JUAN JOSÉ BARRIENTOS

BORGES Y EL ARS COMBINATORIA

TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE DOCTOR EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICAS.

EL COLEGIO DE MÉXICO
NOV. 23 1977
MÉXICO, D. F.

EL COLEGIO DE MÉXICO
1977

BCM

André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu mais pour être relu. Il voulait dire par là qu'il entendait être lu au moins deux fois. J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être reconnus --- relus --- dès la première lecture.

Michel Tournier, Le Vent Paraclet

Borges señala que la teoría del eterno retorno (reinventada por Nietzsche) se basa en "la observación de que un número n de objetos (. . .) es incapaz de un número infinito de variaciones"[1] y aplica ese principio a la literatura. La Biblioteca de Babel comprende todos los libros que se pueden obtener combinando los signos ortográficos. Estos signos para la explicación se reducen a veinticinco: el espacio, el punto, la coma y las veintidós letras del alfabeto; además, "cada libro es de cuatrocientas páginas; cada página de cuarenta renglones; cada renglón de unas ochenta letras de color negro" (p. 466). El número de volúmenes es limitado[2], pero la Biblioteca encierra innumerables obras literarias, filosóficas y científicas, entre las que se encuentran muchas como "los libros perdidos de Tácito" y otras como "el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones" (p. 468); lo difícil (o imposible) es localizarlos porque la inmensa mayoría de los libros no están impresos en ninguna lengua conocida y porque "por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias" (p. 466). ¿Por qué combinaciones de letras? ¿Por qué todas? ¿No podría haber incompatibilidades? ¿No se podrían restringir esas combinaciones por medio de reglas? Borges ha dicho que las ideas le interesan sobre todo "por lo que encierran de

singular y de maravilloso" (p. 775), es decir por sus posibilidades literarias o estéticas; ha dicho también que "Si la literatura no fuera sino un algebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro afuerza de ensayar variaciones" (p. 748) y ha desarrollado esa idea en algunos cuentos. Postulado un plazo infinito, "lo imposible es no componer siquiera una sola vez la Odisea" (p. 541); por eso, Pierre Menard asegura al empezar a reescribir el Quijote que su empresa no es difícil esencialmente porque "bastaría ser inmortal para llevarla a cabo" (p. 447). La Biblioteca de Babel exagera la tendencia "a hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio" (p. 747) porque ahí lo que a Borges le interesa es comunicarnos la sensación de "estar perdido en el universo, de no comprenderlo"[3]; sin embargo, el caos se reduciría considerablemente si procediéramos como los que creyeron que "lo primordial era eliminar las obras inútiles" (p. 469); limitémonos a las obras narrativas, a los relatos. Todo lo que se ha dicho de la Biblioteca implica que esos libros (como los de Tlön) presentan "un argumento con todas las permutaciones imaginables" (p. 439), es decir que Borges reconoce ahí una propiedad de la literatura, a la que se refiere varias veces; el Martín Fierro, asegura, "es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" (p. 561; el subrayado es mío), y lo mismo puede decirse de cualquier otro relato; así se explican por lo demás "esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet

en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street" (p. 446). Borges admite, además, que tiende a presuponer (y a verificar) que "el número de fábulas (. . .) de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado" (p. 775) y lo que yo me propongo en este trabajo es mostrar la manera en que sus relatos corresponden a esta idea o a estas ideas.

Borges, por cierto, observa en un discurso:

> . . . durante años yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses... Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que esencialmente nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?[4]

De modo similar se expresaría años después en una entrevista:

> En Texas una chica me dijo: cuando usted escribió el poema "El Golem" pensó que estaba transcribiendo el cuento de las Ruinas Circulares. A esa chica le tuve que decir, bueno, le agradezco mucho la observación, he tenido que viajar desde el otro extremo del continente para que aquí, al borde del desierto, usted me revele algo que yo no sabía. Y tiene usted razón, esencialmente son iguales el cuento y el poema, salvo que yo no lo sabía. Posiblemente de saberlo no hubiera escrito el poema.
>
> En general, creo que tengo pocas ideas y que esas ideas se me presentan bajo formas distintas. Por ejemplo, yo escribí un poema en prosa titulado "El puñal", después escribí un cuento "El encuentro" y ahora veo que son prácticamente iguales, salvo que el poema estaba escrito de modo un poco abstracto y al cuento lo doté de personajes, de circunstancias. Pero realmente son la misma historia. Yo diría que tengo media docena de temas y que me paso la vida disfrazándolos

> y ensayándolos sin darme cuenta de que son los mismos. Soy amante de agotar todas las interpretaciones de un hecho (. . .) Muchas veces como en el caso de esta niña de Texas ella encontró algo que yo, el autor, no había encontrado y que era cierto. Eso puede aplicarse a todo texto / . .[5]

Borges sólo cuenta unas cuantas historias; esa es la hipótesis que me propongo verificar en este trabajo. Sin embargo, me parece conveniente señalar que sus declaraciones nos dejan con algunas preguntas: ¿Cuáles son esas historias? ¿Bajo qué formas se presentan? ¿Cómo las disfraza o transforma Borges? ¿Por qué? o ¿Para qué? En las páginas que siguen trato de contestarlas, pero en los primeros cuatro capítulos me ocupo sobre todo de la primera; en el quinto, de las dos siguientes; en las conclusiones, de las dos últimas. La introducción está destinada a realizar algunas aclaraciones previas.

Agregaré, por otra parte, que me habría sido muy difícil realizar este trabajo sin el estímulo de algunas personas y especialmente sin el decisivo apoyo de los profesores Margit Frenk y Antonio Alatorre, así como del Dr. Rafael Velasco Fernández.

I N D I C E

Introducción 1

Providencia divina y libre albedrío
(Capítulo I) 15

El Superhombre
(Capítulo II) 45

El camino a Damasco
(Capítulo III) 63

El día feliz
(Capítulo IV) 90

Il y a un peu la machine
(Capítulo V) 114

Conclusiones 145

Apéndices

La quemazón de los libros 149

Borges y Billy the Kid 153

Notas 163

Bibliografía 175

INTRODUCCIÓN

Gérard Genette señala[1] que a menudo empleamo la palabra "relato" sin percibir su ambigüedad y le parece indispensable por eso distinguir las nociones que designa, es decir: (a) el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito en que se reporta un acontecimiento o una serie de acontecimientos, (b) la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que constituyen la referencia de ese discurso y sus diversas relaciones de encadenamiento, repetición, oposición, etc. etc., y (c) el acto de narrar en sí mismo. Para despejar esa ambigüedad, Genette propone reservar el término "relato" para el significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, llamar <u>historia</u> o <u>diégesis</u> al significado o contenido narrativo y <u>narración</u> al acto productor del texto o enunciado y, por extensión, al conjunto de las circunstancias en que tiene lugar.

En última instancia, todos los elementos de una obra se explican a nivel de la narración, es decir el acto de comunicación entre el autor y el lector de esa obra; esta aclaración es pertinente porque en las páginas que siguen se encuentran algunas observaciones más o menos ocasionales sobre los textos de Borges, pero el principal objeto de este estudio es el contenido narrativo de esos textos: la historia, es decir que se trata de analizar un estrato autónomo, cuya estructura se puede aíslar

del resto del mensaje. La estructura de una historia es, en efecto, independiente de las técnicas con que se la presenta y se la puede transponer de un medio a otro sin que pierda sus propiedades esenciales: la historia de un cuento puede servir de argumento para un ballet, la de una novela se puede llevar a la pantalla o al escenario y se puede también contar una película. Dicho de otro modo, se puede contar una historia, la misma historia, por medio del lenguaje articulado, oral o escrito, por medio de imágenes, fijas o móviles, por medio de gestos y por medio de la combinación de todas estas substancias.

Los formalistas rusos reconocieron la autonomía de la historia. En todo caso, establecieron una distinción entre la fábula o "el conjunto de acontecimientos ligados entre sí que se nos comunican en una obra literaria"[2] y el sujet o sea "los mismos acontecimientos en el orden en que aparecen en la obra y la manera en que se nos presentan en ella"[3]. La fábula se puede exponer en orden causal y cronológico. No importa en qué parte de la obra se entere al lector de un acontecimiento; no importa tampoco que ese acontecimiento se le comunique directamente o a través del relato de un personaje o por medio de alusiones marginales. En pocas palabras, la fábula de los formalistas rusos corresponde a lo que Genette propone llamar historia o diégesis. El caso es que por diversas razones la mayoría de los formalistas rusos se

hombres de palo, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre" (p. 599). En ese momento, Tzinacán comprende que la Conquista está unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán. Comprende que "deplorar un solo hecho real, es blasfemar del universo" (p. 580). Acepta la Conquista y acepta su destino. "Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas y desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie" (p. 599).

En otras palabras, Tzinacán adopta una visión del mundo completamente diferente a la que tenía, como el apóstol. En cierto sentido, también se pasa al enemigo, porque en un principio es leal a su pueblo, "no al universo", y se propone castigar a los españoles que lo ultrajaron, pero luego se abstiene de pronunciar la sentencia, y así abandona los suyos a su suerte. Sin embargo, Tzinacán, como Droctulft, no es un traidor, sino un converso.

EL DÍA FELIZ

"An occurrence at the Owl-Creek Bridge"

Ambrose Bierce estaba lejos de considerar a la humanidad como un éxito biológico, y los cuentos que escribió antes de perderse en algun lugar de Chihuahua revelan la pobre opinión que tenía del hombre. "An occurrence at the Owl-Creek Bridge" es sin duda el más conocido y de ningún modo el menos representativo de esos cuentos. El mismo introito es típico de Bierce por el humor negro: "De pie sobre un puente del ferrocarril en el norte de Alabama, un hombre miraba la corriente deslizarse veinte pies más abajo. Tenía las manos atadas, a la espalda. Le rodeaba el cuello una cuerda floja atada a un travesaño colocado por encima de su cabeza"[1]. La impresión de tranquilidad que tenemos al leer las primeras líneas se disipa cuando nos son reveladas las circunstancias en que la contemplación de la corriente tiene lugar. La preparación de la ejecución es cuidadosamente descrita y la escena emerge con claridad hasta el momento en que el sargento se retira de la tabla que deja caer al condenado. Antes, nos enteramos de los últimos pensamientos del hombre, de su deseo desesperado de huír. La segunda parte del cuento corresponde a un flash-back, a una escena anterior a la ejecución, en la que Peyton Farquhar, el protagonista, aparece hablando ante la casa de su plantación con un soldado uniformado de gris. Por inferencia, nos enteramos del motivo de la ejecución. La tercera parte del cuento empieza: "Mientras

Peyton Farquhar caía a través del puente, se hundió en un estado de inconsciencia cercano a la muerte, del que lo sacó --- siglos más tarde, le pareció --- un dolor agudo en la garganta, seguido de una sensación de sofocación"[2]. La cuerda se había roto y él había caído en el agua. Entonces empieza la lucha desesperada del hombre por desatarse las manos bajo el agua, salir a respirar, evitar las balas de los soldados sumergiéndose, ganar la orilla a nado y atravesar un intrincado bosque hasta la plantación, situada más allá de las posiciones avanzadas del enemigo. Al final, Peyton llega a la casa y ve a su mujer que baja de la veranda a su encuentro, pero en el instante mismo en que la va a abrazar, siente un golpe en la nuca que lo aturde y una intolerable luz blanca fulmina todo a su alrededor con el estrépito de un cañonazo. "Luego, todo es tinieblas y silencio. Peyton Farquhar había muerto. Su cuerpo con el cuello roto, se balanceaba suavemente de un lado a otro, bajo los durmientes del puente sobre el río Owl"[3].
Esta revelación deja helado al lector que no acaba de comprender que la lucha angustiosa del condenado bajo el agua y la huída hacia la plantación no eran sino una especie de delirio de Peyton Farquhar antes de morir.

Para entender la estructura de la historia de Peyton Farquhar es necesario señalar ante todo que éste es el protagonista de dos series de acontecimientos, una <u>real</u> y otra <u>imaginaria</u>

(dentro del cuento, por supuesto). La segunda se inserta en la primera y por la ambigüedad del texto parece continuarla. Todo el cuento se basa en esta confusión.

En la primera parte del cuento, Peyton se encuentra en una Situación degradada, como que está a punto de que lo ahorquen. Más tarde sabemos que el comandante del ejército del norte había mandado pegar por todas partes una orden por la que todo civil que intentara destruir la vía férrea, los túneles o los puentes del ferrocarril, sería ahorcado sin juicio (Prohibición). El texto permite suponer que Peyton ha intentado quemar el puente sobre el río Owl (Transgresión). Capturado, espera la ejecución (Castigo). El proceso de actualización del castigo puede terminar, de acuerdo con lo expuesto en la introducción de este trabajo, en un éxito o en un fracaso. En este caso, tendríamos un Mejoramiento de la situación degradada en que se encuentra el protagonista. En la realidad, el castigo se lleva a cabo y Peyton muere. En la imaginación de Peyton, por el contrario, la cuerda se rompe, dejándolo caer al agua; el personal encargado de la ejecución se encuentra entonces como al principio de esta secuencia; tienen una tarea que realizar, es decir que matar a Peyton Farquhar. Esta secuencia se repite tres veces y tres veces termina en un fracaso.

En la perspectiva de Peyton, la posibilidad de un mejoramiento se especifica como la posibilidad de un traslado. En efecto, Peyton debe trasladarse del puente a la plantación, para ponerse

a salvo. Este desplazamiento presenta por decirlo así tres etapas. Para empezar, Peyton debe salvar la distancia que lo separa de la corriente. Esta distancia no es considerable, pero Peyton está atado al puente por la cuerda; esto constituye un obstáculo, cuya posible eliminación se plantea. La secuencia Tarea que realizar/ Realización/ Fracaso, en la perspectiva de los soldados, corresponde a la de la eliminación de este obstáculo, en la perspectiva de Peyton. Rota la cuerda, Peyton cae al agua y así se cierra la secuencia correspondiente a la primera parte del traslado. Entonces, Peyton debe efectuar la segunda parte del traslado: alcanzar la orilla a nado. También aquí se inserta una secuencia relacionada con la eliminación de un obstáculo: Peyton se desata las manos bajo el agua. Además, Bierce interpola en esta parte varias secuencias relacionadas con el peligro de que los soldados maten al fugitivo; ese Peligro abre la posibilidad de una Conducta protectora, que se actualiza cuando Peyton evita las balas sumergiéndose. La evicción del peligro coincide con el fracaso que cierra la secuencia Tarea que realizar (Castigo)/ Realización/ Tarea incumplida, en la perspectiva de los soldados. La repetición de esta secuencia tiene obviamente un papel retardador, es decir que contribuye a provocar el suspenso. Peyton alcanza la orilla y efectúa la tercera parte de la fuga sin mayores problemas. El suspenso se basa en la separación de las funciones de la secuencia Mejoramiento posible (Fuga) / actualización/ Mejoramiento

logrado por la inserción entre ellas de otras secuencias.
El cuento de Bierce se basa, como dije, en la confusión de la serie de acontecimientos reales con la serie de acontecimientos que no tienen lugar sino en la imaginación de Peyton. Dicho de otro modo, la serie de acontecimiento imaginarios se inserta en la serie de acontecimientos reales. En la perspectiva de los soldados la secuencia Tarea que realizar (Castigo) / Realización / Tarea realizada se expande por la inserción entre las dos últimas funciones de toda la serie de hechos imaginarios. La primera secuencia imaginaria parece continuar esta secuencia real. Este procedimiento se explica a nivel de la narración por el deseo de Bierce de despistar al lector y exagerar al mismo tiempo el instinto de conservación.
Por otra parte, la conversación entre Peyton y el soldado uniformado de gris con el que aparece en la segunda parte del cuento parece no tener otro sentido que el de informarnos que Peyton trató de quemar el puente. Sin embargo, ese soldado uniformado de gris era un espía del ejercito del Norte, no un confederado. En otras palabras, la información que le da a Peyton Farquhar ("... la crecida del último invierno ha amontonado una gran cantidad de leña contra uno de los pilares del puente situado de este lado del río. Esa leña está seca y ardería como estopa."[4]) es falsa. Tenemos así un Engaño, una trampa, en la que Peyton cae.
Ese Engaño podría suprimirse sin alterar sensiblemente la historia.

El soldado de uniforme gris habría podido ser un sureño, es decir que el engaño sólo se explica a nivel de la narración, lo mismo que otros detalles. La fuga reportada en la tercera parte del cuento está contada desde la perspectiva, desde el punto de vista de Peyton Farquhar; el lector tiende por eso a simpatizar con el fugitivo. Bierce quiso probablemente contrarrestar esa simpatía. Por eso, presenta a Peyton Farquhar como el propietario de una plantación y numerosos esclavos, así como uno de los primeros partidarios de la Secesión. Ese hombre, sin embargo, es víctima de un soldado del Norte, que al mismo tiempo que lo entera de la orden del comandante lo incita a realizar un acto de sabotaje. No hay así maniqueísmo alguno en la presentación de los personajes; todos resultan igualmente condenables.

"El milagro secreto"

Emir Rodriguez Monegal señala[5] que "El milagro secreto" parece inspirado en "An occurrence at the Owl-Creek Bridge". En todo caso, la estructura de la historia de este cuento es muy semejante a la de "El milagro secreto" y otros cuentos de Borges.

Como Peyton Farquhar, Hladík es el protagonista de una serie de acontecimientos reales y también de una serie de acontecimientos que solo se desarrollan en su mente y que podemos llamar imaginarios. En la realidad, Hladík es "el autor de la tragedia inconclusa Los enemigos, de una Vindicación de la eternidad y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jacob Boehme" (p. 508); además, "había traducido el Sepher Yezirah para la editorial Hermann Barsdorf" (p. 508). "Hladík había rebasado los cuarenta años (. . .). Todos los libros que había dado a la estampa le inpiraban un complejo de arrepentimiento. En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abenesra y de Fludd, había intervenido esencialmente la mera aplicación; en su traducción del Sepher Yezirah, la negligencia, la fatiga y la conjetura (. . .). También había redactado una serie de poemas expresionistas; éstos, para confusión del poeta, figuraron en una antología de 1924 y no hubo antología posterior que no los heredara" (p. 509). Hladík estaba menos insatisfecho de la Vindicación de la

Eternidad, en cuya segunda parte trataba de demostrar que el tiempo es una falacia, pero se daba cuenta que los argumentos que empleaba no eran menos falaces. "De todo ese pasado équivoco y lánguido quería redimirse Hladík con el drama en verso Los enemigos"(p. 510). En otras palabras, Hladík se encuentra en una situación degradada, no ha logrado escribir una obra que lo satisfaga completamente y que de algún modo lo justifique. Esa situación abre la posibilidad de un Mejoramiento: la elaboración de una obra maestra, Los enemigos. Esa posibilidad se actualiza. "Hladík había terminado ya el primer acto y alguna escena del tercero; el carácter métrico de la obra le permitía examinarla continuamente, rectificando los hexámetros sin el manuscrito a la vista" (p. 511). De acuerdo con nuestras premisas, el proceso de elaboración de la obra puede o no llegar a término. En la realidad, ese proceso es interrumpido por toda una serie de acontecimientos. La historia de Hladík se desarrolla en Praga, ocupada por los alemanes, y recuerda por muchas razones los relatos de Kafka. Sabemos que el protagonista es judío; también, que unos días después de la ocupación "las autoridades recibieron una denuncia" y que ese mismo día, "al atardecer, Jaromir Hladík fue arrestado" (p. 508). En otras palabras, tenemos una secuencia correspondiente a la Influencia que se ejerce sobre la Gestapo y una secuencia correspondiente a la reacción de la Gestapo a esa influencia; ambas terminan con

limitaron a estudiar el sujet de las obras literarias. La antigua retórica atendía tanto a la inventio como a la dispositio, pero en los años en que los cineastas rusos se interesaban sobre todo en el montaje, los formalistas rusos no pensaron en la fábula sino como en una especie de fondo contra el cual se podía apreciar el sujet, es decir los procedimientos y técnicas de un artista. Por otra parte, esta terminología no aparece en los escritos de todos los llamados formalistas formalistas rusos. Propp no emplea ningún término para designar el objeto de su análisis de los cuentos de hadas rusos. Morfología del cuento es un título impreciso porque Propp no estudia la morfología de cuento de hadas ruso, sino únicamente la morfología de las fábulas o historias de esos cuentos.

Por otra parte, los formalistas rusos presentaron la oposición sin mostrar sus bases lingüísticas. No percibieron que esa oposición no corresponde a la del libro y la vida representada, sino a dos aspectos de todo enunciado, a su doble naturaleza de enunciado y enunciación. Benveniste ha mostrado años más tarde la existencia en el lenguaje de dos planos de enunciación: el del discurso y el de la historia. Estos planos se refieren a la integración de la enunciación en el enunciado. En el plano de la historia tenemos la presentación de acontecimientos independientes del acto de comunicación; en cambio, el discurso se define como "toda enunciación

el arresto de Hladík. El carácter anónimo del agente de esa Influencia es uno de los rasgos kafkianos de la historia. En la perspectiva de Hladík, las últimas funciones de estas secuencias constituyen un Daño sufrido. Además, la situación de Hladík, prisionero en "un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau" (p. 508) se puede agravar (Peligro). Esta posibilidad abrela posibilidad de una conducta protectora en la perspectiva de Hladík, que no se actualiza o que no da resultado: "No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno era Jaroslavsky, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilataba el censo final de una protesta contra el Anschluss" (p.508). Además,el redactor del catálogo de la editorial Hermann Barsorf ejerce involuntariamente una Influencia sobre Julius Rothe, "uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladík" (p. 508). Ese catálogo exageraba comercialmente el renombre del traductor del Sepher Yezirah. Rothe, convencido de la preeminencia de Hladík, hace que lo condenen a muerte. El carácter involuntario de esta Influencia que motiva la muerte de Hladík es otro de los rasgos kafkianos de esta historia. Tanto esta secuencia como la de la denuncia son innecesarias desde el punto de vista de la economía de los hechos. Borges las incorpora para cumplir con "la requerida invención de hechos circunstanciales" y también tal vez para evocar los relatos de Kafka. Son fuerzas oscuras

las que se ciernen sobre Hladík; lo pierden el origen, la elaboración de un trabajo erudito, que nunca lo satisfizo, la firma de un documento --- tal vez una momentánea solidaridad, pues el texto no menciona otras actividades o intereses del protagonista en la política ---, la delación de un desconocido y las palabras de un anuncio editorial. Su destino entra en los engranajes de una burocracia. Suponiéndolo importante, lo condenan a muerte. El hecho de que se fije la ejecución para unos días después, debido "al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente" (p. 509), es un indicio de la maquinaria burocrática en que cae Hladík.

La sentencia de Hladík representa así el término de la secuencia Influencia posible/Influencia (lectura del catálogo)/Influencia realizada, en la perspectiva del redactor del catálogo, así como de la secuencia Decisión posible/Decisión/Decisión tomada, en la perspectiva de Rothe y los jueces, y también de la secuencia Conducta protectora/Conducta protectora no actualizada, en la perspectiva del acusado. La ausencia de una conducta protectora por parte de Hladík y la sentencia constituyen de nuevo un <u>Daño posible</u> (la muerte). Ese daño se actualiza (<u>Ejecución</u>: <u>Daño</u>) y Hladík muere (Daño realizado). En la perspectiva del personal encargado de la ejecución, tenemos una <u>Tarea que realizar</u>; la <u>Ejecución de la Tarea</u> da lugar a la interpolación de algunas catálisis correspondientes a las etapas de la ejecución: los soldados tienen que ir a buscar

a Hladík a la celda, conducirlo al patio, etc. El papel de estas catálisis es retardador, está destinado a crear un suspenso; su inserción en la historia se explica a nivel de la narración. El carácter irreparable de la muerte resalta por los hechos cotidianos, triviales, entre los que tiene lugar. El episodio del cigarillo es casi de rigor: el hecho de que Hladík, que no fumaba, lo acepte "por cortesía o por humildad" (p. 511) le hace más efectivo. El hecho de que, colocado ya frente al pelotón, Hladík reciba la orden de avanzar unos pasos para que la sangre no salpicara el muro y la comparación de esa maniobra con "las vacilaciones preliminares de los fotógrafos" (p. 512) tienen también estas funciones y revelan un humor negro, que recuerda el de Bierce. En fin, el análisis detallado de estas catálisis alargaría excesivamente este trabajo. Tratándose de catálisis, me limito por ello a mencionar su interpolación en esta parte de la historia; corresponden a los preparativos de la ejecución en el cuento de Bierce.

La historia kafkiana de la detención y el proceso de Hladík interrumpe el proceso de Mejoramiento de que hablamos antes: la elaboración del drama Los enemigos. Dicho de otro modo, toda esa historia es un "enclave" en esta secuencia. La sentencia constituye así un impedimento para la elaboración del drama: Hladík no tendrá tiempo de terminarlo. La Posible eliminación del obstáculo abre la posibilidad de una ayuda.

La recepción de la ayuda corresponde a la eliminación del Obstáculo. El término de una secuencia coincide con la otra frente al pelotón de fusilamiento, Hladík mira los soldados eternizados en un gesto inconcluso, la sombra fija de una abeja, el mundo inmovilizado, y comprende que "lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año trascurriría entre la orden y la ejecución de la orden" (p. 512). El proceso de Mejoramiento se reanuda entonces. "minucioso, inmóvil, secreto, Hladík urdío en el tiempo su alto laberinto invisible" (p. 512). El término de esta secuencia coincide con el de la eliminación del obstáculo y la recepción de ayuda.

La interpolación de algunas catálisis complica esta parte de la historia. La secuencia Posible recepción de ayuda/Recepción de ayuda/ Ayuda recibida contiene algunas especificaciones. Entre los primeros elementos de esta secuencia se inserta, en efecto, la secuencia Posible petición de ayuda/Petición de Ayuda/Ayuda pedida. Hladík habla con Dios: "Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de quién son los siglos y el tiempo" (p. 511). El término de esta secuencia abre la posibilidad de Promesa de Ayuda, que se actualiza. En un sueño, Dios le promete a Hladík el plazo pedido: "Una voz ubicua le dijo:

El tiempo de tu labor ha sido otorgado" (p. 511). En otras palabras, la secuencia Posible promesa de ayuda/Promesa de ayuda/Ayuda prometida se inserta también en esta parte de la historia, y así también todas las secuencias del sueño, que no analizamos aquí, porque desde el punto de vista de la economía de los hechos no son indispensables. El relato muy bien habría podido prescindir del sueño y tal vez también de la petición de ayuda; la interpolación de estas catálisis, cuyo papel en la historia es retardador, puede entenderse mejor a nivel de la narración, pues contribuyen a crear una atmósfera. El sueño, dicho sea de paso, presenta muchos rasgos kafkianos o, en otras palabras, recuerda algunas parábolas de Kafka. Por otra parte, el proceso de mejoramiento reanudado en la mente de Hladík se especifica también en varias catálisis, cuya inserción corresponde a la "deseada invención de hechos circunstanciales". Me refiero desde luego, a las etapas de la elaboración del poema. "Rehizo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música (. . .) Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. (. . .) uno de los rostros que lo rodeaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... (. . .) no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró"(pp.512-513).

Las semejanzas entre la historia de Aladík y la de Peyton Farquhar son ahora evidentes; sin embargo, la oposición entre tiempo subjetivo y tiempo objetivo es más bien secundaria en el cuento de Bierce y principal en el de Borges. Por eso "El milagro secreto" es un cuento típicamente borgeano, una auténtica ficción metafísica.

Por otra parte, la profesora Barrenechea señala algunas fuentes más o menos lejanas de "El milagro secreto" que, por lo demás, el mismo Borges menciona. El catálogo de esas fuentes incluye "la historia del monje que cree pasar un minuto perdido en la selva oyendo cantar un pájaro y a su vuelta encuentra todo cambiado, porque en realidad han pasado trescientos años"[6] que Borges mencionó en una conferencia sobre literatura fantástica en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, en 1950, y luego en otra en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en 1952 y que, anota la profesora Barrenechea, también registran la cantiga CII de Alfonso el Sabio y las Claves líricas de Valle Inclán . En la segunda de las conferencias mencionadas, Borges se refirió también a "la historia china del hombre que mira la partida de ajedrez y al fin su hacha está convertida en cenizas y han transcurrido siglos"7; en "La busca de Averroes" y "El Zahir", a la leyenda de los siete cristianos de Efeso que se esconden durante la persecución de Decio en una caverna, duermen y se despiertan bajo el gobierno de Teodosio II 8. En "Sobre una alegoría china"

Borges menciona la alegoría en la que "el mono se introduce en los palacios del Emperador de Jade y al regresar con la aurora comprende que ha vivido allí un año"[8]. Inexplicablemente la profesora Barrenechea no menciona "Rip van Winckle", tal vez el cuento más conocido de George Washington Irving .
En todos estos relatosel tiempo subjetivo es menor que el objetivo, no así la historia de Mahoma que Borges menciona en "Sobre una alegoria china", en Historia de la eternidad y en el epígrafe a "El milagro secreto". En ésta, el Profeta, es arrebatado al séptimo cielo por una yegua, y "piensa haber estado allí largo tiempo y cuando regresa al mundo recoge, antes de que se derrame el agua, la jarra que volcó la yegua celeste"[9]; las semejanzas de esta historia con la de Aladík son notables, pero no más que la de esa historia y la del cuento de Bierce.
Señalé antes que la oposición entre tiempo subjetivo y tiempo objetivo es más bien secundaria en el cuento de Bierce; en realidad, Bierce probablemente no planteó esa oposición que percibimos en su obra después de leer el cuento de Borges. Dicho de otro modo, nuestra lectura de "El milagro secreto" afina y desvía nuestra lectura de "An occurrence at the Owl-Creek Bridge". Bierce no lo leía como ahora lo leemos."En el vocabulario crítico la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor

crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado. . ." (pp. 711-712).

"El Sur"

Borges escribe que "El Sur" se puede leer "como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo" (p. 483). ¿De qué otro modo se lo puede leer? En una entrevista con James E. Irby, Borges explica que:

> todo lo que ocurre después que Dahlmann sale de la clínica se puede interpretar como una especie de delirio de Dahlmann en el momento de morir de septicemia, como una especie de visión fantástica de la manera en que habría querido morir. Por eso hay leves correspondencias entre las dos mitades del cuento: el tomo de las Mil y Una Noches que figura en ambas partes; el coche de plaza que primero lo lleva al hospital y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio; el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira el compadrito para provocarlo.[10]

Esas correspondencias no son todos los indicios de esta otra posible manera de leer el relato, porque además todo pasa como en un sueño cuando Dahlmann sale del hospital. "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. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires" (p. 526). Es como si Dahlmann inventara el mundo, es como si las cosas fueran una proyección de Dahlmann. La ciudad es como una

fueran una proyección de Dahlmann. La ciudad es como una casa vieja, las calles como zaguanes, las plazas como patios; todo parece encerrado, interior. Se tiene una impresión de irrealidad semejante a la que Borges describe en "Amanecer" y en otros poemas , así como a la del protagonista de "El Sahir" después del velorio de Teodelina Villar y esa impresión aquí sugiere un sueño o un delirio de Dahlmann. Además, Dahlmann piensa, mientras alisaba el negro pelaje del gato del café de la calle Brasil, que "aquel contacto era ilusorio y que estaban separados por un cristal" (p. 527), si bien se explica esa impresión "porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante" (p.527). Por otra parte,Dahlmann piensa primero en el gato, lo recuerda, y luego entra en el café y lo ve exactamente como recordaba las particularidades de Buenos Aires antes de mirarlas. En el tren, "el almuerzo con el caldo servido en bolos de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez" es otra indicación al lector de que el viaje no tiene lugar sino en una especie de sueño. En seguida, Borges escribe que "era como si a un tiempo Dahlmann fuera dos hombres: el que avanzaba 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 descripciones de las cosas que Dahlmann ve por la ventana del vagón también sugieren un sueño y Borges incluso escribe

que implica un locutor y un auditor y en el primero la intención de influir de algún modo en el segundo"[4]. Toda lengua posee un repertorio de elementos destinados a informar únicamente sobre la enunciación y por los que el lenguaje se transforma en discurso; los otros están destinados a presentar acontecimientos ajenos a ese acto de comunicación. Se trata de dos aspectos complementarios de todo enunciado, literario o no. En todo enunciado se pueden separar estos aspectos: por un lado, tenemos un acto del locutor, un arreglo lingüístico; por otro, la evocación de cierta realidad, y esta realidad no tiene en el caso de la literatura ninguna otra existencia que la que le confiere el enunciado mismo.

que "todas estas cosas eran casuales como sueños de la llanura" . Dahlmann tiene además la impresión de que el coche en que viajaba había cambiado: "ya no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado" (p. 527).

Por otra parte, la semejanza del almacén con "un grabado en acero, acaso de una antigua edición de Pablo y Virginia" (p. 528) no es solamente un índice de la personalidad de Dahlmann, sino también una indicación al lector de que el almacén es una proyección de Dahlmann, un lugar imaginado a partir del recuerdo de la ilustración de un libro. El gaucho del almacén tiene también algo de estampa y en todo caso es demasiado típico. Aparte de eso, "estaba como fuera del tiempo,en una eternidad" (p. 528), como el gato del café de la calle Brasil. Sabemos que Dahlmann no tenía un conocimiento directo de la campaña, sino "un conocimiento nostálgico y literario" (p. 527) y ello nos permite suponer que el almacén y el gaucho son imaginarios.

Para terminar, señalaremos otros detalles más o menos oníricos. En un principio, Dahlmann creyó reconocer al patrón, luego comprendió que lo había engañado el parecido con uno de los empleados del sanatorio. Sin embargo, más tarde el patrón lo llama por su nombre y Dahlmann no se sorprende. Durante el viaje, un inspector, al ver su boleto, le advierte que "el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra

apenas conocida por Dahlmann" (p. 528; el subrayado es mío). Las palabras del inspector admiten varias explicaciones; éste dijo tal vez que el tren no se detendría en la estación de siempre, es decir en una estación en la que usualmente paraba, en la estación marcada en el boleto; dicho de otro modo, esa estación sólo puede ser la de siempre para el inspector, no para Dahlmann, que durante años ho había ido al sur. "Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo en un sitio preciso de la llanura" (p. 525). Mejor dicho, esa estación sólo sería la de siempre para Dahlmann si pensamos que muchas veces había soñado ese viaje y ese viaje ocurre en un sueño. El episodio, por cierto, es muy vago; el inspector le explica los motivos del cambio, pero Dahlmann "no trató de entender, ni siquiera de oír" (p. 528). La posibilidad, en fin, de interpretar todo lo que pasa después de que Dahlmann sale del hospital como un delirio es muy clara, y eso permite relacionar este cuento con "El milagro secreto" y "An occurrence at Owl-Creek Bridge".

Dahlmann, en efecto, es el protagonista de una serie de acontecimientos reales y de una serie de acontecimientos imaginarios. En la realidad, Dahlmann trabaja en una biblioteca y es además un bibliófilo; posee una casa en el Sur,"el casco de una estancia",

en la que piensa a menudo, pero a la que nunca va. El viaje. siempre aplazado es una posibilidad que no se actualiza en la realidad, sino sólo en la imaginación de Dahlmann. Además, ese viaje está unido al deseo de llevar una vida distinta a la que hasta entonces había tenido; Dahlmann, tenemos la impresión, se sentía insatisfecho en "un mundo sin la dignidad del peligro"(p. 600) y soñaba en otro, representado por las estrofas de José Hernández, la música criolla y ese "antepasado romántico, o de muerte romántica" (p. 525). Ese anhelo constituye una posibilidad que tampoco se actualiza en la realidad, pero sí en la mente de Dahlmann. Estas posibilidades no actualizadas corresponden, es obvio, al deseo desesperado de huír que siente Peyton Farquhar y al de concluir un poema de Hladík; la única diferencia con "El milagro secreto" estriba en el hecho de que la posibilida ahí sí se actualiza en la realidad, si bien el proceso de actualización es interrumpido.

En la historia de Dahlmann tenemos una situación inicial y a continuación una serie de hechos que corresponden a los relacionados con el arresto y proceso de Hladík; esos hechos no tienen una relación causal con la situación inicial, sino simplemente una relación temporal como tampoco esa parte de la historia de Hladík es una consecuencia de su insatisfacción por las obras que había publicado. Por lo demás, esa serie de hechos apenas interesa; se trata en cierto modo de catálisis importantes a nivel de la narración, pero no al de la historia.

Por ejemplo, el hecho de que Dahlmann haya conseguido esa tarde un ejemplar descabalado de la Mil y una Noches de Weil y de que "ávido de examinar ese hallazgo, no esperó a que bajara el ascensor" (p. 525) es importante como índice de la personalidad del protagonista, pero desde el punto de vista de la economía de los hechos resulta innecesario; Dahlmann se habría podido lastimar y contraer septicemia por otro motivo y sin necesidad de adquirir ese libro; lo mismo puede decirse de todas las secuencias relacionadas con la enfermedad, importantes, como vimos, por "las leves correspondencias entre las dos mitades del cuento que permiten leerlo de dos modos diferentes, pero accesorias en la historia que aquí nos interesa. Todo el episodio se explica, desde otro punto de vista, porque Borges tuvo una septicemia a consecuencia de un accidente similar ; sin embargo, de toda la serie de hechos, aquí sólo importa que Dahlmann esté a punto de morir, es decir que se encuentre en una Situación degradada. Esa situación abre la posibilidad de un Mejoramiento, que puede o no actualizarse. Ese Mejoramiento se actualiza en la imaginación de Dahlmann y concluye con el restablecimiento del enfermo. De este modo termina toda la parte de la historia relacionada con la septicemia, que es un "enclave" entre la posibilidad del viaje al Sur y la actualización de esa posibilidad. En la realidad, en cambio, ese Mejoramiento no se actualiza.

"Isidoro Acevedo" y "La otra muerte"

Borges escribió un poema sobre Isidoro Acevedo, uno de sus abuelos, que peleó "en el Puente Alsina y Cepeda", "en Cepeda, en Pavón y en la playa de los Corrales" (p. 86), y que murió en Buenos Aires de una congestión pulmonar muchos años después, en el verano de 1905, en una casa de la calle Serrano y en un lecho rodeado por sus parientes. Algo le oyeron en la agonía y concluyeron que Isidoro Acevedo soñó una batalla antes de morir y que "murió en un sueño por la patria" (p. 87). Borges publicó ese poema en el Cuaderno San Martín, en 1929, y posteriormente escribió un cuento, cuyo protagonista es (como Acevedo) un entrerriano, Pedro Damián, que "a los diecinueve o veinte años había seguido las banderas de Aparicio Saravia", participado en la batalla de Masoller, y que, "repatriado en 1905, retomó con humilde tenacidad las tareas del campo , no volvió a dejar su provincia", en la que al morir muchos años después "de una congestión pulmonar" revivió "en su delirio" esa "sangrienta jornada" (p. 571). Borges agrega que "en 1946 (. . .)Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904" (p. 575). Estos hechos se combinan con otros en ese cuento, pero de varios modos, y Borges organiza con ellos varias historias, de tal manera que el relato es algo así como un caleidoscopio.

En mi opinión, no sólo este cuento y el poema, sino también los otros cuentos de Borges que he comentado en este capítulo, se basan en un hecho real, en algo que le contaron a Borges sobre su abuelo; eso, sin embargo, no quiere decir que él no se haya inspirado también en otros relatos y sobre todo en el de Ambrose Bierce, que es muy conocido y ha dado lugar por lo menos a una película. Sería muy difícil que un especialista en la literatura fantástica, que ha comentado o mencionado las obras de tantos autores ingleses y norteamericanos, no hubiera leído las de Bierce; yo creo que las leyó . Este problema, sin embargo, me parece que no tiene mucha importancia porque estos relatos de Borges y el de Bierce probablemente son versiones o perversiones de una de esas historias que pertenecen a "la memoria general de la especie" (p. 699); en una entrevista, Katherine Anne Porter dice que tuvo "lo que los cristianos llaman 'la visión beatífica' y los griegos 'el día feliz', la feliz visión inmediatamente anterior a la muerte",[11] sólo que desafortunadamente no he podido averiguar a qué mitos se refiere.

Por otra parte, me parece importante señalar que al contar esa "feliz visión" de la que habla Katherine Anne Porter, Ambrose Bierce, el agrio o amargo Bierce, sólo exagera el instinto de conservación y, en cambio, Borges nos habla del anhelo de realizarnos, de las aspiraciones heróicas de un humilde peón y un modesto bibliotecario, del artista insatisfecho con su creación.

IL Y A UN PEU LA MACHINE

Borges ha optado "por la tesis platónica de la Musa, y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia" (p. 1021). Edgar Allan Poe observó en el mismo ensayó en que publicó esa tesis[1] que la mayoría de los escritores prefieren dar a entender que trabajan en una especie de éxtasis, y ésa es la imagen más común o más aceptada del artista. Por eso, Borges piensa[2] que tal vez Edgar Allan Poe escribió ese ensayó pour épater les bourgeois, o quizás porque, siendo un poeta romántico, quería ser otra cosa: una especie de Auguste Dupin, un detective muy inteligente y muy fuerte . En todo caso, la tesis no lo convence porque, si Poe realmente hubiera procedido así, no habría escrito un poema, sino varios . La tesis de Poe resulta de acuerdo con esto más apropiada para explicar los sonetos de Raymond Queneau ... o los relatos de Borges.

Emerson conjeturó en el siglo pasado que "una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo" (p. 639). ¿Por qué una persona? ¿Por qué no una computadora? Después de todo, Borges ha dicho que no es inconcebible "un poeta artificial, un poeta mecánico, una especie de cuerpo o de máquina para hacer versos mediante una combinatoria"[3] y que incluso "podemos pensar que que los antiguos habían encontrado esa máquina y que esa máquina se llama Homero, o Virgilio, digamos"[4]. Esa broma

implica que las biografías de esos autores son una invención posterior y además innecesaria, si pensamos (como Valéry) que "La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura" (p. 639). Esa broma se opone a ese "prejuicio cuya aplicación cada vez más sutil y cada vez más audaz no ha dejado de enriquecer, pero también de pervertir y finalmente de empobrecer, el comercio con las Letras: el postulado de que una obra está esencialmente determinada por su autor y por consiguiente lo expresa"[5]. ¿Por qué no prolongar esa boutade? ¿Por qué no imaginar una computadora llamada Borges? Los procedimientos descritos en las siguientes páginas sugieren una composición algo mecánica, pero "Tal vez nos hemos equivocado pensando que por un lado están la emoción, la pena, el amor, la espontaneidad, etc, etc., que hacen versos, y por otro lado una máquina de variaciones. Tal vez hay las dos cosas en cualquier texto" .

Robbe-Grillet dijo una vez que el Evangelio es el primer nouveau roman que leyó, porque se compone de "cuatro veces la misma historia, contada por personajes diferentes, con pasajes que concuerdan y pasajes que se contradicen"[6]; el caso es que así describe un procedimiento que Borges emplea en "La casa de Asterión", un cuento en que relata la historia del minotauro desde el punto de vista del minotauro, por lo menos en la primera parte del relato. Dicho de otro modo, la perspectiva --- ese modo de regular la información que consiste en la elección de un punto de vista restrictivo[7] --- es ahí muy distinta a la de las versiones tradicionales del mito, en las que se presenta al minotauro desde fuera. La primera parte del cuento, la más larga, es uno de esos relatos en los que no se dice sino lo que sabe tal personaje y ese personaje es el minotauro.

El cuento ha sido comentado ampliamente por Enrique Anderson Imbert y Emilio Carilla[8]. Basta por eso señalar aquí que, desde el punto de vista del minotauro, no sólo el mito, sino también la realidad se renueva de un modo que recuerda la teoría del arte de Shklovski[9]. La descripción de los rostros humanos por parte de Asterión nos obliga, por ejemplo, a reconsiderar nuestros patrones estéticos: "Por lo demás, algún atardecer he pisado las calles; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras

Delimitada la noción de historia, puedo pasar al problema de las unidades diegéticas.

La lectura de la obra de Propp y los trabajos de Claude Bremond, Roland Barthes, Tzvetan Todorov y otros me han convencido de la utilidad de la noción de función, entendida como "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su importancia en el desarrollo de la intriga"[5]. Esta noción me parece indispensable para la estructuración de todo mensaje narrativo o más precisamente de ese estrato que consiste en una serie de acontecimientos: la intriga, la acción, el argumento, la historia.

Recordemos que Propp nos pide que comparemos los siguientes segmentos narrativos:

1 Un rey le da un águila al héroe. El águila lleva al héroe a otro reino.

2 Un viejo le da un caballo a Suçenko. El caballo lleva a Suçenko a otro reino.

3 Un mago le entrega una barca a Iván. La barca lleva a Iván a otro reino.

4 Una princesa le da un anillo a Iván. Del anillo salen unos jóvenes que llevan a Iván a otro reino.

La semejanza de estos segmentos narrativos es evidente. Propp

descoloridas y aplanadas como la mano abierta (. . .). No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo aunque mi modestia lo quiera" (p. 569). Los hechos más comunes resultan asombrosos y parecen actos mágicos: "Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del Templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar" (p. 569).

Ese cambio de perspectiva le permite a Borges convertir al minotauro en un símbolo del hombre perdido en el universo que intenta comprender. Pensando en el laberinto, Asterión arriesga una hipótesis idealista: "Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo" (p. 570). Esa hipótesis, como se ha dicho, recuerda todos los esquemas humanos para explicar el mundo.

En general, el cuento se basa en un cambio de perspectiva y todos los demás elementos del relato se subordinan a esa perspectiva. Borges parece, por lo demás, muy consciente de las posibilidades de la técnica con que maneja la historia del minotauro y propone aplicarla, en otra parte, a la de Sigurd. El relato que bosqueja

> "encierra dos o tres perífrasis enigmáticas --- en vez de sangre pone agua de la espada; en lugar de oro, lecho de la serpiente --- y está escrito en primera persona. El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los

> hombres y vive en una suerte de páramo (Gnitaheidr es el nombre de ese lugar). Dado el candor y la sencillez de su vida, hay quienes lo juzgan un ángel; ello es una piadosa exageración, porque no hay hombre que esté libre de culpa. Sin ir más lejos, él mismo ha degollado a su padre; bien es verdad que éste era un famoso hechicero que se había apoderado, por artes mágicas, de un tesoro infinito. Resguardar el tesoro de la insana codicia de los mortales es la misión a la que ha dedicado su vida; día y noche vela sobre él. Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre (Gram es el nombre de esa espada). En un estilo cada vez más tortuoso pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo; en algún parrafo habla distraídamente de escamas; en otro dice que el tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos. Al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace el de los Nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia" (p. 592).

Las semejanzas con "La casa de Asterión" son evidentes. Las perífrasis enigmáticas del proyecto de relato corresponden a la manera en que Asterión se refiere al laberinto --- "la casa" --- o en que lo describe en vez de nombrarlo; el ascetismo de la serpiente, a la soberbia, a la misantroía y a la locura que Asterión piensa que le atribuyen para explicar su reclusión; la vigilia de la serpiente, a la soledad del minotauro; el estilo tortuoso en que Fafnir pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo y la distraída mención de las escamas, a la manera en que Asterión describe los rostros humanos; el anuncio que Fafnir lee en las estrellas, a la profecía de una de las víctimas de Asterión; la llegada de Sigurd, a la de Teseo. También se basa en el mismo procedimiento la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". En el poema de José Hernández, Martín Fierro es el personaje desde cuyo punto de vista nos

conocemos los hechos; el sargento Cruz no aparece allí sino en el momento en que Fierro lo encuentra. Por el contrario, Borges refiere "esa desesperada noche en que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro" (p. 650) desde el punto de vista de Cruz, no del de Fierro.

Por lo demás, Borges reelabora de ese modo no sólo relatos ajenos, sino también los suyos, pues además de hablar de la posibilidad de presentar la historia de Emma Zunz, "escrita no desde la mujer que ajusticia, sino desde el varón que es ajusticiado"[10], ha escrito la "Historia de Rosendo Juárez" a partir del primer cuento propiamente dicho que publicó: "Hombre de la esquina rosada". Rosendo Juárez no aparece en este cuento sino desde el punto de vista del anónimo narrador y su comportamiento esa noche no se explica sino desde esa perspectiva; el otro lo atribuye a cobardía. Años más tarde, Borges reelabora la historia refiriendo el episodio esta vez desde el punto de vista de Rosendo; y Rosendo no sólo rechaza las acusaciones del otro, sino que de paso se desquita asegurando que al Corralero "lo mataron <u>a traición</u> esa misma noche" (p. 1037; el subrayado es mío).

Propp señala que la función de una acción depende del lugar que ocupa en una historia y que por eso la misma acción puede aparecer en varios cuentos y tener en cada uno de ellos una función muy distinta. De ello se deduce que se puede reelaborar una historia sin alterar la serie de hechos que la constituyen, sino sólo las funciones que cumplen esos hechos. Eso precisamente es lo que hace Cortázar con la historia del minotauro en Los Reyes, un poema dramático:

> "Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe standard, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está ahí con la espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción a lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariadna hablan del Minotauro, y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega de Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el hilo para que pueda entrar en el laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salirse del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente distinta a la clásica".[11]

Los hechos son los mismos en la versión de Cortázar y en la leyenda. Ariadna le da el hilo a Teseo, Teseo mata al minotauro. Sin embargo, lo que en la leyenda es un éxito para Ariadna porque ella quería ayudar a Teseo se convierte aquí en un

fracaso, porque ella quería ayudar al minotauro. También Borges hace algo semejante en "La casa de Asterión", porque en ese cuento se explica la victoria de Teseo sobre el minotauro de un modo muy distinto al de la leyenda: "el minotauro apenas se defendió" (p. 570). Dicho de otro modo, el triunfo de Teseo se debe ahí menos a su valor o a su fuerza que a la actitud del minotauro. Asterión espera la llegada de alguien que lo liberará del laberinto como le anunció una de sus víctimas y sólo al final comprende el sentido de la profecía, lo que por lo demás es de cajón en las leyendas. Además, en ese cuento lo esencial es la perspectiva desde la que se reporta la historia.
Borges emplea el procedimiento con que Cortázar subvierte la historia del minotauro en "El Golem", un poema en el que modifica ligeramente la leyenda. De esa leyenda existen, por supuesto, innumerables versiones y entre otros alemanes la trabajaron Achim von Arnim, Jacob Grimm, E. T. A. Hoffmann[12] y Gustav Meyrinck . Borges leyó en Ginebra la novela de Meyrinck[13] y reproduce un párrafo sobre la leyenda en el Manual de zoología fantástica:

> "El origen de la historia remonta al siglo XVII. Según perdidas fórmulas de la cábala, un rabino [Judah Loew ben Bezabel] , construyó un hombre artificial --- el llamado Golem --- para que éste tañera las campanas de la sinagoga e hiciera los trabajos pesados. No era, sin embargo, un hombre como los otros y apenas lo animaba una vida sorda y vegetativa. Esta duraba hasta

> la noche y debía su virtud al influjo de una inscripción mágica, que le ponían detrás de los dientes y que atraía las fuerzas siderales del universo. Una tarde, antes de la oración de la noche, el rabino se olvidó de sacar el sello de la boca del Golem y éste cayó en un frenesí, corrió por las callejas oscuras y destrozó a quienes se le pusieron delante. El rabino, al fin, lo atajó y rompió el sello que lo animaba. La criatura se desplomó. Sólo quedó la raquítica figura de barro, que aún hoy se muestra en la sinagoga de Praga".[14]

De acuerdo con la versión de Grimm, los judíos amasaban una figura de arcilla o barro y le daban vida pronunciando el Shem Hamephorasch (el Nombre de Dios). "Lo llaman golem y lo emplean para hacer toda clase de trabajos domésticos, pero nunca debe salir de casa. En la frente lleva escrita la palabra emeth (verdad); cada día que pasa aumenta de peso y crece en tamaño hasta llegar a ser más grande que los demás (. . .) sin que importe el reducido tamaño que tuvo al principio. Por temor, le borran la primera letra quedando sólo meth (ha muerto), luego de lo cual se desploma y se convierte en arcilla"[15]. Ese mismo autor refiere[16] que un judío, asustado por el tamaño del golem, le ordenó que le quitara las botas para poder borrarle la letra de la frente cuando se agachara; así lo hizo, pero la masa de arcilla lo aplastó. En ambas versiones, la creacion tiene consecuencias funestas. El lector notará que el golem anticipa al monstruo de Frankenstein y también a a Pinocchio, para no hablar de los robots de la science fiction; además, recuerda al homúnculo de Paracelso y a la estatua de Pigmalión. Lo importante aquí es que en ambas versiones se

trata de la creación deliberada de un ser inferior, de un mero sirviente; también en el poema de Borges el golem es una réplica imperfecta de su creador, pero eso se explica porque

> ..... .
> Tal vez hubo un error en la grafía
> o en la articulación del Sacro Nombre
> .....
> (p. 886)

La imperfección del golem se debe a un error, como la del monstruo de Frankenstein. Lo que en las otras versiones es un éxito se convierte aquí en un fracaso. El rabino, en el poema de Borges, no se proponía crear un ser inferior, sino igual a él. La modificación de la leyenda en este punto le permite a Borges recordar la idea de "nuestra temeraria o culpable improvisación por una divinidad deficiente con material ingrato" (p. 214). El golem, como el minotauro, se convierte en un símbolo del hombre porque esa creatura

> .....
> Gradualmente se vio (como nosotros)
> Aprisionado en esta red sonora
> de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
> Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros
> .....
> (p. 886)

El procedimiento que nos interesa es todavía más claro en "La muralla y los libros", un ensayo sobre el emperador Shih Huan Ti. De los innumerables hechos del emperador, a

Borges sólo le interesa que "ordenó la edificación de la casi infinita muralla china" y que "dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él" (p. 633). Borges sitúa esos hechos en diferentes contextos, de modo que adquieren así muy distinto sentido en cada una de las historias que propone. La primera versión de esa historia se apoya en el hecho de que "Shih Huang Ti, rey de Tsin, redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal" (p. 633). Este hecho es una expansión diegética que se agrega a la construcción de la muralla y a la quemazón de los libros, a las que precede y aclara. "Shih Huang Ti erigió la muralla, porque las murallas eran defensas; quemó los libros porque la oposición los invocaba para alabar a los antiguos emperadores" (p. 633). Los hechos se explican así histórica y políticamente. La edificación de la muralla y la destrucción de los libros son parte de una misma tarea, la de afianzar un poder recién adquirido, la de consolidar un imperio. Borges propone después otra versión: "Shih Huang Ti había desterrado a su madre por libertina; en su dura justicia los ortodoxos no vieron otra cosa que una impiedad; Shih Huang Ti, tal vez, quiso borrar los libros canónicos, porque lo acusaban. Shih Huang Ti, tal vez, quiso abolir el pasado para abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre" (p. 633). Esta versión se basa, por un lado, en una expansión diegética --- conducta poco edificante de la madre, el destierro ordenado por el emperador y las críticas consecuentes --- y, por otro,

en una reducción --- no se dice nada de la muralla ---. El poder catalítico y el poder elíptico de la historia permiten aquí alterar la significación de los hechos.

La tercera versión es análoga a la primera, pero en ésta la explicación es mágica. "Shih Huang Ti, según los historiadores, prohibió que se mencionara la muerte y buscó el elixir de la inmortalidad y se recluyó en un palacio figurativo que constaba de tantas habitaciones como días tiene el año; estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras destinadas a detener la muerte (. . .); quizás el emperador y sus magos creyeron que la inmortalidad es intrínseca y que la corrupción no puede entrar en un espacio cerrado" (pp. 633-634).

Del mismo modo, Borges presenta y comenta en un cuento varias versiones de la historia de Judas, en las que los hechos son los mismos, pero no los móviles; a Borges, en realidad, sólo le interesa que Judas delató a Jesucristo. Ese acto se sitúa en diferentes contextos y adquiere así distinto sentido. Para empezar, Borges señala que algunos imputan el crimen a la codicia alegando un versículo del evangelio de San Juan; esa versión, la comúnmente aceptada, no le parece convincente porque, después de todo, Judas "fue uno de los apóstoles, uno de los elegidos para anunciar el reino de los cielos, para sanar enfermos, para limpiar leprosos, para resucitar muertos y para echar fuera demonios" (Mateo 10:78; Lucas 9:1) y "un varon

a quien ha distinguido así el Redentor merece de nosotros la mejor interpretación de sus actos" (pp. 515 y 516, respectivamente). Borges recuerda entonces que "De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma" (pp. 514-515). El patriotismo sustituye así a la codicia. En la primera versión, Judas aspira a una recompensa a las treinta monedas, y las obtiene; en la segunda, se propone influir en Jesús y no lo logra. La tercera versión es la que en ese cuento propone Runeberg:

> "El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (El peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es espejo del orden superior; (. . .) Judas refleja de algún modo a Jesús" (p. 515).

En esta versión se llama la atención sobre una parte de la historia que no se tienen en cuenta en las otras: las consecuencias de la delación para Judas. La historia se expande de tal modo que repite la de Jesús. Borges coordina así dos historias esencialmente iguales . Por lo demás, si propone varias versiones de una historia en el ensayo y en el cuento, lo hace porque señalar varias explicaciones alternativas de un misterio no es aclararlo, sino subrayarlo, es decir para que el lector sienta "la inminencia de una revelación que no se produce" (p. 635).

señala que "los nombres y los atributos respectivos de los personajes cambian, pero las acciones y las funciones son las mismas" . En cado uno de estos casos, tenemos dos acciones que se suceden con igual resultado: una donación y un traslado. La función de la donación es posibilitar el traslado. "En el estudio del cuento, sólo importa lo que hacen los personajes, quién lo hace y cómo lo hace son cuestiones que no se plantean sino accesoriamente"[6]. Lo importante es lo que hace un personaje, qué función tiene. En un cuento, el héroe recibe cien rublos de su padre que le permiten comprar un caballo, con el que realiza algunas hazañas; en otro cuento, el héroe recibe una cantidad de dinero como recompensa por sus hazañas. Esas donaciones aparentemente semejantes son funcionalmente diferentes. Por el contrario, los cien rublos del primer cuento podrían haber sido robados, ganados en el juego, obtenidos, en fin, de cualquier otro modo y no como un regalo: el hecho de que permitan la adquisición del auxiliar mágico que el héroe necesita establece una equivalencia funcional entre esos diversos actos. De este modo, una misma acción puede aparecer en cuentos diferentes y tener en cada uno de ellos una función muy distinta y dos o más acciones pueden desempeñar la misma función en cuentos diferentes.

Recordemos ahora que Propp se planteó el problema del orden de las funciones y señaló que "el robo no puede realizarse antes de romper la cerradura"[7]. Sin embargo, no sacó todas las

Por otra parte, estas historias recuerdan la idea de una novela regresiva y ramificada, cuyo lector, después de leer el primer capítulo, podría escoger entre dos (o más) capítulos que referirían los sucesos de la víspera y que explicarían de manera muy distinta y aún incompatible los hechos reportados en el primero. En principio, todas las historias que acabo de analizar podrían relatarse en una novela de ese tipo. Borges sabe muy bien que,"En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras" y que cada desenlace "es el punto de partida de otras bifurcaciones" (p. 478), es decir que un hecho puede tener varios resultados, y que esa propiedad de la historia tiene como contraparte la posibilidad de atribuirle diferentes causas a un hecho. La bifurcación regresiva es un corolario de la bifurcación progresiva. Bremond ha señalado que las posibilidades se reducen a dos para cada "hilo" de la historia, pero él mismo señala que ésta es rara vez simple; además, la función de una acción depende de los hechos con que se la relacione. Borges no sólo ha percibido todas las posibilidades diegéticas, sino que además las aprovecha; invirtiendo esta última declaración, podría yo decir que no sólo ha escrito algunos relatos, sino que además se ha planteado todos los problemas del oficio, como corresponde a un hombre de letras.

Todorov señala[17] que una proposición como "El rey de Francia sale de viaje" contiene en realidad dos proposiciones: "X es rey de Francia" y "X sale de viaje". Dicho de otro modo, una expresión como "el rey de Francia" permite identificar a un personajes, en relación con el cual se articula la historia, pero al mismo tiempo lo describe. La denominación comporta casi siempre alguna descripción y por eso es más fácil describir sin narrar que narrar sin describir; sin embargo, se puede eliminar de un texto la descripción y se puede abstraer una historia. Por lo demás, eso es lo que hace Propp cuando compara varios segmentos narrativos y observa que las acciones y las funciones que cumplen esas acciones son las mismas, pero no lo nombres ni los atributos de los personajes.

También eso es lo que hace Borges porque las historias de algunos de sus cuentos son muy semejantes o iguales, a pesar de su aparente diversidad. Mejor dicho, Borges ha escrito esos cuentos situando una historia, la misma historia, en países y épocas diferentes y dotando a los personajes de características correspondientes.

La crítica literaria podría explicar la elección de esos detalles de acuerdo al postulado de la coherencia total[18], es decir por el <u>efecto</u> que se quiere producir o produce en el lector, como se desprende de algunas declaraciones de Borges.

Este cuenta que un productor americano quería hacer una película de "El Muerto":

> Le dije que su idea era muy buena pero que a fin de que la cosa no fuera grotesca, por lo menos para nosotros [los argentinos], pensé que ya que existe la tradición del Oeste tal vez en lugar de elegir un hombre de Buenos Aires en la frontera brasileña, se debía escoger un hombre del Este en Tejas o Arizona, en Tejas o Arizona de las películas del Oeste, ¿No? Porque me temía que todo tuviera un estúpido color localista [sic] y que habría gauchos de marioneta bailando el tango. Desde luego, los gauchos jamás oyeron hablar del tango (. . .). Dije que me parecía más adecuado intentarlo todo, intentar todo el asunto, dándole el color de una película del Oeste. Desde luego, puede ser que el Oeste resulte un tópico, pero al menos la imaginación lo acepta. Pero si se utilizan gauchos postizos y compadritos postizos de Buenos Aires, la gente de Buenos Aires se reirá de ellos...[19]

Borges no sólo señala ahí el peligro de los "brochazos de excesivo color local" (p. 222), sino que, probablemente para no someter al público a "la tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura" (p. 222), propone una versión del cuento semejante a la que Bertolucci presenta de "Tema del traidor y del héroe" en <u>La estrategia de la araña</u> o a la manera en que Antonioni trabaja "Las babas del diablo", un cuento de Cortázar, en <u>Blow Up</u>; las historias de esas películas son esencialmente iguales a las de los cuentos pero ocurren en países y épocas diferentes, y los personajes son muy distintos. Borges sabe que hasta cierto punto escribió el cuento pensando en el lector argentino y que situó la historia en la frontera del Brasil y del Uruguay porque esa región es para los argentinos y especialmente para algunos escritores de su generación como Pedro Leandro

Ipuche y Enrique Amorím el mítico lugar del coraje y de la aventura. Por eso se da cuenta de que para los espectadores de la película esa región podría tener una connotación muy distinta o que no entenderían por qué los hechos ocurren precisamente ahí; en cambio el salvaje Oeste de la epopeya americana, que tiene más o menos la misma connotación, es más conocido. Dicho de otro modo, Borges propone remplazar la tradición local y literaria en que se apoyó con una tradición fílmica más difundida.

El caso de "La espera" es muy similar porque Borges asegura que ese cuento se basa en una crónica policial que le leyó un amigo: "... la idea de un hombre que se esconde de sus enemigos que lo quieren matar y lo encuentran después de un cierto tiempo es verídica (. . .) Creo que era un turco y sus enemigos también. Pero pensé que si hablaba de turcos el lector conocería muy poco de ellos. Así que lo hice italiano, porque en Buenos Aires todo el mundo es un poco italiano, o se supone que son más conocidos. Además, ya que hay sociedades secretas italianas la historia era esencialmente la misma. Pero si hubiese creado un marco turco-egipcio, el lector hubiese sospechado de mí, ¿No?"[20]. El ambiente de la historia y las características de los personajes se explican así por lo que para el lector es verosímil (Nótese de paso la oposición implícita en las palabras de Borges entre lo verídico y lo verosímil). Se trata de que el lector crea lo que se le está

contando, y los relatos sobre gangsters italianos divulgados en la pantalla habían condicionado la receptividad del lector de un modo que Borges aprovecha.
Este sitúa las historias de sus relatos, más o menos por las mismas razones, en sitios reales y a menudo conocidos, por lo menos para el lector argentino, y, por ejemplo, en un cuento menciona "una biblioteca municipal de la calle Córdoba" (p. 525), "un sanatorio de la calle Ecuador", "un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen)" (p. 526) y la plaza Constitución. Esos detalles corresponden obviamente a "la requerida invención de hechos circunstanciales" (p. 1022) y al propósito de afianzar la ficción en la realidad.
Por cierto, Norman Thomas di Giovanni cuenta[21] que, al traducir al inglés un relato de Borges, se detuvo a comentar con éste que los personajes vivían "en la calle Suipacha, no lejos de la esquina del Temple" (p. 994); sin que le preguntara, Borges explicó que la calle del Temple se llamaba a la fecha Viamonte y agregó que, como los nombres de las calles no le dirían nada a los lectores de la traducción, los podía cuitar o poner simplemente "en el centro de Buenos Aires". Norman Thomas di Giovanni argumentó entonces que, al leer algunos autores ingleses, los nombres de las calles de Londres, si bien lo decían nada, hacían Londres más real. Borges convino y dejaron los nombres.
En relación con la idea de la literatura o la creación literaria como un ars combinatoria lo interesante es que las característi-

cas de los personajes de Borges y otros detalles descriptivos constituyen un repertorio o inventario limitado, o por lo menos eso es lo que sugieren las observaciones de algunos críticos. Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz señalaron[22] que el asesino de Lönnrot tiene un nombre compuesto de las palabras "Red" (inglés: rojo) y "Scharlach" (alemán: escarlata) y que el nombre del detective sugiere también ese color: Erik Lönnrot (alemán : rojo). Además, Carter Wheelock añade[23] que este nombre es muy semejante al de Erico el Rojo (en alemán, Erik der Rote). Los nombres de los personajes resultan apropiados y sugestivos; Red Scharlach es vengativo, sanguinario y Erik Lönnrot, un hombre de coraje y de acción, a pesar de que se creía un puro razonador. El color rojo se relaciona ahí con la vitalidad, la autenticidad y una cierta inclinación a la violencia, a lo sanguinario. El nombre de Azevedo Bandeira es distinto, pero los atributos de ese cabecilla eran una pelirroja y un caballo colorado, que representan la sangrienta e implacable ecuanimidad con que juzga y condena a Otálora, cuyo nombre también es muy apropiado, porque "Otálora" significa, tengo entendido, paloma o pichón en vasco y la connotación de "Benjamín" no requiere ninguna explicación. Los Nelson eran pelirrojos y "el barrio los temía a los Colorados" (p. 1025); la casa en que vivían "era de ladrillo sin revocar" y "desde el zaguán se veía un patio de baldosa colorada" (p. 1025; el subrayado es mío) que se relacionan con su carácter pendenciero y violento. Además, el hombre que condena

a Hladík para atemorizar a los checos se llama Julius Rothe.
El caso del tribuno Marco Flaminio Rufo parece algo distinto; "Rufo" (según Wheelock) significa pelirrojo en latín y está reforzado por el "Flaminio", pero el tribuno no parece inclinado a la violencia y lo rojo sugiere ahí sobre todo el empuje del hombre que se lanzó a buscar la Ciudad de los Inmortales y que en esa época había militado sin gloria en las guerras egipcias "frente al Mar Rojo" (p. 533). También don Santiago Fischbein era "un pobre muchacho ruso, de pelo colorado" (p. 1030) en los años en que se asoció con Ferrari, es decir en los de mayor vitalidad. Por otra parte, el nombre del asesino de Luis Irala es una variante del del tribuno: Rufino Aguilera. "Rufo", que en este caso sí se asocia con la violencia, se combina con la terminación "ino", que parece atenuarlo y sugiere la poca importancia de ese matón, un compadrito criollo ("Aguilera", que también recuerda el ave de presa).
En oposición al rojo, lo rosado se asocia a menudo con lo falso como se nota si comparamos al llamativo Red Scharlach con el destenido Rosendo Juárez; en "Hombre de la esquina rosada", Rosendo aparece como un falso héroe que rehuye el combate y la oportunidad de morir dignamente. Su nombre ahí alude al de otro falso caudillo (para Borges): Juan Manuel Rosas. Borges repite ahí la historia de Rosas, que atemorizó a tantos y luego, en 1852, optó por la retirada en vez de pelear y morir (Véase "Diálogo de muertos", pp. 791-792). En contraste con el nombre

y el carácter de Rosendo en ese cuento está el del hombre que lo provoca y lo desenmascara: Francisco Real[24].
En otros casos, lo rosado sugiere lo que está por desvanecerse, lo que ha perdido su plenitud, como "la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí" (p. 525) en que piensa Dahlmann, y el almacén en que lo provocan y que "alguna vez había sido punzó, pero los años habían amortiguado ese color violento"(p. 528).
El color gris se asocia a menudo con la vejez o la proximidad de la muerte como en los casos del anticuario Cartaphilus, "un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos" (p. 533), el sinólogo Stephen Albert, también "un hombre de ojos grises y barba gris" (p. 476), como el protagonista de "El testigo", y Rosendo Juárez, cuyo"bigote ralo era gris" (p. 1034) al hablar con Borges años después de abandonar el barrio del Maldonado. Manuel Ferrer y Carter Wheelock señalan[25] además que Albert vivía en Ashgrove (inglés: ceniza) y que el nombre de esa localidad recuerda al de Herbert Ashe, cuya "cansada barba rectangular había sido roja" (p. 433).
En general, Borges prescinde del análisis del carácter de los personajes y se limita a sugerir ese carácter por medio de los nombres y atributos de los personajes. La muerte y la tragedia se insinúan en el del legendario Fergus Kilpatrick, originario de Kilgarvan (en inglés, "kill": matar o asesinar), cuyo apellido se asocia además con "Patrick", un nombre muy usual en Irlanda, el del santo patrón de ese país, pero también con

"patria" y "patricio", sugiriendo así el carácter aristocrático y el patriotismo irlandés del héroe. La madre de Rosendo se llama Clementina, igual que la de Funes, y Hladík oye la voz terrible, pero reconfortante de Dios en la onírica biblioteca del Clementinum.

En última instancia, todos los detalles como los mencionados a título de ejemplos, todos los elementos descriptivos de un cuento, se pueden explicar por el efecto que se quiere producir o produce en el lector e implican esos códigos que Roland Barthes propone estudiar en su introducción a la semiología: las maneras, la ropa, etc. etc. Que yo sepa, no se ha hecho ha hecho un estudio completo del papel de esos códigos en una obra literaria, pero el artículo de Lieta Tornabuoni sobre James Bond[20] es un ejemplo de lo que se podría hacer; la autora enumera ahí todas las bebidas que Bond consume en las nueve novelas de Fleming para aclararnos, por ejemplo, que tomar un champagne de 1943 en 1953 revela un cierto refinamiento, un año más y habría sido un error, que tomarlo en plata es mejor porque se conserva más tiempo frío, que el Dom Perignon no lo bebe sino alguien que cree en la publicidad, etc. etc., o sea que nos aclara la manera en que esas bebidas caracterizan al protagonista. Desde luego, los códigos a que me refiero pueden ser inventados por un autor (o por un crítico). Las interpretaciones de los nombres y las características de algunos personajes de Borges anotadas aquí pueden o no aceptarse, pero en todo caso es obvio que

Borges maneja un número limitado de esos elementos.

Borges ha dicho que podemos tomar un substantivo cualquiera y combinarlo con todos los epítetos que se encuentren en el diccionario hasta encontrar alguna expresión asombrosa o inusitada, pero piensa que un poeta no tiene por qué recurrir a ese procedimiento, que los lingüístas, dicho sea de paso, llaman conmutación. ¿No es eso, sin embargo, lo que hacen todos? El mismo dice que, al escribir un soneto, "si nos hemos resignado al primer verso, el cuarto tiene que rimar con el primero"[27]; eso no obliga a compulsar el diccionario, pero sí a buscar las palabras. El caso es que Borges conmuta, si no las palabras,[28] sí las características o atributos de los personajes y en general todos los elementos descriptivos de sus cuentos no sólo para escribir varios cuentos sobre la misma historia, sino también para presentar varias historias semejantes dentro de un mismo relato. La del poeta David Jerusalem refleja en cierto modo la de Otto Dietrich zur Linde. El poeta cambia radicalmente porque al principio se dice que se alegraba de cada cosa con "minucioso amor" (p. 578) y luego se suicida, es decir que el universo que celebrara pierde todo valor para él; además, esa conversión se debe a una influencia, la del nazi que lo atormenta haciéndole intolerable un objeto cualquiera. Este, como he dicho, también cambia bajo la influencia de los filósofos alemanes. La historia de Luis Irala es en el fondo igual, pero aparentemente opuesta

conclusiones de esta observación. Por el contrario, Claude Bremond observa que hay dos tipos de relación entre las funciones. "Algunas se suceden de hecho, otras de derecho"[8]. Estas últimas se presuponen unas a otras de un modo que determina intangiblemente el orden en que aparecen en la serie; las otras no están ligadas, en cambio, por una relación de implicación, sino de frecuencia, de probabilidad, lo que se explica a menudo por alguna rutina cultural como las "reglas" del género en que se inscribe el relato. Por ejemplo, la función Llegada presupone lógicamente una función Viaje, que presupone lógicamente una función Partida; Salvamento presupone Intervención protectora, que presupone Peligro; Castigo presupone Acción justiciera, que presupone Transgresión o Delito. Por el contrario, entre Salvamento y Manifestación de Gratitud no existe sino un nexo de probabilidad. Por elevada que sea, una frecuencia no es una obligacion y sobre todo no determina el orden de sucesión de los términos asociados. El héroe puede liberar a la princesa y castigar después al villano o castigar al villano y liberar luego a la princesa. Las asociaciones de este tipo admiten la supresión y/o la permutación de funciones sin que se altere la significación del resto de los elementos. Por el contrario, las asociaciones de funciones que son el resultado de una necesidad lógica no admiten ninguna supresión ni permutación: no se puede llegar sin haber partido, no se puede llegar antes de partir. Antes, A. J. Greimas había observado que "una pareja

a la de Rosendo Juárez. Este reniega del machismo y empieza una vida de tranquila decencia; el otro deja una vida honesta y apacible para asumir la ideología que Rosendo rechaza. El cambio puede atribuirse, por lo menos en parte, a una influencia recíproca.

No sería difícil agregar otros ejemplos, pero lo importante es que Borges se refiere explícitamente al procedimiento en que se basan esos relatos, como al comentar el proyecto de la película basada en "El muerto".

Después de redactar "La muerte y la brújula", nos dice que pensó en "la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en Méjico; la tercera, en el Indostán" (p. 483); la historia, que ocurre en "un Buenos Aires de sueños" (p. 483) resultaría así más alucinante o irreal, pero dejando a un lado las posibles ventajas de esos cambios, lo importante es que Borges ahí propone otra versión de su cuento.

Esto pasa a veces en los mismos relatos, que se desdoblan por eso en otros posibles relatos. Lönnrot le dice a Scharlach: "En su laberinto sobran tres líneas (. . .) Yo sé de un laberinto griego, que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que muy bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me

dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a ocho kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy" (p. 507). La posibilidad de reelaborar la historia es ahí clara, pero en otros casos sólo se sugiere. En la prisión, Hladík piensa que "no lo hubieran arredrado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable" (p. 509). La posibilidad de cambiar el tipo de ejecución y reelaborar de manera correspondiente el relato se insinúa en esas palabras, pero además se plantean otras posibilidades en ese cuento, incluso sin proceder a esa sustitución, porque el prisionero imaginariamente "murió centenares de muertes en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrullado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban de lejos, otras desde muy cerca" (p. 509). También el protagonista de "La espera" tuvo "un sueño de fondo igual y de circunstancias variables" (p. 610), en el que sus enemigos "entraban con revólveres en la pieza o lo agredían al salir del cinematógrafo (. . .) o lo esperaban tristemente en el patio" (p. 610). Por supuesto, todos esos detalles se integran perfectamente en los cuentos. Lönnrot trata de sobrar a Red Scharlach, de humillarlo un poco antes de que lo mate, y las imaginaciones del prisionero y el fugitivo

reflejan su angustia, pero Borges parece poseído de esa manía de las sustituciones que sintió a menudo Paul Valéry:

> Un enunciado como "La marquesa salió a las cinco" le parecía inmediatamente una agregación contingente de unidades sustituibles: La marquesa (o cualquier otro sujeto) salió (o cualquier otro verbo) a las cinco (o cualquier otro complemento). El narrador no puede detener ese vértigo de posibilidades sino por una decisión arbitraria, es decir por una convención. Pero esa convención es inconsciente o inconfesada: toda la impostura literaria está en esa disimulación. Y Valéry soñaba en un libro que denunciara, ejemplarmente, la convención exponiendo en cada articulación la lista de virtualidades sacrificadas"[29]

Borges aparentemente ha querido escribir esa obra, poco más o menos, y esto es especialmente claro al principio de uno de sus cuentos: "La acción ocurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la República de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha ocurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos, 1824" (p. 496). Esta práctica no sólo se relaciona en algunos casos, en la obra de Borges, con la idea de literatura o de la creación literaria como un ars combinatoria , sino que de paso alude al eterno retorno porque, por ejemplo, ese introito, que irrealiza la historia y afantasma a los personajes, "abarrota de mundos facsimilares y de mundos disímiles no sólo el tiempo sino el interminable espacio también" (p. 394) y nos deja entrever esa "red creciente y vertiginosa de tiempos convergentes

divergentes y paralelos"(p. 479) en la que "un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): Pero, ché!" (p. 793). También la muerte de Kilpatrick recuerda la de César y el asesinato ahí ocurre en el teatro, "en un palco de negras cortinas que prefiguraba el de Lincoln" (p. 498). Esas repeticiones sugieren "una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten" (p. 497).

Las historias de Borges "parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades" (p. 496). El encuentro de los historiadores que se disputan el privilegio de examinar y comentar una carta de Bolívar sobre la conferencia de Guayaquil alude al de los próceres, al de Bolívar y San Martín. Algo semejante pasa cuando leemos la milonga de los Iberra, en la que Borges cuenta que el mayor mató al menor por envidia y concluye:

> .....
> Así de manera fiel
> Conté la historia hasta el fin
> Es la historia de Caín
> que sigue matando a Abel
> .....
> (p. 956; el subrayado es mío)

Sentimos que "a través de los siglos y latitudes, cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas" (p. 580).

Tzvetan Todorov repite en cierto modo la observación de Chklovski[30] de que algunos cuentos son metáforas desarrolladas y de que otros se basan en algún calembour al señalar que lo sobrenatural se basa a veces en la interpretación literal de una expresión figurada,[31] y Borges, por su parte, ha notado que uno de sus relatos es "una larga metáfora del insomnio" (p. 483). El protagonista de ese cuento es "el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso" (p. 490); esa atroz lucidez agranda la del insomnio. El cuento, por lo demás, puede interpretarse como la ampliación de algunas expresiones usuales en español como "Funes se acuerda de todo" o "No se le olvida nada", en cuya interpretación literal se basa. Borges ha dicho, por cierto, que escribió "El Zahir" a partir de una expresión por el estilo:

> Escribí aquello partiendo de la palabra "inolvidable" simplemente porque leí en alguna parte: "Deberías oír cantar a fulano de tal, es algo inolvidable". Y entonces pensé, ¿qué ocurriría si existiese algo realmente inolvidable? Porque a mí me interesan mucho las palabras, como muy bien puede haberse dado cuenta. Y me dije: muy bien, supongamos que hay algo inolvidable de verdad, algo que no se puede olvidar ni tan siquiera una décima de segundo. Y así, a continuación, me inventé la historia (. . .) en este caso tenía que ser un objeto muy simple, porque si hablamos de una esfinge inolvidable o de una inolvidable puesta de sol, sería demasiado fácil. Así que pensé: bien, elijamos una moneda porque, bueno, supongo que se acuñan millones y millones de monedas iguales; pero supongamos que una de ellas es, por alguna razón oculta, inolvidable, y un hombre ve esa moneda.[32]

Personalmente, recuerdo haber hablado por primera vez sobre la idea de Chklovski en relación con los cuentos de Borges con el profesor James E. Irby, en 1968, que se refirió también a "El inmortal", un cuento que puede verse como la ampliación de la frase "Homero es inmortal", en cuya interpretación literal se basa.

Por lo demás, se han hecho parecidas observaciones sobre otros cuentos de Borges en los que la historia es prácticamente insignificante, como "La secta del Fénix", que es también una especie de metáfora. En todo caso, se ha dicho que este cuento es una adivinanza porque Borges describe ahí una secta o sociedad secreta cuyos miembros practican un rito que les asegura la inmortalidad, pero ese rito no se nombra; Ronald Christ asegura[33] que Borges le dijo que ese "rito" es la cópula, y esa es la interpretación de muchos lectores. El cuento puede verse por eso como una metáfora en la que se equipara la cópula (un acto natural) con un rito (un acto social). Esa metáfora, por cierto, se encuentra en una nota de Borges sobre Shakespeare, en la que se dice que éste "consideró que en el ejercicio de un <u>rito</u> elemental de la humanidad podía estar lo que buscaba y se dejó iniciar por Anne Hathaway durante una larga siesta de junio (p. 803), el subrayado es mío).

En relación con este trabajo, lo interesante sería aprovechar todas esas observaciones para verificar la hipótesis de que "el número (. . .) de metáforas de que es capaz la imagina-

ción de los hombres es limitado" (p. 775); el corpus de esa investigación podría incluir obras de otros autores y no sólo de Borges.

Este ha dicho, por cierto, que cualquier metáfora "es referible a un arquetipo del cual pueden deducirse a su vez ejemplos tan bellos como el original",[34] o sea que ha hablado de un procedimiento semejante a los que he señalado en relación con las historias de sus cuentos. ¿No se basan en él "La biblioteca de Babel" y "La lotería de Babilonia"? Por un lado, Alazraki escribe que el primero de estos cuentos es una metáfora del universo en la que "la Biblioteca es el 'vehículo', el universo el 'tenor' y el caos, el punto de intersección donde los dos segmentos encuentran su base ('ground') de semejanza";[35] por otro lado, Carter Wheelock observa[36] que entre los primeros y más imaginativos cuentos de Borges están aquéllos en los que aparentemente alegoriza una realidad no mencionada, como "La lotería de Babilonia", en el que describe un país cuyos ciudadanos participan constantemente en los sorteos de una lotería que les depara la gloria o la ignominia, la pobreza o la riqueza, etc. etc., de tal modo que se sugiere ahí el carácter inestable de lo que llamamos la realidad. En otras palabras, hay aparentemente una equivalencia entre esos cuentos, porque "La lotería de Babilonia" también es una metáfora del mundo en que vivimos sujetos al azar.

Por otra parte, esta misma visión de las cosas se presenta en "El guardagujas", un cuento de Juan José Arreola. En "La lote-

ría de Babilonia", Borges exagera sistemáticamente las propiedades de "una institución que otras repúblicas ignoran o que opera en ellas de modo imperfecto y secreto" (p. 456); Arreola, en su cuento, las de los ferrocarriles de México, es decir las propiedades de una institución que en algunos países opera ordenada y regularmente, pero que en México lo hace modo imprevisible, es decir de modo que cualquier cosa puede pasarle al que viaja en uno de esos trenes. Dicho de otro modo, "El guardagujas" es una sátira de nuestro sistema ferroviario y también de nuestro modo de vida, pero también una metáfora del universo. "No sé quién la inventó; es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos imaginar son las falsas, las que no vale la pena inventar" (p. 670).

CONCLUSIONES

Donald A. Yates cuenta[1] que su esposa y él acompañaron a Borges varias veces al cine, siempre para ver la misma película: West Side Story; Borges, agrega, llegó a verla dieciocho veces. Esa asiduidad no deja de llamar la atención, pero la música de Leonard Bernstein podría tal vez explicarla, porque Borges se aprendió de memoria todas las canciones. El caso es que esa película es una versión de Romeo y Julieta en la que los barrios bajos de Nueva York remplazan las calles y los palacios de Verona y un conflicto racial sustituye al de los Montescos y Capuletos, es decir que la manera en que se trabaja ahí el drama es la misma en que Borges ha escrito algunos de sus cuentos y concuerda con sus ideas. También Shakespeare se basó en los trabajos de otros autores[2], pero el prestigio de su obra nos ha hecho olvidar que no es sino un momento en la evolución del mito del amor sin barreras. Borges ha dicho que "El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio" (p. 239) y que un libro no es clásico porque tenga tales o cuales méritos, sino porque los hombres lo leen "con previo fervor", porque "han decidido leer [lo] como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término" (p. 773). Esos comentarios escépticos se oponen a la superstición de presuponer que "toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original" (p. 239) y que,

de funciones como Prohibición vs Violación está ligada por una relación de implicación (la violación en efecto presupone la prohibición)"[9], pero sólo Bremond saca todas las conclusiones de este hecho, porque a partir de este tipo de relación postula unidades diegéticas superiores a la función. Esas unidades son los verdaderos "hilos" de la intriga que el artista ata o entrelaza. Cada uno de esos "hilos" es una secuencia de funciones que se implican necesariamente según el principio de Propp: "el robo no puede realizarse antes de romper la cerradura". Los elementos de una de estas secuencias se pueden intercalar de varios modos entre los de otra; de allí precisamente la movilidad de algunas funciones en relación a otras en el esquema de Propp. Sin embargo, no es posible alterar el orden de sucesión de las funciones de una misma secuencia y de allí precisamente la constancia de ciertas agrupaciones en el esquema de Propp.

Bremond señala además que una <u>secuencia elemental</u> sería aquella que represente las modalidades del origen, desarrollo y terminación de un acontecimiento, una relación, un comportamiento; en este caso tendríamos un proceso orientado, es decir una virtualidad que se actualiza y tiende hacia un cierto término conocido de antemano; no importa que este término tenga un carácter final como en las conductas deliberadas o mecánico, como en los acontecimientos naturales. La secuencia elemental se articula en tres momentos principales, cada uno de los cuales abre una

además, es un sacrilegio.

Durante una clase en el Colegio Libre de Estudios Superiores, posteriormente publicada en Discusión (en 1932), Borges recuerda un ensayo en que Thorstein Veblen sostiene que los judíos sobresalen en la cultura de Occidente porque actúan en esa cultura sin sentir por ella una devoción especial; también los irlandeses destacan en las letras y en la filosofía de Inglaterra, y eso le parece a Borges que se puede explicar del mismo modo, porque muchos de esos irlandeses eran descendientes de ingleses y les bastó sentirse diferentes para innovar. Los argentinos y en general los latinoamericanos estamos en una situación semejante, nos dice, y "podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" (p. 273). La opinión de Borges sobre la posición de los latinoamericanos en la cultura occidental se opone a las de otros escritores y, por ejemplo, Samuel Ramos piensa que el mexicano no se halla o se siente un extraño en esa cultura y no se atreve por eso a manejarla con la confianza o desenvoltura de otros; por eso podemos estar o no de acuerdo con Borges, pero en todo caso esa declaración anuncia lo que él mismo haría más tarde. Sin embargo, yo creo que más que un programa literario hay ahí una intuición de la tarea de todo escritor. Los hombres no hemos imaginado tal vez sino unas cuantas historias que pertenecen a "la memoria general de la especie" (p. 699) y que los escritores repiten bajo formas

distintas; esas historias pueden ser "todo para todos" (p. 775) y cada artista tiene que recrearlas para su época y adaptarlas para sus contemporáneos. No es extraño por eso que un hombre de letras lamentara "con sonriente sinceridad 'la servil y obstinada' conservación de libros pretéritos" (p. 461). No tiene caso abarrotar una obra de comentarios y anotaciones porque un artista realmente imaginativo puede reconstruirla completamente. Esa costumbre puede resultar incluso perjudicial; nuestro apego a los textos de Shakespeare acaso retarda la aparición de otros Shakespeare.

Eso es lo que nos dice Borges no sólo en las observaciones dispersas que recojo aquí y en el prólogo, sino también en todos sus relatos, porque "lo que nos dice una obra, nos lo dice ante todo por la forma en que está hecha"[3].

Borges, como hemos visto, repite, amplificándolas a veces, alguna vez abreviándolas, unas cuantas historias y esas historias remiten a un libro que leímos o a una leyenda o un mito que todos, por lo menos en Occidente, de algún modo conocemos. Por eso, al leer sus cuentos, entrevemos esas historias, las reconocemos, a veces sin darnos muy bien cuenta, y sentimos esa "inminencia de una revelación que no se produce" (p. 635) que, para Borges es el hecho estético. La impresión de lo <u>déjà vu</u> (esa impresión que sugiere el <u>eterno retorno</u>) aumenta porque los relatos recuerdan unos a otros. Además, las recurrencias diegéticas que he señalado se dan en una obra que abunda en

repeticiones verbales, en interpolaciones de otros libros, en imágenes, epítetos y símbolos recurrentes, de tal modo que esa obra podría compararse a una sala de espejos o a un laberinto en el que "Todas las partes están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar" (p. 570). Tal vez todo artista es decididamente monótono, pero Borges da la impresión de haber sabido "subordinar la invención a un riguroso plan sistemático" (p. 435), porque su obra es "un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades" (p. 231; el subrayado es mío).

APÊNDICES

La quemazón de los libros

Borges escribe (traduciendo una cita de Herbert Allen Giles): "El ministro Li Su propuso que la historia comenzara con el nuevo monarca, que tomó el título de Primer Emperador. Para tronchar las vanas prestensiones de la antigüedad, se ordenó la confiscación y quemazón de todos los libros, salvo los que enseñaran agricultura, medicina, o astrología. Quienes ocultaron sus libros, fueron marcados con un hierro candente y obligados a trabajar en la construcción de la Gran Muralla. Muchas obras valiosas perecieron; a la abnegación y al valor de oscuros o ignorados hombres de letras debe la posteridad la conservación del canon de Confucio" (pp. 679-680). Este texto resume la historia de Shih Huang Ti y anticipa la de Fahrenheit 451, un relato de Ray Bradbury en el que se basa la película de François Truffaux que tiene el mismo título. Dicho de otro modo, la historia de este relato, y también la de la película, es esencialmente la misma que la reducida por Herbert Allen Giles, si bien las circunstancias de lugar y época y las características o atributos de los personajes son muy distintos. Bradbury describe una cultura post-gutembergiana, en la que se piensa, prolongando una idea o una observación de Marshall McLuhan, que los libros aíslan a los hombres y los hacen poco sociables; por eso se ha ordenado su confiscación y destrucción pública o ésa es la explicación oficial porque detrás de la empresa incendiaria

se adivina el propósito de controlar la información para poder manipular a la población. Desde luego, también pasa algo semejante en el relato mencionado por Borges, que atribuye en un ensayo la orden de Shih Huang Ti a diversos motivos. Lo importante de cualquier modo es que esos motivos corresponden a los de la quemazón en la obra de Bradbury y que se puede señalar además una correspondencia o equivalencia funcional entre el emperador y las imprecisas o invisibles autoridades de la novela y la película. Además, los otros personajes en relación con los que se articula la historia también se corresponden. Por un lado, tenemos a los encargados de la ejecución de la orden imperial; por otro, a los "bomberos" de Fahrenheit 451, que son los que se ocupan de quemar las bibliotecas. Eso sí, los primeros son anónimos y están ocultos en el texto por el empleo de oraciones impersonales; en cambio, los otros son más precisos y Bradbury destaca a uno de ellos, que es el protagonista principal del relato (Se trata de uno de esos relatos en los que no se dice sino lo que sabe tal personaje y ése es Montag); lo mismo pasa, en fin, con la oposición, representada, en un caso, por "oscuros o ignorados hombres de letras" y, en el otro, por los perseguidos lectores, entre los que Ray Bradbury destaca a Clarisse McClellan y a los miembros del grupo al que Montag se incorpora al final. Las secuencias correspondientes a estos personajes o grupos de personajes son esencialmente las mismas. Los encargados de la quemazón logran cumplir su tarea unas veces,

otras no; la oposición logra salvar algunas obras, pero no todas; la transgresión a las disposiciones estatales es castigada en algunos casos, pero no en todos, y así. Por lo demás, la historia de Ray Bradbury es más compleja porque abunda en episodios circunstanciales, en catálisis o rellenos, es decir en lo que al comparar las historias de Herbert Allen Giles, Ray Bradbury y Truffaux consideramos catálisis o rellenos, o sea expansiones de la diégesis común, interpolaciones en esa armazón común a las tres historias. La aclaración es pertinente porque, si dejamos de lado el primer relato, algunas de esas catálisis o rellenos resultan muy importantes. Me refiero a lo que podemos llamar la historia personal de Montag.
Esta historia repite curiosamente la de San Pablo y las de los protagonistas de los cuentos de Borges comentados en el tercer capítulo de este trabajo. En las primeras páginas de la novela (y al principio de la película), Montag aparece quemando algunos libros, no sin satisfacción; en las últimas (y desde luego también al final de la película), se encuentra aprendiéndose de memoria el Eclesiastés para preservarlo del fuego, y lo rodean otros memoriosos lectores. Dicho de otro modo, Montag cambia de filas, se pasa al enemigo; Montag deja a los "bomberos" y se une a los perseguidos lectores. Por supuesto, ese cambio de filas obedece a un cambio de ideología o de visión del mundo. La conversión es además el resultado de una influencia, la de Clarisse McClellan, a la que Montag encuentra una tarde

al volver a casa; así, los encuentros y las conversaciones con la muchacha corresponden al episodio del camino a Damasco en la historia del apóstol, que, como sabemos, se une después a los cristianos que perseguía y deja de ejercer la violencia para ponerse a practicar la mansedumbre y la caridad. El lector notará las semejanzas y diferencias con los cuentos mencionados arriba.

La profunda resonancia del relato de Bradbury es clara; Bradbury agita la memoria colectiva y reaviva todo un pasado. Además de las semejanzas con las del apóstol y Shih Huang Ti, la historia que nos cuenta recuerda las persecuciones de los primeros cristianos, la de los judíos en la Alemania nazi y otras. Todo eso se agita en el lector. Incluso algunos detalles recuerdan hechos históricos. Por ejemplo, la idea de una comunidad que preserva de memoria algún texto para ella valioso no sólo se relaciona con innumerables tradiciones orales, sino de un modo más preciso con la recitación salmódica de la Biblia, esa mnemotecnia hebrea.

Borges y Billy the Kid

Desde que Amado Alonso comentó el estilo de los primeros relatos borgeanos[1], los críticos apenas se han ocupado de ellos, tal vez porque el mismo Borges dice que son " el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y en tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias"(p. 291); él mismo agrega que lo importante allí son las imágenes y esa es la actitud más común. Ronald Christ comenta varios relatos señalando algunas discrepancias con las "fuentes"[2], pero la mayoria de los críticos sólo los mencionan de paso. por ejemplo, Martin S. Stabb dice que "there is not great deal here except the charming, and often very funny manner in which Borges retells the bizarre histories of his antiheroes"[3], entre otras la de "the cold-blooded Bill Harrigan --- alias Billy the Kid --- whose real and mythical exploits are well-known to american readers"[4]; por supuesto, no compara lo que saben los lectores americanos con lo que Borges cuenta sobre Billy the Kid. Esa comparación, sin embargo, nos permitirá comprender mejor el relato de Borges, que remite a otras versiones de la apresurada vida del pistolero y participa así en un juego de semejanzas y diferencias, énfasis y omisiones, en ese juego entre las esperadas repiticiones y las también esperadas pero a la vez asombrosas

divergencias, que es lo que precisamente nos interesa. Las películas americanas idealizan ese momento crepuscular en que el salvaje Oeste desaparece y se pierde y a veces también al pistolero sin futuro, al heroe abatido por el progreso. Billy the Kid se ajusta mejor que nadie a esa imagen. Las balaceras atemorizaban a los colonos y era necesario acabar con los pistoleros para adecentar la región. Algunos supieron acogerse a la ley; otros, sin embargo, no entendieron o no quisieron entender (como diría Borges) que empezaba otra época. Billy the Kid pertenece a estos últimos; Pat Garett, a los primeros. Este liquidó de un balazo a su antiguo amigo y desde entonces el precoz pistolero no ha dejado de agitar las prensas y los cines; por lo menos, unos ocho relatos aparecieron antes de que Pat Garett publicara The Authentic Life of Billy the Kid (1882), sin duda para rematarlo. El público, por lo que parece, rechazó ese testimonio y la imaginación popular quiso incluso que Pat Garrett no matara a Billy, sino que simulara matarlo para que el muchacho pudiera retirarse y vivir tranquilamente south of the border. Como quiera que sea, Billy volvería a cabalgar en varias películas[5] y en las páginas de varias publicaciones. Borges asegura que se basó en un libro de Frederick Watson titulado A Century of Gunmen (Londres, 1931), que no he podido localizar, así como en el de Walter Noble Burns, The Saga of Billy the Kid (Nueva York, 1926), que leí en la American Library

alternativa:

- una situación que "abre" la posibilidad de un comportamiento o un acontecimiento, a reserva de que esta virtualidad se actualice.

- la actualización de esta virtualidad (por ejemplo, el comportamiento que responde a la incitación contenida en la situación inicial.

- el resultado de esta acción, que "cierra" el proceso con un éxito o un fracaso.

Bremond propone el esquema siguiente:

Exito

actualización de la posibilidad

Fracaso

Situación que "abre" una posibilidad

Posibilidad no actualizada

De este modo se puede representar una historia como un sistema de agujas ferroviario. Cada función es el punto de partida de una bifurcación. Propp no percibió esta propiedad de las funciones. ¿ Por qué, sin embargo, un sistema de opciones binarias? ¿Las posibilidades no serían más bien infinitas? Para Bremond esta simplicidad es una propiedad de la historia o, más bien, de una secuencia elemental. El proceso

de París, lo mismo que el de Pat Garrett; el caso es que en una nota anterior al relato Borges menciona la película de King Vidor y esa "púdica historiación de las veinte muertes (sin contar mejicanos) del más mentado peleador de Arizona, hecha sin otro mérito que el acopio de tomas panorámicas y la metódica prescindencia de close-ups para significar el desierto" (p. 224) probablemente lo inspiró. Desafortunadamente, las pantallas comerciales descartaron hace años esa película y ahora no podemos cotejarla con el relato. Eso sí, podemos comparar éste con las películas de Arthur Penn y Sam Peckinpah, que son posteriores. Después de todo, Borges ha dicho que una obra es "un eje de innumerables relaciones" (p. 747), y su relato remite ahora a todas esas obras.

Por lo demás, el relato alude repetidamente a los western, pues una de las principales características y atractivos de ese género es la presentación de los despejados paisajes de la región, the wide open spaces[6], y el relato borgeano se abre precisamente con la evocación del desierto: "La imagen de las tierras de Arizona antes que ninguna otra imagen: la imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo México, tierras con un ilustre fundamento de oro y de plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, tierras con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros. En esas tierras, otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros

pistoletazos que aturden el desierto..." (p. 316). Señalar la semejanza de ese introito y los de los western es trivial, pero permite o autoriza hasta cierto punto lo que sigue; obviamente ahí están las "tomas panorámicas" de Vidor, ahí y en otros párrafos descriptivos.

También el episodio principal podría encajar en un western. Se abren las puertas de una "arriesgada taberna" (p. 317) en algún lugar del Llano Estacado, y entra un mejicano "con cara de india vieja" (p. 318) que saluda "a todos los gringos, hijos de perra que están bebiendo" (p. 318). Alguien aclara que el recién llegado es Belisario Villagrán, de Chihuahua. Se oye un balazo; el mejicano se desploma. ¿De veras? pregunta Billy guardándose el revólver. Sigue un momento de apoteosis, y alguien observa que la pistola del muchacho no tiene marcas y lo propone grabar una para significar la muerte de Villagrán, pero Billy contesta que "no vale la pena anotar mejicanos" (p. 318). Este detalle tal vez procede de la película de King Vidor porque al comentarla Borges menciona las "veinte muertes (sin contar mejicanos)" del pistolero; en todo caso, la broma encaja muy bien en el género, en el que el desprecio a indios y mejicanos es de cajón. Eso sí, Borges olvida que Billy the Kid cabalgó una vez todo un día para ir a sacar de la cárcel pistola en mano a un mexicano apellidado Segura, es decir que ahí deforma los hechos para presentar a Billy apropiadamente entre los protagonistas de los otros relatos del libro. También

a eso se debe que Billy dispare parapetándose entre los otros hombres. Para despojarlo completamente de heróísmo, Borges borró incluso tres palabras del texto, en cuyas primeras versiones Villagrán aparecía como "el más rápido de Chihuahua", es decir que redujo al provocador para disminuir también al pistolero.

También se puede apreciar el propósito de Borges en el título de la última parte del relato: "Muertes porque sí". Nada se dice allí de las otras muertes que se le atribuyen a Billy the Kid y así paradójicamente la única que se cuenta es la del mejicano; lo importante es que Borges las considera casuales, " porque sí", lo que no checa con lo que cuenta Walter N. Burns. En realidad, Billy estaba lejos de ser un "asesino desinteresado" (p. 316) y participó en las luchas que alarmaron durante un tiempo el valle del Pecos para vengar el asesinato de J. H. Tunstall, que presenció y no pudo evitar. Walter Noble Burns explica detalladamente ese conflicto, que Arthur Penn presenta en la película The Link-Handed One (1957), pero Borges omite motivos y circunstancias para que Billy aparezca como un pistolero "puro", cuya única pasión era la violencia.

Borges se aparta, por otra parte, de la púdica tradición de las películas del Oeste,a la que se apega, por lo que dice, la de Vidor, pues anota que "las guitarras y los burdeles de Méjico lo arrastraban" y que Billy "organizaba populosas orgías que duraban cuatro días y cuatro noches" (p. 318); sin embargo,

en eso anticipa la resplandeciente película a colores de Sam Peckinpah, Pat Garrett and Billy the Kid, en la que algunas mexicanas desnudas animan la pantalla y que contrasta con la más bien tristona de Arthur Penn, en blanco y negro. La película de Peckinpah se aleja de esos western en los que las prostitutas aparecen en los saloons pero rara vez se desvisten, y el texto de Borges sugiere algo más que esas recatadas imágenes; a los dos les interesa el desenfreno como un reflejo de la manera en que Billy supuestamente practicó la violencia, es decir despreocupadamente. Por el contrario, la película de Arthur Penn apenas registra ese aspecto de la leyenda; Billy se enreda ahí con la mujer de Sabal Gutiérrez, que aparece como su amigo, y las complicaciones emocionales ensombrecen al supuestamente despreocupado pistolero.

Borges y Peckinpah manejan el tema de un modo muy distinto al de Arthur Penn, y eso se nota sobre todo en la manera en que trabajan el episodio en que Pat Garrett mata a Billy the Kid. Este había sido condenado a la horca, en Lincoln, pero escapó matando a sus guardianes. Se ofreció una recompensa por su captura y se le buscó por toda la región. Los perseguidores empezaban a desanimarse suponiéndolo en México cuando alguien insinuó que Billy estaba oculto en Fort Sumner, en la casa de los Gutiérrez; Pat Garrett no lo creyó, tal vez porque la mujer de Sabal era su cuñada, pero de cualquier modo decidió averiguar. Sólo dos hombres lo acompañeron al pueblo, en el

que, de noche, se ocultó sigilosamente en la casa de Pete Maxwell, que vivía junto a los Gutiérrez. Billy apareció en eso con un cuchillo de cocina en la mano; aparentemente iba a cortar un pedazo de carne de un cordero colgado en el portal, pero vio a los acompañantes de Garrett, que esperaban afuera y no podían saber en ese momento que estaban ante el pistolero. Tal vez Billy pensó que eran peones; el caso es que entró a la casa de Maxwell llamándolo. Pat Garrett disparó desde la oscuridad; la muerte de Billy fue instantánea. Nunca supo quién lo mató. Walter N. Burns recoge el testimonio de uno de los acompañantes de Pat Garrett, que no contradice lo que aquél había contado; sin embargo, Arthur Penn prefiere que Pat Garrett alcance a Billy ante la puerta de los Gutiérrez y lo llame; el muchacho se da la vuelta para tirar y Pat lo mata, para comprobar luego que la pistola estaba descargada. El pistolero ahí se suicida, cansado de huír siempre, y el comisario aparece como uno de esos hombres que detestan la violencia, pero tienen que cumplir con su deber. En cambio, Sam Peckinpah hace que Pat Garrett coloque a sus hombres afuera de la casa en que Billy está con una mexicana en la cama y que allí espere pacientemente a que el otro se levante en busca de un bocadillo para entrar a la cocina y matarlo a balazos. El único detalle caballeresco ahí es tal vez que Pat Garrett no lo mata en el lecho, junto a la muchacha.

Borges cuenta que Billy the Kid "atravesó al galope de su

overo[7] la calle principal o única de Fort Sumner" (p. 319) y que Pat Garrett, "sentado en un sillón de hamaca en un corredor" (p. 319), le descerrajó un tiro en el estómago; acto seguido, le metió otra bala y después lo dejó morir en la calle; la agonía, nos dice, fue "larga y blasfematoria" (p. 319). Borges exagera así la relativa tranquilidad con que el comisario liquidó a Billy y alarga la agonía para que contraste con la rapidez con el pistolero vivió. Agrega que el pueblo "trancó bien las ventanas" (p. 319) y que, al amanecer, "se fueron acercando" (p. 319) y lo desarmaron; además, asegura que, muerto, lo exhibieron en la vidriera de un almacén, al que "Hombres a caballo o en tílbury acudieron de leguas a la redonda" (p. 319). Tales detalles obedecen al propósito de Borges, pero en realidad Billy se ocultó durante varias semanas en Fort Sumner porque los vecinos, la mayoría mexicanos, le tenian simpatía. Las mujeres se arremolinaron llorando alrededor del cadáver, y se habló de linchar a Pat Garrett.
Borges deforma los hechos para hacer de Billy un perfecto villano, pero hasta aquí todo podría encajar en un <u>western</u>. Sin embargo, se aparta de ese género en la segunda parte del relato, tendenciosamente titulada "El estado larval". Ahí escribe que Billy nació en Nueva York, en 1859, lo cual es cierto, pero lo hace pasar trece años en la ciudad y militar en la pandilla de los <u>Swamp Angels</u>, que se dedicaba a asaltar marineros borrachos; para rebarjarlo, asegura que ahí "Practicaba

el orgullo de ser blanco" (p. 316) y en la última parte del relato agrega que "puso en los mejicanos el odio que antes le inspiraban los negros" (p. 318). De este modo, Borges nos dice que Billy the Kid no era después de todo sino un delincuente juvenil que en el salvaje Oeste se convirtió en pistolero y más tarde en personaje legendario, representando un papel que había aprendido en los melodramas de cowboys de los teatros del Bowery, cuya influencia culpable sobre el muchacho corresponde a la que ahora se atribuye a los comics o a los programas de televisión. La verdad es que los padres de Billy se trasladaron a un pueblo de Kansas en 1862, en el que murió el padre del muchacho; su madre se lo llevó entonces a Colorado, donde volvió a casarse, y posteriormente a Santa Fe y a Silver City, es decir que Billy prácticamente vivió siempre en el Oeste. La manera en que Borges reelabora la historia del pistolero no deja de ser divertida, pero el humor es algo rebuscado y el resultado desagradable, lo mismo que si una película de pandillas juveniles se convirtiera de pronto en una del Oeste.

Por lo demás, la manera en que Borges pervierte la leyenda se opone a la manera en que trabaja las historias de los cuentos comentados en los cuatro primeros capítulos de esta tesis. La historia en esos casos es esencialmente la misma, pero los atributos de los personajes y las circunstancias son muy distintos; en cambio, Borges retiene aquí los personajes y el

ambiente, pero los hechos, a no ser porque Pat Garrett mata a Billy the Kid, son diferentes y también las funciones que cumplen. Este tipo de reelaboración es por eso más obvio, menos refinado.

N O T A S

P r ó l o g o

1 A menos que se indique otra fuente, todas las citas de los textos de Borges remiten a las Obras completas, ed. por José E. Clemente (Buenos Aires: Emecé, 1974); la página se indicará entre paréntesis en adelante; aquí, p. 393.

2 El número de libros ha sido calculado en 1 312 000 potencia de 25 por Jean-Maurice Lefebve, "Qui a écrit Borges", L'Herne, (1964), p. 226. El autor considera que cada uno tiene 410, no 400 páginas, pero el número de volúmenes es de cualquier modo impresionante, y Néstor Ibarra dice que "L'univers observable avec ses radio-sources qui, aux dernières nouvelles, sont à dix milliards d'années lumière de nous, n'arrive pas à être à la bibliothèque ce qu'est un électron à notre univers". Borges et Borges (París:L'Herne, 1969), p. 85.

3 Borges dice exactamente: "Mais dans La Bibliothèque de Babel [sic] je dirai qu'il y a deux idées. Il y a d'abord une idée qui n'est pas mienne, qui est un lieu commun, l'idée d'une possibilité de variation presque infinie en partant d'un nombre limité d'éléments. Derrière cette idée abstraite, il y a aussi (sans doute sans que je m'en trouble beaucoup) l'idée d'être perdu dans l'univers, de ne pas le comprendre, l'envie de trouver une solution précise, le sentiment d'ignorer la vraie solution". Georges Charbonnier, Entretiens avec Jorge Luis Borges (París: Gallimard, 1967), p. 20.

4 "Agradecimiento a la demostración que le ofreció la SADE", Sur, No. 129 (julio, 1945), pp. 120-121; el subrayado es mío.

5 Joan Queralt, "Conversación con Borges: Palabras y algunos cuentos", Revista de Occidente, 32, No. 96 (1971), pp. 267-284; el subrayado es mío.

I n t r o d u c c i ó n

1 "Discours du récit", en Figures III (París: Seuil, 1972) pp. 71-72.
La distinción de Genette corresponde más o menos a las nociones representadas en el triángulo de Bühler. El relato equivale al símbolo; la historia o diégesis, al concepto; la narración a las funciones de expresión y apelación. Estas, dicho sea de paso, pueden permitir una clasificación de los estudios literarios; por un lado estarían los que se ocupan sobre todo de la función de expresión, es decir de las relaciones entre una obra y el autor, como los trabajos de Vida y Obra y algunos estudios sicoanalíticos; por otro, aquéllos en que se atiende sobre todo a lo que una obra pide del lector, que es entre los que se ubica este trabajo, porque aquí no interesan los motivos personales por los que Borges, digamos, repite una cierta historia, sino el efecto de esa repetición.

2 B. Tomachevski, "Thématique", en Théorie de la littérature, trad. y ed. por Tzvetan Todorov (París: Seuil, 1965), p. 268.

3 Ibid.

4 Tzvetan Todorov, "Langage et littérature", en Poétique de la prose (París: Seuil, 1971), pp. 37-38.

5 Vladimir Propp, Morphologie du conte (París: Seuil, 1965) p. 29.

6 Ibid.

7 Ibid, p. 35.

8 Claude Bremond, Logique du récit (París: Seuil, 1973), p. 28.

9 Sémantique structurale (París: Larousse, 1966), p. 195.

representado no es amorfo:

> Se podría comparar la secuencia elemental a las fases de un tiro al blanco. La situación inicial se presenta cuando la flecha, colocada sobre el arco en tensión, está lista para el tiro. La alternativa es entonces retenerla o soltarla. Si la soltamos, la alternativa es que dé o no en el blanco. Estas peripecias tienen un papel retardador. Para nada cambian la necesidad final de que acierte o no. La binaridad de estas oposiciones en la secuencia elemental no es por lo tanto un misterio. Se trata de una consecuencia de la unidimensionalidad de los segmentos cuyo tejido constituye la historia.[10]

Por otra parte, Bremond señala que las secuencias elementales se combinan a su vez en secuencias complejas. Las configuraciones más características son: (a) la que llama "cabo a cabo" y que consiste en que dos secuencias elementales se suceden de tal modo que el cierre de la primera coincide con la apertura de la segunda (Figura 1); (b) el "enclave", en la que una secuencia se desarrolla en el interior de otra, o, mejor dicho, entre dos momentos de una secuencia elemental, ya sea que mediatice la actualización o el término de esta secuencia (Figura 2); (c) el "arrodrigado, que consiste en que dos secuencias elementales se desarrollan simultáneamente (Figura 3). Esta configuración representa por lo general una situación en que el mismo proceso visto desde puntos de vista diferentes cumple funciones distintas. Esto significa que el mismo acontecimiento, que cumple una función "a" en la perspectiva de un agente "A", cumple una función "b", en la perspectiva de un agente "B". En otras palabras, Bremond no

10 Bremond, p. 33.

11 Ibid, pp. 132-133.

12 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No. 8 (1966), p. 9

13 Greimas, p. 206.

I. Providencia divina y libre albedrío.

1 "San Giacomo es otro personaje paterno castigador, esta vez quien, por sospechar de la ilegitimad del hijo de su mujer, urde cuidadosamente la trama de la vida de éste, haciéndole lograr los mejores lugares del éxito social, gracias a recomendaciones y sobornos que el hijo ignora. Finalmente, toda esa vida de falso suceso, lo impulsa al suicidio: el hijo siente que la vida le ha sido prestada y, en homenaje al padre que lo odia y quiere destruirlo, se mata". Blas Matamoro, Jorge Luis Borges o el juego trascendente (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1971), p. 27.

2 La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges (México: El Colegio de México, 1957), p. 112.

3 Ibid.

4 Ibid, p. 113.

5 La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Madrid: Gredos, 1968), p. 57.

6 Ibid, p. 58.

7 Emir Rodríguez Monegal, "Borges en U. S. A.", Revista Ibe-

roamericana, No. 70 (enero-marzo, 1970), p. 67.

8 Antiguas literaturas germánicas (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), p. 70.

9 Ibid.

10 Richard Burgin, Conversaciones con Jorge Luis Borges (Madrid: Taurus, 1974), p. 104.

11 Patricia Merivale, "The flaunting of artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges", Wisconsin Studies in Contemporary Literature, 8 (Spring 1967), p. 267.

12 Ibid, p. 296.

13 Ernesto Sábato, "El prototipo de la literatura científica", en El escritor y sus fantasmas (Buenos Aires: Aguilar, 1964), pp. 99-100.

14 Ibid, p. 101.

15 Esa ambigüedad ha permitido otra interpretación: "Pero en Las ruinas circulares, de Ficciones, el cuento que más cabalmente expresaba hasta ahora en la producción de Borges su concepción de la creación artística, a través de ese mago cuya voluntad de crear un hombre se cumple después de laborioso esfuerzo sólo para descubrir que no ha creado nada real, pues tampoco lo es él mismo, como creación que es de otro autor, es decir de Borges". Julio Rodríguez-Luis, "La nueva metáfora de la creación artística en el cuento de Borges", Insula, No. 340 (1975), p. 5.

II. El Superhombre.

1 Edgar Allan Poe, "El barril de amontillado", en Antología de grandes cuentistas norteamericanos, ed. por A. Grove Day

(Madrid: Aguilar, 1960), p. 75.

2 Burgin, p. 54.

3 Ibid.

4 "Entretiens avec James E. Irby", L'Herne (1964), p. 394.

5 Burgin, p. 69.

6 En un apéndice a Fernando Sorrentino, Siete conversaciones con Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Casa Pardo, 1974), p. 153.

7 Burgin, pp. 69-70.

III. El camino a Damasco.

1 La posible influencia de Schwob en los relatos de la Historia universal de la infamia ha sido señalada por Manuel Ferrer, Borges y la nada (Londres: Támesis, 1972), pp. 169-172, y también por James E. Irby en un curso en el El Colegio de México en 1968. En las Vies imaginaires, Schwob reconstruyé la biografía de Lucrecio y otros personajes históricos más o menos importantes a partir de los pocos datos que sobre ellos han recabado los historiadores, desarrollando la idea de que los escritores de imaginación deberían completar la labor de los historiadores y filológos.

2 Borges sugiere en esa nota que el protagonista había quedado impotente. Véase Irby, p. 397.

3 El texto alude repetidamente a las Epístolas de San Pablo: "Despojáos del hombre viejo y revestid al nuevo, al hombre renovado por el conocimiento, hecho a imagen de Aquél que lo creó" (Col. 3,9); "Despojáos del hombre viejo, que vivía corrompiéndose según sus deseos y renováos espiritualmente; re-

vestid al hombre nuevo que está hecho según la voluntad de Dios llevando una vida recta y pura" (Eph. 4,22). Véanse además 2 Cor. 5,17 y Eph. 2, 15.

4 Burgin, p. 54.

5 Irby, p. 395.

6 Ibid, p. 396.

7 Sobre la importancia de los oximora en la obra de Borges, véanse la obra citada de Alazraki y el artículo de este mismo autor "Oxymoronic Structure in Borges' Essays", en Lowell Dunham e Ivar Ivask (eds.) The Cardinal Points of Borges (Norman: University of Oklahoma, 1971.

8 Antiguas literaturas germánicas, p. 117.

IV. E l d í a f e l i z.

1 Ambrose Bierce, "Un suceso en el puente sobre el río Owl", en Antología de grandes cuentistas norteamericanos, ed. por A. Grove Day (Madrid: Aguilar, 1960), p. 158.

2 Ibid, p. 162.

3 Ibid, p. 168.

4 Ibid, p. 162.

5 Borges par lui-même (París: Seuil, 1970), p. 63.

6 Barrenechea, p. 103.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 En una entrevista publicada en El oficio de escritor, trad. por José Luis González (México: Era, 1968).

V. Il y a un peu la machine.

1 "Filosofía de la composición" en Ensayos y críticas, trad. por Julio Cortázar (Madrid: Alianza, 1973).

2 Charbonnier, pp. 64-65.

3 Ibid, p. 47.

4 Ibid, pp. 47-48.

5 Gérard Genette, "L'utopie littéraire", en Figures I (París: Seuil, 1966), p. 129.

6 Colloque de Cerisy (París: Minuit, 1976), II, p. 431.

7 Gérard Genette, "Discours du récit", en Figures III (París: Seuil, 1972), p. 203.

8 Enrique Anderson Imbert, "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'", en Crítica interna (Madrid: Taurus, 1961), pp. 247 259; Emilio Carilla, "Un cuento de Borges", en Studia philologica (Madrid: Gredos, 1960), I, pp. 295-306.

9 "L'art comme procedé", en Théorie de la littérature, trad. y ed. por Tzvetan Todorov (París: Seuil, 1965), pp. 76-97.

10 En el prólogo a La muerte y la brújula (Buenos Aires: Emecé, 1951) según cita de Rafael Gutiérrez Girardot, "Dos temas en la literatura hispanoamericana", Cuadernos Hispanoamericanos, No. 32 (agosto, 1952), p. 263.

11 Luis Harss, "Cortázar o la cachetada metafísica", Mundo Nuevo, No. 7 (enero, 1967), p. 61.

12 Para ser algo más preciso en Isabella von Aegypten (1812) de Achim von Arnim y en "Die Geheimnisse" (1822) de Hoffmann.

13 Borges ha dicho que es el primer libro en prosa que leyó en alemán. Jean de Milleret, Entretiens avec Jorge Luis Borges (París: Belfond, 1967), p. 27.

14 Jaime Alazraki, "El golem de J. L. Borges", en Rizel Pincus y Gonzalo Sobejano (eds.) Homenaje a Casalduero (Madrid: Gredos, 1972), pp. 9-19.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 "La grammaire du récit", en Poétique de la prose (París: Seuil, 1971), pp. 120-121.

18 "Tout, dans le récit, est-il fonctionnel? Tout, jusqu'au plus petit détail, a-t-il un sens? Le récit peut-il être integralement découpé en unités fonctionnelles? On le verra à l'instant, il y a sans doute plusieurs types de fonctions, car il y a plusieurs types de corrélations. Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que des fonctions: tout, à degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de part du narrateur), c'est une question de structure: dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable: quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile: tout a un sens ou rien n'en a. On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informa-

tionnel du mot): c'est un systeme pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire". Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, No. 8 (1966), p. 7; no está muy lejos la noción de motivación de los formalistas rusos porque, por ejemplo, Tomachevski escribe que "l'introduction de tout motif particulier ou de chaque ensemble de motifs doit être justifié" y señala además que "Tchekhov a pensé à la motivation compositionelle en disant que si au début de la nouvelle il y a un clou dans le mur, à la fin c'est à ce clou que le héros doit se pendre", "Thématique", en Théorie de la littérature, trad. y ed. por Tzvetan Todorov (París:Seuil, 1965), p. 282; además, Poe habló también de subordinar todos los elementos de un relato al efecto que la obra debe producir. Sin embargo, en estos autores la coherencia de la obra es más una cuestión de arte que de estructura. Véase además Northrop Frye, Anatomy of Criticism (Princeton: Princeton University, 1969), p. 16.

19 Burgin, p. 103.

20 Ibid, p. 63.

21 "At Work with Borges", en Lowell Dunham e Ivar Ivask (eds.) The Cardinal Points of Borges (Norman: University of Oklahoma, 1971), p. 72.

22 Borges, enigma y clave (Buenos Aires: Nuestro Tiempo, 1955), p. 33 y siguientes.

23 Carter Wheelock, The Mythmaker (Austin: Texas University, 1969), p. 90.

24 Lanin A. Gyurko, "Borges and the machismo cult", Revista Hispánica Moderna, 36 (1970-71), pp. 128-145.

25 Wheelock, p. 81 y p. 98.

26

27 Charbonnier, p. 53.

28 Borges maneja, sin embargo, un número limitado de vocablos considerados "clave", como han señalado Ana María Barrenechea en su libro La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges (México: El Colegio de México, 1957) y Jaime Alazraki en La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Madrid: Gredos, 1968). Este autor habla incluso de adjetivos "tic".

29 Gérard Genette, "La littérature comme telle", en Figures I (París: Seuil, 1966), p. 255.

30 "La construction de la nouvelle et du roman", en Théorie de la littérature, trad. y ed. por Tzvetan Todorov (París: Seuil, 1965), p. 172.

31 Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (París: Seuil, 1970), p. 82 y siguientes.

32 Burgin, pp. 65-66.

33 Ronald Christ, The Narrow Act: Borges' Art of Allusion (Nueva York: New York University, 1969), p. 91.

34 Jaime Alazraki, La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, 2a ed., (Madrid: Gredos, 1968), p. 242.

35 En Inquisiciones, según cita de César Fernández Moreno, Esquema de Borges (Buenos Aires: Perrot, 1957), p. 11.

36 Carter Wheelock, "Borges' new prose", Tri Quarterly, 25, (Fall, 1972), p. 417.

C o n c l u s i o n e s

1 María Angélica Bosco, Borges y los otros (Buenos Aires:

Fabril, 1967), p. 159.

2 El tema procede de una novela griega del siglo II de Jenofonte Efesio y lo trabajaron varios autores italianos en los siglos XIV y XV adaptándolo al escenario y situando la acción en Siena o en Verona. Por otra parte, la obra de Shakespeare ha sido llevada varias veces a la pantalla. La película de George Cukor, realizada en 1936, es sumamente respetuosa de los convencionalismos teatrales relacionados con la representación de las obras de Shakespeare y, por ejemplo, los actores principales, Norman Shearer y Leslie Howard, estaban lejos de ser unos adolescentes, de modo que esa producción representa sobre todo el deseo de los managers de la industria de mostrar interés en la cultura; en cambio, la película de Franco Zefirelli, realizada en 1968, es mucho más arriesgada, pero incomparablemente superior. Además, merece mención la película de Renato Castellani, también titulada Romeo y Julieta y realizada en 1954, que se basa tanto en Shakespeare como en las antiguas versiones italianas.

3 Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona: Seix Barral, 1965), p. 14.

Borges y Billy the Kid

1 "Borges narrador", Sur, 14 (noviembre, 1935), 105-115.

2 Christ, pp. 66-79.

3 Martin S. Stabb, Jorge Luis Borges (Nueva York: Twayne, 1970), p. 91.

4 Ibid.

5 Billy the Kid (1930) de King Vidor, que pretendía ser una reconstrucción fiel de los hechos, entre los que destaca el asedio a la casa de McSween, es la primera en que "se oyen los balazos" y también la primera sobre el tema; la siguieron, entre otras, Billy the Kid Returns (1938), de Joseph Kane, Billy

the Kid (1941), dirigida por David Miller, con Robert Taylor, The Kid from Texas (1950), de Kurt Neumann, con Audie Murphy, así como un inevitable Son of Billy the Kid (1949), de Ray Taylor. El pistolero aparece además en Chisum (1970), de Andrew McLaglen, y en The Outlaw (1943/1950), producida y concluida por Howard Hughes como director, que tuvo serios tropiezos con los censores y en la que Billy comparte amistosamente con "Doc" Holliday el lecho de una mujer (Jane Russell), pero se disputa y pelea con éste por la posesión de un caballo.

6 D. W. Griffith descubrió las posibilidades cinematográficas de los paisajes naturales al filmar Ramona (1910) en el sur de California; antes, los cineastas trabajaban en estudios cerrados. El principio del relato de Borges recuerda especialmente al de La Diligencia, también de Griffith, en el que se observa una diligencia que avanza por el paisaje y de pronto un movimiento de la cámara deja ver en el primer plano a los indios que se disponen a asaltarla.

7 El color del pelo del caballo de Billy alude aparentemente a la polémica sobre el color del caballo del héroe del Fausto de Estanilao del Campo. Borges ha dicho: "Hasta el pelo del caballo del héroe ha sido examinado y reprobado. En 1896, Rafael Hernández --- hermano de José Hernández --- anota: 'Ese parejero es de color overo rosado, justamente el color que no ha dado jamás un parejero, y conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores'; en 1916, confirma Lugones: 'Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias, o servir de cabalgadura a los muchachos mandaderos'.(. . .) Yo me declaro indigno de terciar en esas controversias rurales; soy más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a confesar que aunque los gauchos de más firme ortodoxia menosprecien el pelo overo rosado, el verso

En un overo rosao

sigue --- misteriosamente --- agradándome" (p. 187). El caballo de Billy, es cierto, no es overo rosado, sino simplemente overo como el de Eduardo Nelson.

Figura 1.

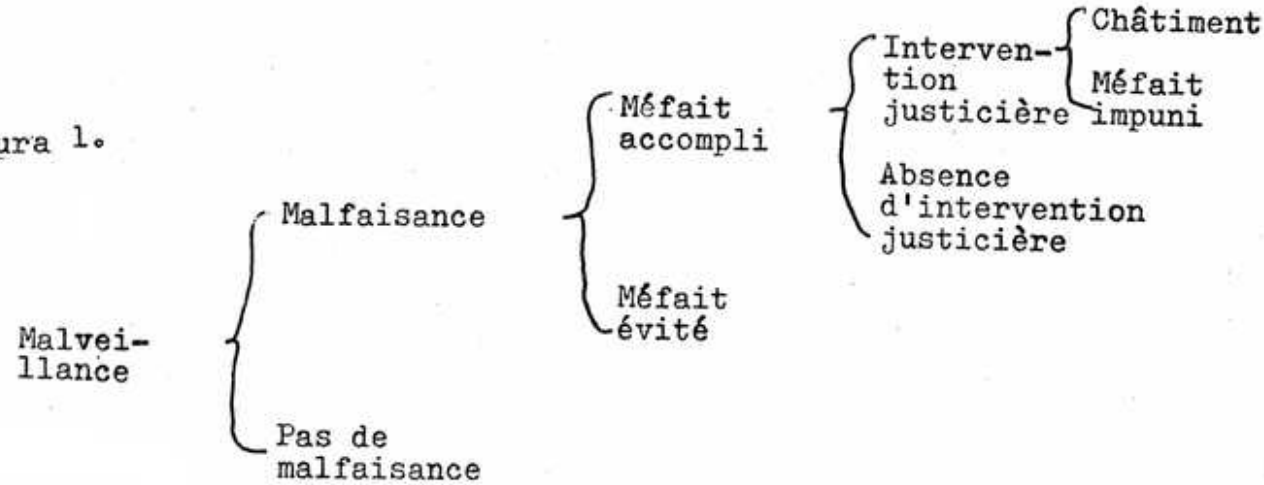
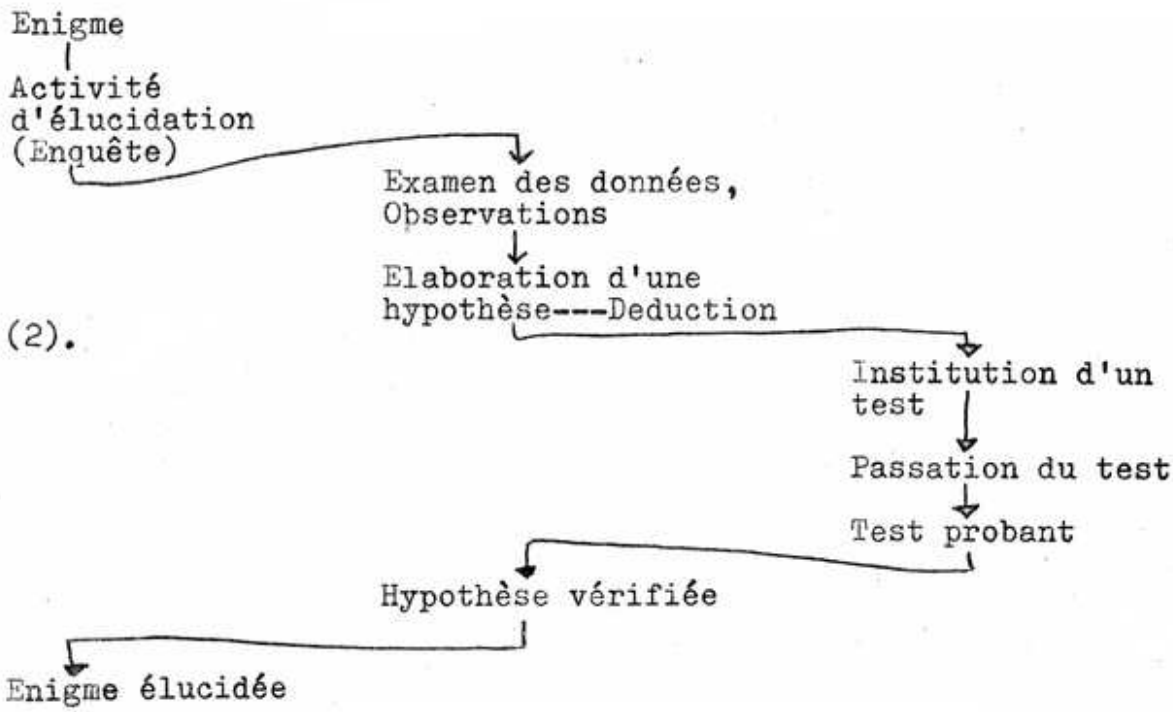
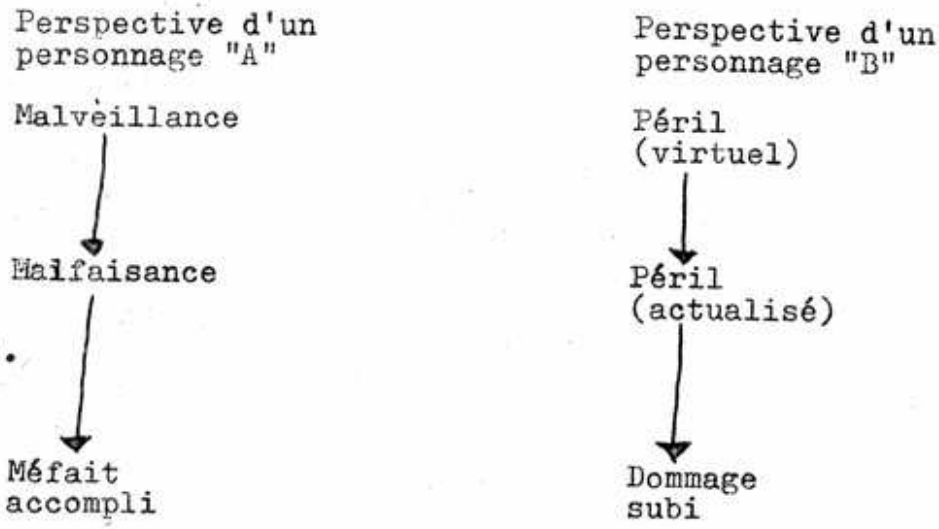


Figura (2).



ra (3).



B I B L I O G R A F I A

Obras de Borges:

Obras completas, ed. por José E. Clemente. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Antiguas literaturas germánicas. (En colaboración con Delia Ingenieros) México: Fondo de Cultura Económica, 1951 ("Breviarios" No. 53).

Manual de zoología fantástica. (En colaboración con Margarita Guerrero) México: Fondo de Cultura Económica, 1957 ("Breviarios" No. 125).

Obras sobre Borges:

Alazraki, Jaime. "Borges and the Kabbalah", Tri Quarterly, 25 (Fall, 1972), 240-267.

_____. "El golem de J. L. Borges", en Rizel Pincus y Gonzalo Sobejano (eds.). Homenaje a Casalduero: Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos. Madrid: Gredos, 1972, 9-19.

_____. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Madrid: Gredos, 1968.

_____. "Oxymoronic Structure in Borges' Essays", en Lowell Dunham & Ivar Ivask (eds.). The Cardinal Points of Borges. Norman: University of Oklahoma, 1971.

Alonso, Amado. "Borges narrador", Sur, 14 (noviembre, 1935), 105-115; también en su libro Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1965, 341-351.

Anderson Imbert, Enrique. "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'", Revista Iberoamericana, XXV, No. 49 (1960), 33-43; también en su libro Crítica interna. Madrid: Taurus, 1961, 247-259.

Barrenechea, Ana María. La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. México: El Colegio de México, 1967.

Becco, Horacio Jorge. Jorge Luis Borges: Bibliografía total 1923-1973. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974.

Bosco, María Angélica. Borges y los otros. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1967.

Burgin, Richard. Conversaciones con Jorge Luis Borges. Madrid: Taurus, 1974.

Carilla, Emilio. "Un cuento de Borges", en Studia philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60o aniversario. Madrid: Gredos, 1960, I, 295-306.

Charbonnier, Georges. Entretiens avec Jorge Luis Borges. París: Gallimard, 1967.

Christ, Ronald. The Narrow Act: Borges' Art of Allusion. Nueva York: New York University, 1969.

di Giovanni, Norman Thomas. "At Work with Borges", en Lowell Dunham y Ivar Ivask (eds.). The Cardinal Points of Borges. Norman: University of Oklahoma, 1971.

Fernández Moreno, César. Esquema de Borges. Buenos Aires: Perrot, 1957.

Ferrer, Manuel. Borges y la nada. Londres: Támesis, 1972.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Dos temas en la literatura hispanoamericana", Cuadernos Hispanoamericanos, 32 (agosto, 1952), 262-265.

Gyurko, Lanin A. "Borges and the machismo cult", Revista Hispánica Moderna, 36 (1970-1971), 128-145.

Ibarra, Néstor. Borges et Borges. París: L'Herne, 1969.

Irby, James E. "Entretiens avec James E. Irby", L'Herne (1964), 388-403.

Lefebve, Maurice-Jean. "Qui a écrit Borges", L'Herne (1964), 224-227.

Matamoros, Blas. Jorge Luis Borges o el juego trascendente. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1971.

Merivale, Patricia. "The flaunting of artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges", Wisconsin Studies in Contemporary Literature, 8ii (Spring, 1967), 294-309.

Milleret (de), Jean. Entretiens avec Jorge Luis Borges. París: Pierre Belford, 1967.

Queralt, Joan. "Conversación con Borges: Palabras y algunos cuentos", Revista de Occidente, 32, No. 96 (1971), 267-284.

Rodríguez-Luis, Julio. "La nueva metáfora de la creación artística en el cuento de Borges", Insula, No. 340 (1975).

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges en U. S. A.", Revista Iberoamericana, 36 (1970), 65-75.

_____. Borges par lui-même. París: Seuil, 1970.

Sorrentino, Fernando. Siete conversaciones con Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974.

Stabb, Martin S. Jorge Luis Borges. Nueva York: Twayne 1970.

Tamayo, Marcial y Ruiz-Díaz, Adolfo. Borges, enigma y clave. Buenos Aires: Nuestro Tiempo, 1955.

Wheelock, Carter. "Borges' new prose", Tri Quarterly, 25 (Fall, 1972), 403-440.

_____. The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges. Austin: Texas University, 1969.

Otras obras:

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8 (1966).

Bierce, Ambrose. "Un suceso en el puente sobre el río Owl", en Antología de grandes cuentistas norteamericanos. Ed. por A. Grove Day. Madrid: Aguilar, 1960.

Bradbury, Ray. Fahrenheit 451. Nueva York: Random House, 1953.

Bremond, Claude. Logique du récit. París: Seuil, 1973.

Burns, Walter Noble. The Saga of Billy the Kid. Nueva York:

Chklovski, Victor. "L'art comme procedé" y "La construction de la nouvelle et du roman", en Théorie de la littérature (textes des formalistes russes). Trad. y ed. por Tzvetan Todorov. París: Seuil, 1965, 76-97 y 170-196.

Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.

El oficio de escritor (Las entrevistas de la Paris Review). Trad. por José Luis González. México: Era, 1968.

Garrett, Patrick Floyd. The Authentic Life of Billy the Kid. 1882; reimpresión Norman: University of Oklahoma, 1967 ("Western Frontier Library", No. 3).

Genette, Gérard. "La littérature comme telle" y "L'utopie littéraire", en Figures I. París: Seuil, 1966.

_____. "Discours du récit", en Figures III. París: Seuil, 1972.

Greimas, Algercidas Julien. Sémantique structurale. París: Larousse, 1966.

Harss, Luis. "Cortázar o la cachetada metafísica", Mundo Nuevo, No. 7 (enero, 1967).

Poe, Edgar Allan. "El barril de amontillado", en Antología de grandes cuentistas norteamericanos. Ed. por A. Grove Day. Madrid: Aguilar, 1960.

_____. "Filosofía de la composición", en Ensayos y críticas. Trad. por Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Trad. París: Seuil, 1965.

Robbe-Grillet, Alain. Colloque de Cerisy. París: Minuit, 1976 ("10/18").

Rosenfeld, Beate. Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Breslau: Dr. Hans Priebatsch, 1934.

Sábato, Ernesto. "El prototipo de la literatura científica", en El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

Tomachevski, B. "Thématique", en Théorie de la littérature (textes des formalistes russes). Trad. y ed. por Tzvetan Todorov. París: Seuil, 1965, 263-307.

Todorov, Tzvetan. "La grammaire du récit" y "Littérature et langage", en Poétique de la prose. París: Seuil, 1965.

_____. Introduction à la littérature fantastique. París: Seuil, 1970.

elimina de la historia la referencia a los personajes:

> La función no es simplemente ek enunciado de una acción (Transgresión, Lucha, Victoria) sin agente ni paciente determinado como si no importara saber que el autor de una Transgresión se convertirá luego en un combatiente y más tarde en el vencedor o el vencido en la lucha. Todo lo contrario, la función de una acción no puede definirse sino desde la perspectiva de los intereses o de la iniciativa de un personaje, agente o paciente del proceso. Muchas funciones no se eslabonan sino suponiendo que se refieren a la historia de un mismo personaje (Así Victoria no sucede a Lucha si no admitimos que un mismo personaje es primero un combatiente y luego el vencedor). Por lo tanto, no definiremos la función sólo por una acción (que llamaremos proceso), sino por la relación entre un personaje-sujeto y un proceso-predicado .[11]

Propp tuvo esto en cuenta en la práctica, pero no en la teoría. Debido a ello representó la "morfología" del cuento de hadas ruso como una simple sucesión de funciones, sin percatarse de que una historia es rara vez simple, unilineal, sino que se compone de varios "hilos".

Roland Barthes observa que no todas las funciones tienen la misma importancia. "Algunas son verdaderas bisagras de la historia (o de un segmento de la historia); en cambio, otras sólo llenan el espacio narrativo que separa a las primeras"[12], propone llamar funciones cardinales o núcleos a las primeras y a las segundas catálisis, por su naturaleza complementaria. En otras palabras, las catálisis son expansiones en relación a los núcleos, simples "rellenos". Los núcleos forman conjuntos limitados de términos poco numerosos, regidos por la lógica y a la vez necesarios y suficientes. Dada esta armazón, las catálisis se insertan en ella de un modo en principio infinito. La historia es infinitamente catalisable, como la oración. A. J. Greimas observó[13] antes que lo que por lo general se llama intriga, suspenso o tensión dramática no consiste sino en la separación de funciones pertenecientes a una misma secuencia por la inserción entre ellas de funciones pertenecientes a otra o a otras secuencias, incluso por la inserción de una o más secuencias . Barthes llama poder catalítico de la historia a la posibilidad de ampliarla o dilatarla de este modo, cuyo corolario es un poder elíptico. Por un lado, una historia se puede alargar mediante la interpolación de todo tipo de catálisis; por otro, se puede eliminar todos los "rellenos" reduciendo un segmento diegético a sus núcleos o una jerarquía

de secuencias a sus términos superiores sin alterar el sentido de la historia.

En este trabajo, las nociones de núcleos y catálisis tienen un sentido ligeramente diferente al que les da Barthes; al comparar las historias de algunos cuentos o relatos se puede apreciar que estas coinciden en algunas secuencias. Estas se consideran algo así como la historia básica de esos relatos; las demás, se mencionan como catálisis. Sin embargo, la llamada historia básica se subordina a veces a otras secuencias. Dicho de otro modo, la importancia de las funciones se determina ahí por el hecho de aparecer en las secuencias de un segmento diegético común a las historias de varios relatos de modo que lobque se considera "relleno" al comparar un grupo de cuentos puede resultar muy importante al comparar la historia de la que forma parte con otro grupo de cuentos. Eso explica que algunos cuentos aparezcan en varios grupos.

PROVIDENCIA DIVINA Y LIBRE ALBEDRÍO

Borges se ha interesado siempre en el problema del libre albedrío y la providencia divina y, al reseñar el libro de M. Davidson, The Free Will Controversy (London, Watts, 1943), señala la incompatibilidad de estas nociones: "¿Qué libre albedrío es el nuestro, si Dios, antes de encender las estrellas, conocía todos nuestros actos y nuestros más recónditos pensamientos?" (p. 283). Tal es el problema que plantean algunos de sus cuentos. Esos cuentos son "La muerte y la brújula", "El muerto", "Tema del traidor y del héroe", "Las ruinas circulares" y el "Examen de la obra de Herbert Quain". También muy semejante a esas historias es la de "Las previsiones de Sangiacomo"[1], un relato escrito en colaboración con Bioy Casares, que no analizaré por esta razón.

Ana María Barrenechea ha dicho que, si todo ha sido prefijado por Dios, no somos sino autómatas y que, a pesar de todos los esfuerzos de los teólogos por salvar el libre albedrío, tenemos "la sensación de una oscura e implacable divinidad que nos acecha desde el comienzo de los tiempos"[2]. De sus declaraciones se deduce que Borges ha querido provocar esta sensación en sus lectores mediante la presentación de símbolos muy diferentes de esa divinidad que nos maneja; así, para ella, Benjamín Otálora es "un compadrito que cree manejar su propio destino y cuando se siente dueño del mundo compren-

de que ha sido un juguete en manos de otro ser"[3], y ese otro ser es Azevedo Bandeira, un personaje inspirado en los caudillos latinoamericanos, en algún todopoderoso tirano. Por otra parte, ella misma observa que Borges repite esa misma idea en el "Tema del traidor y del héroe" y compara a Nolan, "que desempeña la función de Dios"[4], con Bandeira. Además, Alazraki repite más o menos las observaciones de Ana María Barrenechea sobre "El muerto" al señalar que todos los actos de Otálora "desde ese altercado de troperos donde él salva de una puñalada a un hombre de galera oscura y de poncho que resulta ser Azevedo Bandeira hasta sus correrías y bravuconadas de contrabandista y los planes que maquina contra su jefe (. . .) van diseñando un diagrama ya concebido"[5]; sin embargo, complementa esas observaciones comparando la trama de este cuento con la de "La muerte y la brújula", porque, para Alazraki, en este último cuento, "Otálora es Lönnrot y Scharlach toma el lugar de Bandeira"[6]. Además, le parece que la historia del mago de "Las ruinas circulares" refleja de algún modo las de Otálora y Lönnrot.

Estas observaciones me revelaron la semejanza entre las historias de estos cuentos, que remiten, además, a "uno de los libros más borgianos de Chesterton"[7]: <u>The Man Who Was Thursday</u>. El mismo Borges ha dicho, en efecto, que Azevedo Bandeira "es un hombre de Rivera o de Cerro Largo y es también una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable

Sunday de Chesterton" (p. 629). De todo esto se deduce que no sólo Bandeira, sino también James Alexander Nolan, Red Scharlach y el ser que ha soñado al mago de "Las ruinas circulares" son repeticiones, versiones o perversiones del Sunday; también, que Benjamín Otálora, Ryan, Erik Lönnrot y el mago reiteran de algún modo a Syme, el protagonista de la novela de Chesterton. Los primeros representan a Dios; los otros, al hombre. Por mi parte, yo agregaría a la primera serie a Sangiacomo y también a Herbert Quain, como autor del libro Statements; a la segunda, al hijo de Sangiacomo y a los lectores de ese libro de Quain y especialmente a Borges, uno de ellos.

Tal vez debería empezar por analizar la obra de Chesterton en que se basan en cierto modo estos cuentos, pero eso me demoraría demasiado y me limitaré por eso a recordar que Syme se entrevista enun cuarto oscuro con un hombre muy corpulento y que aparentemente le habla de espaldas; así, ingresa a la policía para combatir a los anarquistas; posteriormente se hace pasar por uno de ellos y en una reunión es elegido representante de un grupo en el Consejo Supremo. Cada uno de los siete miembros de ese consejo adopta el nombre de un día de la semana; el presidente se llama Sunday y Syme es Thursday. Poco a poco, Syme averigua que los otros miembros del consejo son también policías infiltrados y, al final, Sunday les revela que él es el hombre con que todos hablaron en un cuarto oscuro y que los reclutó como policías. Todos sienten que han sido

víctimas de una broma absurda y diabólica.
Borges ha tratado aparentemente de provocar en el lector de sus cuentos el singular efecto que la revelación de Sunday produce. Las historias de los cuentos son aparentemente diferentes, pero en el fondo iguales; uno de los protagonistas pretende suplantar a su jefe; otros, resolver un asesinato; sin embargo, en todos los casos se trata de la realización de una tarea con el objeto de obtener un cierto mejoramiento. Todos los relatos nos dejan, además, esa sensación de que he hablado. Esto se debe a que, como he dicho, una misma acción puede tener funciones muy distintas y a que esto ocurre siempre que se considera una acción o un proceso desde puntos de vista diferentes, es decir desde la perspectiva de personajes diferentes. En todos estos cuentos, una parte de la acción, de la historia, es decir un segmento diegético es ambiguo porque no lo interpretamos del mismo modo desde la perspectiva de los personajes tipo Lönnrot que de la de los personajes tipo Scharlach. Los relatos obedecen a veces a ciertas rutinas culturales, a las "reglas" de los géneros en que se inscriben o a los que por lo menos aluden, pero en casi todos se presentan los hechos desde la perspectiva de los personajes que representan al hombre y sólo al final se presentan desde la perspectiva de los que representan a Dios. El efecto especial de estos relatos se basa en ese sencillo procedimiento.

"El muerto"

Borges observa que la costumbre de especificar el color del pelo de los caballos es "una afectación que en nuestra literatura de ganaderos tiene correlación con la británica de especificar los aparejos, los derroteros y las maniobras, en su literatura del mar, pampa de los ingleses" (p. 182; el subrayado es mío). La metáfora se desarrolla en este cuento, que recuerda esos relatos anglosajones que empiezan con un muchacho que sintió el llamado del mar. "Run away to sea, huír al mar, es la rotura inglesa tradicional (. . .), la iniciación heroica" (p. 301); el protagonista aquí no huye al mar, sino, por supuesto, a la pampa. Tal vez también de manera correspondiente Borges prescinde del happy end, porque Otálora no sobrevive para contarnos sus aventuras.

Este es un muchacho de Buenos Aires, un muchacho de las orillas de Buenos Aires, que ha matado a un hombre; la policía puede detenerlo en cualquier momento. Ese Peligro abre la posibilidad de una conducta protectora. Esta se actualiza; Otálora se traslada a Montevideo. El traslado corresponde a la evicción del peligro. En Montevideo, el muchacho presencia una pelea entre troperos en un almacén del Paso del Molino. "Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro, como a otros la guitarra o la música. Para, en el entrevero, una puñalada que un peón le tira a un hombre

de galera oscura y de poncho" (p. 545). Ese hombre resulta ser Azevedo Bandeira, el jefe de los troperos; la oportuna intervención del muchacho representa un servicio prestado, un beneficio, que abre la posibilidad de una retribución por parte de Bandeira. Esta parece actualizarse cuando al día siguiente "Bandeira lo pondera, le ofrece una copa de caña, le repite que le está pareciendo un hombre animoso, le propone ir al Norte con los demás a traer una tropa" (p. 546); sin embargo, no es así porque, como veremos, Borges disimula la significación de los hechos. Benjamín Otálora había pasado toda su vida en las afueras de la ciudad, no sabía nada de la vida de los troperos;en ese ambiente se halla al principio en desventaja. Esa Situación degradada abre la posibilidad de un Mejoramiento, que Otálora realiza. Esta secuencia se podría suprimir de la historia sin alterarla esencialmente; Otálora habría podido ser un gaucho y no un compadrito. Sin embargo, Borges la presenta en uno de los párrafos más poéticos del cuento, en el que explica de un modo mítico la transformación del muchacho, señalando que esa vida es nueva para él "pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos" (p. 546). Esta secuencia y la de la huída de Buenos Aires evocan, por otra parte, esos relatos de aventuras que mencioné.

Estas secuencias constituyen la introducción a la historia de

Otálora, a la parte de su historia que esencialmente nos interesa. Esta empieza en el momento en que Otálora, años después, entra en el dormitorio de Bandeira, que está enfermo, para llevarle la caldera y el mate. "Bandeira yace boca arriba; sueña y se queja; una vehemencia de sol último lo define. El vasto lecho blanco parece disminuirlo y oscurecerlo. Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él" (p. 547). Esta Situación degradada abre la posibilidad de un mejoramiento; Otálora se propone suplantar a Bandeira; Otálora codicia el colorado cabos negros en que cabalga Bandeira y llega también a desear a la mujer del jefe. Para llevar a cabo su propósito, Otálora tiene que analizar la situación. Sabe que "Azevedo Bandeira es diestro en el arte de la intimidación progresiva, en la satánica maniobra de humillar al interlocutor combinando veras y burlas" (p. 548); sabe que para el plan que está maquinando tiene ganarse la amistad de Ulpiano Suárez, el capanga o guardaespaldas de Bandeira. Realizado el análisis de la situación, elaborado un plan, Otálora aplica el método ambiguo de Bandeira a la dura tarea que se propone; además, logra "en jornadas de peligro común" (p. 548) la amistad de Suárez. En este punto de la historia se inserta una secuencia cuya importancia apreciaremos después. La posibilidad de establecer un pacto con Suárez se actualiza; Otálora le confía su plan;"Suárez le promete su ayuda" (p. 548). Hecho este

arreglo el mejoramiento se actualiza. "Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes" (p. 548). Durante un tiroteo toma el lugar de Bandeira y manda a los orientales; también se queda con el colorado y la mujer del viejo. El plan de Otálora se ha realizado; el mejoramiento, logrado.

Borges señala en un libro algunos rasgos de las sagas. "El orden es estrictamente cronológico. No hay análisis de los caracteres. Los personajes se muestran en los actos y en las palabras. Este procedimiento le da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica cinematográfica"[8]. Borges aplica ese método en este cuento; dicho de otro modo, refiere la historia desde el punto de vista de Otálora. Esto implica que sólo conocemos a los otros personajes a través del muchacho; así, éstos se muestran en los actos y en las palabras; ignoramos sus pensamientos. Borges presenta los hechos como los interpreta Otálora; el lector acepta esa interpretación, al principio, sin darse muy bien cuenta. Sin embargo, algunos indicios y el final nos obligan a reinterpretar la historia desde la perspectiva de los otros personajes, de los que el principal es Bandeira.

En el comentario de las sagas al que me he referido, Borges observa que "hay hechos oscuros al principio y que se explican después; hechos que parecen insignificantes y adquieren importancia en el curso del relato"[9]. Tal es el caso de esa puñalada que Otálora para en el almacén del Paso del Molino; a la mañana

siguiente, el paisano que había intentado matar a Bandeira despierta a Otálora y le dice que le quiere hablar el patrón. "Otálora recuerda que ese hombre ha compartido con los otros la noche de júbilo y que Bandeira lo sentó a su derecha y lo obligó a seguir bebiendo" (p. 546). Dije antes que la intervención de Otálora en la pelea constituye un beneficio para Bandeira y que abre la posibilidad de una retribución; aparentemente, Bandeira lo recompensa cuando le muestra gratitud, siquiera de un modo condescendiente, y lo emplea; el final me inclina, sin embargo, a pensar que esas muestras de agradecimiento representan, más que el pago de la deuda, su reconocimiento; la oferta de empleo representa, en mi opinión, el establecimiento de un pacto entre Otálora y Bandeira. A mi modo de ver, Bandeira sabe que le debe un favor a Otálora, que le quitó una puñalada que lo pudo matar; Bandeira le paga ese favor dejándolo que realice sus deseos. Por eso lo deja apoderarse del mando y del caballo y de la mujer; el mejoramiento logrado por Otálora corresponde así al pago de una deuda en la perspectiva de Bandeira. Por otra parte, Bandeira ha establecido un pacto con Otálora al emplearlo; Otálora le debe lealtad. El pacto abre la posibilidad de una transgresión; Otálora lo rompe; la traición lo hace acreedor a un castigo. Por eso, al final, Bandeira lo manda matar.

Las otras secuencias de la historia contribuyen a hacer verosímil la interpretación de los hechos desde la perspectiva de Bandeira.

151945

No sabemos en qué momento Bandeira se da cuenta de los planes de Otálora, pero sí que Otálora le confía su plan a Ulpiano Suárez y que éste le promete su ayuda. El hecho de que, al final, sea precisamente Suárez el que, a una orden de Bandeira, lo mata, da a entender que, en la perspectiva de Suárez,el "pacto" es un engaño. Por otra parte, Borges al describir al argentino señala que éste era "un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca" (p. 545; el subrayado es mío). Esa descripción sugiere que Bandeira puede leerle el pensamiento y que Otálora apenas puede disimular lo que piensa. Borges observa, además, en una entrevista, que "todos veían a través de él"[10]. Además, sabemos que Otálora, intrigado por la noticia de que Bandeira, que habitualmente llevaba los negocios desde Montevideo, ha decidido trasladarse al Norte, le pregunta a los orientales la causa y "alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado" (p. 547). Esa broma sugiere que los hombres de Bandeira habían adivinado los planes del argentino.

Dije antes que este cuento alude a esos relatos de aventuras en los que el protagonista se embarca, aprende el oficio y la jerga de los marinos y vive una aventura que posteriormente cuenta (Robinson Crusoé, Moby Dick); las primeras secuencias de la historia y los párrafos en que se presentan son los que más los evocan; Borges, "a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas" (p. 317)

y nos dice que Otálora "Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a resistir el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a arrear con el silbido y el grito" (p. 546). Estas secuencias, además, se relacionan con la necesidad de hacer verosímil la historia. Otálora tiene que ser un forastero, porque de haber sido un uruguayo, no un argentino, tal vez habría logrado el apoyo de los otros; lo pierde, entre otras cosas, "el artiguismo: la conciencia (tal vez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo" (p. 572); los orientales no hubieran dejado jamás que un argentino los comandara.

"La muerte y la brújula"

Lönnrot aparece con el comisario Treviranus en un cuarto del Hôtel du Nord entre periodistas, fotógrafos y gendarmes; el asesinato de uno de los huéspedes, Marcelo Yarmolinsky, la noche del tres de diciembre, representa un problema que Lönnrot se propone resolver; esa Posible solución abre la secuencia principal de la historia del detective, entre cuyos términos se insertan otras secuencias, como veremos. En primer lugar, la posibilidad de resolver el enigma implica un Posible análisis de los datos, que Lónnrot emprende, p sea que se actualiza. En efecto, Lönnrot sabe que el muerto era un rabino y también "el delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico" (p. 499); sabe que había escrito "una vindicación de la cábala; un Examen de la Filosofía de Robert Fludd; una traducción literal del Sepher Yezirah; una Biografía del Baal Shem; una monografía (en alemán) sobre el Tetragrámaton; otra, sobre la nomenclatura divina del Pentateuco" (p. 500). Sabe también que un policía había encontrado "en la pequeña máquina de escribir una hoja de papel con esta sentencia inconclusa: La primera letra del Nombre ha sido articulada" (p. 500). Durante varios días, Lönnrot se dedica a leer las obras del muerto. "Un libro en octavo mayor le reveló las enseñanzas de Israel Baal Shem Tobh, fundador de la secta de los piadosos; otro, las virtudes y terrores del Tetragrámaton, que es el inefable

nombre de Dios; otro, la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el que está compendiado (. . .) Su noveno atributo, la eternidad --- es decir el conocimiento inmediato de las cosas que serán, que son y que han sido en el universo La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios; los hebraístas atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre --- el Nombre Absoluto" (pp. 500-501). Realizado el análisis de los datos, Lönnrot elabora una hipótesis sobre el asesinato de Yarmolinsky. La secuencia Posible elaboración de una hipótesis/Elaboración de una hipótesis/ Hipótesis elaborada es implícita. Sólo se nos dice, en efecto, que Lönnrot (como Scharlach adivinó) "conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino" (p. 506). Elaborada la hipótesis, Lönnrot la pone a prueba confrontándola con los hechos posteriores; esta Posible verificación de la hipótesis empieza la serie de hechos en cuya ambigüedad se basa el relato de Borges.

Lönnrot somete a prueba la hipótesis al analizar el segundo crimen, el de "la noche del tres de enero" (p. 501). El hecho de que Daniel Azevedo, la víctima, hubiera sido asesinado, como Yarmolinsky, de una puñalada en el pecho y la leyenda La segunda letra del Nombre ha sido articulada escrita sobre los rombos amarillos y rojos de la pinturería, situada al Oeste de la capital, en que lo encontraron, apoyan la

conjetura de Lönnrot; también, el hecho de que Daniel Azevedo, como Yarmolinsky, era un judío. Verificada la hipótesis, otra Posible verificación se plantea al ocurrir el tercer "crimen". Este asesinato es puramente hipótetico. Lönnrot lo postula para explicar los hechos de la noche del tres de febrero; esos hechos constituyen un problema que Lönnrot trata de resolver (Posible solución). Para ello emprende un análisis de los datos. Sabe que un tal Gryphius había tomado días antes una pieza en la Liverpool House y que esa noche "bajó a telefonear al despacho" (p. 502). Sabe que Gryphius llamó a Treviranus y le dijo que "estaba dispuesto a comunicar por una remuneración razonable los hechos de los dos sacrificios de Azevedo y de Yarmolinsky" (pp. 501-502)el subrayado es mío). Lönnrot sabe también que ese hombre no pudo hablar más porque lo interrumpieron dos extraños vestidos de arlequines (Se celebraba el carnaval), que pareció reconocer; sabe que habló un rato con ellos en la pieza que ocupaba antes de irse con ellos. Sabe, además, que los policías encontraron una mancha de sangre en la habitación. Realizado el examen de los datos, Lönnrot postula un crimen; esa hipótesis apoya la hipótesis anterior. Supuesto un tercer asesinato, la mancha de sangre le permite conjeturar que Gryphius, como los otros, murió de una puñalada. La sentencia La última de las letras del Nombre ha sido articulada que uno de los arlequines garabateó en una de las pizarras de la recova antes de alejarse, así como la declaración de Gryphius

a Treviranus, sobre todo "una palabra que dijo" (p. 503), la palabra "sacrificios", apoyan la hipótesis de Lönnrot sobre los crímenes; además, la tercera víctima era también un judío como se deduce de esa nota periodística que lamentaba un pogrom que "ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos" (p. 503).

Lönnrot somete a prueba su hipótesis una vez más, la tercera, al analizar la carta que Treviranus recibió el primero de marzo con un plano de la ciudad arrancado de un Baedeker. "La carta profetizaba que el tres de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la rue de Toulon y el Hôtel du Nord eran <u>los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico</u>; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo" (p. 503). Esos documentos apoyan la hipótesis del detective; sin embargo, al mismo tiempo plantean un problema: determinar si habría o no un cuarto crimen y, en caso afirmativo, el lugar y el momento en que ocurriría. Lönnrot se propone resolver ese problema, cuya <u>Posible solución</u> implica un <u>Posible análisis de los datos</u>. Estas secuencias son implícitas; sabemos, sin embargo, que una de las mujeres de la <u>Liverpool House</u> "recordó los losanges amarillos, rojos y verdes" (p. 502) de los trajes de los arlequines. Esos losanges y los rombos de la pinturería "sugieren cuatro términos" (p. 507). Sabemos, además, que el Tetragrámaton --- el nombre de Dios, JHVH --- consta de cuatro

letras" (p. 507). Por otra parte, Lönnrot había encontrado en el cuarto de Gryphius un libro en latín, el Philologus Hebraeo-graecus (1739) de Leusden, en el que un párrafo subrayado manifiesta que "los hebreos computaban el día de ocaso a ocaso" y "da a entender que las muertes ocurrieron el cuatro de cada mes" (p. 507). Realizado el análisis de los datos, Lönnrot postula un cuarto crimen; el plano y un compás le permiten establecer que éste ocurrirá en el sur, en la quinta de Triste-le-Roy, el cuatro de marzo. En cierto sentido, resuelve así el problema.

La solución del misterio abre la posibilidad de que Lönnrot se presente en Triste-le-Roy la tarde del dos de marzo, convencido de que un amanecer y un ocaso lo separan del momento escogido para el cuarto sacrificio. Esa quinta estaba situada al sur de la ciudad, al otro lado de un arroyo entubado, en una zona en la que medraban los pistoleros, entre ellos Red Scharlach, que "había jurado por su honor la muerte de Lönnrot" (p. 499). La amenaza de Scharlach representa un Peligro o un Daño posible, que implica la posibilidad de una conducta protectora por parte de Lönnrot; ésta, sin embargo, no se actualiza. El detective se presenta en la quinta; Scharlach lo mata, es decir que el daño se realiza.

La conversación entre el pistolero y el detective nos obliga en ese punto del relato a reinterpretar la historia, esta vez desde el punto de vista de Red Scharlach. La estatua de ese

Jano bifronte que menciona el asesino es un símbolo de la historia de la que sólo conocíamos una cara; la estatua de Jano parece girar en ese momento revelándonos un rostro hasta entonces oculto, el otro lado del relato.
Tres años antes, Lönnrot había arrestado y hecho encarcelar al hermano de Scharlach en un garito de la rue de Toulon; malherido, el pistolero sólo había podido escapar gracias a sus hombres, que lo habían sacado del tiroteo. La fiebre, y las alucinaciones de la fiebre, lo agobiaron durante varios días que pasó escondido en la desolada quinta de Triste-le-Roy, y entonces juró vengarse del hombre que había encarcelado a su hermano. Dicho de otro modo, en la perspectiva de Scharlach tenemos un Daño sufrido, que abre la posibilidad de una retribución. Esa posibilidad se especifica como un engaño para atraerlo a la quinta y matarlo. Esa es la secuencia principal de la historia de Scharlach, entre cuyos términos se insertan algunas otras secuencias.
La historia de la relación entre Scharlach y Daniel Azevedo constituye una expansión parentética de la historia del pistolero, que Borges incluye sobre todo para cumplir con una rutina cultural, es decir con las "reglas" del género en que se inscribe su relato; dicho de otro modo, esa parte de la historia se debe a la necesidad de explicar las muertes de Azevedo y de Yarmolinsky, al requisito de todo relato policial de no dejar cabos sueltos.

Entre Red Scharlach y Azevedo existe una especie de pacto. "Yo había tramado con algunos colegas --- entre ellos Daniel Azevedo --- el robo de los zafiros del Tetrarca" (p. 506), que se alojaba en el Hôtel du Nord; ese pacto abre la posibilidad de una transgresión, que se actualiza por parte de Azevedo. "Azevedo nos traicionó: se emborrachó con el dinero que le habíamos adelantado y acometió la empresa el día antes" (p. 506). Esa transgresión constituye un Daño sufrido en la perspectiva de Scharlach y sus cómplices; ese daño abre la posibilidad de una retribución. "Daniel Azevedo merecía la muerte: era un impulsivo, un traidor" (p. 506); la retribución se realiza. "Uno de los nuestros lo apuñaló" (p. 506); la muerte de Azevedo cumple además otras funciones en la trama, como veremos. Antes, analizaré el episodio de la muerte de Yarmolinsky, que también constituye una expansión diegética motivada por el género del relato.

Azevedo intenta apoderarse de los zafiros del Tetrarca, pero fracasa. Su ebriedad y "la numerada divisibilidad" del Hôtel du Nord abren la posibilidad de un error. Azevedo lo comete al entrar en el cuarto de Yarmolinsky. "Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas las fuerzas del hotel" (p. 506). Esa maniobra de Yarmolinsky constituye un Peligro o Daño posible para el intruso, que abre la posibilidad de una conducta protectora. "Azevedo le dio una puñalada en el pecho. Fue casi un movimiento reflejo; medio siglo de

violencia le había enseñado que lo más seguro es matar" (p. 506). Distraído por el proyecto de robar los zafiros del Tetrarca y luego por la traición de Azevedo, Scharlach había aplazado la venganza; la publicidad concedida al crimen y a Lönnrot le permiten atender esa tarea. El pistolero empieza, como Lönnrot, por realizar un análisis de los datos. "A los diez días yo supe por la Yidische Zeitung que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la Historia de los Hasidim; supe que el miedo reverente a pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos" (p. 506). Realizado el examen de los datos que le suministran involuntariamente el redactor de la Yidische Zaitung y el editor de la Historia de los Hasidim, Scharlach elabora una hipótesis. "Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían asesinado al rabino" (p. 506). Eso le permite elaborar un plan que pone inmediatamente en acción; ese plan es ejecutado; la secuencia se cierra. Sin embargo, entre la posibilidad de ejecutar ese plan y la función Plan realizado se insertan algunas secuencias muy importantes porque constituyen esa parte de la historia que sólo conocíamos desde la perspectiva de Lönnrot.

En efecto, la realización del plan presenta tres fases. La primera consiste en la simulación de un segundo "sacrificio",

es decir de una maniobra de engaño, que se actualiza mediante el asesinato de Daniel Azevedo la noche del tres de enero en una pinturería del oeste de la ciudad; así, la muerte de Azevedo cumple una función más. La secuencia correspondiente a la primera verificación de la hipótesis elaborada por el detective coincide con esta secuencia. Además, la muerte de Azevedo cumple otra función. "Era Daniel Azevedo, hombre de alguna fama en los arrabales del Norte, que había ascendido de carrero a guapo electoral, para degenerar después en ladrón y hasta en delator" (p. 501). Scharlach piensa que la policía acabaría por echarle el guante y que "su captura podía aniquilar todo el plan" (p. 506). Ese Peligro o Daño posible abre la posibilidad de una conducta protectora, es decir de una maniobra para evitar ese peligro, que se especifica por medio de la supresión de Azevedo.

La segunda fase del plan consiste en la simulación de un tercer sacrificio. La posibilidad de esa segunda maniobra de engaño se actualiza la noche del tres de febrero, en la Liverpool House; la realización del engaño corresponde, en la perspectiva de Lönnrot a la segunda verificación de su hipótesis.

La tercera fase del plan consiste en el envío de la carta y el plano a Treviranus. Se trata también de un engaño, cuyo éxito conocemos y que corresponde, en la perspectiva del detective, a la tercera verificación de su hipótesis y a la "solución" del misterio. La posibilidad de retribuirle a Lönnrot un

Daño sufrido se actualiza cuando éste se presenta en la quinta de Triste-le-Roy; Sharlach lo mata. Antes, sin embargo, aprovecha la posibilidad de humillarlo revelándole la estratagema que le ha permitido atraerlo a ese lugar; esa humillación sufrida por Lönnrot abre la posibilidad de una retribución, y ésta se actualiza cuando el detective le sugiere un plan en cierto modo más simple: "En su laberinto sobran tres líneas..." (p. 507).

"Tema del traidor y del héroe"

Borges señala, al comentar la obra de Chesterton, que "Cada una de las piezas de la Saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo" (p. 694); ese es precisamente el caso de "La muerte y la brújula" y este cuento que, por otra parte, recuerdan la novela The Approach to Al-Mu'tasim, cuyos críticos llamaron la atención sobre "el mecanismo policial de la obra y su undercurrent místico" (p. 414), lo que la asemeja a las obras de Chesterton; el undercurrent místico de estos cuentos es el problema del libre albedrío y la omnisciencia divina. Por lo demás, "La muerte y la brújula" se inscribe claramehte dentro del género policial; la relación entre Lönnrot y Treviranus obedece a las "reglas" de ese género; mejor dicho, la rivalidad entre Lönnrot y el comisario recuerda la tradicional rivalidad entre el detective independiente y los agentes del orden, la de Sherlock Holmes y Scotland Yard, por ejemplo. Eso sí, lo tradicional es que el detective resuelva el problema a despecho de la policía, y las declaraciones de Scharlach le dan la razón a Treviranus. Borges rompe en ese punto con la tradición y además al final "el villano desempeña (. . .) el papel del detective de explicar la verdadera historia"[11]. Ahora, la relación de "Tema del traidor y del héroe" con el relato policial es menos

clara, pero ¿No se trata aquí de aclarar un asesinato? Borges es un entusiasta lector, traductor y antólogo de relatos policiales y además ha escrito en colaboración con Bioy Casares "un volumen de relatos detectivescos, agudamente titulado, Seis problemas para don Isidro Parodi, 1942, en el que la pureza de los razonamientos del detective, de la sedentaria investigación, está garantizada por el hecho de que éste está todo el tiempo en la cárcel"[12]. Dicho de otro modo, Borges sabe que el detective "mediante una hipótesis trata de volver coherente un conjunto enigmático de hechos" y que "Este ejercicio es estrictamente racional y aseado"[13], según una "regla" válida por lo menos para un buen número de relatos, pero que él y Bioy Casares subvierten al inventar a un "aficionado que resuelve las charadas policiales en su celda de la penitenciaría nacional"[14]. Algo semejante pasa en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" y en "Tema del traidor y del héroe", porque en estos cuentos se trata de aclarar un asesinato ocurrido en un pasado más o menos lejano y el asesino no puede ser castigado; no es extraño por eso que el "detective" en este último cuento sea una especie de historiador, un biógrafo. Este relato, quizás, no pertenece al género policial, pero en todo caso alude a él.

Ryán se propone escribir una biografía de Fergus Kilpatrick, un legendario héroe irlandés asesinado la víspera de la rebelión que había premeditado y soñado; lo intrigan las circunstancias

del crimen y se propone resolver el misterio. La Posible solución del enigma abre la secuencia principal de la historia es decir la secuencia entre cuyos términos se insertan todas las otras secuencias y que es aquí también la que esencialmente nos interesa. Esa Posible solución implica un Posible análisis de los datos, y éste se actualiza. En efecto, Ryan observa que los acontecimientos relacionados con la muerte de Kilpatrick "parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades" (p. 496). Por ejemplo, "nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro en que lo mataron " (pp. 496-497); Ryan recuerda que "también Julio César, al encaminarse al lugar en que lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición con los nombres de los traidores" (p. 497). Además, "falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan" (p. 497) y que a Ryan le recuerda que la mujer de César, Calpurnia, "vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado" (p. 497). Realizado el análisis de los datos, Ryan elabora una hipótesis; supone "una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten" (p. 497); recuerda la creencia en la transmigración de las almas,

atestiguada en las letras célticas y que César atribuyó a los druidas británicos; "piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César" (p. 497). Elaborada esa hipótesis, Ryan procede a confrontarla con los datos que posteriormente indaga. Indaga que "ciertas palabras de un mendigo que conversó con Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare en la tragedia de MacBeth" (p. 497). Dicho de otro modo, Ryan no verifica su hipótesis y la descarta. "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible" (p. 497). En cierto sentido, esta primera parte de la historia es una expansión diegética porque al final de esta secuencia la situación es exactamente la misma que al principio de la historia. No se trata, sin embargo, de retardar el desenlace solamente, sino también de hacer verosímil la historia anotando un primer fracaso y además, claro, de aludir a esos relatos de Chesterton a los que me he referido antes.

La posibilidad de resolver el misterio se vuelve a plantear aquí y también la de recabar y analizar datos. Ryan averigüa que,"en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare, entre ellos Julio César" (p. 497) encuentra "un artículo manuscrito de Nolan sobre los Festspiele de Suiza, vastas y errantes representaciones teatrales, que

requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron" (p. 497). Después, "Otro documento inédito le revela que, pocos días antes del fin, Kilpatrick, presidiendo el último cónclave, había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado" (p. 497). Realizada esa recabación y análisis de los datos, Ryan elabora y verifica una hipótesis. Esta vez logra resolver el enigma.

La aclaración del misterio permite una expansión heterodiegética: la historia de Nolan y Kilpatrick. Esa historia repite en cierto modo la de Ryan y Nolan, que es la que aquí nos interesa. Basta por eso mencionar que Kilpatrick había sido condenado a muerte por traición y que Nolan, inspirado en los Festspiele, propuso que "el condenado muriera a manos de un asesino desconocido en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión" (p. 498); Kilpatrick, arrepentido, colaboró en ese proyecto. Nolan imaginó y dirigió la representación, en la que incluyó escenas y detalles de las obras de Shakespeare, que había traducido.

En la perspectiva de Ryan, la inclusión de esos detalles representa un misterio porque son los menos dramáticos del drama ideado por Nolan; al final, Ryan aclara ese problema también y comprende que Nolan no los intercaló "urgido por el tiempo"(p.498), sino para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad"

Ese párrafo nos obliga a reinterpretar la historia desde la perspectiva de Nolan. Este había imaginado y dirigido la representación de un drama que constituye la culminación de una oscura carrera literaria; no se resigna a que esa obra maestra permanezca ignorada. Quiere que alguien, en el porvenir, la descubra y aprecie. Por eso deja el manuscrito sobre los Festspiele y la sentencia firmada por Kilpatrick, de la que únicamente borra el nombre del condenado; por eso intercala pasajes de Shakespeare en su drama. Dicho de otro, Nolan se encuentra en un principio en una Situación degradada, como insospechado autor del drama de Kilpatrick; esa situación abre la posibilidad de un Mejoramiento, que consiste en que alguien lo descubra. Para lograrlo deja algunos indicios; al final, lo consigue. Ryan descubre la verdad.
En la perspectiva de Ryan la revelación a que lo conducen los indicios que Nolan le ha dejado constituye un Beneficio recibido, que abre la posibilidad de una retribución. "Al cabo de tenaces cavilaciones, [Ryan] resuelve silenciar el descubrimiento" (p. 498) y escribe un libro dedicado a mantener la leyenda de Kilpatrick. En ese momento se da cuenta de que Nolan pudo haber previsto también que el investigador que, atraído por el misterio de la muerte de Kilpatrick, emprendiera una investigación sería seguramente un patriota, es decir que su decisión, acaso, también estaba prevista.

"Las ruinas circulares"

El protagonista de este cuento es un mago que decide soñar a un hombre y además imponerlo a la realidad, y la mayor parte del texto está destinada al relato de la realización de esa o esas tareas; el mago logra su propósito y envía a su "hijo" a un templo semejante al que él mismo ocupa a la orilla de un río, pero situado aguas abajo; antes, lo hace olvidar todo lo relativo a su origen para que no se sintiera inferior a los hombres. Sin embargo, el mancebo era inmune al fuego y el mago temía que "meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro" (p. 454). La selva se incendia al final y el fuego envuelve al viejo, pero las llamas "lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión" (p. 455). Borges escribe que el mago "comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo"[15] (p. 455; el subrayado es mío), pero el cuento da más bien a entender que otro lo había soñado como él a su "hijo" y por eso, "A veces,lo inquietaba una sensación de que todo eso ya había acontecido" (p. 454).

El relato es semejante a los otros, pero, a diferencia de Bandeira, Nolan y Scharlach, el ser que ha soñado al mago prácticamente no aparece en el cuento y la historia apenas se deja reinterpretar desde su perspectiva. El cuento, por eso, resulta probablemente más sugestivo.

"Examen de la obra de Herbert Quain"

Borges combina en este texto cuento y ensayo; mejor dicho, escribe un ensayo sobre la obra de un escritor imaginario, el inglés Herbert Quain. Esto le permite presentar y discutir algunas ideas literarias; el texto, no es extraño, carece propiamente de historia; aparte de algunas vicisitudes de la vida de Quain, la trama es mínima. Sin embargo, una parte del texto parece repetir, abreviándola, la historia de los otros cuentos analizados en este capítulo. En efecto, Borges escribe que:

> A fines de 1939 [Herbert Quain] publicó Statements: acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor en potencia o en acto. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta es la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro Statements. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno --- no el mejor --- insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, The rose of Yersterday, yo cometí la ingenuidad de extraer Las ruinas corculares, que es una de las narraciones del libro El jardín de senderos que se bifurcan" (p. 464).

Dije antes que yo agregaría el nombre de Herbert Quain a los de esos personajes de Borges que repiten de algún modo al Sunday de Chesterton y que representan a Dios: Red Scharlach, James Alexander Nolan, Azevedo Bandeira; también, el nombre de Borges

como lector del libro Statements, a los de esos personajes que representan al hombre: Erik Lönnrot, Ryan, Otálora. La principal diferencia entre los otros relatos y éste es que en aquéllos todo está narrado desde el punto de vista de los representantes del hombre y, en cambio, aquí Borges adopta el punto de vista del dios, o sea el de Herbert Quain. En principio, sin embargo, la historia es la misma y se podría referir del mismo modo que las otras.

Desde la perspectiva de Borges, el relato empezaría con la lectura de Statements y el deseo de escribir; Borges vislumbraría en uno de los relatos un argumento echado a perder y escribiría otro relato, para descubrir a la postre que todo había sido previsto por Quain. Ese final obligaría al lector a reinterpretar los hechos desde la perspectiva de Quain.

EL SUPERHOMBRE

Borges ha dicho que Nietzsche, al comunicar al siglo de Darwin su conjetura evolucionista del Superhombre, "No arriesgó una sola palabra sobre la anatomía o psicología de la futura especie biológica" y "se limitó a su moralidad, que identificó (. . .) con la de César Borgia y los vikings" (p. 277). El Superhombre, sin embargo, no debía ser sólo despiadado, sino más bien el hombre que se ha superado a sí mismo, que se ha sobrepuesto a sí mismo, es decir que ha dominado sus pasiones y sentimientos; los protagonistas de los cuentos que me propongo analizar en seguida lo representan en cierto modo, porque todos ellos eligen su destino, es decir se imponen una tarea y la realizan a toda costa; además, todos se sacrifican, pero la noción de "sacrificio personal" está muy lejos de tener en estos cuentos la connotación habitual, porque esos personajes se sacrifican para poder cometer un asesinato. "El fin justifica los medios" podría ser su divisa, porque todos saben o sienten que "El ejecutor de una empresa atroz debe imaginarse que ya la ha realizado" y "debe imponerse un porvenir que sea irrevocable, como el pasado" (p. 474).

Dos de esos personajes se sienten incluso precursores de una humanidad más decidida y más dura; el espía chino Yu Tsun asegura que "el hombre se resignará cada día a empresas más atroces" y que "pronto no habrá sino guerreros y bandoleros" (p.

474)y Otto Dietrich zur Linde nos dice que casos como el suyo, "excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales" (p. 576); en cambio, el otro es menos consciente y se parece más a los vikings que a César Borgia. Agregaré que, al principio, pensé incorporar a Emma Zunz a la serie, pero su historia es más compleja y acaso más patética porque no triunfa del todo. Ella sabía (como Red Scharlach) que "Una injuria queda sin reparar cuando su justo castigo perjudica al vengador" y que "Igualmente queda sin reparación cuando éste deja de dar a entender, a quien le ha agraviado, que es él quien se venga"[1]; Loewenthal tal vez no comprendió porqué lo mataba. Eso sí, ella comete un asesinato que la obliga a sobreponerse a ese "temor casi patológico" (p. 565) que le inspiraban los hombres, si bien estos hechos no se relacionan del mismo modo que en los otros cuentos, a los que me he referido.

"Deutsches Requiem"

De la historia de Otto Dietrich zur Linde no nos interesan por el momento sino algunas secuencias; las demás las analizaré en otra parte de este trabajo y en relación con las historias de otros protagonistas de los cuentos de Borges. Por ahora, Otto Dietrich zur Linde me interesa únicamente como un símbolo del superhombre, es decir porque realiza una empresa sobreponiéndose a sus sentimientos y porque él mismo ha elegido esa empresa. El protagonista de este cuento está convencido de que "el nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo" (p. 578); quiere librarse de los sentimientos que, a su juicio, debilitan al hombre; la compasión es uno de ellos por impedir la eliminación de los débiles.

Para liberarse de ese lastre, agravado por el cristianismo, Otto Dietrich zur Linde se esmera en el desempeño de sus funciones como subdirector del campo de concentración de Tarnowitz durante la Segunda Guerra Mundial. "El ejercicio de ese cargo no me fue grato, pero no pequé nunca de negligencia. El cobarde se prueba entre las espadas; el misericordioso, el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno" (p. 578). De hecho, el cumplimiento de sus funciones es la tarea que se ha impuesto; no tratandose de un sádico, ni de un hombre inclinado a la violencia, sino de un individuo compasivo, la realización

de esa tarea es una prueba.

Para Otto Dietrich zur Linde, "la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra" (p. 578); por eso se dedica a destruir minuciosamente al poeta David Jerusalem. Las declaraciones de Otto Dietrich zur Linde no dejan la menor duda de que ese hombre le inspira una profunda admiración:

> Era este un hombre de cincuenta años. Pobre de bienes de este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad. Creo recordar que Albert Soergel lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos. Aun puedo repetir muchos hexámetros de aquel hondo poema que se titula Tse Yang, pintor de tigres, que está como rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos. Tampoco olvidaré el soliloquio Rosencrantz habla con el Ángel, en el que un prestamista londinense del siglo XVI vanamente trata, al morir, de vindicar sus culpas, sin sospechar que la secreta justificación de su vida es haber inspirado a uno de sus clientes (que lo ha visto una sola vez y a quien no recuerda) el carácter de Shylock. Hombre de memorables ojos, de piel cetrina, de barba casi negra, David Jerusalem era el prototipo del judío sefardí, si bien pertenecía a los depravados y aborrecidos Ashkenazim" (pp. 578-579).

Dietrich zur Linde se impone como tarea la destrucción de David Jerusalem para liberarse de la admiración, de la compasión, que ese hombre insigne le inspira. La actualización de la tarea es más o menos explícita en el texto: "Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un infierno posible; un rostro, una palabra, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra

olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa ... A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943 logró darse muerte" (p. 579). En otras palabras, no se trata tanto de destruir físicamente a Jerusalem, sino de destruirlo íntegramente como persona. Dietrich zur Linde observa que el poeta se alegraba de cada cosa con minucioso amor; por eso, se propone hacerle odioso, intolerable, un objeto cualquiera. Al final, reniega de lo que había celebrado: la vida. En la perspectiva del nazi, la destrucción moral del poeta representa la culminación, el término de la tarea que se había impuesto. "Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión, ni su gloria" (p. 579). Que la destrucción del poeta no es sino un medio para librarse de la compasión por el hombre superior es muy claro. "Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable" (p. 579). Que Otto Dietrich zur Linde se libra de ese sentimiento es innegable; la mejor prueba de ello es que no muestra la menor autocompasión. Tampoco lo conmueve la destrucción de Alemania.

Borges ha dicho, en una entrevista, que al escribir este cuento

quiso imaginar "a un verdadero nazi, no a un nazi del que se pueda tener lástima, sino a un nazi que crea que un mundo violento es mejor que un mundo pacífico, que no le importe la victoria, que esté preocupado principalmente por el hecho de luchar" y añade que "a ese nazi no le importaría que Alemania fuera derrotada porque, después de todo, si fueran derrotados, significaría que los otros eran mejores guerreros. Lo importante es que la violencia deba existir"[2]. Por eso, Otto Dietrich zur Linde dice al final: "Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto" (p. 580).

"El jardín de senderos que se bifurcan"

La historia del superhombre, cuyas principales secuencias corresponden a la realización de una tarea criminal y al paso de una prueba que consiste en un sacrificio personal, se complica en este cuento por diversas razones, como veremos. La historia de Yu Tsun, un espía chino al servicio de Alemania durante la Primera Guerra Mundial, empieza en el momento en que éste llama por teléfono a Viktor Runeberg, un cómplice, y cuelga inmediatamente porque "la voz que había contestado en alemán" (p. 472) no era la de Runeberg, sino la de un agente británico, el capitán Richard Madden. "Madden en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes (. . .) también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado o asesinado. Antes de que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte" (p. 472). En otras palabras, la historia empieza con un Peligro o Daño posible que se actualiza; al final, Yu Tsun es arrestado: "Madden irrumpió, me arrestó" (p. 480). Entre los términos de esta secuencia se insertan algunas otras, entre ellas las que especialmente nos interesan; el suspenso del relato se basa en esa interpolación. El Peligro se actualiza en un momento, pero no llega a término; Richard Madden irrumpe en la estación, pero no logra capturar al espía. "Los coches arrancaron al fin. Un hombre que reconocí corrió en vano hasta el límite

del anden. Era el capitán Richard Madden" (p. 474). El Peligro se vuelve a plantear entonces; las funciones Peligro o Daño posible/ Daño (actualización) están implícitas en Daño realizado (La captura de Yu Tsun). Las secuencias correspondientes en la perspectiva de Madden están asimismo relacionadas con el suspenso de que hablamos o bien con la verosimilitud del relato. "Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿ Cómo no iba a abrazar y a agradecer este misterioso favor: la captura, quizá la muerte de dos agentes del Imperio Alemán?" (p. 472). Dicho de otro modo, Madden se encuentra en una Situación degradada que abre la posibilidad de un Mejoramiento que se especifica como la posibilidad de arrestar a Yu Tsun. Esa operación es llevada a cabo después de un primer fracaso, y el mejoramiento, alcanzado. Estas secuencias se explican a nivel de la narración y sólo secundariamente se relacionan con la historia que nos interesa.

La posibilidad de que lo capturen es un Peligro o Daño posible en la perspectiva de Yu Tsun, como señalé más arriba; ese Peligro abre la posibilidad de una Conducta protectora; ésta, sin embargo, no se actualiza. Yu Tsun no intenta escapar; la fuga no le interesa. Esta secuencia inconclusa (Posible conducta protectora/ Conducta protectora no actualizada) está ahí para caracterizar al protagonista.

La secuencia principal de la historia de Yu Tsun como símbolo del Superhombre empieza con una Posible tarea: "...yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre (. . .) Si mi boca, antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania" (p. 473). El problema para el espía "era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert" (p. 480). Yu Tsun lleva a cabo esa tarea. "Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon..." (p. 480). Esa tarea, sin embargo, no es sino un medio para que el jefe del servicio de espionaje alemán lo reconozca a él, un chino. El protagonista no deja la menor duda sobre sus motivaciones. "No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro que me ha obligado a la abyección de ser un espía (. . .) Lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza --- a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos" (p. 473). En otras palabras, la secuencia principal corresponde a un mismo tiempo a la realización de una tarea y a la obtención de un mejoramiento semejante al que Madden consigue; Borges hace así verosímil la historia.

Entre los términos de la secuencia correspondiente a la tarea de Yu Tsun se insertan algunas otras. El espía, en efecto,

tiene que realizar ante todo un análisis de la situación. Sabe que el Jefe estaba " en su árida oficina de Berlín, examinando infinitamente periódicos" (p. 473), en busca de noticias de Runeberg y Yu Tsun; sabe, también, que no le quedan recursos, que apenas tiene "una corona, dos chelines y dos peniques" (p. 473) y el revólver con una bala" (p. 473). Piensa que "un pistoletazo puede oírse muy lejos" (p. 473); dicho de otro modo, una vez realizado el análisis de la situación, Yu Tsun elabora un plan. Decide matar a alguien llamado Albert para que la noticia aparezca en los periódicos y el jefe se entere así del nombre del lugar que los alemanes deben atacar. En seguida, el espía empieza a realizar ese plan. "La guía telefónica me dió el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia: vivía en un suburbio de Fenton, a media hora de tren" (p. 473). En otras palabras, la ejecución del plan está representada por diversas secuencias. La primera es Posible Averiguación de la dirección de alguien llamado Albert, de preferencia alguien suficientemente destacado como para que su muerte llame la atención de la prensa/ Averiguación Averiguación realizada. Esta se eslabona con la secuencia: Posible traslado a la casa de la víctima/ Traslado/ Traslado realizado. Esta secuencia asimismo se especifica en otras secuencias subordinadas, cuyo análisis no nos interesa: "Me vestí sin ruido (. . .), bajé, escudriñé la calle tranquila y salí. La estación no distaba mucho de la casa, pero juzgué

preferible tomar un coche. Argüí que así corría menos peligro de ser reconocido (. . .) Recuerdo que le dije al cochero que se detuviera un poco antes de la entrada central (.... .); iba a la aldea de Ashgrove, pero saqué un pasaje para una estación más lejana" (pp. 473-474). Esas secuencias contribuyen a mantener el suspenso; las precauciones de Yu Tsun recuerdan el peligro de que Madden lo capture. En este sentido es especialmente importante una de las etapas del traslado: la de la estación de Ashgrove a la casa de Albert por la semejanza entre las indicaciones que le dan unos muchachos para llegar a la casa y "el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos" (p. 475). Tampoco es esencialmente importante que Yu Tsun, para entrar en la casa, se haga pasar por uno de los cóncules chinos en Inglaterra, aprovechando una confusión de Stephen Albert. Estos hechos aparecen en el relato para crear una cierta "atmósfera" o para hacer la historia verosímil.

Realizado el traslado, Yu Tsun no tiene sino que matar a Albert; Borges, sin embargo, intercala en esta parte de la historia algunas secuencias, correspondientes a la conversación entre el asesino y la víctima, cuyo papel es retardador, pero que también están relacionadas con esa "atmósfera" de que hablé. El espía tiene que cometer un crimen; sin embargo, antes de que lo lleve a cabo aparece un obstáculo: la admiración que Albert le despierta. Yu Tsun, en efecto, nos dice: "...yo

sé de un hombre de Inglaterra --- un hombre modesto --- que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe" (p. 473). Yu Tsun mata a Stephen Albert, pero para ello tiene que sobreponerse a sus sentimientos, a la admiración que éste le inspira. De hecho, estas secuencias --- la del crimen y la de "sacrificio personal" --- son las que permiten considerar la historia de este cuento como una transformación de la del Superhombre. La conversación entre Stephen Albert y Yu Tsun constituye una expansión de la historia; por un lado, Albert resume la historia de Tsui Pên; por otro, la de sus indagaciones. como sinólogo. La primera es independiente de la historia principal de este cuento; la segunda, no tanto. Borges las intercala para que la historia de Yu Tsun se parezca a las de esos protagonistas de sus cuentos que representan al Superhombre. El mismo ha dicho que "Yu Tsun tiene que matar a Albert para que el efecto sea impresionante, patético. La persona que mata tiene que importarle; de otro modo, no tendría sentido. Es más patético que Yu Tsun mate a un hombre que ha comorendido el enigma de su antepasado, u n hombre que casi es un pariente suyo"[3]. Si Albert no le importara a Yu Tsun, el cuento no rebasaría lo meramente policial; sin embargo, lo rebasa porque a través de la trama entrevemos la historia arquetípica del Superhombre.

"La intrusa"

De este cuento, Borges ha dicho que el lector "sabe lo que va a ocurrir al final"[4] y que "lo que intentaba era contar una historia inevitable de modo que el final no llegase como una sorpresa"[5]; además, acostumbra decir que es el mejor cuento que ha escrito. Norman Thomas di Giovanni no está de acuerdo con él y le reprocha la tendencia "desde la pérdida de la vista a reducir el cuento a prácticamente un esqueleto: a veces corre el riesgo de no escribir sino la trama desnuda"[6]. En todo caso, la historia es muy sencilla y se basa en la repetición de una misma secuencia, las primeras veces con un resultado negativo. En este procedimiento se basa el efecto de <u>crescendo</u> del cuento. La situación inicial es conflictiva. Entre los Nelson existe una especie de alianza. Para empezar, son hermanos, los une la sangre; ese lazo se afianza porque "Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oirían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos" (p. 1025), que por eso "diferían del compadraje que dio su apodo forajido a la Costa Brava" (p. 1026). Esto los unía, segregándolos del resto de la población; "El barrio los temía a los Colorados" (p. 1025). Borges, por lo demás, señala su aislamiento. "El caserón de los Nelson que ya no existe era de ladrillo sin revocar; <u>desde el zaguán</u> se divisaba un patio de baldosa colorada y otro de tierra. Pocos, por lo demás, entraron allí; los Nilsen defendían su soledad

(p. 1025; el subrayado es mío). La descripción de la casa desde afuera señala eficazmente la distancia que los hermanos imponían a su alrededor. Estos, además, habían compartido no se sabe qué peligros y rigores que habían fortalecido la alianza; sólo se dice que "pelearon una vez a la policía" (p. 1025) y que "malquistarse con uno era contar con dos enemigos" (p. 1026). El conflicto se produce cuando Cristián, el mayor, llevó a vivir con él a Juliana Burgos y Eduardo, el menor, se enamoró de ella. "El barrio (. . .) previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos" (p. 1026). Este problema abre la posibilidad de una solución; dicho de otro modo, la primera función que nos interesa es una <u>Posible solución</u> al problema.

El menor de los hermanos es el que primero trató de resolver el incipiente conflicto; "emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio" y "a su vuelta llevó a la casa una muchacha que había levantado por el camino" (p. 1026). La primera secuencia es incompleta, no llega a término; esa solución fracasa porque "a los pocos días la echó" (p. 1026). El problema subsiste y la posibilidad de resolverlo se plantea una vez más. Esta secuencia deja ver que el problema preocupaba por igual a los Nelson; además, retarda el desenlace manteniendo el suspenso. Desde el punto de vista de la economía de los hechos, se podría suprimir del cuento sin problemas, porque al final de esta secuencia la situación es la misma que al principio;

además, esta secuencia se da en la perspectiva de Eduardo, que, como veremos, no es la que esencialmente nos interesa.
Dado que la solución que intentara Eduardo fracasa, Cristián decide que lo mejor es compartir la Juliana con su hermano: "Ahi la tenés a la Juliana; si la querés, usala" (p. 1026). Eduardo acepta. Sin embargo, esta segunda solución también fracasa. "Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de la Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose" (p. 1026).Al final de esta secuencia se replantea la situación inicial; el desenlace se aplaza una vez más. El episodio, sin embargo, pone de manifiesto la pasividad de la mujer y revela que a Cristián le interesa sobre todo la alianza con su hermano.
Replanteado el problema, la solución se actualiza esta vez tanto en la perspectiva de Cristián como en la de Eduardo; los dos deciden que lo mejor es deshacerse de la Juliana y la venden en un prostíbulo. La solución esta vez es algo más complicada porque además de deshacerse de ella vendiéndola, los hermanos establecen una especie de acuerdo; ese acuerdo abre la posibilidad de una transgresión; ésta se actualiza.

Los Nelson, en efecto, "solían incurrir, cada cual por su lado, en injustificadas o harto justificadas ausencias" (p. 1027). "Poco antes de fin de año el menor dijo que tenía que hacer en la Capital. Cristián se fue a Morón; en el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo . Entró; adentro estaba el otro, esperando (. . .) La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa" (p. 1027). La situación inicial, el problema y la posibilidad de resolverlo, se presentan de nuevo.

De hecho, la última secuencia es la única que nos interesa porque es la que nos permite considerar la historia de Cristián como una versión de las de Otto Dietrich zur Linde y Yu Tsun. En la perspectiva de Cristián se plantea una vez más el problema y la posibilidad de resolverlo. La solución se actualiza de un modo criminal. Cristián mata a la mujer y le pide a su hermano que lo ayude a deshacerse del cadáver: "A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios" (p. 1028). La solución esta vez da resultado. " Se abrazaron casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla" (p. 1028). Se nos dice, además, que Cristián "falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón" (p. 1025).

Lo que permite considerar la historia de Cristián como una transformación de las de Otto Dietrich zur Linde y Yu Tsun es que para solucionar la tarea que se impuso, para solucionar el conflicto con Eduardo asesinando a Juliana, Cristián tiene que sobreponerse a sus sentimientos, realizando un sacrificio personal. Cristián estaba enamorado de Juliana, si bien no lo admitía. "En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle más allá del deseo y la posesión" (p. 1026). "No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas" (p. 1026). En otras palabras, la secuencia correspondiente a la solución definitiva del problema, especificada como el asesinato de Juliana, es paralela a la secuencia, implícita, correspondiente al sacrificio personal de Cristián.

De acuerdo con esto, el protagonista principal del cuento es Cristián, si bien los dos hermanos podrían muy bien representar al Superhombre de haber matado juntos a la mujer; sin embargo, no es así, y la historia nos interesa esencialmente como historia de Cristián. Además, el mismo Borges ha señalado el papel principal de este personaje: "Y si lee el cuento, existe un hecho sobre el que me gustaría que se fijase. Hay tres personajes y sólo hay uno que habla. Los otros dicen cosas, y se nos cuentan sobre ellos cosas, pero sólo uno de los personajes

habla directamente y ése es quien lleva el peso del relato. El es quien toma la decisión final, quien maquina todo el asunto y el único personaje que, a fin de hacer todo más sencillo, hace oír su voz en el cuento"[7]. Este rasgo del texto subraya el papel relevante de Cristián en la historia. Por otro lado, la historia sería esencialmente la misma si Cristián, en vez de matar a la mujer, hubiera matado a su hermano sobreponiéndose a los sentimientos que éste le inspira, a la lealtad fraternal; sin embargo, esa solución al problema del triángulo amoroso está muy gastada. La que Borges propone en este cuento nos asombra por lo menos en parte porque rompe con lo acostumbrado. En esa ruptura estriba lo poético de la historia. Por otra parte, al elegir, al decidir matar a Juliana, Cristián está determinado por una ideología: el machismo. Esto lo emparenta todavía más con Otto Dietrich zur Linde y Yu Tsun, cuyos crímenes se explican también por razones ideológicas. Borges nos entera por eso de la actitud usual hacia la mujer en las orillas de Buenos Aires. La escena en que Cristián le propone a Eduardo compartir a la mujer manifiesta también la actitud de los hermanos hacia el sexo opuesto. "Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa" (p. 1026; el subrayado es mío); también, la conducta de Eduardo con la mujer que llevó a vivir con él revela la mentalidad de los personajes. No es extraño por eso que los hermanos se sintieran humillados por estar enamorados de Juliana.

EL CAMINO A DAMASCO

De San Pablo no se sabe realmente mucho, aparte de que había participado (no sin entusiasmo) en la persecución de los primeros cristianos y de que se disponía a detener o apresar a algunos cuando en el camino a Damasco una luz cegadora lo tiró del caballo y una Voz terrible lo interrogó: "Saulo, Saulo, ¿Por qué me persigues?". Esa Voz, que muy bien podría ser simplemente un símbolo de la reflexión y el análisis de conciencia, determinó un cambio radical en su vida, porque Saulo se pasó al enemigo, es decir dejó a los perseguidores de los cristianos para incorporarse a esos perseguidos; el hombre que había ejercido la violencia, que se había probablemente habituado a la lucha, se puso a practicar la mansedumbre y la caridad. El valor moral y estético de su vida estriba en la radicalidad de ese cambio, porque el aprendizaje de la humildad seguramente no exigía el mismo esfuerzo a los esclavos o plebeyos acostumbrados a las vejaciones y malos tratos que a un hombre ardiente y vigoroso.

Esa es la historia de San Pablo o a esos hechos la han reducido los años "como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia" (p. 528) y por esos hechos representa una de las posibilidades del destino humano; tal como la he expuesto es parte del patrimonio cultural de todos los que habitamos en el ámbito de Occidente. No sé realmente si repite

alguna historia más antigua, pero eso me parece posible; eso sí, tengo la impresión de que otras vidas de santos tienden a repetirla. En todo caso, Borges ha ensayado algunas variaciones en varios cuentos, y eso es lo que me propongo demostrar en las páginas que siguen.

Esas versiones o perversiones, agregaré, le dan un sentido muy especial a ciertas palabras del santo:

> Soy libre de todos, pero soy en cierto modo siervo de todos.
> Entre los judíos, soy judío, para ganar a los judíos; entre los que están bajo la Ley, estoy bajo la Ley, para ganar a los que están bajo la Ley; entre los que están sin la Ley, estoy sin la Ley, no estando realmente sin Ley, sino en la Ley de Cristo, para ganar a los que están sin la Ley.
> Entre los débiles, soy débil, para ganar a los débiles; Soy todo para todos, para ganar a todos. (I Cor. 9,19.)

Por lo demás, en algunos de los relatos percibo esa lucha constante entre <u>civilización</u> y <u>barbarie</u> que Sarmiento entrevió en la historia argentina y que también se siente en el "Poema conjetural".

"Historia del guerrero y la cautiva" y
"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"

La historia de Droctulft es paralela a la de Tadeo Isidoro Cruz. "Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado" (p. 557). Resumida en estas palabras, la historia de Droctulft presenta tres perspectivas: la de Droctulft, la de los longobardos y la de los habitantes de Ravena. Entre Droctulft y los longobardos existe una especie de pacto: Droctulft era "leal a su capitán y a su tribu" (p. 558). Podemos decir que tienen un propósito común: apoderarse de Ravena, saquear, tal vez destruir la ciudad. Ese propósito representa un Peligro o Daño posible en la perspectiva de los habitantes de Ravena, que al actualizarse abre la posibilidad de una Ayuda o Intervención protectora. Por otra parte, la alianza o pacto entre Droctulft y los longobardos abre la posibilidad de una Transgresión y ésta se actualiza: "Droctulft abandona a los suyos...". En la perspectiva de los habitantes de Ravena, la ayuda es recibida: "Droctulft pelea por Ravena".
La historia de Tadeo Isidoro Cruz presenta también tres perspectivas: la de Cruz, la de los soldados y la de Martín Fierro. Entre Cruz y los soldados tenemos una especie de alianza o pacto semejante a la de Droctulft con los longobardos. Sabemos, en efecto, que Cruz "fue nombrado sargento de la policía rural" y que a fines de 1870 "recibió la orden de apresar a un malevo

que debía dos muertes a la justicia" (p. 562). Como Droctulft y los longobardos pensaban apoderarse de Ravena, el sargento Cruz y los soldados se proponían capturar o matar a Martín Fierro. En la perspectiva de este último, ello representa un Peligro o Daño posible, que abre la posibilidad de una Ayuda o Intervención protectora. La alianza o pacto entre Tadeo Isidoro Cruz y los soldados abre la posibilidad de una Transgresión y ésta se produce como en la historia del guerrero. En la perspectiva de los agredidos (Ravena/Martín Fierro), la Transgresión corresponde a la recepción de la ayuda.

La diferencia entre estas dos historias estriba en que Droctulft "murió defendiendo la ciudad que antes había atacado" mientras que Cruz escapa con Fierro. Este desenlace, sin embargo, aparece en la obra de José Hernández, no en la de Borges. El relato de Borges termina en el momento en que "Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro" (p. 563); a Borges no le interesa sino el cambio de filas. Las consecuencias de la transgresión para Droctulft son así una expansión diegética. Por otra parte, estas historias presentan otro elemento común: la revelación que motiva la ruptura de la alianza y que el protagonista se pase al enemigo. En el caso de Droctulft, Borges escribe:

"Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad" (p. 558; el subrayado es mío).

Este momento corresponde, en la historia de Cruz, a "una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre" (p. 562). Esa noche, Tadeo Isidoro Cruz, "mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva dentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él" (p. 563; el subrayado es mío).

Borges reduce las historias de Droctulft y el sargento Cruz a una sola acción --- pasarse al enemigo --- y a la revelación que la motiva. "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (p. 562). Por eso de los días y noches que componen la vida de Cruz, sólo le interesa una noche. "Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor

dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo" (p. 562).

También existen correspondencias entre los textos de los cuentos: el empleo de la anáfora y la enumeración en relación con la revelación. Además, todo lo que precede a este momento culminante es confuso. A propósito de la historia del guerrero, Borges escribe: "Ni siquiera sé en qué tiempo ocurrió: si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en el VIII, antes de la rendición de Ravena. Imaginemos (este no es un trabajo histórico) lo primero" (p. 557). Después emprende la reconstrucción de la biografía de Droctulft a partir de "el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono" (p. 557), un tanto a la manera de Marcel Schwob[1], y nos dice:

> "A través de una oscura geografía de selvas y ciénagas las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio y del Elba, y tal vez no sabía que iba al sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruentes es imaginarlo devoto de la Tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo" (pp. 557-558; el subrayado es mío).

El empleo de los adverbios de duda y de algunos verbos y adjetivos ponen de relieve lo impreciso de esta parte de la biografía de Droctulft. Su inconciencia también es subrayada en

en el texto: "las guerras lo trajeron a Italia". Droctulft no va a Italia, las guerras lo llevan. "Droctulft" es el objeto (complemento directo) y no el sujeto de la oración. Droctulft avanza a través de una "oscura geografía", que refleja su inconsciencia, como ese "ídolo velado" y esas torpes figuras "envueltas en ropa tejida" avanzan en un carro tirado por vacas. Como las bestias de las selvas de donde procedía --- el jabalí y el uro, animales reputados por su acometida --- Droctulft era una fuerza ciega.

Como Droctulft, Tadeo Isidoro Cruz era un inconsciente. "Como soldado raso participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra" (p. 562). Como Droctulft, Cruz avanza en la oscuridad: "La tiniebla era casi indescifrable" (p. 563). Como Droctulft llega a Ravena y ve "el día y los cipreses y el mármol", Tadeo Isidoro Cruz comprende su destino al fin de la noche: "Amanecía en la desaforada llanura" (p. 563).

Borges escribe: "Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar bajo diversa forma, algo que había sido mío" (p. 558). Tal vez en la historia de Droctulft entrevió la de Cruz, menos alejada de él, un argentino; tal vez en la historia de Droctulft entrevió la de San Pablo. En todo caso, nos pide que imaginemos a Droctulft <u>sub specie aeternitatis</u>, "a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue

único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria" (p. 557).

"Deutsches Requiem"

Tal vez la principal característica de este cuento es la presentación de términos opuestos; el texto abunda en oximora y el introito mismo es una especie de antítesis.
La declaración inicial le da un carácter algo oficial al texto, redactado la víspera de la muerte del narrador. "Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde" (p. 576). Al mismo tiempo que el protagonista nos proporciona su nombre, nos entera también de su nacionalidad. "Otto Dietrich zur Linde" es un nombre alemán. En seguida, el narrador enumera a varios de sus antepasados, cuyos nombres también germánicos corroboran esta información subrayando su origen. Además, destaca la participación de la familia en las guerras alemanas. Uno de ellos, Christoph zur Linde, murió durante la Guerra de los Siete Años "en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf" (p. 576). Otro, Ulrich Forkel, "fue asesinado en la floresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en los últimos días de 1870" (p. 576). Esas muertes militares tienen una aureola romántica. La del primero contribuyó a la victoria de Zorndorf; en cuanto a la del segundo, el narrador enfatiza la posición ventajosa del enemigo que actuaba desde la seguridad de un escondite --- "francotiradores" --- por medio del plural y la palabra "asesinado". Además, su padre, el capitán Dietrich zur Linde, "se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en

la travesía del Danubio" (p. 576). Después de esta enumeración, la inmediata declaración de Otto Dietrich zur Linde constituye un verdadero anticlimax: "En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino" (p. 576). Los delitos que se le imputan implican ventaja del victimario sobre la víctima y contrastan con el heroísmo de sus antepasados, especialmente con las circunstancias de la muerte de Ulrich Forkel. El asombro que nos provoca esa declaración aumenta cuando el protagonista, lejos de rechazar esas acusaciones, escribe que "El tribunal ha procedido con rectitud" (p. 576). Además, nos entera que desde el principio se declaró culpable y el carácter sumario del proceso parece aliviarlo. Tal es el antitético introito. Es cierto, eso sí, que Otto Dietrich zur Linde explica inmediatamente después que justificarse durante el proceso hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía. Sólo la víspera de su ejecución puede hablar sin temor de ser malinterpretado y las palabras con que anuncia su biografía tienen un tono profético, inapelable. "Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir" (p. 576). Toda esta parte del texto constituye algo así como el anzuelo del narrador.

El protagonista resume en seguida su biografía. "Dos pasiones ahora casi olvidadas, me permitieron afrontar con valor y aun

con felicidad muchos años infaustos: la música y la metafísica. No puedo mencionar a todos mis bienhechores, pero hay dos nombres que no me resigno a omitir: el de Brahms y el de Schopenhauer. También frecuenté la poesía; a esos dos nombres quiero juntar otro vasto nombre germánico, William Shakespeare (. . .) Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí" (pp. 576-577). Esta declaración condice con muchas otras del texto que revelan una sedentaria afición a la lectura y a la especulación filosófica. Por ejemplo, Otto Dietrich zur Linde escribe, citando a "un escritor del siglo XVIII" (p. 577), que no es otro que Johnson, que "nadie quiere deber nada a sus contemporáneos" (p. 577) y que él, para liberarse de la influencia del filósofo de la historia, escribió un artículo titulado Abrechnung mit Spengler, en el que sostenía que "el monumento más inequívoco de los rasgos que el autor llama fáusticos no es el miscelánco drama de Goethe sino un poema redactado hace veinte siglos, el De rerum natura" (p. 577); del mismo modo, polemiza con Albert Soergel sobre el poeta David Jerusalem que aquél había comparado con Whitman. "La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor" (p. 578). Estos juicios coinciden con otros rasgos del texto que revelan una considerable cultura. En efecto, el autor no sólo menciona a Brahms y Schopenhauer,

Shakespeare, Spengler, Goethe, Albert Soergel, Johnson y Whitman, sino también a Platón, Aristóteles, Jesucristo, San Pablo, Varo, Arminio, Lutero, el rey David y otros personajes históricos, incluso algunos literarios como Shylock y Raskolnikov. La mención de los filósofos y escritores, así como de algunas de sus ideas, remite a una personalidad intelectual y racional. ¿Cómo, podemos preguntarnos, un hombre del linaje de Otto Dietrich zur Linde pudo llegar a ser el torturador y asesino de Tarnowitz? ¿Cómo pudo un hombre, cuyas inclinaciones intelectuales son evidentes, cometer crímenes espantosos? Estas preguntas permiten resumir la historia de Otto Dietrich zur Linde. También en su caso tenemos una auténtica conversión. En efecto, Otto Dietrich zur Linde nos dice que "a pesar de no carecer de valor, me falta toda vocación de violencia" (p. 577). Sus actividades como subdirector del campo de concentración de Tarnowitz no se explican entonces por una inclinación al sadismo como insinúa una nota del editor de la declaración.[2] "El ejercicio de ese cargo no me fue grato; pero no pequé nunca de negligencia" (p. 578). Dietrich zur Linde considera que así como el cobarde se prueba entre las espadas, "el misericordioso, el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno" (p. 578). Dicho de otro modo, considera la práctica de la tortura y del asesinato como un medio de "despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir al nuevo"[3] (p. 578). El ejercicio de la violencia es para él el medio de convertirse

en el Superhombre, en un ser cuya conducta está regida por la razón, no por los sentimientos. Por eso escribe que la mutación es más fácil en el combate, "entre el clamor de los capitanes y el vocerío" (p. 578), que "en un torpe calabozo, donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad" (p. 578). El mundo le parecía enfermo de cristianismo; era necesario enseñarle la fe de la espada. Desde esta perspectiva no es es difícil comprender que la eliminación de los judíos que detestaba no tuviera ningún mérito para él y que haya preferido destruir minuciosamente a un hombre que admiraba: al poeta David Jerusalem. "Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma" (p. 579).

Por otra parte, la transformación del lector sedentario en el torturador y asesino de Tanowitz se debe a una especie de revelación, es decir a una Influencia. En el mismo párrafo, Otto Dietrich zur Linde declara haber leído a Nietzsche y a Spengler, polemiza con el último y corta de pronto la discusión para agregar: "En 1929 entré en el Partido" (p. 577). La yuxtaposición de las oraciones tiene ahí un valor causal. La adhesión de Otto Dietrich zur Linde al partido nacional socialista es una consecuencia de la lectura de esos filósofos. Además, en otra parte escribe: "Antes, la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me

desvió para siempre Shopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo" (p. 577). Así la paradoja se resuelve porque precisamente su naturaleza racional y la lectura de esos filósofos lo han llevado al ejercicio de la violencia. Por lo demás, sabemos muy bien que la violencia practicada en los campos de exterminio era fría, racional.

Las historias de Tadeo Isidoro Cruz y Droctulft repiten la de San Pablo. El guerrero lombardo y el sargento de la policía rural se pasan al enemigo después de una revelación, como el apóstol; sin embargo, éste cambia al mismo tiempo de vida, pero no ellos. Aunque modificado profundamente por la revelación, Droctulft sigue siendo un guerrero; no combate contra Ravena, pero combate. Del mismo, el sargento Cruz deja de luchar contra Martín Fierro para empezar a luchar contra los soldados. Es cierto, eso sí, que era "casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo" (p. 562) y que renuncia a la tranquilidad para compartir la vida azarosa del desertor; sin embargo, la vida de un sargento de la policía rural argentina hacia 1870 apenas difería de la de un malevo, y la diferencia estaba, no en los hechos, sino en la justificación de los hechos. Por el contrario, Saulo cambia completamente de vida; también, Otto Dietrich zur Linde. Este, como dije, intenta transformarse en un nuevo tipo de hombre. Por eso habla de sus años de aprendizaje (Lehrjahre); por eso escribe que

para él fueron mucho más duros que para muchos otros. La práctica de la tortura es para él un modo de probarse como para San Pablo la de la mansedumbre. Por eso compara su época a los primeros tiempos del cristianismo. "Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del cristianismo, exigía hombres nuevos" (p. 577). Por eso se compara a sí mismo con el apóstol. "Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud; batallar en Éfeso contra las fieras es menos duro (miles de mártires oscuros lo hicieron) que ser Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas de un hombre" (p. 578). El editor de la declaración de Otto Dietrich zur Linde señala, en una nota de pie de página, que éste omite, al hablar de sus antepasados, al más ilustre. Esa omisión, que el editor considera "significativa", es la clave del cuento. Al principio, el lector puede pensar que Otto Dietrich zur Linde no menciona al "teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799-1846) que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología y cuya versión literal de los Libros Apócrifos mereció la censura Hengstenberg y la aprobación de Thilo y Geseminus" (p. 576; el subrayado es mío) porque ese antepasado no era militar sino un teólogo y hebraísta; sin embargo, la nota da a entender que la biografía,apócrifa, de Otto Dietrich zur Linde es el resultado de la aplicación de la dialéctica a la hagiografía. La vida de Otto Dietrich es así la antítesis

de la de San Pablo. Otto Dietrich zur Linde también es un apóstol, cuya fe se opone radicalmente a la del cristiano. Borges mismo ha dicho, en una entrevista, que al escribir este cuento trató de imaginar a un hombre para el que "la violencia y la lucha son mejores que la contemporización, que la paz"[4]; también ha declarado, en otra entrevista, que Otto Dietrich zur Linde "es una especie de santo, pero desagradable y tonto, un santo cuya misión es repugnante"[5]. Además, señala que al final del cuento aparece "un espejo en el que Zur Linde se mira, lo que insinúa la idea de una imagen inversa, opuesta"[6]. En otras palabras, la historia de Otto Dietrich zur Linde es una inversión de la de San Pablo. Otto Dietrich zur Linde afronta la ejecución con la misma integridad del santo ante el martirio: "Mi carne puede tener miedo; yo no" (p. 581). Borges observa que Otto Dietrich zur Linde "practica una especie de ética de la infamia" que explica algunas expresiones inusitadas del texto. Por un lado, ciertas expresiones cuya referencia nos asombra; el protagonista, en efecto, habla de sus"años de aprendizaje" en el partido y asegura no haber pecado "de negligencia" como subdirector de un campo de concentración. Por otro lado, combina las palabras de modo imprevisto: "vocación de violencia", "antiguas ternuras", "insidiosa piedad", "Una guerra feliz". En cierto modo se trata siempre de blasfemias. Las expresiones de Otto Dietrich zur Linde obedecen o mejor dicho pueden explicarse a nivel de la narración, o sea el acto

de comunicación entre Borges y el lector, por el propósito de chocar a los que tienen una ideología diferente a la del nazi. Esas expresiones expresan la fe de Otto Dietrich zur Linde, es decir que están destinadas también a caracterizarlo. En el partido nacional socialista, Dietrich zur Linde aprende realmente a odiar a los judíos y se prepara para exterminarlos; la expresión "años de aprendizaje" nos asombra porque estamos acostumbrados a pensar en el odio, en la violencia, como en algo instintivo. Tampoco estamos acostumbrados a considerar la tortura como un deber. Por otra parte, la palabra "vocación" tiene una connotación positiva, no así "violencia". Los oximora[7] se explican desde el punto de vista del protagonista, pero no dejan de asombrarnos. Tal vez el más efectivo es "guerra feliz". La expresión en todo caso está llena de resonancias, si bien puede designar simplemente una guerra victoriosa, afortunada. Entre otras cosas, recuerda que para los antiguos escandinavos los guerreros continuaban luchando después de muertos; el paraíso para ellos era un combate eterno, interrumpido cada noche y reanudado cada mañana. "Hay paraísos contemplativos, paraísos voluntarios, paraísos que tienen la forma del cuerpo humano (Swedenborg), paraísos de aniquilación y de caos, pero no hay otro paraíso guerrero, no hay otro paraíso cuya delicia estécen el combate. Muchas veces ha sido invocado para demostrar el temple viril de las viejas tribus germánicas".[8]

"El Sur" y la "historia de Rosendo Juárez"

Bremond señala que toda función abre la posibilidad de una opción contradictoria . Por ejemplo, ante una Tentación el héroe optará o bien por el camino de la virtud o bien por el del vicio, como en los mitos de José y de Adán respectivamente. Las historias que me propongo analizar a continuación se oponen como las de esos mitos; sin embargo, presentan una misma configuración. El punto culminante de ambas historias es un Desafío, que el protagonista puede aceptar o no. Dahlmann lo acepta; Rosendo, no. En ambos cuentos, el desenlace es algo imprevisto por la personalidad de los protagonistas. Dahlmann es nieto de "un pastor de la iglesia evangélica" (p. 525), que llegó a Buenos Aires en 1871. Era "secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba" (p. 525); era también un bibliófilo que, habiendo conseguido "un ejemplar descabalado de las Mil y una Noches de Weil" (p. 525), sube impaciente las escaleras sin luz y se golpea la frente con la arista de un batiente recién pintado que alguien había olvidado cerrar. La herida le provoca una septicemia "y las ilustraciones de las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pesadillas" (p. 525). Casi nunca había salido de Buenos Aires: "Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad" (p. 525). Aún durante el viaje al Sur, lee o

trata de leer y ante el almacén en que iban a provocarlo, algo en la arquitectura del edificio "le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia" (p. 528). Además Dahlmann "había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro" (p.529). Su decisión de pelear es por todo ello paradójica, y nadie se espera tampoco la reacción de Rosendo. Este había crecido en el barrio del Maldonado. Borges escribe que ese barrio "no era distinto de otras localidades muy pobres, pero la idea de su chusma, desaforándose en rotos burdeles, a la sombra de la inundación y del fin, mandaba en la imaginación popular" (p.110). El lector puede muy bien no haber oído hablar de ese lugar, pero las palabras de Rosendo no dejan la menor duda de que se trata de uno de los barrios bajos del antiguo Buenos Aires. "Era un zanjón de mala muerte que por suerte ya lo entubaron. Yo siempre he sido de opinión de que nadie es quién para detener la marcha del progreso. En fin, cada uno nace donde puede" (p. 1034). Por otra parte, Rosendo nos dice que nunca supo "el nombre del padre que me hizo" (p. 1034) y que creció "como los yuyos" (p. 1034). De niño aprendió "a vistear con los otros, con un palo tiznado" (p. 1034). Después de una muerte circunstancial, la policía lo detiene, pero lo dejan libre a condición de que actúe como agente electoral. "Claro que la autoridad me tenía en un puño. Si yo no le servía

al Partido, me mandaban adentro" (p. 1036). Tal vez no es innecesario aclarar que "la votación se dirimía entonces a hachazos, y las puntas norte y sur de la ciudad producían, en razón directa de su población criolla y de su pobreza, el elemento electoral que los despachaba" (p. 117). Rosendo hizo lo que se esperaba de él. "En Morón y luego en el barrio, merecí la confianza de mis jefes (. . .) fuí un elemento electoral de valía en atrios de la capital y de la provincia" (p. 1036); además, da a entender que debía algunas muertes. "Las elecciones eran bravas entonces; no fatigaré su atención, señor, con uno que otro hecho de sangre" (p. 1036).
El desenlace es paradójico en ambos cuentos y sin embargo no es inverosímil, porque los protagonistas tienen también algunos rasgos que permiten entenderlo. Dahlmann no sólo era nieto de un inmigrante alemán, sino también de "aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel" (p. 525). Además, "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" (p. 525). Por eso, "conservaba el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada" (p. 525) y "practicaba un criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso" (p. 525), que lo había llevado a salvar, a costa de algunas privaciones, "el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores" (p. 525); "la imagen de los

eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada", "la dicha y el coraje de ciertas músicas", "las estrofas del Martín Fierro" eran algunas de las "costumbres de su memoria" (p. 525). En el almacén, apoyado en el mostrador, se hallaba un viejo. "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 ésos ya no quedan más que en el Sur" (p. 528; el subrayado es mío). Dicho de otro modo, Dahlmann profesaba, como criollo, un cierto regionalismo. Todo eso, en fin, hace verosímil su decisión.

Tampoco la decisión de Rosendo carece de una explicación porque éste dice que Clementina Juárez, su madre, "era una mujer muy decente que se ganaba el pan con la plancha" (p. 1034). Es cierto que Rosendo se codeó la mayor parte de su vida con guapos y matones, pero su mejor amigo era Luis Irala, un carpintero que "nunca le había hecho asco al trabajo" (p. 1036) y que no se metía con nadie.

El Desafío es un momento crucial, a turning point, en la vida de los protagonistas, que pueden o no aceptarlo. Dahlmann lo acepta y Rosendo lo rechaza. Las historias de uno y otro coinciden en un punto, a partir del cual se bifurcan; sin embargo, presentan un mismo diseño, porque uno y otro asumen una ética completamente distinta a la que hasta entonces había determinado sus vidas. Los dos cambian radicalmente, como San Pablo. Este hecho bastaría

para considerar las historias de estos cuentos como transformaciones de la del apóstol; sin embargo, existen otras correspondencias. En la vida del santo, el cambio se debe a una revelación, es decir a una Influencia, y Rosendo tiene una especie de revelación cuando el Corralero lo provoca. "Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza" (p. 1037). También en la historia de Dahlmann, en el momento del Desafío, "algo imprevisible ocurrió", algo como una revelación: "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" (p. 529). Por lo demás, Borges describe al viejo de un modo que sugiere una divinidad como la que oyó el apóstol. "En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los años lo habían pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico, reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad" (p. 528; el subrayado es mío). En ambos casos, la decisión del protagonista obedece a una influencia; a Dahlmann lo trabajaron el recuerdo de un antepasado, algunas inútiles discusiones, las estrofas del Martín Fierro; en Rosendo influyó Irala o la historia de Luis Irala. En uno y otro caso, la influencia es repetida, si bien en algunos momentos tiene particular importancia. Cuando Irala le dice a Rosendo que

su mujer lo dejó por un tal Rufino Aguilera y que piensa ir a pelear con éste, el diálogo revela que Rosendo había empezado a pensar de un modo muy diferente al de la gente que lo rodeaba. Trata de disuadir a su amigo y, cuando lo matan, se siente culpable, a pesar de que le había dicho que su vida no era precisamente un ejemplo. La reacción de Rosendo ante la pelea de gallos anticipa su decisión ante el Desafío. "Que les estará pasando a esos animales, pensé, que se destrozan porque sí" (p. 1037).

En todo caso, es claro que el Desafío representa la podibilidad de una opción ética y que el protagonista, en ambos casos, elige una moral completamente diferente a la que hasta entonces acatara. Por lo demás, algunos hechos hacen resaltar la decisión. Dahlmann rechaza las palabras conciliadoras del patrón, que intenta disuadirlo y le proporciona una excusa para rehuír el encuentro al señalar, por un lado, la diferencia de clase entre Dahlmann y los peones y, por otro, el hecho de que éstos estuvieran tomados. "Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos que están medio alegres" (p. 529; el subrayado es mío). Esa ineficaz Disuación corresponde, en la historia de Rosendo, a una Persuación, también ineficaz. "La Lujanera me sacó el cuchillo que yo sabía cargar en la sisa y me lo puso, como fula, en la mano. Para rematarla, me dijo: --- Rosendo, creo que lo estás precisando" (p. 1038). Además, tenemos en uno y otro cuento una presión social que el protagonista acata o

o rechaza junto con el Desafío. Dahlmann siente que la provocación "iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos" (p. 529). Rosendo siente también esa presión, pero la rechaza. "La gente me abrió cancha, asombrada. Qué podía importarme lo que pensaran" (p. 1038). El papel de la presión social es más claro si pensamos que Rosendo estaba en su barrio y que esa noche se "había apalabrado con los muchachos para un baile en lo de la Parda" (p. 1037; el subrayado es mío); Dahlmann, en cambio, no había ido en años al Sur y tal vez no conocía a los vecinos. "Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales" (p. 560).

"La escritura del Dios"

La historia de Tzinacán, el mago de la pirámide de Qaholom, "Que Pedro de Alvarado incendió" (p. 596), es también la de una conversión motivada por una revelación. En un principio, yo no había notado las semejanzas de esta historia con las de los otros cuentos comentados en este capítulo, pero el profesor Claude Bremond me hizo ver, después de haber leído esta parte de mi trabajo, que la historia de Tzinacán es una versión más simple de la de San Pablo.

El mago se encuentra prisionero en una fosa cónica que comparte con un jaguar, del que lo separa un muro que no alcanza la parte superior de la bóveda, pero que puede ver por "una larga ventana con barrotes" (p. 596) cuando la luz penetra por una trampa situada en la cúpula, que un carcelero abre a mediodía para alimentar a los prisioneros. Dicho de otro modo, Tzinacán se encuentra en la sombra con el longobardo Droctulft que avanzaba hacia la luminosa Ravena por una "oscura geografía de selvas y ciénagas" y como Cruz que luchaba en la oscuridad antes de comprender para siempre quién era. Como ellos, el mago tendrá una revelación.

Los españoles habían abatido el ídolo del dios y habían quemado la pirámide; "para que revelara el lugar de un tesoro escondido" (p. 596), lo habían atormentado y lacerado. Luego, lo habían arrojado a la fosa. Tzinacán se propone castigarlos

Dicho de otro modo, Tzinacán ha sufrido un daño y eso abre la posibilidad de una retribución. Por eso el mago busca una sentencia mágica, que lo haga todopoderoso, que le permita abandonar la prisión y hundir el cuchillo de pedernal en pechos españoles. Sabe que el dios del que era el último sacerdote, había escrito la sentencia el primer día de la creación; sabe que el jaguar era uno de los atributos del dios. Adivina que la sentencia está escrita en el pelaje amarillo del animal y se propone descifrarla. La empresa es ardua y vertiginosa; el mago se hunde en la desesperación. Entonces la revelación se produce.

Borges observa que "para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur" (pp. 624-625). Tzinacán ve una Rueda que no estaba "ni delante", "ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes a un tiempo" (p. 598). Esa Rueda estaba "hecha de agua, pero también de fuego" y era"(aunque se veía el borde) infinita" (pp. 598-599). El empleo de expresiones aparentemente contradictorias es habitual en los místicos. Tzinacán recurre además a la enumeración y a la anáfora: "Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros