

miento. a *Almotásim* es de 1936, el mismo año del segundo ensayo citado por Irby; pero es 1938, el año en que murió su padre y Borges contrajo septicemia, la fecha que éste identifica con el principio de su composición de *Ficciones*, porque fue a partir de entonces que comenzó a escribir principalmente narraciones. Según la Autobiografía fue *Pierre Menard, autor del «Quijote»*, la ficción que sigue al restablecimiento de la terrible enfermedad; según otra versión, se trata de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*<sup>27</sup>.

Ningún cuento de Borges expresa mejor ese pesimismo que venimos describiendo que *Tlön*, cuyo narrador se resiste a la subversión por las masas del significado lúdico del planeta inventado, transformándolo de mundo «sin visible propósito doctrinal» (*Ficciones*, página 19) en reproducción del caos terrestre. Pierre Menard, quien renuncia a la creación original por la reconstrucción del *Quijote*, afirma una universalidad de valores culturales que alcanzaría incluso a los Lapridas más australes; melancólicamente, sin embargo, pues su obra maestra resulta *invisible*, lo mismo que la de Herbert Quain, o el descubrimiento del sinólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*. El mago de *Las ruinas circulares* comprende al final del cuento que no es sino el sueño (¿reflejo imperfecto?) del mago que lo precede en esa cadena de apariencias; algo parecido a la posibilidad de que el peregrino de *El acercamiento a Almotásim* sea él mismo Almotásim (*Ficciones*, página 42).

En cuentos donde la realidad argentina constituye el escenario inmediato o aludido de la narración, éste aparece en relación de contraste con un modelo libresco o sobrenatural (*La muerte y la brújula*, *El Zahir*, *El Aleph*), cuya función podría ser la de representar ese vínculo con Europa sitiado por la barbarie que define el «Poema conjetural»: Borges expresa allí el precario carácter del vínculo transformándolo en elemento fantástico y negando inmediatamente las posibilidades de superación de la realidad con las que, al menos hasta Kafka, se asocia el género fantástico<sup>28</sup>: los protagonistas de los tres cuentos mencionados son destruidos por la fantasía bajo una apariencia cotidiana (*El Zahir*), por una realidad banal disfrazada de fantasía (*La muerte...*), o bien observan cómo ésta es cegada por la maquinaria de la transformación urbana (*El Aleph*). En un plano aún más directo, el minotauro de *La casa de Asterión* alude quizá también a la tensión entre civilización y barbarie, combinada aquí dentro de un mismo personaje, habitante

<sup>27</sup> Véase la entrevista con LUIS HARSS y BARBARA DOHMANN en *Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers* (New York: Harper, 1967), pág. 118.

<sup>28</sup> Para un estudio a fondo del género fantástico, una clasificación de las categorías en que se manifiesta, y el impacto en él de la obra de KAFKA, véase TZVETAN TODOROV: *Introduction a la littérature fantastique* (París: Seuil, 1970).

de un laberinto y destinado a ser inmolado por un héroe clásico. Los dos cuentos, inspirados en el *Martín Fierro*, resultan en la reinterpretación de la obra matriz de la literatura argentina de acuerdo con la concepción de una *barbarie ineludible*. Fierro, en *El fin* (agregado en 1956 a la segunda parte de *Ficciones*, publicado en 1953)<sup>29</sup>, vuelve a la pulpería del final de *La vuelta de Martín Fierro*, una vez concluida la segunda parte del poema con los buenos consejos que el héroe da a sus hijos, para pelear con el negro que lo aguarda allí y termina matándolo. Borges rechaza de este modo el final de Hernández, sustituyéndolo por otro acorde con su visión del héroe, cuyo destino le parece inseparable de la barbarie latinoamericana. En *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (*El Aleph*, 1949; publicado en 1944—según el art. cit. en la nota 29—), Borges explora el modo como el camarada de Fierro comprende que su destino no es el de policía, sino el de *gaucho malo*, el «de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él» (*El Aleph*, pág. 57), y se vuelve contra sus hombres para ponerse al lado de Fierro. Este cuento, por cierto, contiene alusiones a varios ascendientes de Borges: el coronel Suárez (persiguiendo a los montoneros de López), cierto Francisco Xavier Acevedo y el sargento mayor Eusebio Laprida<sup>30</sup>.

Pero es *El Sur*, de 1953, la misma fecha de la «Página», que es también la del apogeo de la represión peronista (*vide* nota 6), cuento que Borges sitúa en la cima de su obra y después del cual no vuelve a escribir ficciones hasta las «directas» de *El informe de Brodie*, de 1970<sup>31</sup>, la narración que expresa casi explícitamente ese conflicto que tanto preocupa a nuestro autor, en un plano donde la referencia política se espiritualiza en la imagen de un protagonista que escoge la muerte a cuchillo porque entiende que ese duelo bárbaro representa verdaderamente la gloria de batallas y espadas con que soñaba su sangre de patricio argentino. Con lo cual el planteamiento del «Poema conjetural» logra su última y más triste conclusión: la gloria de La-

<sup>29</sup> Véase, por ENRICO-MARIO SANTI, «Escritura y tradición: El *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges», *Revista Iberoamericana*, 40, núms. 87-88 [1974], 303-19. El volumen de cuentos titulado *Ficciones* consta de dos libros, *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941, y *Artificios*, de 1944, al que se agregan en 1956 tres cuentos.

<sup>30</sup> RODRÍGUEZ MONEGAL («El *Martín Fierro* en Borges...», art. cit.) estudia ambos cuentos fijándose particularmente en el modo como expresan la preocupación de Borges con la unidad del destino humano: Cruz es Fierro; el moreno se convierte en éste al matarlo (págs. 294-96).

<sup>31</sup> «De *El Sur*, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.» (Posdata de 1956 al prólogo de *Artificios*, segunda parte de la colección *Ficciones*, pág. 116.) Un «Afterword» a la edición inglesa de *El informe de Brodie* (New York, 1972) confirma que desde 1953, después de un largo intervalo durante el que compuso sólo poemas y fragmentos cortos en prosa, son esos cuentos los primeros que escribe. *La intrusa*, el primero de ellos, es de 1966 (*The Aleph*, pág. 278), aunque la idea central había perseguido a Borges por treinta años (*Doctor Brodie's Report*, pág. 124).

prida y la barbarie de los gauchos que matan a Dahlmann son las dos caras de una misma moneda, quizá incluso la misma cara <sup>32</sup>.

Un rápido repaso de varios cuentos de *El informe de Brodie*, de 1970, ilumina la subsiguiente evolución ideológica de Borges en el sentido de un creciente pesimismo. En *Historia de Rosendo Juárez*, nueva versión de *Hombre de la esquina rosada*, Rosendo cuenta melancólicamente cómo rehusó pelear con Francisco Real cuando comprendió de súbito lo absurdo de su destino de matón, y nos descubre además que el narrador de *Hombre* mató a Real a traición. El puro coraje que todavía entusiasmaba al autor de *El hacedor* parece negado aquí, al igual que en *El indigno*, a través de la humillación del narrador que ha vendido al *bravo* Ferrari; en *La intrusa* y en *El otro duelo* se trata de una violencia triste, por absurda. Los Yahoos de *El informe de Brodie* constituyen una versión aún más repugnante de la de degeneración por exceso de cultura de los trogloditas de *El inmortal*, y Dahlmann, el bibliotecario descendiente de pastores evangélicos y patricios argentinos de *El Sur*, se transforma en *El evangelio según Marcos* en una familia analfabeta de gauchos de origen escocés, en tanto que el libro que los une a la civilización no es una obra rica en misteriosas tradiciones o complejas lucubraciones como las que abundan en *Ficciones*, sino un capítulo del *Nuevo Testamento*, el cual *representan* matando a quien se los leía, es decir, a quien ha roto la fortaleza de su barbarie. No es, pues, de extrañar que Borges llame en el prólogo al cuento el «mejor de la serie» (*El informe...*, pág. 9).

Ese mismo prólogo, el cual tiene mucho de testamento literario, demuestra con creces la progresiva importancia de la preocupación política para Borges: «no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido... Mis cuentos, como los de *Las mil y una noches*, quieren distraer o conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son hartamente conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie

<sup>32</sup> «Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales», concluye *Historia del guerrero y de la cautiva* (*El Aleph* [1957], página 52; la edición original es de 1949), donde se cuenta la historia de un bárbaro que muere defendiendo Roma y la de una inglesa que vive feliz entre los indios pampa que la robaron de niña. El destino de esta mujer refleja a su vez el de la fuente de la anécdota, la abuela de Borges, «también arrebatada y transformada por este continente implacable» (pág. 51). Es natural que para 1953 (*vide* nota 6 sobre los acontecimientos políticos de ese año), Borges vea el destino argentino en los términos de ese callejón sin salida que evoca el final de *El Sur*, donde Dahlmann sólo puede despertar del sueño que ha elegido en la muerte. En el Congreso de Literatura Iberoamericana de Philadelphia, agosto de 1975, JAIME ALAZRAKI se preguntaba cómo es posible que la miserable pelea en que «acaso» («empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar» [*Ficciones*, pág. 197]) muere el protagonista de *El Sur*, pueda representar el heroico coraje con que sueña Borges, y concluye que hay que entender en este caso la violencia como una virtud catártica.