segundo plano.

1.3. La degradación del acto heroico

El narrador extradiegético presenta al Inglés como poseedor de un secreto, tan convincente o conmovedor, que le posibilita la compra de la hacienda, a pesar de la actitud negativa que el antiguo propietario tenía al principio de la negociación:

(05) El dueño de esos campos, Cardoso, no quería vender; he oído que el Inglés recurrió a un imprevisible argumento: le confió la historia secreta de la cicatriz.

*ibíd:*491

En (05) se revela un artificio del Autor Modelo para crear suspense alrededor de la marca que lleva el Inglés en la cara. Pero también en el ejemplo queda planteada implícitamente una interrogante: la razón última que tuvo Cardoso para concretar la venta de su propiedad. Si al contar su pasado el Inglés convence al estanciero, este debe haber estado de acuerdo con la conducta de Moon; también cabe la posibilidad de que le haya tenido lástima y por eso cerró el negocio con él. Sea como fuere, la venta significa, a nivel simbólico, una recompensa a la traición del Inglés.

En el relato aparece, además, una ambigüedad debida, en parte, a la fluctuación que se da entre la voz que narra y el agente que percibe la realidad narrada. La ambigüedad a la cual nos referimos crea cierta incertidumbre acerca del "verdadero" destino del combatiente anónimo. Así, al comienzo de su narración, el dueño de *La Colorada* brinda un importante dato sobre la persona que, a posteriori, se puede inferir que sea el

traicionado. (Nótese que en (06), el Inglés es el que narra y el que percibe la realidad, o sea que narrador intradieгético y focalizador coinciden):

(06) otro, el que más valía, murió en el patio de un cuartel, en el alba, fusilado por hombres llenos de sueño:
ibid.:492

Más tarde, cuando la voz del Inglés rememora la caída de la ciudad, se interpola la imagen de un maniquí contra el cual los soldados practican la puntería. Entonces se da un desplazamiento del foco, de modo tal que, aunque el Inglés continúe absorbiendo la atención del narratorio, la perspectiva pasa a ser la del héroe que da testimonio de lo que vio:

(07) Altos jinetes silenciosos patrullaban las rutas: había cenizas y humo en el viento: en una esquina vi tirado un cadáver, menos tenaz en mi recuerdo que un maniquí en el cual los soldados interminablemente ejercitaban la puntería, en mitad de la plaza...

ibid.:494

Y cuando en el final el estanciero le ofrece discretamente al «desconocido Borges» la clave de su identidad, este sin comprender, pregunta de igual modo por el traidor. El Inglés asume otra vez la perspectiva del héroe, y reafirmando la traición de Moon, replica:

(08) —Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil. Esa tarde, en la plaza, vió fusilar un maniquí por unos borrachos.

ibid.:495

La intención del Autor Modelo es, por un lado, crear suspense alrededor del destino del héroe, y por otro, darle coherencia al itinerario recorrido por Moon, que como se sabe, llega al Uruguay desde Brasil. De todos modos, en (06) se representa la ejecución de un rebelde, que el lector fácilmente podrá identificar con el traicionado; más tarde, en (07), y al desplazarse el foco, es el héroe anónimo el testigo del fusilamiento de un *maniquí*; entonces, con dicha imagen (en sentido figurado, persona sin carácter, sin voluntad) se puede identificar al «fofo» Moon; en (08) es todavía la mirada del héroe que describe la escena, aunque en realidad no ha podido ser sino Moon el testigo de esa última ejecución.

El texto permite interpretar de diversas maneras el valor contrastivo de las imágenes del fusilamiento. Pero la ambigüedad de la figura del maniquí tolera también otra lectura, ya que la reiteración del hecho desdibuja sucesivamente la primera escena reproducida en (06): si bien la duda que se plantea sugiere que el Inglés oculta algo, manteniendo así un clima de suspense que se resuelve cuando revela su verdadera identidad, las sucesivas versiones de tres fusilamientos no hacen sino degradar la imagen de una muerte trágica.

Recapitulando: en la primera versión (06), representada desde la óptica del Inglés, los hombres «llenos de sueño» ejecutan al «que más valía»; el hecho de que sean hombres somnolientos le otorga a la situación un rasgo doblemente trágico. La segunda versión (07) es como una reiteración rebajada de la primera y el esbozo de la tercera, (08); pero en estas, es el héroe anónimo el focalizador: hay un cadáver y en la plaza los soldados practican la puntería contra un maniquí; escenas grotescas donde los elementos se han trastocado: el «amanecer» ahora es una «tarde», y los soldados «unos borrachos» tratando de mostrar la destreza de tiradores.

U. Eco, al comentar la incidencia semántica de la ambigüedad así como el hecho de que el texto literario tiende a relacionar los diferentes mensajes que genera, sostiene que las «ambigüedades no se producen por casualidad, sino de acuerdo con un *plan* identificable» (Eco, 1991:379). En el caso examinado, la ambigüedad sirve para hacer confusa, y de esa forma, rebajar una imagen en la trama del relato, p. ej., el fin trágico que corrieron algunos de los insurgentes.

1.4. El discurso ideológico de los rebeldes

Al comienzo de su relato el Inglés indica en forma sucinta la situación temporal y geográfica de la lucha de los irlandeses, y aunque poco informa de la circunstancia histórica acaecida en Irlanda en 1922, cuando nombra «las secretas batallas de la guerra

civil», alude sin duda al conflicto desatado en esa fecha entre el ejército gubernamental, y el ejército nacionalista republicano (IRA) fundado en 1919.

Debido a esta indicación, como asimismo a otros datos que aporta el Inglés, se deduce que cuando él y sus camaradas «conspiraban por la independencia de Irlanda» no estaban organizados en un partido revolucionario, tal como creía Moon, sino que militaban en las huestes nacionalistas, como se sobreentiende de la lectura de:

(09) Éramos republicanos, católicos; éramos, lo sospecho, románticos.

OCI:492

Aunque sea el Inglés el que narra, ya el foco se ha desplazado hacia el héroe anónimo, puesto que sabemos que el Inglés en realidad no era ni republicano ni católico. De lo que informa el narrador intradieético en (09) es que se trata de una guerra nacionalista: querían independizar Irlanda de la corona británica, y de ahí que el texto explicita los principios político-religiosos que orientan la acción de los rebeldes. Una manera indirecta de señalar, por ejemplo, que no eran comunistas (como Moon) ni protestantes, como otro sector de la población isleña. Y aunque no se afirme categóricamente que fueran románticos, la estrategia discursiva del Autor Modelo desvanecerá la interrogante planteada en el ejemplo de (09), cuando en el texto se afirma que:

(10) Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas, era el repudio de Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros que en otra encarnación fueron héroes y en otras peces y montañas...

*ibíd*³

El discurso nacionalista suele idealizar el pasado representándolo como glorioso, y de ahí que en (10) se presente una visión poética de la naturaleza, de la historia y de la mitología, en contraste con «el intolerable presente», y con el porvenir remoto. En forma concisa y clara, el texto presenta en términos positivos algunos aspectos de la ideología que orienta el combate de los insurgentes. Dicha visión del mundo se contrapondrá al discurso representado por Moon, como se verifica a continuación.

1.4.1. Degradación del discurso divergente

Moon no es originario del lugar donde los rebeldes conspiran (Connaught), sino que es un «afiliado» que llega de otra de las provincias de Irlanda (Munster). En un ámbito chovinista lo 'extraño' habrá de percibirse como amenaza potencial, más aún si el forastero representa a su vez una ideología foránea. De ahí que sea necesario descalificarlo. El texto reactiva la oposición «exterior» vs. «interior», y reafirma prejuicios propios de una mentalidad nacionalista cuando en la presentación del recién llegado se degrada no sólo su aspecto físico sino también sus ideas:

(11) Era flaco y fofo a la vez; daba la incómoda impresión de ser invertebrado. Había cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista; el materialismo dialéctico le servía para cegar cualquier discusión.

ibíd

Como se puede constatar, la descripción de Moon se completa con observaciones acerca de las ideas políticas del «nuevo camarada»: además de parecer falto de energías espirituales, el recién llegado es un comunista insolente. En contraste, el narrador asume la defensa de un discurso humanitario en el que los conflictos sociales se presentan como si fueran problemas interpersonales. La tesis de 'la lucha de clases' o la noción de 'la explotación del hombre por el hombre' se rebajan a «un sórdido conflicto económico», ocultando así la dimensión social y política de la situación que expresan dichos planteos:

(12) Las razones que puede tener un hombre para abominar de otro o para quererlo son infinitas: Moon reducía la historia universal a un sórdido conflicto económico. Afirmaba que la revolución está predestinada a triunfar. Yo le dije que a un *gentleman* sólo pueden interesarle causas perdidas...

ibíd

Al mismo tiempo que el texto descalifica las ideas materialistas, rescata la actitud

'romántica' del jefe rebelde, quien sugiere que es el desinterés propio del idealismo lo que debe guiar la práctica social. Téngase en cuenta que el emisor porta además una marca de clase, es un *gentleman*. El texto señala en diferentes ocasiones la fijación economicista de Moon, quien recibe y exige, en contraste con la sobreentendida generosidad del héroe:

- (13) Aceptó un cigarrillo y me sometió a un severo interrogatorio sobre los 'recursos económicos de nuestro partido revolucionario'.

ibid:493

Al citar a Moon, el narrador intradieético deja en claro la confusión del «nuevo camarada», quien describe la organización nacionalista republicana como si fuera un «partido revolucionario». Recuérdese que la organización separatista secreta *Irish Republican Brotherhood* había tomado contacto con Alemania durante la Primera Guerra Mundial, con el fin de obtener ayuda militar en su lucha por la independencia. Por otro lado, las consignas de la revolución soviética triunfante en 1917 se habían difundido en todo el mundo, y en Europa los partidos "proletarios" no sólo se alzaban contra los gobiernos de turno: se desarrollaba también una lucha ideológica entre la corriente socialista y la fascista, en el seno del movimiento obrero. Sin lugar a dudas el texto revela una oposición ideológica latente entre la visión del héroe y la de Moon:

- (14) Inquiría nuestros planes; le gustaba censurarlos o reformarlos. También solía denunciar "nuestra deplorable base económica"; profetizaba, dogmático y sombrío, el ruinoso fin. *C'est une affaire flambée*, murmuraba.

ibid:494

El comunista Moon es presentado en una actitud corrosiva—permanece todo el tiempo inactivo en la quinta—y así se completa la idea de un «invertibrado» sugerida en la presentación del personaje, un endoparásito en el interior de su huésped, presagiando el final.

1.4.2. El discurso ideológico subyacente

Al comienzo del relato y tras la descripción de la cicatriz que lleva el Inglés en su rostro, afirma «Borges»:

- (15) Su nombre verdadero no importa; todos en Tacuarembó le decían el *Inglés de La Colorada*

ibid:491

Sin embargo, cuando se acaba de leer el cuento, queda en evidencia que la cabal comprensión de la historia del Inglés está supeditada a que su «nombre verdadero» sea revelado. De lo contrario quedarían sin resolverse las ambigüedades que plantea el enunciado siguiente:

- (16) —Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia.

ibid:492

En (16) el Inglés accede a contar la causa que originó su cicatriz, pero el enunciado es ambiguo: no se comprende el motivo de la condición, ni a quién está dirigida, porque no explicita a qué sujeto se refieren los oprobios o las circunstancias de infamia, y en consecuencia, ni «Borges» ni el lector comprenden en ese momento el drama existencial del personaje.

Es entonces al final del relato cuando se sabe que la forma que el Inglés halló para no mitigar ninguna circunstancia *autodegradante* ha sido revelando su pasado, pero asumiendo el punto de vista de la víctima de su cobardía. Podría muy bien argüirse que esto no es más que el artificio literario de la *anagnórisis* caracterizado ya por Aristóteles en su *Poética* (1452a), y que se emplea aquí para mantener el suspense de la narración; de lo contrario ya sabríamos que el joven Vincent Moon y el Inglés cuarentón son la misma persona, y por lo tanto sería inviable el artificio de la identificación del traidor y del héroe. Pero, ¿la falsedad del enunciado (15) sólo denuncia el artificio de la *anagnórisis*?

Dicho ejemplo contiene una connotación que permite interpretarlo como 'verdadero' ya

que en el inicio del relato se establece un discurso dirigido a dos niveles diferentes de comprensión: por un lado el que entretiene la propia trama y dinamiza el desarrollo de la acción; y por otro, el que trasciende la circunstancialidad de los hechos narrados convirtiéndose en lo que U. Eco (1991:408 s.) define como “Dispositivo ideológica”.

La negación de la identidad ‘real’ del personaje no sólo debe interpretarse como un recurso literario eficaz: la misma, debido a la connotación generalizadora que activa, permite un determinado recorrido de lectura. En este nivel discursivo se puede corroborar que la afirmación contenida en el enunciado (15) es veraz, siempre y cuando se la lea como expresión que postula una concepción del mundo donde el nombre (o las etiquetas que cada uno suele ponerse) no es esencial para la identidad de los individuos.

De ahí que sea coherente para el narrador extradiegético sugerir que el nombre verdadero del Inglés es un mero accidente en el universo del relato. Esta idea aludida por «Borges» al comienzo, se enriquece cuando el narrador intradiegético sostiene que:

- (17) Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un sólo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.

ibíd:493s.

La afirmación reproducida en (15) forma entonces parte del discurso ideológico del Autor Modelo en tanto que, por un lado, encubre el carácter contradictorio de la propuesta (el nombre civil del Inglés es clave) y, por otro, fundamenta la coherencia de un determinado recorrido argumentativo que sostiene que la identidad personal carece de importancia en el desarrollo de los acontecimientos históricos, como se propone en el comentario reproducido en (17).

1.5. Los cambios signados por la degradación

El artificio de espejos e inversiones—al cual J. Alazraki (1977) le dedicara un estudio completo—se conecta con el tópico del mundo como teatro; en ambos, las personas son sustituibles, y por ende, se vuelve irrelevante el papel que asuman en la historia, ya que están insertas en una dinámica que las trasciende: su destino está supeditado a circunstancias, o a los designios de un dios inescrutable. Por ello los nacionalistas irlandeses que lucharon contra Inglaterra «se baten en los mares o en el desierto, bajo los colores ingleses». Por ello el «invertido» irlandés llega a ser un enérgico y dinámico hacendado en Tacuarembó. Y por ello también es que la voz del narrador intradiegético sostenga que «Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon».

Pero este hecho—que el Autor Modelo identifique a Shakespeare con Moon—sugiere que lo noble y lo canallesco convivan en un mismo ser. Idea por cierto desestabilizadora de una visión cristiana del bien y del mal. E. Rodríguez Monegal (1991:32) sostenía que para Borges “como para los místicos orientales [...] tesis y antítesis no se unen en una síntesis sino en algo distinto: un objeto que es a la vez doble, contradictorio y complementario. Su mundo es el del sí-y-no”. El crítico hace referencia a la intención del autor empírico, y no a la del texto; pero es acertado su punto de vista en cuanto a la interpretación de la ambigüedad que suele caracterizar a los personajes borgeanos. Esta sería entonces la razón por la cual el Inglés es héroe siendo un traidor. No obstante, ha de tenerse en cuenta que las transformaciones explicitadas o sugeridas en la narración implican, como se verá en el siguiente apartado, una suerte de degradación:

- (i) los rebeldes han pasado a servir a sus antiguos opresores;
- (ii) el hacendado en realidad ha sido un despreciable traidor;
- (iii) no es Moon quien reconquista su dignidad, sino Shakespeare el que sufre una pérdida de la misma en la identificación que propone el texto.⁴

1.6. Degradación de las voces narrativas

La narración ilustra el cambio de papeles de manera muy sutil. El inglés, que en el pasado

había sido un huésped, ahora es el dueño de casa. Así se presenta una situación de contraste cuando «Borges» trata de ganarse las simpatías de su interlocutor. El visitante asume un papel activo, y trata de expresarse de acuerdo a las expectativas que le atribuye al Inglés:

- (18) A los pocos minutos creí notar que mi aparición era inoportuna; procuré congraciarme con el Inglés; acudí a la menos perspicaz de las pasiones: el patriotismo. Dije que era invencible un país con el espíritu de Inglaterra.

ibíd:491

Los recursos retóricos del narrador extradiegético no son sólo insuficientes, son también equívocos, y por ello, a modo de excusa apela a la autocrítica, ya que hubo argumentado a favor del sentimiento nacional inglés. La constatación irónica («acudí a la menos perspicaz de las pasiones») pone a «Borges» en desventaja ante el estanciero. Mas, en dicho recurso se puede leer además un signo que reactiva una postulación de carácter ideológico, ya que la alusión irónica al patriotismo envuelve una crítica al nacionalismo, y con ello el Autor Modelo refuerza la coherencia de un discurso que trata de representar «la unidad de los contrarios».

Como se puede verificar, Moon reúne en sí una serie de polarizaciones, ya que la lucha *nacionalista* es parte de la trama del relato y, esa lucha *patriótica*, de hecho, ha de reivindicarse en la voz de Moon, que es comunista, y por tanto, *internacionalista* y *enemigo de la propiedad privada*. Pero este mismo Moon se revela, en su delación, como *antipatriota*, y en su exilio, como *terratendiente*, o sea negando el principio comunista que postula la abolición de la propiedad individual.

Ahora bien, retomando la situación de (18), se infiere que la toma de la iniciativa en la conversación y el alarde erudito no ayudan al huésped, y así, con una breve acotación, el dueño de casa centrará en él de nuevo el relato:

- (19) Mi interlocutor asintió, pero agregé con una sonrisa que él no era inglés. Era irlandés, de Dungarvan. Dicho esto se detuvo, como si hubiera revelado un secreto.

ibíd:491

«Borges» da en (19) otra clave sobre el origen del Inglés, pero él mismo asume la ignorancia de la situación de la ciudad nombrada. Porque si «Borges» ‘supiera’ que Dungarvan es una ciudad de la provincia de Munster y no de Connaught, sabría también que el Inglés había en verdad revelado un secreto que podría darle la pista sobre su verdadera identidad.

Pero la ‘ignorancia’ y el fracaso retórico del narrador extradiegético prepara al lector empírico para que confíe en ese Inglés que con una réplica precisa es capaz de vencer nada menos que a «Borges», a quien un lector desprevenido habrá de identificar con el autor empírico. Con ello se logra el efecto paradójico de dejar al narrador extradiegético degradado frente al narrador intradiegetico cuya capacidad expresiva había sido descrita como deficitaria:

- (20) No se daba con nadie; es verdad que su español era rudimental, abrasilero.

OCI:491

1.6.1. La degradación del Inglés

Pero no sólo el narrador extradiegético es degradado. La revelación de la identidad del Inglés implica la degradación de su persona, de sus propias ideas, de su imagen ante «Borges» y ante el lector, ya que ahora se sabe que el estanciero ha cometido traición, y ha sostenido ideas «sórdidas». También se representa, si bien indirectamente, la degradación de los valores por los cuales se luchó en el pasado

- (21) De mis compañeros, algunos sobreviven dedicados a tareas pacíficas; otros, paradójicamente, se baten en los mares o en el desierto, bajo los colores ingleses;

ibíd:492

En los sobrevivientes aparece con claridad la inversión de papeles: combatientes ocupados en trabajos pacíficos; patriotas irlandeses vueltos soldados del imperio británico durante la Segunda Guerra Mundial.

La ambivalencia que postula el texto en relación con la lucha nacionalista (en la medida en que se sugiere una crítica al patriotismo), es el contexto adecuado que refuerza la ambigüedad de la figura del Inglés, el cual siendo moralmente condenable asume el papel de héroe. Moon trata de redimirse confesando su traición, pero continúa siendo un traidor, incluso a su ideario comunista, ya que en el universo recreado por «Borges» aparece como un propietario situado en un sector privilegiado de la sociedad.

1.7. La ideología causa la traición

Aristóteles (*Poética*, 1452b–1453a) enseñó que la mejor fábula debía imitar hechos que producen compasión y miedo, única forma de conseguir la identificación del público con el héroe trágico, y en consecuencia, el efecto de la catarsis. Pero la catarsis no se lograba si era un granuja el que experimentaba el paso de la felicidad a la infelicidad (esto despertaba simpatía pero aventaba los sentimientos de piedad, como asimismo los de temor). Causan compasión y miedo sólo aquellos que, siendo iguales a nosotros, sin merecerlo padecen una desgracia, sostenía el filósofo. Según la poética aristotélica, el origen de la desventura del héroe no debe radicar en que sea virtuoso o malvado, sino en que cometió un error, dio un paso en falso (*hamartia*).

Al elegir como protagonista a un traidor, Borges no sigue las prescripciones de la poética aristotélica, aunque dicha poética esté presente en la construcción de la fábula. «FdE» no sólo funda su eficacia narrativa en el recurso de la anagnórisis, tal como la describe el filósofo griego, sino que también sugiere tácitamente la idea de un *paso en falso* cometido por el narrador intradieético. Si bien el texto no da cuenta de tal hecho, una deducción posible es que Moon ha dado un traspie, y este traspie (como el de Edipo) se infiere de la trama. De este modo se explica la conducta del personaje, y se comprende la razón de la estrategia *degradante* llevada a cabo por el Autor Modelo.

Una de las funciones primordiales de las ideologías es orientar la acción de los individuos, y en el caso de Moon, el texto deja bien claro que este es el caso: son razones ideológicas las que lo hacen afiliarse a lo que cree un 'partido revolucionario'. Desde el punto de vista católico-nacionalista se puede explicar la conducta de Moon, de acuerdo a la ideología que profesaba cuando llegó a Connaught.

De este modo, considerando la oposición «Ideología nacionalista» vs. «Ideología comunista», y analizando su comportamiento desde el punto de vista del traicionado, su delación puede explicarse como un desenlace natural previsto por la fábula, ya que:

(i) Moon, intelectual comunista, está interesado en participar en una revolución donde triunfe el internacionalismo proletario: «Afirmaba que la revolución está predestinada a triunfar» (OCI:492). Por lo tanto, al protagonista no le interesan mayormente las guerras de independencia nacional.

(ii) Moon, en tanto comunista, está preocupado por los aspectos económicos de la historia, y en obtener resultados positivos, ventajas, ya sean políticas ya económicas: «Moon reducía la historia universal a un sórdido conflicto económico» (*ibíd*); «También solía “denunciar nuestra deplorable base económica”» (*ibíd*:494). No es, por tanto, un *gentleman*, ni un idealista que está dispuesto a luchar por una causa justa, aunque esta corra el riesgo de perderse.

(iii) Su ideología comunista y materialista explicitada en: «Había cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista; el materialismo dialéctico le servía para cegar cualquier discusión» (*ibíd*:492) lo incita a sacar partido del inminente fracaso de una causa que, en lo fundamental, no es la suya. De ahí que se pueda: concluir que el joven intelectual:

(iv) Traiciona para ganar una recompensa material.

Que Moon haya delatado a quien le protegiera es la consecuencia de su *paso en*

falso, esto es, haberse hecho comunista, lo que a su vez provoca aprensión en el destinatario (¡cuidado, los comunistas no son de confiar!). ¿Pero cómo es posible que el protagonista, pese a lo denigrante de sus actos y al 'cariz' de sus ideas, pueda inspirar compasión?

La poética aristotélica es hija de su tiempo: en la civilización griega regía—al igual que en la tradición judía y en la de otros pueblos del pasado—, la ley del Talión, reflejada en la conducta de Orestes y registrada en el libro segundo de Moisés, (Éx.21, v. 23 ss.). Por ello era impensable que un traidor ocupara el lugar del héroe, ya que nunca podría despertar piedad o temor en el destinatario. Pero si hoy lo hace, es porque otra concepción del castigo se ha impuesto a través de la historia.

En uno de sus ensayos sobre el estado, la moral y el futuro del liberalismo, Per Molander (1994:101) señala un elemento fundamental aportado por el cristianismo cuando este reconoce la irremediable falibilidad del ser humano, e introduce el perdón como único medio para remediar tal carencia. Es sólo mediante la indulgencia que el hombre estaría en condiciones de alcanzar la perfección, según la ética cristiana, cuyo origen se encuentra en el Sermón del Monte (Mateo 5, v. 38 ss.). De este modo, el cristianismo permite superar la cadena de conflictos y, con ello, la condición de estado de guerra continuo que establece, de hecho, la ley del Talión.

La narración borgeana apela a este código ético y al sacramento católico de la confesión, en el cual el que se confiesa busca ser perdonado. No obstante, el Inglés ruega al final de su confesión que «Borges» lo desprecie dada la infamia que cometió. El texto no da cuenta de la reacción inmediata del narratorio, pero ella está implícita en la forma positiva en que ha descrito al delator al comienzo del relato. Ahora bien, ¿qué sentimientos despiertan en el lector empírico la figura del Inglés y la del héroe traicionado?

Al igual que «Borges», el lector empírico no puede dejar de admirarse de la valentía del jefe de la célula rebelde, y por ello la revelación final del Inglés deja atónitos a ambos. Entonces se comprende que el *modo* de relatar la historia elegido por el Inglés no ha tenido otro objeto que el de despertar en el narratorio —no el desprecio— sino la conmiseración hacia el confeso. Y así como éste se identifica con su jefe, «Borges» (y el lector empírico) habrá de identificarse simpatéticamente⁵ con el traidor que ha tenido la valentía de confesar su infamia.

Se puede argüir que esto es una mera conjetura, ya que es en el mismo final del relato cuando se revela la identidad del Inglés. Sin embargo, si se reexaminan las descripciones que «Borges» ofrece de la figura del Inglés se constata que dicha figura es presentada en términos positivos. Y esto posibilita que la descripción ofrecida por el narrador intradieético se reinterprete como la autocrítica que redime al Inglés de un pasado infame. Si bien el lector repudia al «miserable» Vincent Moon, y a sus «sórdidas» ideas, tiene el camino allanado para identificarse compasivamente con el estanciero. De ahí que el Autor Modelo emplee como héroe a un canalla y despierte piedad en el ánimo de «Borges», y del lector empírico, cuando se comprende que todo el relato ha sido una larga y penitente *confesión*.

1.8. A modo de conclusión

El Autor Modelo de «FdE» emplea a un traidor como protagonista, y con ello evita la identificación admirativa o catártica, dejando abierta la posibilidad de la identificación simpatética hacia un personaje infame.

La intencionalidad textual es redimir al traidor, pero en razón de que se ha *arrepentido* y confesado la falta cometida. Por ello el carácter *disidente* que podría tener la figura de Moon queda neutralizado. En este sentido el discurso del Autor Modelo está lejos de ser un discurso 'cuestionador'; por el contrario, reivindica al Moon viejo que acepta los valores establecidos, mientras que condena al joven *disidente* que fue comunista.

En suma: la estrategia discursiva del Autor Modelo posibilita la identificación *simpatética* con el traidor *arrepentido*, mediante el desplazamiento de lo heroico y mediante la *degradación* de las figuras representadas.

Institutionen för spanska och portugisiska
Stockholms Universitet
S-106 91 Stockholm

NOTAS

- 1 Narración que integra el libro *Ficciones* [1944]. Las citas del relato han sido tomadas del primer volumen (I) de las *Obras Completas* (1989). Con la sigla OCl., acompañada del número de página, se remite a esa fuente.
- 2 Siguiendo a G. Genette (1972:206) se entiende por *focalización* el lugar (la persona) desde cuya óptica (en cuyo campo de visión) transcurre el relato. El que focaliza (o *focalizador*) no necesariamente es el que narra, como en este caso en donde el Inglés habla pero el que ve o percibe la realidad es el héroe anónimo. Según el mismo Genette (*ibíd*:254) Borges ofrece en este relato un ejemplo excepcional de fluctuación focal.
- 3 Probablemente se alude a Charles Stewart Parnell (1846–91), uno de los líderes del partido nacionalista y presidente de la Liga Nacional de Irlanda, caído en desgracia por cuestiones personales, lo que provocó el final de su carrera política, al volverse sus partidarios católicos contra él.
- 4 J. Alazraki (1983:82) ha señalado que la eliminación de la identidad en los textos de Borges es la consecuencia directa de una visión panteísta del universo. No obstante, una visión *degradada*, ya que el panteísmo diviniza la naturaleza y los seres, a diferencia de lo que el texto aquí analizado postula.
- 5 “Por identificación simpatética se entiende la emoción estética consistente en ponerse en el lugar del yo ajeno. Lo que suprime la distancia admirativa y lleva al lector o al espectador a solidarizarse, a través de la emoción, con el héroe sufriente” (H. R. Jauss, 1992:270).

OBRAS CONSULTADAS

- Alazraki, Jaime 1977. *Versiones, Inversiones, Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid.
- Alazraki, Jaime 1983. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo* [1968]. Tercera edición aumentada. Madrid.
- Alazraki, Jaime et al. 1990. *España en Borges*. “Borges o la ambivalencia como sistema”. Madrid.
- Aristóteles 1992. *Poética*. Ed. trilingüe de V. García Yerba. Madrid.
- Bal, Mieke 1995. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. de Javier Franco, Madrid.
- Borges, Jorge Luis 1989. *Obras Completas*, tomo I. Barcelona.
- Eco, Umberto 1993. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979]. Barcelona.
- Eco, Umberto 1991. *Tratado de semiótica general* [1976]. Barcelona.
- Genette, Gérard 1972. *Figures III*. Paris.
- Jauss, Hans Robert 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* [1977]. Trad. de Jaime Siles y Ela M. Fernández-Palacios. Madrid.
- Molander, Per 1994. *Akvedukten vid Zaghuan. En essä om stat, moral och liberalismens framtid. [El acueducto de Zaghuan. Un ensayo sobre el estado, la moral y el futuro del liberalismo]*. Stockholm.
- Rodríguez Monegal, Emir 1991. *Borges por él mismo* [1970]. Venezuela.