



Pontificia Universidad Católica Argentina

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura en Letras

“Pero no basta ser valiente”: más allá del coraje,
o el heroísmo como premeditación en la narrativa de
Jorge Luis Borges

Licenciando: Felipe Rodolfo Hendriksen

Director: Javier Roberto González

Julio 2024

*A mis maestros: al que lo comenzó todo
y al que lo acabó reviviendo.*

*A mis padres, que me dieron,
y me dan todavía, la vida.*

*A mis amigos, que me quieren más
de lo que yo jamás podré querer.*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: EL HEROÍSMO.....	13
CAPÍTULO II: HÉROES DE ORO, O HACEDORES DE HISTORIAS	30
1. Sólo eran falsas las circunstancias [“Emma Zunz”]	30
2. ¿Lo crearás, Ariadna? [“La casa de Asterión”]	37
3. Conclusiones.....	42
CAPÍTULO III: HÉROES DE PLATA, O DESHACEDORES DE HISTORIAS	45
1. La unánime noche [“Las ruinas circulares”]	45
2. Y sale a la llanura [“El Sur”]	49
3. ¡Pobre Damián! [“La otra muerte”].....	55
4. Ahora desprécieme [“La forma de la espada”].....	58
5. Nada me importa un país bárbaro [“El jardín de senderos que se bifurcan”].....	61
6. Quizá le basta ver un solo arco [“Historia del guerrero y de la cautiva”]	64
7. Conclusiones.....	65
CAPÍTULO IV: HÉROES DE BRONCE, O DECIDORES DE HISTORIAS	69
1. Se hizo hombre hasta la infamia [“Tres versiones de Judas”].....	69
2. El universo físico se detuvo [“El milagro secreto”].....	73
3. Menard, en cambio, escribe [“Pierre Menard, autor del <i>Quijote</i> ”].....	78
4. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda [“Tema del traidor y del héroe”].....	81
5. Conclusiones.....	85
CAPÍTULO V: HÉROE DE HIERRO, O TRANSFIGURADOR DE LA HISTORIA.....	88
1. Yo también me detuve ahí, yo el abominable [“ <i>Deutsches Requiem</i> ”].....	88
2. Conclusiones.....	97
CONSIDERACIONES FINALES	99
BIBLIOGRAFÍA.....	118
1. Primaria	118
2. Secundaria.....	118

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento es para mis padres, María Marta Garay y Cristian Rodolfo Hendriksen, y para mi hermano menor, Justo Hendriksen, por haber estado a mi lado todos estos años, desde aquel 2016 tumultuoso en el que comencé la carrera, y por haber soportado con infinita paciencia el ejército de libros, carpetas y revistas que he ido apilando con el tiempo en cada ambiente de la casa.

Es menester continuar por mi director de tesis, el Dr. Javier Roberto González, en quien he encontrado un amigo invaluable, un oidor incondicional y un formador para la vida. A él le agradezco particularmente el haber tenido que lidiar con mis ansiedades, temores y rabietas a la hora de escribir este trabajo.

Siguen, en orden alfabético, mis más grandes amigos en este mundo: Fernando Tomás Denuble, Tomás Guillermo Isakson, Federico Jarmolinski, Nicolás López Arrigo, Federico Silva y Leonardo Miguel Spadavecchia. A ellos les debo mi vida entera, ni más, ni menos; no concibo la existencia sin ninguno de ellos. Debo agradecer también a la talentosísima médica y amadísima amiga Antonella Ariela Trovato, quien mantuvo mi cordura a raya todos estos años con nuestras esporádicas pero esenciales salidas.

No puedo dejar de mencionar a María Laura Antinori, la primera profesora que me enseñó, allá en la noche de los tiempos, que la literatura podía ser preciosamente divertida, y que leer y pensar no eran vicios, sino virtudes valiosísimas.

Invaluables fueron también los aportes de mis maestros de la UCA, que me supieron demostrar, a lo largo de los años, que la docencia es algo hermoso y que las Letras son las más humanas de las ciencias. Cuando pienso en la palabra *docente*, estoy pensando en todos ellos.

De mi experiencia como alumno de intercambio en el Washington College en el 2019 me llevo cuatro enormísimas amistades, tan fecundas y sinceras que han durado hasta el día de hoy y, espero, lo harán por mucho más. Ellos son Skyler Madison Hancock, Juniper Joyce Jacoby, James Allen Hall y Sean Ross Meehan.

Por último, de mi encallado viaje a Dallas rescato a Charles Hatfield, un hombre que conoce a Borges y su obra como nadie en los Estados Unidos.

A todos ellos (y a ella), a los que no supe nombrar, muchas gracias.

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado
a término un plan que nadie no calificará de arriesgado.

Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones*

INTRODUCCIÓN

Ningún mito borgeano ha tenido más injusta y escandalosa difusión que el del culto al coraje. Según esta visión, aceptada por la mayoría de los lectores tanto legos como académicos, Jorge Luis Borges (1899-1986) no sería más que un escritor desdichado, dedicado a “las simétricas porfías / del arte” (Borges, “El remordimiento”, *La moneda de hierro, PC*, 2022, p. 457)¹, que lamenta eternamente no haber sido valiente. Un cobarde que admite no haber vivido (Borges, “Emerson”, *El otro, el mismo, PC*, 2022, p. 224) o siquiera haber salido alguna vez de la biblioteca de su padre (Borges, “Epílogo”, *Historia de la noche, PC*, 2022, p. 517), y que idealiza, transmutándolas en (falsas) épicas, las corajudas andanzas de guerreros anglosajones y germanos, malevos y orilleros de su barrio, y sus antepasados militares del siglo XIX. Tenemos, a modo de muestra, la opinión de Víctor Vich, para quien nuestro autor no sería más que un timorato acosado por los espectros de un pasado heroico que le será siempre inalcanzable: “el fantasma del bisabuelo parecería activar algún tipo de falta, o de deuda, que Borges se encargó de glosar, no en uno, sino en varios de sus poemas y prosas” (Vich, 2019, p. 4). Podemos citar también, a modo de ilustración, a Xosé Pereira-Boán, quien entiende que Borges “trasladó a la literatura lo que la vida le había negado: la acción del embate heroico, las gestas del coraje criollo” (Pereira-Boán, 2016, p. 129), como si el heroísmo implicara siempre la acción física o la violencia, y el coraje no pudiera ser algo más intelectual o espiritual, y no solo una potencia meramente corporal o material. Todos ellos ignoran, acaso, que el propio Borges llegó a considerar alguna vez la posibilidad del heroísmo en el silencioso y manso acto de la lectura individual: “De aquel hidalgo de centrina y seca / tez y de heroico afán se conjetura / que, en víspera perpetua de aventura, / no salió nunca de su biblioteca” (Borges, “Lectores”, *El otro, el mismo, PC*, 2022, p. 203).

Dicho esto, y aun encontrando en la vasta obra de Borges frases como “yo sé que a mis espaldas / me tildan de traidor los britanos, / pero yo he sido fiel a mi valentía” (Borges, “Hengist Cyning”, *Ibid.*, *PC*, 2022, p. 215) o “no importa lo demás. Yo fui

¹ Todas nuestras referencias a la poesía de Borges proceden de BORGES, Jorge Luis. 2022. *Poesía completa*. Buenos Aires, Debolsillo. (PC).

valiente” (Borges, “El conquistador”, *La moneda de hierro*, PC, 2022, p. 449) o “no suelo oír ‘El Marne’ o ‘Don Juan’ sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo” (Borges, 2008, pp. 136-137), creemos que lo esencial del heroísmo borgeano no es el coraje, sino la premeditación. Esto lo sostenemos por varias razones. En primer lugar, reducir la heroicidad al arrojo implica una simplificación del concepto que raya en lo caricaturesco. Según Hugo F. Bauzá, “al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo —y el moderno— más ha valorado en los héroes es el *móvil ético de su acción*” (Bauzá, 2007, p. 5). Max Scheler, por su parte, escribe que, “para no obrar a ciegas, [el héroe] siempre ha de estar respaldado de una cultura espiritual superior y de una conciencia religiosa” (Scheler, 1961, p. 95). En la misma línea, Werner Jaeger afirma acerca del concepto de *areté* que “la palabra ‘virtud’ en su acepción no atenuada por el uso puramente moral, como expresión del más alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta y el heroísmo guerrero, expresaría acaso el sentido de la palabra griega” (Jaeger, 2001, p. 23). Como puede verse, el “heroísmo guerrero” es solo una parte del conjunto de características propias del arquetipo heroico clásico. En segundo lugar, el propio Borges, en varias ocasiones, antagoniza con o critica a personajes movidos solamente por el coraje. Este es el caso, por ejemplo, del “Poema conjetural”, donde los gauchos son “los otros”, “los bárbaros” que vencen y asesinan al letrado Laprida, quien contaba a todas luces con un proyecto, pero es derrotado al final por la fatalidad de su “destino sudamericano” (Borges, “Poema conjetural”, *El otro, el mismo*, PC, 2022, pp. 177-178). Otro tanto ocurre con “El Sur” y los compadritos “medio alegres” del final: al invitarlo a pelear a Dahlmann con desmedida prepotencia, sin darle la opción cortés de rechazar la propuesta, lo terminan sentenciando a una muerte casi segura (Borges, “El Sur”, *Ficciones*, CC, 2021, pp. 227-228)². En tercer y último lugar, rechazamos el coraje gratuito como condición esencial del heroísmo borgeano porque adherimos a un concepto muy particular y específico de lo heroico, propuesto por Javier Roberto González de forma más cabal en su *Don Quijote y Martín*

² Todas nuestras referencias a los cuentos de Borges proceden de BORGES, Jorge Luis. 2021. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Debolsillo. (CC).

Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo y que se define a partir de esquemas y consideraciones actanciales.

Es menester recordar que Roland Barthes, al analizar estructuralmente la narración, afirma que “el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (*Sujeto/Objeto, Donante/Destinatarario, Ayudante/Opositor*) proyectada a lo largo del relato”; tendríamos, entonces, “una matriz de seis actantes” (Barthes, 1970, p. 30). Este esquema actancial séxtuple no es básico ni esencial, pues de los seis actantes que lo conforman siempre pueden faltar algunos o identificarse varias funciones en una, como ocurre en algún que otro relato del corpus analizado por nosotros en esta tesis. El esquema de las matrices narrativas de González prescinde de todos estos elementos contingentes y se centra solamente en el sujeto, el objeto y la acción que se establece para vincular a ambos. Todos los otros pueden ser subsumidos o reducidos al sujeto y al objeto; estos, en cambio, no pueden faltar nunca. Para sentar la teoría de las matrices narrativas, partimos, entonces, de una versión simplificada del esquema actancial. De esta manera, el sujeto puede relacionarse con el objeto a través de la acción de tres maneras distintas; este es el punto de partida que toma González para establecer su teoría de las matrices narrativas. Tomando como base la lógica de los posibles narrativos de Claude Bremond, González reconoce tres instancias posibles en todo relato: la de la virtualidad, que “se centra en el sujeto y opone el *desear* al *no desear* dicho sujeto un determinado objeto” (González, 2016, p. 14); la de la actualización, que “se centra en la acción y opone el *obrar* al *no obrar* el sujeto sobre su objeto deseado” (*Ibid.*, p. 14); y la del fin logrado, que “se centra en el objeto y opone el *obtener* al *no obtener* el sujeto dicho objeto deseado y obrado” (*Ibid.*, p. 14). Dependiendo de cuántas fases cumpla el sujeto completa y absolutamente, se generará un relato correspondiente a una de tres matrices narrativas posibles: cosmogónica, heroica o novelesca. La que más nos concierne en este trabajo es la segunda.

Un relato corresponde a una matriz narrativa heroica cuando “el sujeto cumple en forma completa, pero no absoluta sino relativa, con el proceso triádico [desear, obrar y obtener]” (*Ibid.*, p. 15). Lo que distingue a la matriz narrativa cosmogónica de la heroica o, en otras palabras, al Dios judeocristiano de un héroe griego, es la diferencia de poder

del sujeto: mientras la realización del deseo del sujeto es “acabada, inmediata y unidireccional” (*Ibid.*, p. 18) en la cosmogonía, en la épica aquella es “parcial, paulatina, esforzada y bidireccional” (*Ibid.*, p. 18). Según la visión del heroísmo que seguimos aquí, la primera condición heroica es “la existencia de un *proyecto* vital perfectamente definido, de naturaleza ardua y ejecución esforzada, que implique una transformación meliorativa del mundo y de sí mismo, esto es, que contemple efectos positivos tanto para el sujeto como para el objeto” (*Ibid.*, p. 49). Un héroe, en síntesis, es aquel que logra llevar a cabo un proyecto meliorativo de realización esforzada. Desarrollaremos con mayor profundidad la teoría de González de las matrices narrativas en el primer capítulo; si hemos adelantado lo esencial en este apartado se debe a nuestra urgencia por desechar desde el comienzo de esta tesis la idea falaz y tan difundida que identifica en la obra borgeana la heroicidad con el coraje gratuito.

El corpus con el que trabajaremos consta de ocho cuentos de *Ficciones* y cinco de *El Aleph*, a saber: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Las ruinas circulares”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “El milagro secreto”, “Tres versiones de Judas” y “El Sur”, por un lado; “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Emma Zunz”, “La casa de Asterión”, “La otra muerte” y “*Deutsches Requiem*”, por el otro. Trabajaremos solo con estos dos libros porque son unánimemente considerados como los definitorios del *modus narrandi* que habría de ser, con el pasar de los años, típicamente borgeano: metaficcionalidad, discurso económico, integración de lo realista y lo fantástico, fronteras diluidas entre lo ficcional y lo ensayístico, intelectualismo metafísico, referencias intertextuales constantes. Además, es tanto en *Ficciones* como en *El Aleph* donde Borges alcanza el punto más alto de su calidad estética. Más allá de esta breve fundamentación teórica, hay otro fin, más práctico, que nos obliga a limitar de esta manera la selección de los textos, y se trata de las características propias de cualquier tesis de grado, que nos obligan, necesariamente, a acotar el corpus. Apremiados por esta necesidad, resulta aconsejable que al acotarlo nos rijamos por las razones antes explicadas. En última instancia, escogimos estos relatos porque, además de ser centrales en la producción narrativa de Borges, tienen al heroísmo premeditado, y no así al corajudo, como eje semántico principal. Muchos de los textos seleccionados seguramente levanten algunas sospechas con respecto a la posibilidad que

tienen de presentar cierta heroicidad, pero si se encuentran en esta lista se debe a que, como ya dijimos, en ellos se destaca una idea del heroísmo que no tiene que ver con el coraje gratuito e irreflexivo, sino con la voluntad, el proyecto y el esfuerzo, verdaderas condiciones esenciales de todo heroísmo. Se podrá dar el caso, entonces, de héroes más mentales que físicos, o más letrados que bélicos, pues estas características son secundarias con respecto al verdadero factor heroico, la realización esforzada de un proyecto meliorativo.

Se desprende de lo anterior que el principal encuadre teórico de nuestro trabajo nos lo proporcionarán los estudios de Javier Roberto González sobre las matrices narrativas (2013, 2014, 2016 y 2018). La categoría de héroe reclama asimismo un encuadre teórico que permita analizarla a la luz del mito, la antropología y la psicología. Para ello, recurriremos a los aportes de Max Scheler (1961) desde la filosofía, Joseph Campbell (2014) desde la psicología, Hugo F. Bauzá (2007) desde la filología y Lord Raglan (1949 y 1965) desde la antropología. También traeremos a colación la escasa y por momentos tangencial bibliografía sobre épica y heroísmo en Borges: Eiríksdóttir (1987), Gallo (2001), Gamarro (2009), Lona (1999), Pereira-Boán (2016) y Vich (2019), *et al.* Además, se tendrá en cuenta parte de la copiosa bibliografía canónica general sobre el autor, que, incluso sin necesidad de citarlos explícitamente, constituyen una base teórica que nos guiará en estas reflexiones: nos referimos a textos clave escritos por Ana María Barrenechea (2000), Beatriz Sarlo (2015), Sylvia Molloy (1979) y Jaime Alazraki (1977 y 1983), entre otros.

Dado que nuestro concepto de heroísmo se define a partir de esquemas y consideraciones actanciales, en nuestros abordajes se advertirán las huellas, aunque no necesariamente señaladas en forma expresa, de los autores de la gran tradición de los estudios narratológicos de cuño estructural: Gérard Genette (1983), Roland Barthes (1970), Tzvetan Todorov (1970), Claude Bremond (1970) y Mieke Bal (2018).

En la imaginación narrativa borgeana, la matricialidad heroica es central. Está claro que en Borges hay una vocación épica o heroica siempre latente. El problema surge cuando se confunde el heroísmo con el arrojo desenfadado. Una lectura atenta demostrará que la mayoría de los hombres que sí son de armas no tienen en Borges un proyecto

heroico discernible. Puede parecer que el autor nos presente como personajes épicos a los cuchilleros del Sur, pero su relato cabalmente heroico está en otros personajes que no tienen el ropaje de hombres de armas. La esencia de lo épico no está, contrariamente a lo que suele creerse, en el coraje gratuito. El heroísmo borgeano es un hecho de la inteligencia y del espíritu, y no tiene tanto que ver con los matones y malevos. Aunque a veces parezca lo contrario, la heroicidad no está necesariamente asociada aquí con lo estrictamente militar, como las armas y la violencia. La existencia del proyecto es la piedra fundamental para que exista el heroísmo. La corajeada queda en entredicho, pues lo propio del héroe no es no tener miedo, sino poder vencer ese miedo sobreponiéndole su proyecto. Lo heroico que analizaremos en esta tesis no tiene nada que ver con el coraje gratuito y pulsional, sino con la concreción de proyectos meliorativos de realización esforzada consciente y libremente asumidos. Los verdaderos héroes borgeanos no se cuentan entre los guerreros anglosajones, los militares independentistas y los compadritos, sino entre personajes de índole más compleja, a menudo intelectuales, ideólogos o caracteres escindidos, que a despecho de su aparente debilidad o fragilidad, o incluso cobardía o maldad, logran alcanzar la iluminación y la fuerza necesarias para definir un proyecto meliorativo claro y consumarlo eficazmente mediante vías a veces realistas y empíricas, a veces imaginarias o fantásticas.

CAPÍTULO I

EL HEROÍSMO

El objetivo de nuestra tesis es demostrar que, más allá de la idea común de un tipo de heroísmo en Borges que se identifica con el coraje gratuito³, existe otro heroísmo menos evidente que se define como premeditación, es decir, como definición y ejecución conscientes y esforzadas de un proyecto. Nos proponemos en este capítulo inicial establecer los rasgos que caracterizan este concepto de heroísmo y, para hacerlo, recurriremos a un esquema general de las matrices narrativas que nos permitirá definir al heroísmo en términos estrictamente narratológicos⁴.

Javier Roberto González observa en *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo* que todo relato consta en última instancia de tres elementos: sujeto, acción y objeto⁵. De estos, sujeto y objeto son los elementos fijos de la fábula, mientras que la acción representa el elemento variable. Esto implica que el sujeto puede relacionarse con el objeto de diferentes maneras dependiendo del *deseo* o *acto de voluntad*, “que pone en relación al sujeto y al objeto como el deseante y lo deseado, el obrante y lo obrado, el obtenedor y lo obtenido” (González, 2016, p. 14). Siguiendo a Claude Bremond, el citado autor propone la existencia de tres instancias en las secuencias narrativas:

a) la instancia de la *virtualidad* se centra en el sujeto y opone el *desear* al *no desear* dicho sujeto un determinado objeto; *b)* si se realiza el desear, la segunda instancia de la *actualización* se centra en la acción y opone el *obrar* al *no obrar*

³ A modo de ejemplo, una lista para nada exhaustiva de estudios que exploran esta idea: Eiríksdóttir (1987, p. 382), Gallo (2001, p. 85), Gamero (2009, p. 31), Lona (1999, p. 153), Pereira-Boán (2016, p. 129) y Vich (2019, pp. 14-15).

⁴ Seguimos de cerca, aunque no se los cite en todos los casos, a autores como Roland Barthes, Claude Bremond y Tzvetan Todorov, especialmente en sus contribuciones al famosísimo libro recopilatorio *Análisis estructural del relato*. También tenemos en mente a John L. Austin, Teun A. van Dijk y Mieke Bal.

⁵ González se basa aquí, como él mismo indica, en las “diversas corrientes críticas, poéticas y narratológicas del formalismo estructuralista” (González, 2016, p. 13).

el sujeto sobre su objeto deseado; c) si se realiza el obrar, la tercera instancia del *fin logrado* se centra en el objeto y opone el *obtener* al *no obtener* el sujeto dicho objeto deseado y obrado. (*Ibid.*, p. 14)⁶

González afirma que las instancias de la secuencia se centran la primera en el sujeto, la segunda en la acción y la tercera en el objeto⁷. Con esto en mente, se generará un tipo de relato correspondiente a una *matriz narrativa cosmogónica* cuando el sujeto cumple cabalmente con las tres fases del desear, el obrar y el obtener su objeto. Cuando el sujeto, en cambio, cumple en forma acabada, mas no total sino parcial, con el proceso triádico, se genera un tipo de relato correspondiente a una *matriz narrativa heroica*. Por último, se generará un tipo de relato correspondiente a una *matriz narrativa novelesca* cuando el sujeto no cumple con el proceso de manera alguna, ya sea porque no desea, no obra o no obtiene⁸.

Lo definitorio de la matriz narrativa cosmogónica es la absoluta identificación en el sujeto de las acciones de desear, de obrar y de obtener. En el sujeto cosmogónico, “toda posible distinción entre las tres fases del proceso [es] de índole meramente racional o lógica, no entitativa u ontológica” (*Ibid.*, p. 16). El sujeto que realiza esta acción simultánea es *omnipotente* porque cumple totalmente con su deseo y porque se impone a su objeto de forma tan completa y poderosa que acaba confiriéndole hasta su propia existencia. La relación sujeto-objeto es *unidireccional*, porque el objeto no influye en el sujeto como este sí hace con aquel. El sujeto hace del objeto lo que quiere sin ser alterado

⁶ En consonancia con González, veamos lo que dice el propio Bremond: “una primera agrupación de tres funciones engendra la secuencia elemental. Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso. Una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever. Una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto. Una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado” (Bremond, 1970, p. 87).

⁷ González profundiza: “el sujeto domina o prevalece en la instancia de la virtualidad, pero en él y mediante su deseo se hacen ya presentes también la acción proyectada y el objeto esperado o perseguido [...]; de igual modo, en la instancia de la actualización domina o prevalece como elemento central la acción operativa, pero esta supone necesariamente un sujeto que la ejecute conforme a su previo deseo y un objeto que sea ejecutado y buscado como fin último; al cabo, en la instancia del fin logrado queda claro que tal fin se identifica con el objeto obtenido y es entonces este elemento el que domina, pero a su través continúan presentes y vigentes tanto el sujeto que lo deseó como la acción que lo obró” (González, 2016, p. 15).

⁸ Para entender mejor el concepto de *matriz* tal como lo utiliza González, quizá sea conveniente citar en este punto el objetivo de su teoría general de las matrices narrativas, que aspira a “dar razón, mediante su libre juego de prevalencias, transiciones e intersecciones, de las especies históricas concretas que han vehiculizado en la tradición occidental las diversas posibilidades del *relato*” (*Ibid.*, p. 15).

ni condicionado por este. Un ejemplo de sujeto de la matriz narrativa cosmogónica es el Dios judeocristiano del relato del Génesis⁹, quien crea el mundo de la nada y lo gobierna en un solo acto deseante, operante y obtinente. Los personajes cosmogónicos no son héroes porque, si bien “el vigor, la impetuosidad, la pujanza, la plenitud y la disciplina interior y casi automática de los impulsos vitales constituyen elementos de la esencia del héroe” (Scheler, 1961, p. 94)¹⁰, esto no quiere decir que posean habilidades comparables con las de una deidad omnipotente, omnisciente y omnipresente. Es más: el hecho de que los héroes necesiten ser vigorosos, impetuosos y pujantes demuestra justamente nuestro punto, pues un Dios como el judeocristiano no necesita poseer tales características para ejercer su poder. Los personajes de la primera matriz narrativa, sin embargo, tienen algo en común con los héroes: ambos están orientados “siempre a construir un mundo mejor” (Bauzá, 2007, p. 7), si bien el Dios abrahámico lo hará de forma acabada y unidireccional, y los héroes de forma esforzada y bidireccional, pero el móvil —cósmico en el primero, ético en los segundos— de ambos es el mismo.

En la matriz narrativa heroica, el desear, el obrar y el obtener ya no se identifican en una misma acción, sino que se presentan como tres actos sucesivos y diferentes que están relacionados de forma causal entre sí. Es decir: se desea, se obra lo que se desea y se obtiene lo que se obra. El sujeto no fracasa en lo que se propone, pero ya no es omnipotente como el Dios judeocristiano, pues su poder no es absoluto y su realización es esforzada y bidireccional, a la vez que lenta y, muchas veces, fragmentaria¹¹. El héroe interviene en la historia y le impone su voluntad, pero ya no la determina ni la configura de manera total porque el objeto, es decir, el mundo, le opone resistencia, esto es, limita y condiciona su obrar, y a su vez también influye sobre él, “modificando su vida, su

⁹ A Este se oponen los dioses míticos o paganos, que no son omnipotentes y, por lo tanto, resultan heroicos, por las razones que se verán cuando abordemos la segunda matriz narrativa.

¹⁰ Aunque esto no es todo. Scheler argumenta que, si bien el héroe es un hombre de voluntad y poder, “eso no impide que un alma heroica pueda habitar un cuerpo débil” (Scheler, 1961, p. 94). Lo importante es que el alma heroica no podrá estar unida jamás a una vitalidad débil. Y a esta observación sigue la cita referida en el cuerpo del texto. Scheler también cree en la premeditación del heroísmo, pero esto lo veremos más adelante.

¹¹ González lo dice más claramente: “pues su poder [el del héroe] no es absoluto y su realización no es acabada, inmediata y unidireccional como la de la cosmogonía, sino *parcial, paulatina, esforzada y bidireccional*” (González, 2016, p. 18).

carácter, su armazón psíquica, haciéndolo madurar y crecer espiritualmente, volviéndolo más sabio” (González, 2016, p. 19)¹². A diferencia del sujeto de la acción cosmogónica, el héroe solo se impone al objeto de manera parcial, por lo que héroe y mundo se influyen de forma recíproca y relativa. El sujeto ya no se muestra omnipotente e inalcanzable, intocable por el objeto, sino que ahora se afectan bidireccionalmente, de modo que el héroe cambie al mundo tanto como el mundo lo cambia a él¹³. La acción que opera el héroe ya no es creativa o productiva, como la del Dios cosmogónico, sino *modificativa*: el héroe armoniza con un mundo ya existente y bien hecho, pero este, cada tanto, padece leves desvíos e imperfecciones relativas que se hace necesario rectificar. Para reparar estas situaciones de desorden, y hasta de deshonra, el héroe modifica el objeto a la vez que se deja modificar por él en un proceso recíproco *meliorativo*, del que tanto sujeto como objeto salen mejorados y fortalecidos. La matriz narrativa heroica se plasma de manera modélica en la epopeya, relato en el que un sujeto ejemplar logra modificar el mundo en el que actúa “de manera parcial y relativa pero siempre eficaz, mediante *una serie de actos de voluntad no solo eficiente, sino también paciente*” (*Ibid.*, p. 20). El héroe se define tanto por su eficiencia como por su paciencia, esto es, por obrar y obtener a la vez que padece limitaciones que restringen la obtención de lo deseado. Vale mencionar aquí que el héroe no tiene por qué triunfar en lo personal, mucho menos inmediatamente. Puede ser destruido, pero su proyecto necesariamente debe imponerse. Por eso, la muerte de Aquiles en Troya no significa el fracaso de su proyecto heroico, pues, si bien es derrotado personalmente, gracias a su participación se gana la ciudad, que era el proyecto sostenido; es así que su caída individual e inmediata conlleva una victoria colectiva y

¹² Agrega González que el mundo en tanto objeto también transforma al héroe en alguien “más santo, a veces desengañado, siempre fortalecido por las experiencias duras y arduas por las que lo fuerza a atravesar” (*Ibid.*, p. 19). Cfr. Scheler, 1961, pp. 36-42, donde hace una tipología de santos y menciona que “todos los demás tipos de modelos, desde el genio y héroe descendiendo hasta los conductores de la vida económica, dependen directa o indirectamente de los modelos religiosos vigentes. Los jefes y modelos religiosos configuran e ‘inspiran’ a todos los demás modelos y jefes” (Scheler, 1961, p. 41).

¹³ Recordemos unas iluminadoras palabras de Bremond al respecto: “se puede considerar que el fracaso de un proceso de mejoramiento o de degradación en curso resulta de la inserción de un proceso inverso que le impide llegar a su término normal. [...] La misma serie de acontecimientos no puede al mismo tiempo y en relación con un mismo agente caracterizarse como mejoría y como degradación. Esta simultaneidad se vuelve posible si el acontecimiento afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos. La degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro” (Bremond, 1970, pp. 91-92).

mediata. Eneas no logra defender Troya, pero él y los suyos atraviesan muchas aventuras para que su estirpe acabe fundando Roma, verdadero contenido a largo plazo de su proyecto heroico. Por último, está el caso de Ruy Díaz de Vivar, quien demuestra con la paciente tolerancia de su injusto destierro que las derrotas presentes pueden ser, a la larga, lo que lleve a más honradas victorias futuras¹⁴. Estos personajes son héroes porque, como nos recuerda Scheler, en ellos siempre hay una superabundancia “de concentración, perseverancia, seguridad frente a la vida de los impulsos” (Scheler, 1961, p. 94). Por eso pueden mantener un proyecto y hacerle frente al mundo que se les resiste, porque encierran en su ser una habilidad especial para no rendirse jamás.

En la matriz narrativa novelesca, en cambio, “o bien el sujeto ya no desea nada, o bien desea pero no obra consecuentemente con su deseo, o bien desea y obra, pero no obtiene el fin deseado y obrado” (González, 2016, p. 22).

Se trata de un sujeto *abúlico* —no desea—, *impotente* —no obra— o *ineficiente* —no obtiene—, de un sujeto, por lo tanto, que *no logra realizar su acción sobre el objeto*, sea porque falla absolutamente desde su incapacidad de deseo o de definición del deseo, sea porque, aun deseando y definiendo qué desea, no logra pasar a la instancia del obrar, sea porque, aun obrando, no logra coronar su acción con la obtención, total o parcial, del fin deseado y perseguido. Si acaso alcanza algún logro, se tratará siempre de un logro insuficiente, débil, que no produce satisfacción plena, sino frustración. [...] El sujeto novelesco —cabal *antihéroe*— no se impone en absoluto a su objeto, ni siquiera en forma parcial, paulatina o incompleta; antes bien, sucede exactamente lo contrario, *es el objeto el que se impone al sujeto*, es el mundo el que domina, a veces destruyéndolo, al antihéroe. (González, 2016, pp. 22-23)

¹⁴ La paciencia, especie del género de la prudencia, es una virtud heroica fundamental. Nosotros la consideramos, de hecho, como la definitiva entre todas las otras que han caracterizado a incontables héroes a lo largo de la historia de los relatos épicos. González ya recordaba al lector la importancia de la paciencia del héroe junto a su eficiencia: vale tanto actuar como esperar, es decir, saber cuándo obrar. Cfr. Hendriksen, 2023, en línea.

La relación entre sujeto y objeto es destructiva y quien domina la relación es el objeto¹⁵. La diferencia de grado entre los personajes novelescos es tan grande que podemos encontrar, en la misma categoría, a un Don Quijote que sí desea y obra pero no obtiene, a un Julien Sorel que desea, obra y obtiene resultados engañosos y a un Meursault que ni siquiera desea (además de los antihéroes kafkianos, que ni siquiera saben o se preguntan si desean o no). En su conjunto, estos personajes antiheroicos se definen por su “*voluntad insuficiente, inoperante o ineficiente*, frente a la realidad inapelable de un mundo que resulta incognoscible, inasible, indomeñable” (González, 2016, p. 24). Por eso los personajes novelescos son antihéroes, puesto que un verdadero héroe “en el centro de su ser se consagra a lo noble y a la realización de lo noble” (Scheler, 1961, p. 93). Como los sujetos de la tercera matriz narrativa no se consagran a nada y rara vez realizan algo, no pueden ser llamados héroes y no deben confundirse bajo ningún término con estos. Finalmente, los personajes novelescos no pueden ser más que antihéroes si tenemos en cuenta que “lo que el mundo antiguo —y el moderno— más ha valorado en los héroes es *el móvil ético de su acción*, fundado este en un principio de solidaridad y justicia social” (Bauzá, 2007, p. 5)¹⁶. Los héroes son tomados como modelos y se trata de emular sus acciones, pero no puede decirse lo mismo de los antihéroes, que reflejan más bien una visión desengañada, cruda y pesimista de la realidad, una en la que las fuerzas del mundo antagonizan con el sujeto y lo aplastan hasta confundirlo y anularlo, sin saber este finalmente si siquiera deseó algo durante todo su curso de acción.

Es interesante notar que, ya en la Antigua Grecia, “la epopeya reconoce, al lado de la *areté*, otras medidas de valor” (Jaeger, 2001, p. 25), por ejemplo, la prudencia y astucia de Ulises¹⁷. Es decir que “bajo el concepto de *areté* es preciso comprender otras

¹⁵ González identifica al objeto con “las fuerzas regresivas y caotizantes de la materia o de la ciega dinámica social y económica” (González, 2016, p. 22). Por eso ejemplifica esta matriz narrativa con personajes víctimas de estas circunstancias, como se expone de forma brevísima a continuación. Aquellas fuerzas serían las que Bremond considera obstáculos que “solo oponen una fuerza de inercia” (Bremond, 1970, p. 96).

¹⁶ Bauzá se venía refiriendo a la poca importancia para la constitución del héroe “de la superioridad en tal o cual empresa” (Bauzá, 2007, p. 5). Esto se verá en mayor detalle más adelante, pero podemos adelantar algo que decía González y que retomaremos luego: “el héroe vence a largo plazo, a veces mediante la semilla de conducta ejemplar que deja sembrada para que otros, a su zaga, la hagan germinar” (González, 2016, p. 20). Y esto es lo que nunca podrá lograr ningún antihéroe.

¹⁷ O, como muchos años después, la medida del Cid o la paciencia de Batman.

excelencias además de la fuerza denodada” (*Ibid.*, p. 25). Si recordamos que la *areté* era el ideal por excelencia en el que se buscaba educar a la nobleza desde antes de Homero, podremos ver cómo el heroísmo guerrero vendría a ser solo una parte del arquetipo heroico que, desde la Antigüedad, aparece en los relatos de la segunda matriz narrativa. Es más, la *areté* presupone la idea de proyecto, definitoria del heroísmo tal como lo entendemos en este trabajo. Nos dice Jaeger que “el orgullo de la nobleza, fundado en una larga serie de progenitores ilustres, se halla acompañado del conocimiento de que esta preeminencia solo puede ser conservada mediante las virtudes por las cuales ha sido conquistada” (Jaeger, 2001, p. 26), lo que implica una vida de lucha constante por mantener la *areté*. Aquí no valen el coraje gratuito ni el arrojo ciego ni los actos hazañosos aislados, sino que se concibe la virtud heroica como un plan de vida premeditado que debe mantenerse a veces, incluso, hasta la muerte. Scheler nos recuerda que “entre las virtudes que llamamos específicamente ‘heroicas’ se encuentra por lo tanto ante todo como virtud fundamental el ‘dominio de sí mismo’” (Scheler, 1961, p. 95). Para ser un héroe, uno debe dominarse a sí mismo, y esto es lo contrario del coraje gratuito¹⁸. Quien violentamente se deja llevar por sus más agresivos impulsos sin un objetivo loable en mente ni un proyecto meliorativo no es dueño de sí mismo y, por lo tanto, no puede ser considerado héroe bajo los estándares que manejamos. Solo alguien con imperio sobre sí podría mantener un proyecto durante el tiempo suficiente como para concretarlo y modificar así meliorativamente el mundo. Lo difícil es ser héroe, lo fácil es abandonarse a los instintos, a las falsas epifanías, a las revelaciones sangrientas, como se han limitado a hacer tantos falsos héroes. Bauzá nos dice también que “las fatigas de los héroes por incorporarse —merced a sus hazañas— a un ámbito intemporal, y superar de ese modo la condición de *thánatoi* ‘mortales’, hace que sus acciones se erijan como paradigma del comportamiento de los humanos” (Bauzá, 2007, p. 29). Nada de esto presentan los guapos malevos, los bizarros anglosajones y los corajudos gauchos¹⁹. A estos no se los puede

¹⁸ Pensemos, de nuevo, en el Cid, quien soporta un injusto destierro mientras cosecha victorias para la cristiandad, pero, así y todo, es tan dueño de sí mismo que, a diferencia de muchísimos otros héroes, no mata por matar, ni siquiera a los infantes de Carrión, que habían ultrajado a sus hijas en el roble de Corpes.

¹⁹ Gamarro afirma que, “cuando Borges vincula barbarie anglosajona y barbarie criolla, la actitud suele ser de valoración o aprobación: ambas se justifican la una a la otra” (Gamarro, 2009, p. 38). Nosotros no

tener como modelo de nada simplemente porque no se han propuesto nada más que dejarse llevar por la violencia sin sentido y la defensa de una falsa honra fundada solo en el narcisismo violento o la barbarie irreflexiva. Los héroes, a quienes debemos imitar, poseen por lo menos el proyecto de trascender su propia mortalidad mediante la concreción de un plan de acción de realización esforzada. Los héroes buscan mejorar el mundo y lo logran. Los antihéroes, en cambio, no poseen nada y nada dejan tras su partida salvo un falso sentido de honor que priorizaron más que el estado del mundo con el que se encontraron y que podrían haber cambiado de haber dejado atrás su orgullo²⁰.

Para ilustrar mejor esto, tomemos el cuento de Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. El narrador nos aclara que, de los días y las noches que componen la historia del protagonista, “sólo me interesa una noche” (Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, *El Aleph*, CC, 2021, p. 267). Es decir, no importa más que esa noche: en esa cifra de la historia de Cruz se resume toda su existencia y, de alguna manera, se justifica su vida²¹. Vivió “en un mundo de barbarie monótona” (*Ibid.*, p. 268), un caos que podría haber querido cambiar, pero al que se entregó resignado, de manera antiheroica, con algunos destellos de violencia impulsiva. Apuñala a alguien y escapa; luego lo atrapan y lo mandan a un fortín. Se deja llevar porque no tiene proyecto, no es un héroe. No desea nada, ni cambiar meliorativamente el mundo, ni mejorar como persona; ni siquiera quiere ser libre. Simplemente existe, se deja vivir pasivamente, sin reaccionar demasiado ante lo que ocurre a su alrededor. El narrador nos comparte una máxima: “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” (*Ibid.*, p. 269).

estamos de acuerdo. Los cuentos más importantes del corpus borgeano, aquellos pertenecientes a *Ficciones* y *El Aleph*, no presentan esta barbarie de la que habla Gamerro, ni aparece su valoración o aprobación, sino, como demostraremos en los siguientes capítulos, todo lo contrario. El heroísmo que aparece sublimado, a veces de forma pudorosa o secreta, en los cuentos aquí estudiados nos da la pauta de que Borges está muy lejos de la barbarie.

²⁰ Estamos pensando en personajes como Áyax el Grande, hijo de Telamón, rey de la isla de Salamina. Lo incluimos aquí porque Áyax pierde la razón cuando, luego de los juegos funerarios en honor a Aquiles, le terminan dando su armadura a Ulises en vez de a él, lo que lo lleva a un estado de enajenación tan grande que termina suicidándose por la propia locura en la que lo había sumido la envidia. Su muerte lo salva en parte.

²¹ En una nota semejante, aunque no idéntica, al recordar a Evaristo Carriego, dice Borges: “enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo” (Borges, 2008, p. 36). Como se ve, la cifra del hombre no está en el día a día, sino en un día, o mejor, el día.

Ese momento, para Cruz, tuvo lugar cuando se enfrentó con Martín Fierro. Es entonces cuando Cruz comprende que “un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro” (*Ibid.*, p. 270). En vez de querer cambiar meliorativamente el mundo, en vez de querer apresar a Fierro por el bien público, o de hacerlo entrar en razón, Cruz descansa en un conformismo metafísico para justificar su cambio de bando y su inacción con respecto al mundo caótico en el que vive y su permisividad para con Fierro, criminal al que se suponía que debía combatir. Cruz, carente de proyecto toda su vida, se abandona a la supuesta comprensión de que el otro era él. Es muy interesante tener en cuenta una observación que Carlos Gamerro hace con respecto a los cuentos de Borges de inspiración anglosajona, que bien podría aplicarse al análisis de este cuento de inspiración hernandiana: “el hombre sabe para siempre quién es cuando sabe qué hacer, cómo comportarse. Esta ética es, por encima de la del honor, la del coraje” (Gamerro, 2009, p. 31). Y coincidimos. Al no haber proyecto, al no haber premeditación meliorativa, solo queda el coraje gratuito, la vana bravuconada, que termina, más allá de alguna comprensión individual y personal, en la nada misma. El mundo sigue siendo el mismo, el sujeto no se deja modificar meliorativamente por el mundo, y ahí termina la historia²². Hablando del coronel Suárez, bisabuelo de Borges, Víctor Vich equipara su carácter heroico con su valentía moral (Vich, 2019, p. 12), y define el acto heroico como “ese acto, libremente escogido, que marca para siempre y ante el cual no hay vuelta atrás” (*Ibid.*, p. 10). Esta cita podría inducirnos erróneamente a creer que detrás del súbito acto de Cruz se enmascara un cierto heroísmo, porque en una noche cualquiera se encuentra con su destino y se hace cargo de él. Pero, detrás de esta inducción, ya se percibe nuevamente la confusión de lo heroico con lo corajudo, identificación que nos empeñamos en refutar. Cruz “no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente” (Borges, “Biografía”, 2021, p. 270), y por eso se cambia de bando en el fragor de la batalla. Pero allí no hay proyecto meliorativo esforzado, no hay bidireccionalidad, no hay deseo ni obra ni obtención. Solo hay puro instinto, puro deseo satisfecho en el mismo momento en que se le presenta al personaje. No hay heroísmo en absoluto, sino neto

²² Ocurre aquí con Cruz lo que González describe respecto de Fierro (y Don Quijote): “antihéroes para sí mismos y para su mundo, ellos son los héroes que hacen posible nuestro autoconocimiento y nuestra autoaceptación” (González, 2016, p. 131).

antiheroísmo. Cruz no sabe qué hará con Fierro una vez termine la pelea, ni sabe qué hará con su vida. El mundo sigue siendo igual de caótico, y no se presenta ningún plan que pueda llevar a la restauración del orden perdido. Y Cruz, más que desear aliarse con Fierro, parece limitarse a seguir un impulso ciego y animal que, luego, tampoco lo dejará obrar ni obtener. Por eso decimos que su acción es antiheroica. Joseph Campbell afirma que “una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente” (Campbell, 2014, p. 54), y esto mismo es lo que sucede con Cruz, pero no en un plano heroico. En esa falta de reflexión en la pelea, en esa toma de decisión rápida en medio del combate, Cruz se encuentra con Fierro y “comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban” (Borges, “Biografía”, 2021, p. 270). Es decir, Cruz deja lo más parecido a un proyecto que jamás tuvo para entregarse a “su íntimo destino de lobo” (*Ibid.*, p. 270), a una naturaleza salvaje que nada tiene de premeditada. Queda así expuesto, como decía Campbell, a una relación con poderes que no se entienden del todo, en este caso el propio Fierro y su fuerza antiheroica arrolladora. El mundo insospechado que se le revela a Cruz no es el del proyecto heroico, sino el de la bravuconada inconducente de un gaucho matrero con el que antes había estado luchando, del que no sabe nada y al que, en el fondo, no termina de entender. Este es el sinsentido del antiheroísmo.

Tomemos otro ejemplo, “Hombre de la esquina rosada”, que narra cómo Francisco Real, un guapo de otro barrio, va a buscar a Rosendo Juárez para ver quién es más hombre. El coraje es lo más importante en el microcosmos que presenta el narrador, acaso lo único que realmente importa²³. El valor de la gente se mide teniendo en cuenta la hombría de cada persona. Rosendo “era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita” (Borges, “Hombre de la esquina rosada”, *Historia universal de la infamia*, CC, 2021, p. 63) simplemente porque era el más corajudo, el más valiente, y lo llamativo de la anécdota narrada es que Rosendo no acepta el reto de Francisco. Lo hace por razones desconocidas, pero llega al punto de lanzar su propio cuchillo por la ventana en un acto que no sabemos si es de cobardía o de desprecio. El mismo narrador a duras penas podía lograr “sentir que

²³ Esto nos recuerda al prólogo de *Evaristo Carriego*, donde Borges nos habla de su niñez y del “Palermo del cuchillo y de la guitarra [que] andaba (me aseguran) por las esquinas” (Borges, 2008, p. 9).

a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar” (*Ibid.*, p. 68). El coraje es tan importante que la cobardía es como una enfermedad contagiosa de la que se debe escapar. Nadie tiene proyecto en ese lugar, nadie quiere mejorar el mundo, nadie quiere dejarse mejorar por el mundo. Allí lo único que quieren es sentirse machos y saberse machos, y por eso la reacción de Rosendo ante la afrenta de Francisco humilla tanto a la gente del barrio. Si el más guapo del lugar pasaba a ser un cobarde, ya no tenía sentido respetarlo ni respetarse. Como esta sociedad funciona en base al coraje gratuito y no al heroísmo premeditado, los cambios jerárquicos se dan de forma vertiginosa y caprichosa. Francisco era tan valiente que, incluso cuando muere, podemos suponer, a manos del narrador, este le pierde completamente el odio que le tenía. En este cuento, por lo tanto, sería fácil hacer una interpretación en la que el arrojo y el coraje se mezclan con el heroísmo: el narrador mata a Francisco para reparar la honra mancillada de su amigo Rosendo. Pero aquí tampoco tenemos proyecto, no tenemos realización esforzada, no tenemos bidireccionalidad. Tenemos simplemente un desquite, acaso una venganza. Otra vez un acto instintivo, casi inconsciente, en parte animal, que lleva a un hombre a matar a otro hombre, en el fondo, por algo baladí. No es así como se lucha contra un mundo injusto ni como se impone un cambio para mejorar el objeto. Nada más lejos del heroísmo premeditado que aquí postulamos. Horacio Lona comenta a este respecto que “Borges reconoce la importancia del tema del valor y del coraje, aunque esté representado por alguna figura de dudosa calaña” (Lona, 1999, p. 153). Y esa es justamente la cuestión. En el momento en que el coraje, el valor, la valentía, el arrojo, por sí solos, están representados por personajes que nada tienen de heroicos y mucho tienen de antiheroicos, entonces no debería confundirse el heroísmo, que es premeditado, con un mero acto de coraje, que suele ser momentáneo y espontáneo. Pero incluso cuando no lo es, incluso cuando alguien demuestre coraje a lo largo de su vida, jamás será verdaderamente heroico si no sigue un proyecto meliorativo de realización esforzada con el objetivo de restaurar un orden perdido. Gallo reconoce que en “Hombre de la esquina rosada” se reafirma un mito, “el del coraje porque sí” (Gallo, 2001, p. 87), y compartimos esta visión, pues el coraje, para tener verdadero valor, debe aparecer en función de algo más grande. El coraje subordinado a un proyecto sí puede ser heroico, y de hecho muchas veces es condición necesaria del heroísmo, pero en

este cuento simplemente no aparece caracterizado de esa manera, sino todo lo contrario: el coraje es lo que rige al mundo, y todos los hombres se miden según la misma vara de bizarría gratuita. Si Francisco fuera corajudo por alguna otra razón más allá del “porque sí”, entonces podríamos discutir su heroicidad, y lo mismo ocurre con el narrador y Rosendo. Pero si no hay nada detrás de la bizarría, si las manos que sostienen el puñal no tienen los ojos puestos en un futuro mejor, entonces no habrá nunca heroísmo. Si el valiente no busca cambiar el mundo ni se deja cambiar por el mundo, si no hay premeditación en sus actos, entonces nunca habrá heroísmo y el coraje se limitará a ser antiheroico. Campbell asevera que “el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer” (Campbell, 2014, p. 300). Esto implica la idea de proyecto, la idea de premeditación, pero, sobre todo, la idea de obrar en forma esforzada. Es el héroe quien debe proyectarse hacia el futuro para lograr su cometido ya planeado en un pasado y que ha de ejecutarse bidireccionalmente en un presente. Y nada de esto aparece en “Hombre de la esquina rosada”. Francisco va a retar a un hombre que no hace nada, que “con las dos manos recibió [...] el cuchillo y lo filió como si no lo reconociera” (Borges, “Hombre”, 2021, p. 66). Aquí no hay cosa hecha ni cosa por hacer, y esto es el antiheroísmo novelesco: no desear, no obrar, no obtener. Rosendo no desea pelear, no lo hace y así no obtiene, o deja de obtener, el respeto que merecía de todos por valiente y corajudo. Sin embargo, de haber aceptado el desafío de Francisco, e incluso de haber vencido en tal lid, Rosendo no sería nunca un héroe, pues le faltaban el proyecto y la premeditación, que están mucho más allá del coraje y que tienen que ver con una forma mucho más compleja, optimista y esforzada de vivir.

Dicho todo esto, puede verse a qué nos referimos cuando hablamos de heroísmo. Según la concepción que aquí manejamos, deben darse una serie de condiciones estructurales en el relato para que este pueda presentar a un verdadero héroe. Primero, debe haber bidireccionalidad entre el sujeto y el objeto, es decir, el héroe debe influir sobre el objeto tanto como el objeto influye sobre él. El héroe no es el Dios judeocristiano que, de forma unidireccional, condiciona al mundo y al relato, sino que se trata más bien de un sujeto que, de forma esforzada, se impone gradualmente al mundo y se deja modificar por él para terminar siendo más sabio y más fuerte (el mundo, a su vez, sufrirá una mejora semejante). El héroe no es inmune a los embates del mundo ya que es parte

de la historia y es en ella donde actúa, a diferencia del sujeto de la matriz narrativa cosmogónica, que se halla por fuera de la historia y no puede ser afectado por el mundo que él mismo creó. El héroe es poderoso, también, pero no tanto como un dios monoteísta, por lo que necesariamente la concreción de su proyecto será gradual y esforzada, pues, si bien cuenta con la fuerza necesaria para cambiar el mundo para mejor, no es omnipotente. Segundo, el héroe debe tener un proyecto meliorativo; el sujeto debe desear, luego obrar y por último obtener, siguiendo un plan premeditado que busque mejorar un mundo que se encuentra momentáneamente en desorden pero que no antagoniza esencialmente con el héroe en valores. Esto lo diferencia del antihéroe, que no desea o no obra o no obtiene, es decir que no tiene un proyecto, y que se deja vencer por un mundo que es su opuesto absoluto. Lo que busca el héroe es restaurar el orden perdido, algo que un antihéroe jamás podría lograr porque o no se lo propondría nunca o sería incapaz de obrar en torno a esa meta. En el mundo hubo un cambio peyorativo que el héroe debe subsanar por todos los medios posibles, pero siempre siguiendo un proyecto premeditado. Un antihéroe o bien permanecería indiferente ante un mundo en desorden o bien fracasaría en cualquier intento por reordenarlo. Por último, la acción del héroe no es inmediata, sino gradual y esforzada. En el antiheroísmo o no hay acción o hay acción entrecortada, sin sentido ni razón de ser. El héroe, en cambio, ejecuta su plan combatiendo contra otros sujetos y contra un mundo que muchas veces lo oprime y se le opone, convirtiéndolo en un verdadero guerrero, a diferencia de los sujetos de las otras dos matrices narrativas. El héroe deberá esforzarse cada vez más para concretar su proyecto, mientras que el sujeto cosmogónico y el antihéroe, por diversas razones, no tienen por qué hacerlo. Queda claro, entonces, que el coraje gratuito, al menos por sí solo, no tiene nada de heroico, pues no implica ya “una *identificación ontológica y axiológica de hecho* entre el héroe actuante y el mundo contra-actuante” (González, 2016, p. 19), dado que el corajudo que lanza una puñalada o que reta a duelo a otro guapo no tiene la misma relación con el mundo que un héroe clásico, que un Eneas o un Cid; el corajudo se mueve en un mundo que no es más que el escenario para que interprete sus bravatas; no viene ya a operar el sujeto sobre el mundo una acción *modificativa*, pues al gaucho no le importa mejorar el mundo. Lo único que quiere es demostrar su valor y conservar su reputación y no busca modificar nada salvo su honra y nombradía. Por eso Cruz simplemente se cambia de bando, y por eso

Rosendo simplemente rechaza un duelo. Un héroe debe ser valiente, pero un valiente no siempre es un héroe²⁴.

Pero el heroísmo no se presenta siempre igual, de manera paradigmática, ni cumple siempre con todas las características que le adscribimos. En relación con el corpus de cuentos de Borges que aquí manejamos, proponemos distinguir entre heroísmos de oro, plata, bronce y hierro. Los primeros son los más clásicos, los que más se apegan a la descripción de *heroísmo* que hemos venido dando a lo largo de este capítulo. A estos héroes *áureos* los llamaremos *hacedores de historias*, precisamente porque se encargan, a través de la acción, de llevar a cabo su proyecto meliorativo. Entran dentro de esta categoría los cuentos “Emma Zunz” y “La casa de Asterión”. Los analizaremos con más detalle en el capítulo que sigue, pero adelantamos que forman parte de un mismo grupo porque, según entendemos, hay en ellos una primacía de la facticidad por sobre la discursividad: las acciones y los hechos pesan más que las verbalizaciones y los discursos. Aquí los sujetos *hacen*, sin descansar en las palabras ni buscar excusas en el lenguaje; son grandes proyectistas, grandes *hacedores*, que no se escudan en ninguna verbalización sustituta para justificar su inacción, ya que ellos son pura actividad efectiva. Los héroes *argenteos*, en cambio, son *deshacedores de historias*, pues los proyectos meliorativos que llevan a cabo terminan muchas veces en la paradoja, la contradicción o la mera disolución. Hay premeditación heroica, hay enfrentamiento esforzado y bidireccional con el mundo, pero al final siempre queda una nota de desaliento que, si bien no anula al heroísmo ni supone un fracaso, lo opaca y lo pone en entredicho. No es el heroísmo puro del oro porque, de a poco, la matriz narrativa novelesca va reclamando su lugar en estas historias, y algunas notas antiheroicas pueden ser encontradas en estos sujetos que, si bien son héroes, lo son impuramente, ateridos al concluir sus relatos por una nota novelesca que no es lo suficientemente fuerte como para quitarles su heroísmo pero que, de todas

²⁴ Sin embargo, Borges escribe que sintió “el elemental sabor de lo heroico” en “versos de la *Eneida* (‘Hijo, aprende de mí, valor y verdadera firmeza; de otros, el éxito’), en la balada anglosajona de Maldon (‘Mi pueblo pagará el tributo con lanzas y con viejas espadas’), en la *Canción de Rolando*, en Víctor Hugo, en Whitman y en Faulkner (‘la alhucema, más fuerte que el olor de los caballos y del coraje’), en el *Epitafio para un ejército de mercenarios* de Housman, y en los ‘seis pies de tierra inglesa’ de la *Heimskringla*” (Borges, 2016, p. 356). Aquí, Borges relaciona el heroísmo con el coraje de forma intrínseca y total. Nuestro concepto de heroísmo, diverso del de Borges, no desconoce la licitud y la fecundidad de este último como estímulo del goce estético y de la creación literaria, sino que simplemente se propone como alternativa para rescatar como cabalmente *heroicos* otros textos de nuestro autor, generalmente inadvertidos como tales.

formas, deja su huella y, en más de una ocasión, cala bien hondo. A esta categoría pertenecen “Las ruinas circulares”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La forma de la espada”, “El Sur”, “Historia del guerrero y de la cautiva” y “La otra muerte”. La tercera categoría heroica es la de los héroes *broncíneos*, a quienes llamamos *decidores de historias* porque encontramos en sus relatos una aparentemente contradictoria supremacía de la palabra por sobre la acción. Esta clase de héroes hace cosas con las palabras, hace avanzar la trama con el discurso, y lleva a buen término cada uno de sus proyectos pura y exclusivamente a través del poder del lenguaje. No mueven un músculo, porque con el mero intelecto les basta para concretar lo que se habían propuesto. Lo que importa son las palabras; los proyectos que se proponen estos héroes son eminentemente discursivos. Esa premeditación es de ejecución mental y verbal. Todo ocurre aquí en un nivel lingüístico, y las acciones físicas, típicamente heroicas, pasan a un segundo plano. Incluimos en este grupo los siguientes relatos: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Tema del traidor y del héroe”, “El milagro secreto” y “Tres versiones de Judas”²⁵. En la última categoría heroica tenemos solo un cuento, “*Deutsches Requiem*”, y a este héroe *férreo* lo consideramos *transfigurador de la historia* porque “la frontera, la hibridez, la contradicción lacerante, son la clave de su transfiguración” (González, 2016, p. 131). Hablar de un héroe nazi parece casi una ofensa, algo de mal gusto, pero no lo es tal si lo entendemos desde el punto de vista de la transfiguración. Lo que el protagonista de este relato tan extraño de Borges hace es presentarse como un héroe cabal, pero no puede serlo realmente por obvias razones (en especial, la ausencia de un proyecto verdaderamente meliorativo). Ahí es cuando entra en juego la transfiguración, pues este sujeto *villanesco*, mediante su narración, se transfigura en un sujeto con todas las características heroicas, desde la naturaleza bidireccional de su acción hasta la realización esforzada y premeditada de su proyecto. En esa paradoja que solo puede existir en la ficción literaria, en esa contradicción que nace del discurso, habita el héroe *férreo*, el villano transfigurado

²⁵ González, hablando de Don Quijote y Martín Fierro, dice lo siguiente: “ambos caracteres protagónicos constituyen ejemplos de un heroísmo imposible, cuyo fracaso permite una cabal transfiguración del abortado heroísmo *factual* o *real* en un heroísmo de segundo grado, de naturaleza *discursiva* o *textual*, que convierte a los fracasados de la vida en triunfadores de la palabra” (González, 2016, p. 11). En el caso de los textos borgeanos estudiados, este heroísmo de la palabra, este heroísmo “fracasado”, es no solo posible, sino muchas veces necesario e inevitable.

en héroe. Pues es héroe y no lo es a la vez, ya que presenta su caso de tal manera que, solo transfigurándose ficcionalmente, discursivamente, podría pasar de ser villano a ser héroe²⁶. A este héroe *férreo* no le queda más que manipular lo narrado para presentarse como un héroe tradicional, con proyecto meliorativo de ejecución esforzada, cuando en realidad no es sino un nazi derrotado y resentido.

Todos estos relatos, vistos fuera del contexto teórico de este trabajo, podrán parecer no demasiado heroicos; por el contrario, las historias de Cruz y Rosendo lo serían mucho más, pues incluyen armas, duelos y coraje. Sin embargo, teniendo en cuenta que definimos al héroe, fundamentalmente, como el sujeto que posee un proyecto meliorativo premeditado de realización esforzada, podremos ver por qué personajes tan dispares entre sí como Emma Zunz, Juan Dahlmann, Pierre Menard y Otto Dietrich zur Linde pueden ser considerados héroes, si bien de distintas categorías. El equivocado estereotipo del héroe como un sujeto guerrero, valiente y arrojado queda aquí puesto en entredicho en tanto presentamos al lector otro tipo de héroe, de apariencia menos tópicamente heroica, pero no por ello menos pertinente, que obra premeditadamente y no de forma instintiva, espontánea y ocasional, que tiene un proyecto meliorativo y no deambula por la vida sin ningún objetivo ni razón de ser, que se deja afectar por el objeto de forma positiva para ser más sabio y más fuerte, y que no es indiferente al mundo que lo rodea. Varios héroes que vamos a estudiar a continuación podrían incluso ser vistos como cobardes o inmorales, pero es menester recordar una vez más que nuestro concepto de heroísmo nada tiene que ver con el coraje. Por eso afirma Scheler que “la plenitud y la disciplina interior y casi automática de los impulsos vitales constituyen elementos de la esencia del héroe” (Scheler, 1961, p. 94). Es héroe quien tiene la fuerza y la determinación suficientes como para no condescender al coraje gratuito. Por eso agrega el mismo autor, poco después, que “también le corresponde al héroe ser capaz de concentrar, de dominar y de dirigir constantemente a objetivos remotos, mediante esa voluntad espiritual, esta vida

²⁶ Entendemos aquí por *transfiguración* lo mismo que González: “y si alcanza el heroísmo a sobrevivir en ciertos —pocos— rasgos aislados y débiles, lo hace a los jirones y en medio de estertores póstumos, con un tipo de supervivencia que debe necesariamente someterse a la prueba de una muerte previa para acceder así a una transformación *post mortem*, a una transfiguración completa y radical que podría definirse como la mutación del heroísmo factual en textual: *el tradicional heroísmo de los hechos muere y renace en el discurso como un nuevo heroísmo de las palabras*” (Ibid., p. 129).

impulsiva, desviándose lo menos posible” (*Ibid.*, p. 94). El heroísmo, entonces, implica la ejecución de un proyecto esforzado; el heroísmo es premeditación. Jaeger concluye que la subordinación de lo físico a una más alta “belleza” distinguía, “ya en los tiempos de la nobleza homérica, la heroicidad griega del simple desprecio salvaje de la muerte” (Jaeger, 2001, p. 31). Esa más alta belleza, en nuestro caso, sería el proyecto meliorativo, de concreción gradual y esforzada, que todo sujeto debe tener para ser un héroe cabal y no un simple corajudo gratuito.

CAPÍTULO II

HÉROES DE ORO, O HACEDORES DE HISTORIAS

A estos héroes *áureos* los denominamos *hacedores de historias*, dado que se dedican a llevar a cabo su proyecto meliorativo a través de la acción. Son parte de un mismo conjunto debido a que dan prioridad a la realidad sobre la retórica: las acciones y los sucesos tienen más peso en sus relatos que las palabras y los discursos. Aquí, los sujetos actúan sin depender de las verbalizaciones ni encontrar excusas en el lenguaje; son grandes planificadores, grandes realizadores, que no se amparan en ninguna expresión verbal para justificar su pasividad, ya que son pura actividad efectiva.

1. Sólo eran falsas las circunstancias

“Emma Zunz” fue publicado por primera vez en 1948 en la revista *Sur*; un año más tarde, Borges lo incluiría en su volumen de cuentos *El Aleph*. La trama podría resumirse de la siguiente manera: Emma, anoticiada del probable suicidio de su padre Emanuel (o Manuel)²⁷, urde al instante un plan de venganza. Este consiste en perder su virginidad con un marino desconocido para, luego, matar al antiguo jefe de su padre, Loewenthal, un ser despreciable que lo había acusado de un desfalco (que, en realidad, desconocemos si fue tal) y, muy posiblemente, llevado al suicidio. Con la excusa de una defensa propia ante una violación, Emma tendría entonces la coartada perfecta para no ser condenada. Esta, a muy grandes rasgos, es la historia narrada. Sin embargo, como veremos a continuación, hay ciertas sutilezas que no podemos pasar por alto.

Primero, debemos matizar la idea de venganza. Beatriz Sarlo, en *La pasión y la excepción*, afirma que “Emma Zunz” es un “cuento de Borges sobre venganza y conocimiento” (Sarlo, 2022, p. 101), y habla en repetidas ocasiones sobre la “venganza” de Emma. Asimismo, en el diccionario *Borges babilónico*, en la entrada “Emma Zunz”,

²⁷ Este, según Josefina Ludmer, sería el primer pacto secreto entre Emma y su padre, consistente en dos partes: “en la primera Emanuel Zunz *juraba la verdad* y allí estaba Loewenthal como ladrón, y en la segunda *cambiaba su nombre* por el de Manuel Maier y se exilaba en Brasil” (Ludmer, 1992, p. 474).

Horacio González anota que “la traición [...] aquí encubre una venganza”, y también se refiere a la protagonista como “vengadora” (Schwartz, 2023, p. 571). Ximena Briceño, a su vez, argumenta que Emma se enfrenta a Loewenthal “para vengar a su padre” (Briceño, 2008, p. 137). Dicho esto, no está de más aclarar que la venganza no impide el heroísmo si restablece un orden. Es decir que el acto justiciero de Emma Zunz matiza la idea de *venganza*, pero no la desecha ni la anula. La protagonista corresponde al arquetipo heroico más bien arcaico por tener a la venganza como su móvil. Su proyecto de justicia, al cabo, es a la vez un proyecto de venganza personal²⁸. Es decir, es más heroína que vengadora, pero su venganza no impide su heroísmo.

Emma recibe la carta donde le anuncian la muerte de su padre en circunstancias sospechosas y, ese mismo día, se sintió “como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería” (Borges, “Emma Zunz”, *El Aleph*, CC, 2021, p. 271). Emma construye su proyecto heroico apenas recibe la mala noticia. Recordemos que, según González, la primera condición heroica es “la existencia de un proyecto vital perfectamente definido, de naturaleza ardua y ejecución esforzada, que implique una transformación meliorativa del mundo y de sí mismo, esto es, que contemple efectos positivos tanto para el sujeto como para el objeto” (González, 2016, p. 49). Pero lo importante aquí es la existencia de un proyecto vital *perfectamente definido*. El heroísmo en Borges es premeditación, y aquí Emma premedita a una velocidad extraordinaria. Tanto es así que ella deja de ser quien es en el presente para habitar un futuro, no ya incierto, sino completamente calculado. Incluso Sarlo admite que Emma es “todo cálculo” y que “su venganza es fría y diferida” (Sarlo, 2022, p. 102). Emma es *hacedora de historias* y, como tal, no pierde el tiempo conmisericordia o sumiéndose en la tristeza o la depresión. Al contrario: apenas guarda la carta donde le informan de la muerte de su padre, ya había urdido toda la trama venidera en su cabeza.

²⁸ No debemos olvidar que, en los tiempos arcaicos (y no tan arcaicos), la justicia por mano propia podía ser señal de heroísmo o, al menos, no lo anulaba. Este es el caso de los ciclos épicos perdidos de la epopeya castellana: *El último rey godo*, *Los infantes de Lara*, el *Cantar de los Nibelungos*. Emma no sería la primera (ni la última) heroína vengadora. Existe una larga tradición de héroes clásicos y medievales, acaso con la sola excepción del mesurado Cid, cuyos proyectos coinciden con, o tienen como objeto, una venganza personal.

En una cuestión de minutos, Emma se hace de un proyecto heroico, aunque no sabemos aún cuál sea. Su plan es casi clarividente.

Emma recuerda “los antiguos días felices” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 271) en un momento de debilidad, y descubrimos que su padre, Manuel Maier, se llamaba realmente Emanuel Zunz. Podemos decir unas palabras acerca de la significación cabalística, tan cara a Borges, de estos nombres. Según Edna Aizenberg, “‘Emma’ es un fragmento de ‘Emanuel’, en hebreo, ‘Dios con nosotros’” (Aizenberg, 1997, p. 135). Esto es importante porque tiene que ver con el mundo en el que se mueven los personajes, que, según Borges, es un “ambiente atroz. Un ambiente mediocre, hasta el nombre, ¿no?” (Borges y Carrizo, 1982, p. 234). Sin embargo, más allá de las opiniones del propio Borges, Emma lo que busca recuperar son esos días felices. Y esto también es típicamente heroico²⁹. Escribe González:

El mundo está bien hecho por Dios, y el héroe armoniza con él en entidad y en valores, solo que por sobre su intrínseca bondad cada tanto padece el mundo de parciales desvíos o imperfecciones relativas —situaciones de desorden, de injusticia, de violencia, de deshonra— que se hace necesario rectificar para restaurar en plenitud el orden intrínseco primero, menoscabado y resentido pero no negado ni desaparecido. (González, 2016, p. 19)

Emma quiere recuperar su Edad de Oro, la que le arrebató Loewenthal, quien acusó, acaso falsamente, de desfalco a su padre. Emma, que parece vivir en el futuro, que “quiso estar ya en el día siguiente” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 271), lo que más anhela es volver al pasado. “El héroe, siempre definido por su capacidad volitiva y operativa eficiente o actuante, se define igualmente por su capacidad paciente y sufriente” (González, 2016, p. 20). Y Emma es paciente porque sabe esperar. Perfecciona su plan en una noche, y vive el nuevo día como cualquier otro, siguiendo su rutina normalmente,

²⁹ Lo que ya no es heroico, sino cabalmente antiheroico, es anhelar una Edad de Oro personal, como lo hacía Fierro, o una utópica, como lo hacía Don Quijote. A este respecto anota González acerca del protagonista del *Martín Fierro*: “la Edad de Oro que añora es ‘su’ época de felicidad personal, donde presumiblemente había otros gauchos tan felices como él, pero que no se define, como sí lo hacían los áureos tiempos del discurso de Don Quijote, por una esencial nota de dicha y justicia común, ‘interpersonal’, colectiva, signada precisamente por una general ignorancia de ‘estas dos palabras de tuyo y mío’” (González, 2016, p. 87).

para que nadie sospeche, en una actitud heroica por su abnegada paciencia. Emma se impacienta momentáneamente, pero se alivia cuando se da cuenta de que “ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 272). Emma es eminentemente proyectista, se mueve en el mundo de la acción, y por eso la calma no tener que urdir más proyectos y simplemente llevar a cabo el que ideó cuando recibió la carta de Brasil.

Su proyecto consiste en hacer justicia por mano propia, que coincide en este caso con la venganza personal. La restauración del orden anterior a este mundo corrupto se tornará heroica a través del asesinato del hombre responsable de la muerte de su padre. Loewenthal pagará solo si Emma lo hace pagar; lo inmoral sería dejar a semejante criminal suelto, pues así nunca recuperaría los “antiguos días felices” de Emanuel Zunz. Loewenthal se los arrebató y eso no puede quedar impune; que no recibiera su castigo significaría que vivimos en un caos intolerable, y Emma no puede aceptar eso porque es una heroína. Ella es, además, una gran planificadora, una increíble proyectista; sabe todo lo que hará desde el primer momento, y quiere dejar de tramar e imaginar para empezar a hacer. Escribe Ludmer: “el plan secreto de Emma, el texto mismo, cuenta la invención de una farsa de la verdad para poder matar a Loewenthal y no ser castigada por la justicia porque ella misma es la Justicia o su instrumento” (Ludmer, 1992, p. 474). Además, hace algo muy heroico: poner su plan por encima de su bienestar personal. Recordemos las palabras de González:

Condición indispensable del proyecto heroico es su factibilidad, su realizabilidad; el proyecto heroico es de ejecución ardua, esforzada, penosa, mas nunca imposible; admite la eventualidad de fracasos parciales e inclusive de la destrucción y la muerte del propio héroe, pero jamás puede coronarse con un fracaso final y total, jamás puede admitir que el objeto permanezca inalterado e inmodificado tras su contacto con el sujeto. (González, 2016, p. 85)

Emma pierde la virginidad de forma humillante con un marino extranjero; teme a los hombres³⁰ y abomina del sexo, pero aun así lo usa de herramienta justiciera. Las cosas

³⁰ “En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico...” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 272).

no salen de acuerdo con lo planeado, sin embargo, porque “en el camino de su venganza, Emma adquiere también una especie de *conocimiento*” (Sarlo, 2022, p. 102), y ese conocimiento no es otro que el de “la cosa horrible” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 274), el acto sexual con el marinero sueco o finlandés que transforma ese primer acto heroico en dos, pues Emma no deberá solo reparar el suicidio de su padre, sino su propia humillación y ultraje. Observa Ludmer que, “después del horror que la saca del tiempo [...] y quizá pone en peligro todo el plan, comete el delito religioso de impiedad y de soberbia, porque rompe el dinero que ganó como prostituta” (Ludmer, 1992, p. 475). La noche anterior al asesinato, Emma sueña con el momento en que matará a Loewenthal, y todo lo que le dirá. También se siente “un instrumento de la Justicia” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 275), y se admite a sí misma que, por esta razón, no quiere ser castigada. Sin embargo, el día de la verdad, en un acto de total impaciencia³¹, abandona las “teatralerías” que tenía planeadas para el homicidio de Loewenthal y lo mata sin más; termina haciéndolo más para reparar su honor que para castigarlo por la muerte de su padre: “ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello” (*Ibid.*, p. 275). Es decir: Emma sigue buscando hacer justicia, pero de otra índole. Ya no mata al asesino de su padre, sino a quien la obligó a hacer “la cosa horrible”. Por eso su mentira posterior —“Abusó de mí, lo maté...” (*Ibid.*, p. 276)— es sustancialmente cierta. Anota Ludmer: “la farsa de la verdad, que todos creen, consiste en un enunciado idéntico al verdadero y legítimo, pero puesto en otro lugar, tiempo y protagonistas que los legítimos” (Ludmer, 1992, p. 476). Loewenthal finalmente paga, pero por otro crimen, acaso peor: obligar a Emma a enfrentar su peor miedo, a hacer algo que no tiene vuelta atrás, que no hay manera de borrar. Ella resultó ser más víctima que su difunto padre, pues cargará por siempre con ese peso, y lo sabe perfectamente. Por eso se confunden los proyectos en el momento de la verdad; no puede evitar hacer justicia en su nombre primero. El desenlace prueba que Emma no se equivocó al hacerlo, pues había hecho todo lo posible para concretar su plan; había puesto su proyecto por encima de su bienestar personal. Pero lo cierto es que sacrificó tanto por su

³¹ Emma no deja de ser un personaje heroico por falta de paciencia, pues el proyecto meliorativo que lleva a cabo es, como ya se ha dicho, de realización gradual, parcial, paulatina y esforzada. Unos deslices son más que previsibles y aceptables en el camino de todo héroe.

proyecto que casi se queda sin uno. La salvaron unas dosis de mesura, la cautela ante el peligro del desborde constante y uno o dos versículos bíblicos.

Emma había planeado hacer que Loewenthal confesara su culpa antes de matarlo, para que la Justicia de Dios triunfara de la justicia humana. Ella sería un instrumento de la Justicia: así restablecería el orden perdido, así volvería al pasado edénico y corregiría los errores del mundo injusto en que vive. Sin embargo, una vez frente a Loewenthal, siente la urgencia de castigar el ultraje que padeció por querer vengar a su padre más que la urgencia de vengar efectivamente a su padre, como ya dijimos. Emma se siente deshonrada, y no puede no matar a Loewenthal. Recupera el honor perdido haciendo valer su buen nombre: asegurándose de castigar al malvado en esta vida y en la otra. Emma le habla del padre luego del tercer disparo, por lo que entendemos que este ya no es parte esencial del asesinato de Loewenthal. Lo esencial es ella y la humillación de haber perdido la virginidad a la fuerza con un marinero que no conocía. El proyecto heroico primigenio se concretó, y el surgido en el medio gracias a ese conocimiento del que hablaba Sarlo, el segundo proyecto heroico, también lo llevó Emma a buen término. Por eso es una heroína, y por eso este relato pertenece a la matriz narrativa heroica, más allá del (o gracias al) motivo de la venganza.

Lo dice Julio Woscoboinik: “Emma Zunz pretende reparar un ultraje: el padecido por el padre ante la injusta acusación de un desfalco” (Woscoboinik, 1991, p. 131). Y su mismo proyecto “la lleva inconscientemente a ubicarse en otra escena especular invertida, donde será ella quien se someta a una trampa de ultrajes” (*Ibid.*, p. 131). Hacer justicia implica casi su propia destrucción, y esto, como ya hemos visto, puede ocurrirle al héroe. Lo que no puede pasar es que su proyecto se vea destrozado por haber exagerado su sacrificio a la hora de concretarlo.

Queda un último interrogante por dilucidar: por qué Borges eligió una protagonista femenina para esta historia que, como vimos, no es sino un relato heroico que incluye la venganza como móvil. Tal vez porque así le contó la historia Cecilia

Ingenieros, como admite en el epílogo a *El Aleph*³². Lo traemos a colación porque los personajes heroicos borgeanos aquí estudiados, con la excepción de Emma, son todos hombres. Para responder a este interrogante, hay que tener en cuenta que “Emma Zunz” es un cuento eminentemente judío. En una entrevista, Borges manifestó a Antonio Carrizo:

Puse un apellido judío para que el lector aceptara esa historia que es un poco extraña. De modo que el lector piense: “Bueno, entre judíos pueden suceder estas cosas”. Si le hubiera puesto López, el lector no hubiera aceptado el cuento. En cambio, Emma Zunz sí se acepta, queda un poco lejos. (Borges y Carrizo, 1982, p. 234)³³

Es bien conocida la fascinación de Borges por la cábala. Con esto en mente, no parece aventurada la tesis de Edna Aizenberg, quien dice que “el cuento cósmico subyacente es el mito de la SHEJINÁ, la hipostasis femenina de Dios” (Aizenberg, 1997, p. 135), cuya característica distintiva es “la combatividad, y no la dulzura sacarina tradicionalmente asociada con ‘lo femenino’” (*Ibid.*, p. 136). Y sabemos que la combatividad ha sido una virtud heroica desde la Antigüedad: los héroes medían su *areté* en batalla³⁴. Pero lo importante aquí es explicar por qué la heroicidad pasa a residir en un personaje femenino como Emma Zunz y no en un héroe masculino. Según Julio Woscoboinik, el cuento tiene “una esencia narcisista sobre la cual se construye una historia edípica” (Woscoboinik, 1991, p. 147), y agrega que el nombre de Emma Zunz “hace clara alusión a la escena primaria, ligada a pecado mortal, a impudicia, a lascivia,

³² Dice Borges sobre “Emma Zunz” en un paréntesis: “cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros” (Borges, 2021, p. 358). Asistimos aquí, entre otras cosas, a la famosa (falsa) modestia borgeana.

³³ Para disipar cualquier tipo de sospecha de antisemitismo en Borges, además de recordarle al lector su desprecio acérrimo por el nazismo, reproducimos la siguiente cita textual: “dos pueblos son esenciales a la formación de Occidente: Israel y Grecia. Puedo preferir el dulce de leche al café, pero no prescindir de lo judío y lo griego, que son formas del universo” (Borges, 1979, p. 67).

³⁴ Escribe Werner Jaeger acerca de los antiguos héroes griegos: “la lucha y la victoria son en el concepto caballeresco la verdadera prueba del fuego de la virtud humana. No significan simplemente el vencimiento físico del adversario, sino el mantenimiento de la *areté* conquistada en el rudo dominio de la naturaleza. La palabra *aristeia*, empleada más tarde para los combates singulares de los grandes héroes épicos, corresponde plenamente a aquella concepción. Su esfuerzo y su vida entera es una lucha incesante para la supremacía entre sus pares, una carrera para alcanzar el primer premio. De ahí el goce inagotable en la narración poética de tales *aristeiai*” (Jaeger, 2001, p. 26).

a prostitución y al odio” (*Ibid.*, p. 145). Está claro que, para Woscoboinik, primero vinieron el nombre y el género y luego la historia propiamente dicha. Lo mismo podría decirse de Aizenberg, quien concluye que “la versión kabalística de un poder femenino en Dios [...] rompía con el clisé de la feminidad sacarina” (Aizenberg, 1997, p. 139). Pero repasemos nuevamente lo que dice Borges respecto de “Emma Zunz” en su Epílogo a *El Aleph*: “cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros” (Borges, 2021, p. 358). Ya el primer borrador se titulaba “Emma Zunz” (aunque Borges jugara todavía con la alternativa, menos eficaz, de “El castigo”) (Balderston, 2021, p. 184), lo que nos permite intuir que la historia, desde un principio, tenía como protagonista a una joven que vengaba a su padre. Acaso Borges decidió contar esta historia con una protagonista femenina para hacer más explícito el sacrificio heroico que debe realizar para concretar su proyecto, pues se ve obligada a acostarse por primera vez con un hombre cualquiera, y en una mujer patológicamente aterrada de los hombres³⁵ eso vuelve la concreción de su plan aún más difícil. El narrador habla de “la tristeza de su cuerpo” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 274), y eso, en la sociedad argentina de finales de los cuarenta, sería más compatible con un personaje femenino que con uno masculino. Lo que realmente creemos, sin embargo, es que Borges solo quiso contar la historia de una heroína cuyos proyectos se solaparan al punto de casi bifurcarse por un “exceso en la acción” (Sarlo, 2022, p. 105). Quizá, como teoriza Bella Brodzki, todo se resume en que, “Emma, as lost child now become avenging angel, articulates her hatred of two systems of patriarchal oppression: an economic system whereby male bosses exploit male and female workers and a sexual system whereby men exploit women” (Brodzki, 1985, p. 339).

2. ¿Lo crearás, Ariadna?

“La casa de Asterión” fue publicado por primera vez en 1947 en *Los Anales de Buenos Aires* y luego recopilado en *El Aleph*. Al principio, parece sin dudas que asistimos a un relato novelesco. En *Borges babilónico*, Alexandre Fiori define al protagonista como

³⁵ “El asco y la tristeza la encadenaban” (Borges, “Emma Zunz”, 2021, p. 274).

“un ser a cuyo estado son propios la soledad, el silencio y las dudas que se extienden al universo” (Schwartz, 2023, p. 82). Esto está en consonancia con lo que González entiende por antihéroe: un sujeto de voluntad *insuficiente, inoperante o ineficiente* que

no se impone en absoluto a su objeto, ni siquiera en forma parcial, paulatina o incompleta; antes bien, sucede exactamente lo contrario, es el objeto el que se impone al sujeto, es el mundo el que domina, a veces destruyéndolo, al antihéroe, con quien ya no se identifica ni en ser ni en valores, sino antagoniza en ambas cosas con él. (González, 2016, p. 22)

Y esto mismo ocurre con Asterión, quien no desea salir de su casa: “otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?” (Borges, “La casa de Asterión”, *El Aleph*, CC, 2021, p. 277). Puede salir, pero simplemente no quiere, supuestamente por soberbia: “no en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia lo quiera” (*Ibid.*, p. 278). Pero sabemos que es impostada. Asterión no sale porque no se atreve, porque se siente un monstruo. Está encerrado en su laberinto y no sabe cómo escapar; es una figura a la vez patética y solitaria. Casi siempre da pena y se engaña a sí mismo. No tiene amigos y se divierte con tonterías infantiles. ¿Dónde está el heroísmo, entonces? Para Diana Ramírez, Asterión “ya no es solo el monstruo cretense, sino que en su figura se ciernen la naturaleza del hombre y la inocencia infantil de un personaje literario que es incapaz de entender la lógica del mundo” (Ramírez, 2011-2012, p. 227). Cuando el mundo en tanto objeto se le resiste al sujeto a punto tal que no logra ni descifrarlo para poder obrar en consecuencia, estamos ante un relato típico de la matriz narrativa novelesca.

Asterión no tiene proyecto alguno, y lleva una vida triste y desdichada. Es una víctima, pues “el ‘sujeto’ del laberinto borgeano no está afuera, preguntándose por el sendero que lleva a su centro, sino adentro, desde siempre, resignado a no poder salir” (Schwartz, 2023, p. 320). Es digno de mención que “la noción del laberinto ha ingresado en el pensamiento moderno a través de la mitología cretense del Minotauro” (*Ibid.*, p. 319), y es por esto por lo que Borges recurre a este mito para resignificarlo, para

reinterpretarlo. Al cabo de los años, y gracias a la profecía de una de sus víctimas³⁶, Asterión sabe que alguna vez llegará su redentor, lo cual lo calma enormemente. Después de innúmeros años de sufrimiento, por fin arribará quien lo libre de tanto dolor. Lo último que sabemos de Asterión es que se pregunta de qué naturaleza —toro u hombre— será su redentor.

Es entonces cuando entra en escena Teseo. De él vemos en el relato solo un fragmento de su vasto proyecto heroico: matar al minotauro era un paso más en el largo camino del héroe que estaba recorriendo³⁷. Se sorprende de que el monstruo apenas se hubiera defendido³⁸, y es por esto que afirmamos que, a veces, nuestras buenas acciones tienen más consecuencias positivas de las que creemos. Teseo, en el relato borgeano, es aún más héroe que en el relato mítico, pues no solo hace un bien comunitario, sino que ayuda personalmente a Asterión. Teseo no lo sabe, pero ha liberado al minotauro de su deprimente cárcel. No saberlo no lo hace menos héroe; un proyecto puede tener más resultados positivos de los previstos. Un héroe nunca sabe todo el bien que puede hacer; por eso no puede renunciar nunca. El bien sobreabunda cuando un héroe actúa, pues, como nos recuerda Scheler, “donde aparece lo heroico, allí vemos el mundo enriquecido en valor en una medida que es incomparablemente más grande que el beneficio que se produjo a raíz del hecho” (Scheler, 1961, p. 135)³⁹; por eso el relato se centra tanto en Asterión: para que podamos entender cabalmente la bondad del heroísmo de Teseo, que ayuda a las personas casi sin querer.

³⁶ Recordemos que Asterión es un “personaje recreado por Borges sobre la base del mito del Minotauro presente en la obra de Apolodoro” (Schwartz, 2023, p. 81), uno de cuyos fragmentos sirve como epígrafe del cuento.

³⁷ Dice Joseph Campbell: “Teseo, el héroe que mató al minotauro, vino a Creta de fuera como símbolo y brazo de la creciente civilización de los griegos. Era lo nuevo y lo vivo. Pero también es posible buscar el principio de regeneración y encontrarlo dentro de los muros mismos del imperio del tirano” (Campbell, 2014, p. 23).

³⁸ “—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió (Borges, “La casa de Asterión”, 2021, p. 279).

³⁹ “El héroe es el intrépido que tiende hacia lo desconocido y gana allí nuevo terreno para la vida” (Scheler, 1961, p. 135). Teseo se adentra en el misterioso laberinto, casa de Asterión, y, al matar a este, le da más espacio a la vida, pues en el fondo está acabando con lo que todos consideran un monstruo.

Teseo le dice a Ariadna que Asterión, cuyo nombre desconoce pues para él solo era una bestia más que debía matar, no se defendió⁴⁰. Asterión estaba atrapado en su casa, en el mundo: “la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (Borges, “La casa”, 2021, p. 279). Ya no quería vivir. Incluso había perdido su propia identidad: “quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (*Ibid.*, 279). Este minotauro es un cabal antihéroe “que compensa su impotencia fáctica a través de una consolatoria potencia discursiva” (González, 2016, p. 117). Lo único que hace es hablar y esperar al héroe que lo salve, al “redentor” que lo saque de ese infierno laberíntico donde vive. Y esa persona es Teseo, cuya condición heroica se revela sobre el fin del relato. Pero ¿por qué Teseo es un héroe?

Ante todo, porque tiene un proyecto meliorativo de realización esforzada, y no solo en el cuento de Borges —donde su proyecto no explícito, pero claro, es el de liberar a sus compatriotas atenienses sacrificados al minotauro, lo cual explica su ingreso en el laberinto—, sino en sus hipotextos clásicos. Cuenta Plutarco en sus *Vidas paralelas* que “tomó por su cuenta Teseo castigar a los malvados, haciéndoles sufrir las mismas violencias que practicaban, y la justa pena de sus injusticias por los mismos medios de que se valían”. Es digno de mención también que “hacía todo esto en imitación de Heracles” (Plutarco, 2009, p. 40), quien “constituyó en la antigüedad el prototipo de la figura heroica” (Bauzá, 2007, p. 39). Típico de los héroes es también “el orgullo de la nobleza, fundado en una larga serie de progenitores ilustres, [que] se halla acompañado del conocimiento de que esta preeminencia solo puede ser conservada mediante las virtudes por las cuales ha sido conquistada” (Jaeger, 2001, p. 26). Recordemos que Teseo y Heracles “participaban del mismo linaje, siendo hijos de primas” (Plutarco, 2009, p. 37). Y siguiendo el arquetipo heroico tradicional, analizado en este caso por Lord Raglan, no debemos dejar de tener en cuenta algunos aspectos clave, como que “we hear nothing of his childhood, but on reaching manhood he proceeds to Athens, killing monsters on the way. He marries two heiress princesses in succession, but succeeds his father, whose death he causes” (Lord Raglan, 1965, p. 146). De los veintidós lugares comunes que Lord

⁴⁰ Esto nos recuerda a lo comentado por Borges sobre “los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) [que] colaboraban, misteriosamente, con Hércules” (Borges, 2016, p. 309).

Raglan encuentra en el mito heroico, la historia de Teseo presenta veinte. Brevemente señala Plutarco:

Arribado a Creta, según se escribe y canta por los más, recibiendo de Ariadna, que de él se enamoró, el hilo, e instruido de cómo se podía salir de los rodeos del Laberinto, dio muerte al Minotauro, y regresó trayendo consigo a Ariadna y a los mancebos. (Plutarco, 2009, p. 46)

En Ovidio es más claro el heroísmo de Teseo a la hora de matar al minotauro, pues cuenta en sus *Metamorfosis* que “Minos decidió alejar de su palacio esta vergüenza [su hijo biforme] y encerrarlo en un laberíntico edificio de habitaciones sin salida”, pues “había crecido el oprobio de la estirpe” (Ovidio, 2017, p. 297) y era menester acabar con aquello. Otra vez le falta el nombre a Asterión, referido aquí solamente como una criatura híbrida con aspecto de joven y de toro. Teseo incluso es solamente mencionado en tanto hijo de Egeo, y su aventura heroica en el laberinto no ocupa más que un par de versos.

Dicho todo esto, debe aclararse, sin embargo, que la heroicidad del personaje se sustenta en el propio cuento de Borges; se la percibe, aunque no se la desarrolle. Así, se entiende mejor por qué este cuento sería completamente novelesco sin el final heroico cuando leemos el siguiente pasaje de González:

Lo cierto es que el *Quijote* y *Martín Fierro* son novelas, antes que por cualquier otra razón, por la primacía de la discursividad sobre la facticidad, por la señalada compensación consolatoria que en la vida fracasada o frustrada de ambos protagonistas ejercen las palabras y las razones, por ocuparse no tanto de acciones y de hechos cuanto de verbalizaciones y discursos sobre acciones y hechos. (González, 2016, p. 128)

Esto mismo hace Asterión todo el tiempo: habla, siente pena por sí mismo, piensa, discurre, conjetura, se refuta. Teseo, en cambio, actúa; simplemente obra. En el héroe encontramos la sencillez de los hechos, mientras que en el antihéroe no hay más que compensación discursiva por la inhabilidad fáctica de desear, obrar u obtener. Si Teseo no hubiera salvado a Asterión de su miseria, y si sobre el final de su relato Borges no nos deparara la sorpresa del cambio de voz y de focalización al pasar del objeto-monstruo al

sujeto-héroe, no habríamos analizado este cuento, pues el antiheroísmo está por fuera del objeto de esta tesis, y Asterión es un antihéroe consumado. Pero, por más pena que nos genere, no deja de ser un monstruo que come carne humana. Es gracias a esta bestial conducta que “Teseo decidió salvar a su patria de aquel gravamen y se ofreció voluntariamente. Ariadna, hija del rey, le dio un hilo para que no se perdiera en los corredores; el héroe mató al minotauro y pudo salir del laberinto” (Borges y Guerrero, 2010, pp. 155-156). Nótese cómo el propio Borges, en otro texto suyo, llama “héroe” a Teseo, mientras que el “minotauro” no es más que otro de los “seres imaginarios” que componen el libro escrito en colaboración con Margarita Guerrero. Teseo tiene un proyecto y tiene voluntad; Asterión no tiene amigos y solo le resta esperar el filo de la espada que lo salve de su miserable existencia.

3. Conclusiones

Debemos preguntarnos ahora por qué dos cuentos aparentemente tan dispares como “Emma Zunz” y “La casa de Asterión” acabaron formando parte del mismo capítulo, el de los *hacedores de historias*. Esto se debe fundamentalmente al predominio de la facticidad por sobre la discursividad. Mientras esta última es parte esencial del personaje del minotauro, no lo es de Teseo, verdadero motor heroico del relato, aunque solo veamos una porción de su proyecto y lo demás haya que deducirlo de los hipotextos y del mito. Emma, en cambio, tiene un proyecto menos ambicioso, pero mucho más íntimo y de ejecución más esforzada, pues debe vencer su miedo casi patológico a los hombres para llevarlo a cabo. Tenemos, entonces, a dos grandes proyectistas y a dos grandes hacedores. Tanto Emma como Teseo obran porque desean y obtienen porque obran, siguiendo el esquema de la matriz narrativa heroica. Pero en Teseo hay algo más. Asterión nos brinda un monólogo depresivo, mientras que el héroe de la historia actúa sin más. Esto nos recuerda a lo comentado por González acerca de la discursividad antiheroica y la facticidad heroica. Lo verdaderamente interesante es que, en “La casa de Asterión”, el heroísmo ocupa solo una frase, pero en ella reside toda la potencia discursiva final. Es decir, hay más poder en las palabras de Teseo, que reseñan indirectamente su acción, que en todo el discurso del minotauro. El héroe focaliza su mensaje en el objeto

y no en sí mismo. Acaso por ello el discurso del minotauro tiene menos eficacia cualitativa que la frase de Teseo. Tenemos, siguiendo a Todorov, dos historias en un mismo relato: la historia del minotauro y la historia de Teseo. Por más que, durante todo el relato, la focalización opere sobre la historia del minotauro, esa frase final aislada nos hace descubrir toda la otra historia subyacente, pasando así a primer plano en esa última oración. Tenemos, como dijimos, dos historias en un mismo relato: una novelesca, focalizada en el minotauro, y otra heroica, focalizada en Teseo. La primera es ostensible, la única que se percibe hasta casi el final; la segunda, oculta, aflora en la última frase, pero reconfigura todo el texto como una doble historia.

Sin embargo, hay diferencias. Emma cambia para siempre luego de haber concretado su plan, pues lo que hizo para lograr su cometido “no es simplemente una restauración del orden sino una instauración de saber” (Sarlo, 2022, p. 111), es decir, aprendió la verdad de “la cosa horrible” y cambió radicalmente y para siempre. Teseo, en cambio, lo hace de manera distinta. Emma lleva el cambio como marca física, y su melioración es más ostensible. Debemos recordar aquí la bidireccionalidad sujeto-objeto típica de la matriz narrativa heroica, que remarcaba González. Emma y Teseo cambian para mejor, pero el narrador solo lo remarca en Emma. El héroe siempre mejora luego de su hecho heroico, incluso Teseo, que demuestra en su frase final haber adquirido una gran sabiduría, pues la figura del minotauro lo hace reflexionar y decirle a Ariadna algo digno de ser dicho y analizado.

Tampoco sufre Teseo el riesgo de que sus proyectos se bifurquen, o el riesgo de caer en la mera venganza, mientras que en el caso de Emma vemos ambas cosas. Esta, por la forma misma en que concibió la concreción de su proyecto, casi termina condescendiendo a una pura revancha antiheroica de naturaleza doble: vengar a su padre y vengarse a sí misma, lo primero por la falsa acusación de Loewenthal de desfalco que llevó a Zunz al suicidio y lo segundo por haber tenido que acostarse con un extraño para poder cumplir con su barroca estratagema. En esto vemos que Teseo es más clásico y que Emma tiene mayor profundidad psicológica, tanta que llega al límite de caer en lo novelesco, en lo antiheroico, aunque no lo haga, porque se mantiene hasta el final como

instrumento de la Justicia de Dios, esa misma justicia que avalaba todos los actos de Teseo, pues él obraba también con el aval de los dioses griegos y bajo su protección.

Al final, podemos ver cuánto se parecen Emma Zunz y Teseo. La primera busca erradicar a un monstruo, y el segundo también. Aquella pone en juego su integridad física para concretar su proyecto meliorativo de realización esforzada, y este también. Emma, en conclusión, es una heroína respaldada por la justicia divina, y Teseo, a su manera clásica, también.

CAPÍTULO III

HÉROES DE PLATA, O DESHACEDORES DE HISTORIAS

Antes de analizar los cuentos que siguen, aclararemos a qué nos referimos con héroes de plata, o *deshacedores de historias*. En los relatos protagonizados por estos héroes existe un proyecto y una cierta melioración, pero ese proyecto, si bien en apariencia se cumple, lo hace de forma no plenamente satisfactoria, de manera tal que incluye una duda acerca de la realidad de la acción cumplida que abre la puerta para que vaya ganando terreno la matricialidad novelesca. Es decir, la matricialidad heroica comienza a desdibujarse; su plenitud *áurea*, analizada en el capítulo anterior, cede ante una más débil condición *argéntea* que, si bien no alcanza a destruir la realización del proyecto heroico, lo relativiza en sus alcances.

1. La unánime noche

“Las ruinas circulares” fue publicado originalmente en la revista *Sur* en 1940. Luego, al año siguiente, apareció en la colección *El jardín de senderos que se bifurcan*, para acabar formando parte del volumen de cuentos *Ficciones* en 1944. El protagonista es un mago que, proveniente del Sur, llega a un lugar sagrado. Aquí el narrador nos ofrece una pista, como había hecho ya al calificar de *unánime* a la noche de la primera línea. Hablando de cómo cruzó la ribera sin apartar las cortaderas, el narrador aclara en un inciso que probablemente lo hizo también sin sentir las. Con esto, aunque sin afirmarlo explícitamente, se nos da a entender que el mago quizá no experimentó dolor en las heridas, hecho que será de gran significación más adelante. Al cabo, llega a un templo, objetivo final de su viaje⁴¹.

⁴¹ Es interesante tener en cuenta que el narrador habla del “invencible propósito” (Borges, “Las ruinas circulares”, 2021, p. 123) del mago cuando se refiere a este lugar, pues ilumina nuestra visión particular del heroísmo como premeditación en la obra narrativa de Borges. Merece una mención especial el hecho de que el propósito que guiaba al mago no era imposible, aunque sí sobrenatural. Es decir que ya no nos movemos en el mundo real, sino en el fantástico. Esto, por supuesto, no impide para nada la existencia de lo heroico.

Su proyecto, al principio, parece pertenecer pura y exclusivamente a la matriz narrativa cosmogónica, discutida previamente, pues lo que buscaba era soñar a un hombre e imponerlo en la realidad. Recordemos que “el sujeto de la acción cosmogónica se impone de igual modo acabado y definitivo a su objeto, dándole su forma, consistencia y existencia misma” (González, 2016, p. 16)⁴². Sin embargo, el narrador nos dice que el proyecto del mago había colmado su alma de tal manera que no habría podido dar respuestas acerca de su propio nombre o vida anterior. Que este trabajo le haya sido tan demandante y esforzado que acabó olvidando hasta quién era demuestra lo difícil de su ejecución y nos lleva al plano heroico por la melioración bidireccional y ardua sujeto-objeto. Que se consagre a esa única tarea y no haga nada que lo aparte de su concreción es solo una muestra más de la heroicidad de la acción del mago.

Duerme y sueña, y no actúa en el mundo exterior; su heroísmo es totalmente onírico. Aquí asistimos a dos facetas del héroe en simultáneo: a la vez que actúa, si bien de forma interior y casi secreta, también espera, pues para caer dormido y soñar no puede hacer otra cosa que dejar pasar el tiempo. Dice González: “el héroe, siempre definido por su capacidad volitiva y operativa eficiente o actuante, se define igualmente por su capacidad paciente y sufriente” (*Ibid.*, p. 20). El mago es actuante porque, soñando, se acerca a la concreción de su cometido, esto es, soñar a un hombre *ex nihilo*, y es a la vez paciente porque el proceso le toma mucho tiempo y solo puede limitarse a padecer el paso de las horas. Si bien no actúa heroicamente en el mundo exterior, sí lo hace en el interior.

El mago, luego, decide formar un grupo de alumnos soñados a los que impartirles clases, pues anhela encontrar un alma que merezca existir en este universo. Ello demuestra, una vez más, que la realización heroica es “parcial, paulatina, esforzada y bidireccional” (*Ibid.*, p. 18). El mago no sueña a un hombre de la noche a la mañana, sino que se ve obligado a pasar por una serie de arduos procesos antes de poder concretar su proyecto. A esto se agrega el hecho de que el soñador apenas se mantiene despierto un par de horas en el amanecer; este, a diferencia de lo que podría haber parecido en un

⁴² Es provechoso tener en cuenta, además, que Oscar Hahn menciona el motivo del gólem como “uno de los ejes centrales del relato” (Hahn, 1971, p. 104), con todas las connotaciones cosmogónicas que esto implica.

principio, es un héroe, y en su vida “hay siempre lugar para el fracaso, pero jamás tiene el fracaso la última palabra ni genera en su espíritu el acíbar de la frustración vital” (*Ibid.*, p. 21). El mago, luego de no poder volver a soñar con el colegio onírico al que le había dedicado tanto tiempo, comprende que soñar a un hombre es prácticamente imposible. Entiende que un fracaso inicial es inevitable y busca otro método de trabajo. Ante la adversidad del mundo que se le opone, no se rinde ni se frustra, sino que al instante piensa otra forma de concretar su proyecto, y para ello descansa por un mes.

Comenzó soñando un corazón, es decir, a un individuo específico desde adentro, desde lo más profundo; esto demuestra una voluntad cosmogónica. El narrador nos dice que lo soñó amorosamente, como si de un dios se tratara⁴³. Sin embargo, falta aquí la “relación sujeto-objeto definible como *acabada y unidireccional*” (*Ibid.*, p. 16) propia de la matriz narrativa cosmogónica, pues el mago no da con el hombre que sueña en una noche, sino que deben pasar varias hasta que pueda conjurarlo y traerlo a la realidad. La realización del proyecto es, entonces, heroica por lo esforzada, y despeja toda duda acerca de su posible carácter cosmogónico, que no es sino aparente y funciona como preludeo a la verdadera materia del cuento.

El narrador nos da otra pista parentética cuando, refiriéndose al deseo casi concretado del mago de destrozarse su obra, nos dice que más le hubiera valido hacerlo. Esto se develará al final del cuento, de características muy distintas al resto del relato tal como lo venimos analizando. Por ahora, el mago apela al dios Fuego para que anime a su creación soñada, y este lo hace, con la condición de que solo el mago y el fuego sabrán de la verdadera inexistencia de su creatura. Tenemos otra marca de heroicidad en el hecho de que la concreción del proyecto es muy gradual y paulatina, pues al mago le toma dos años instruir a su hijo (ahora lo llama así) en obediencia a las directrices del dios que lo animará finalmente. Un indicio adicional radica en que su creación será enviada al otro

⁴³ Según Guillermo Arango, aquí “el sueño adquiere las características de una ‘vigilia creadora’” (Arango, 1973, p. 253), acentuando aún más las características aparentemente cosmogónicas del mago.

templo aguas abajo, tal como él había llegado al Sur en su momento a rendirle culto al dios Fuego en unas ruinas destrozadas⁴⁴.

El mago, el héroe, triunfa: “el propósito de su vida estaba colmado” (Borges, “Las ruinas circulares”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 128); permanece extasiado por un tiempo, pero no por mucho. Unos remeros del Norte le anotician de un hombre mágico, capaz de soportar las llamas. El mago comprende al instante que se trata de su hijo, y tiene miedo de que se dé cuenta de que no es un sujeto real, sino una figura onírica, soñada por él y animada por Fuego.⁴⁵ El narrador, tomando las palabras del mago, dictamina que no ser un hombre y ser, en cambio, el sueño de otro implicaría una humillación y un vértigo incomparables. Las ruinas comienzan a incendiarse y el mago, en vez de escapar, decide aceptar su destino y dejarse consumir por las llamas. Sin embargo, estas no le hacen nada. Es entonces cuando “con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (*Ibid.*, p. 128). Con alivio, porque, a la vez, sabe finalmente quién es (un ser soñado) y se sabe instintivamente salvado del fuego. Con humillación, porque no es un hombre, sino la proyección del sueño de otro hombre, es decir, un ente de segunda categoría. Con terror, por el vértigo que siente al saberse soñado, al darse cuenta de que no puede morir y al pensar en la misteriosa figura que lo está soñando.

Por esto hablamos, al analizar el final del relato, de un heroísmo discutible y no de uno cabal. Por esto, el desenlace tiene mucho de novelesco, porque, en el fondo, si bien el sujeto ha realizado su proyecto, al cabo descubre que no es él el verdadero *sujeto*, sino que hay otro por sobre él que lo ha utilizado como instrumento de una premeditación que ya no puede decirse enteramente suya. La concreción del proyecto heroico del mago lo lleva a tener una revelación novelesca que explica las pistas y “la unánime noche”

⁴⁴ Y, casi al final, una última pista: “(para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje” (Borges, “Las ruinas”, 2021, p. 127). Recordemos brevemente que el mismo mago había olvidado su propia identidad en su afán por soñar a otro hombre y traerlo a la vida.

⁴⁵ Pero no ve a su criatura con patetismo, como sí ocurre en “El Golem”, explícitamente con el rabí e implícitamente con Dios mismo. Recuperemos los versos finales de este poema para tener una idea más cabal de la diferencia de sentimientos entre creadores: “En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?” (Borges, “El Golem”, *El otro, el mismo*, PC, 2022, p. 197).

(*Ibid.*, p. 123). El protagonista aspiró a la cosmogonía, pero la realidad le impuso, primero, la realización heroica, y después, el final novelesco de un sometimiento a lo decretado por un mundo objetivo que obedece a otro sujeto mayor que él. El mago se descubre no ya sujeto, sino impensado engranaje del objeto. En el giro del desenlace, se pone en entredicho la realidad misma de su acto heroico porque se pone en duda su condición de sujeto. Puede interpretarse la situación planteada como un *desdoblamiento de otro sujeto*, un clivaje o escisión de un único sujeto que sueña a otro. El acto eficaz, esforzado, existe, pero ya no lo podemos predicar del primer soñador, sino de ese otro sujeto del que él no es más que un desdoblamiento⁴⁶. El mago no es el verdadero héroe, sino, más bien, quien lo estuvo soñando. Y, si bien esto no anula el proyecto meliorativo de realización esforzada del mago, esto es, soñar un hombre *ab ovo*, sí lo noveliza al punto de poner en peligro su heroicidad.

2. Y sale a la llanura

De “El Sur” ha dicho Borges que es acaso su mejor cuento. Publicado originalmente en el diario *La Nación* en 1953 y añadido a *Artificios*, segunda parte del volumen de cuentos *Ficciones*, en 1956, nos previene el autor con respecto a su naturaleza: “es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (Borges, “Prólogo” a *Artificios, Ficciones, CC*, 2021, p. 166). Por ello, trabajaremos con la hipótesis de que “El Sur” puede ser considerado según dos de las tres matrices narrativas discutidas previamente, a saber, la novelesca y la heroica.

Dahlmann es un hombre común y corriente, que no llama particularmente la atención ni ha logrado nada en la vida. Dahlmann era apenas un simple secretario en una biblioteca municipal, situación que en su conciencia contrastaba casi deshonrosamente para él con la vida de su abuelo materno, que había sido soldado, y la de su abuelo paterno, pastor evangélico. “En la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso

⁴⁶ ¿Y quién nos dice que ahí termina la cadena de soñadores? Recordemos unos versos de Borges: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?” (Borges, “Ajedrez”, *El hacedor, PC*, 2022, p. 116). El soñador soñado podría ser el sueño de otro soñado, y así *ad infinitum*.

de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica” (Borges, “El Sur”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 222). El protagonista tiene una estancia en el Sur, y se contenta solamente con la idea de poseerla, pues nunca va de hecho a visitarla. Con saber que aquella lo espera, él se siente satisfecho. En el fondo, Dahlmann es y se siente un mediocre, y la estancia en el Sur es un símbolo de todo lo que querría ser y no puede por temor o costumbre. Su deseo, no aún un proyecto definido y articulado, es ser merecedor del linaje de Flores, justificar su sentimiento hondamente argentino y su elección del lado guerrero materno sobre el predicador paterno. Dahlmann⁴⁷ quiere encontrar su verdadera identidad, o al menos sueña con encontrarla, y se contenta con ese sueño. En el año 1939, tener una vida o muerte románticas como su abuelo materno es un proyecto digno de ser llevado a cabo. El problema es que Dahlmann no hace nada para lograr ese cometido. En este aspecto, es un personaje totalmente novelesco, pues desea, es decir, no es *abúlico*, pero no obra en consecuencia, por lo que podría caracterizársele como *impotente*, ya que “no logra realizar su acción sobre el objeto” (González, 2016, p. 22). Según esta lectura, Dahlmann sería un personaje estrictamente antiheroico, porque no se impone en absoluto a su objeto, sino todo lo contrario: es la realidad la que se le impone, la dura realidad de no haber sido un héroe, de no ser nadie, de no haber logrado nada. De esta manera, este cuento remite

al obsesivo tema borgeano de la conflictiva identidad cultural del hombre argentino —y más concretamente, del hombre de letras argentino—, de su indefinición y de su oximorónica constitución idiomática, cultural y vital, de su destino de melancólico repetidor o epígono, de resignado bárbaro. (González, 2022b, p. 52)

Pero todo cambia cuando Dahlmann tiene un accidente doméstico por culpa de una ventana abierta contra la que golpea su cabeza. La herida empeora, y Dahlmann sufre un calvario en el que el tiempo se extiende infinitamente. Es aquí donde empieza lo extraño, lo fantástico. Aquí el cuento se desdobra y las dos lecturas, la novelesca y la

⁴⁷ No ignoramos el profundo carácter autobiográfico de este cuento, como tampoco ignoramos el recurso borgeano a la humildad rayana en la autoconmiseración. Como dice González acerca de Borges, Juan Dahlmann “es un evidente reflejo ficcional de sí mismo” (González, 2022b, p. 52).

heroica, se hacen posibles al mismo tiempo y sin anularse. Dahlmann es enviado a un sanatorio donde le rapan la cabeza, lo sujetan con metales a una camilla y lo iluminan hasta la ceguera y el vértigo. Está claro que el nieto de un héroe militar no debería estar viviendo algo así, pues ese destino no habría sido digno de un Flores. Haber estado tan cerca de una muerte tan innoble deprime a Dahlmann, condolido de su destino. El momento de ensoñación en el que el cuento toma un giro completamente fantástico se da en la línea “a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (Borges, “El Sur”, 2021, p. 224). A partir de aquí, el sentimiento de irrealidad se magnifica, y todo lo que tiene lugar en estas páginas pasa a estar nimbado de cierta luz onírica. Aquí comienza también, como dijimos, la lectura heroica. Dahlmann ha salido por fin de su catábasis, con fuerzas y ánimos renovados. Dice González al respecto:

La catábasis infernal, lejos de consistir en un mero interludio sensacionalista o truculento que permita al héroe poner en juego su temple o su resistencia, es un rito de pasaje, una prueba capital de su derrotero heroico, la gran y definitiva *iniciación* habilitante y consagradoria, pero solo cobra estos valores si a la *catábasis* o descenso sucede una *anábasis* o ascenso simbólico, una escalada a la cima del heroísmo, la realización definitiva de su misión y su proyecto. (González, 2016, p. 63)

Y esto es lo que le ocurre a Dahlmann: después de casi morir en un sanatorio de una septicemia, la situación del personaje emprende una fase ascendente que revierte su catábasis y lo lleva a la estación de trenes desde donde viajará al Sur, para visitar finalmente la estancia con la que tanto había soñado. El hombre que minuciosamente se había odiado en aquel infierno aséptico ahora “era como si a un tiempo 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” (Borges, “El Sur”, 2021, p. 225). Dahlmann deja atrás al otro, al humillado, al enfermo, para convertirse en el que viaja al pasado y no solo al Sur. Su versión novelesca queda como un mal recuerdo, como una sombra, como una posibilidad, como algo ya desvanecido. De camino al Sur, Dahlmann no será más aquel bibliotecario intrascendente, *impotente e ineficiente*, que se limita apenas a soñar con su estancia, derruida por el paso del tiempo. La relación que tendrá

con el mundo a partir de ahora ya no será, como advierte González de los antihéroes novelescos, unidireccional y peyorativa, sino que se transformará, como en la matriz narrativa heroica, en bidireccional y meliorativa. A partir de ahora, no será más cierto que “quien domina la relación no es ya el sujeto sino el objeto, no ya el espíritu creador sino las fuerzas regresivas y caotizantes de la materia o de la ciega dinámica social y económica” (González, 2016, p. 22). Ahora, quien domina es Dahlmann.

Por ello, cuando el tren que lo llevaba a su estancia lo deja una estación antes, acepta la caminata como una pequeña aventura. Dahlmann, que quiere restaurar ese viejo orden perdido del Sur, aunque sea para sí mismo, que es un hombre de letras que siempre soñó con pasarse al bando de las armas, que se dejó vivir en el tren luego de haber vencido esa muerte humillante e innoble, no lo sabe aún, pero va camino a morir románticamente como su abuelo materno, pues solo así llevará a cabo su proyecto heroico. Dahlmann, perdiendo, gana igual. Recordemos, aquí, las palabras de González acerca del triunfo del heroísmo:

El héroe vence a largo plazo, a veces mediante la semilla de conducta ejemplar que deja sembrada para que otros, a su zaga, la hagan germinar; puede el héroe ser derrotado, fracasar en su objetivo primero, incluso morir en su intento de orden y justicia, pero jamás su posible fracaso equivaldrá a una frustración, pues su deseo y su obrar, aunque no necesariamente coronados mediante la obtención completa de lo deseado y obrado, entrañan ya una modificación meliorativa y eficaz del objeto exterior —el mundo— y del objeto interior —la propia alma del sujeto— sobre los cuales actúa. (González, 2016, pp. 20-21)

Dahlmann entra en un almacén y confunde al patrón con uno de los empleados del sanatorio. ¿Coincidencia o pista? Aquí se ponen en juego las dos lecturas que Borges proponía en la posdata al prólogo de *Artificios*⁴⁸. ¿Sueña Dahlmann que le han dado el

⁴⁸ Esas dos lecturas han sido detalladas por el propio Borges en algunos reportajes. En 1968, en conversación con James Irby, aquel declara: “todo lo que sucede después de que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de la septicemia, como una visión fantástica de cómo él hubiera 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 sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y el empleado

alta y que viaja al Sur, o lo está haciendo realmente? ¿Hay, en el fondo, alguna diferencia? La respuesta es afirmativa. Si el protagonista simplemente sueña que es un héroe, su heroicidad se diluiría más aún. Si, en cambio, Dahlmann efectivamente sobrevivió y su viaje al Sur es real, entonces su heroísmo sería más firme. El cuento, como venimos diciendo, admite ambas lecturas, una más novelesca que la otra por la naturaleza antiheroica de esa muerte gris en el sanatorio, opuesta a la que, por el contrario, llevaría a buen término el proyecto heroico digno de un descendiente de Francisco Flores.

Dahlmann pide algo para comer y beber sin haberse fijado primero que unos muchachones ocupaban ruidosamente una mesa de al lado. Dahlmann se deja vivir y disfruta del ambiente, pero los parroquianos de la otra mesa comienzan a molestarlo lanzándole bolitas de miga. Los peones se ríen, y Dahlmann pretende que nada ha pasado. Hasta aquí, su actitud es novelesca, ya que es el mundo el que se le impone, y quien resulta *impotente* es él. La relación sujeto-objeto es peyorativa y unidireccional, y la pasividad del protagonista no hace más que confirmarlo. Hay, sin embargo, un punto de quiebre. El patrón se le acerca y le dice: “señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres” (Borges, “El Sur”, 2021, p. 227). El agravio de los peones ya no era impersonal, sino una afrenta a su honor, a su apellido y a sus dos linajes, especialmente al materno, al de vida y muerte románticas. Dahlmann entonces enfrenta a los muchachones, en una actitud netamente heroica, pues el héroe “siempre [es] definido por su capacidad volitiva y operativa eficiente o actuante” (González, 2016, p. 20), lo cual ocurre claramente aquí con el personaje. El mozo achinado que se levanta a injurarlo a los gritos saca un cuchillo y lo invita a pelear. Dahlmann, desarmado, no podía aceptar, pero algo imprevisible ocurre entonces. Un viejo gaucho, que estaba ahí sentado y en quien Dahlmann había visto una cifra del Sur al entrar, le tira una daga para que pueda pelear, como si esa geografía y ese pasado idealizados asistieran al protagonista para

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” (Irby *et al.*, 1968, p. 34). Años después, en declaraciones a *L'Express*, reiterará la misma idea, pero poniendo énfasis ahora en los aspectos autobiográficos de la trama: “ma nouvelle est donc ambiguë. On peut la lire au premier degré. Mais aussi considérer qu’il s’agit d’un rêve, celui d’un homme qui meurt à l’hôpital et aurait préféré mourir sur le pavé, l’arme à la main. Ou celui de Borges, qui préférerait mourir comme son grand-père le général, à cheval, plutôt que dans son lit” (Borges *apud* Alazraki, 1977, p. 27).

poder defender su honor y apropiarse finalmente de esa tierra que, en su mente, había sido siempre suya, a base de lecturas y recuerdos familiares.

El final es milagroso o alucinatorio. Dahlmann acepta pelear con el peón y se convence de que este duelo habría sido una liberación para él durante la primera noche del sanatorio. Antes de salir a pelear, siente que, si “hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (Borges, “El Sur”, 2021, p. 228). Dahlmann sale entonces a la llanura, con la certeza de que lo matarán en el duelo. Está claro que no tenemos motivos para definirnos por una u otra interpretación salvo para hacer la siguiente aclaración: el hecho de que existan dos posibles lecturas diluye el heroísmo presente en cualquiera de ellas. Según una interpretación, Dahlmann sueña, en el sanatorio de la calle Ecuador, con la muerte que habría deseado tener. Esto es antiheroico por las razones que se han aducido a lo largo del análisis y, por tanto, novelesco. Si, en cambio, Dahlmann se recompuso y viajó de hecho al Sur, el personaje se vuelve heroico y la narración también, pues ya no es el mundo el que se le impone de forma unidireccional y peyorativa, sino que ambos tienen una relación bidireccional y meliorativa: el sujeto, porque al fin realiza, aunque sea en punto de muerte, su anhelado proyecto de un destino de armas; el objeto, porque con ese duelo el Sur argentino ha visto restaurado ese pasado romántico e ideal querido por Dahlmann. La duda, sin embargo, se mantiene adrede, y por eso debemos hablar aquí de heroísmo fantástico, pues no podemos decantarnos con certeza por una u otra interpretación del cuento. Lo que sí es un hecho es que, al final, Dahlmann obra heroicamente, pues pasa de la pasividad a la acción y, en vez de dejar que se mancille su buen nombre y honor, decide empuñar el cuchillo y salir a pelear con alguien que, seguramente, lo acabe matando bajo el cielo abierto de la llanura.

También en el “Poema conjetural”, aunque no de forma fantástica, el protagonista se encuentra con su destino sudamericano. Laprida, como Dahlmann, descubre quién es, encuentra su yo insospechado, el que acaso siempre quiso ser sin nunca haberlo sabido, justo antes de morir asesinado, en este caso, por los montoneros de Aldao. Laprida, como Dahlmann, se ve cara a cara con su destino sudamericano y lo enfrenta, acaso no con tanta

premeditación, pero sí, como Dahlmann también, en paradójica victoria, asesinado por sus perseguidores, pero al final descubridor de la recóndita clave de sus años.

En el fondo, lo que une más íntimamente a “El Sur” con el “Poema conjetural” es la repentina seducción por la barbarie que siente el hombre civilizado. Dahlmann, que no tenía en su proyecto inicial ningún rasgo heroico, finalmente lo barrunta *in extremis* en esa muerte real o soñada como un modo de reconfigurar su vida. El caso de Laprida no es tal, porque este sí tenía un proyecto heroico; no pasa de carecer de un proyecto heroico a tenerlo, sino que pasa de tener un proyecto heroico, civilizado, a dejarse seducir, en la derrota de ese proyecto heroico civilizado, por el otro, alternativo, proyecto heroico bárbaro. Ambos textos discuten la antítesis sarmientina de civilización y barbarie no porque la nieguen, sino porque la reconfiguran. Para Borges, civilización y barbarie están de ambos lados, lo que hace mucho más difícil la negación de una u otra.

3. ¡Pobre Damián!

“La otra muerte” es el octavo de los diecisiete cuentos que componen el volumen *El Aleph*. En él se refiere la historia de Pedro Damián⁴⁹, un gaucho entrerriano recientemente muerto de quien el narrador dice, además de que tenía pocas luces, que la batalla de Masoller agotaba su historia. Luego de haber peleado en esa batalla⁵⁰, Damián se retiró de la vida pública y pasó sus últimos treinta años viviendo en la más completa soledad. Esto inspira al narrador a escribir un cuento fantástico sobre la derrota de Masoller, pero no desde el punto de vista de la macrohistoria, sino “una historia de tipo particular, individual (microhistoria)” (Waldegaray, 2004, p. 188), por lo que Emir Rodríguez Monegal⁵¹ lo envía con el coronel Dionisio Tabares, para que hable con él

⁴⁹ Alusión a Pier Damiani (1007-1072), filósofo medieval vinculado especialmente con dos temas: “el de la relación entre fe cristiana y cultura pagana y, especialmente, el de la omnipotencia divina y sus implicaciones en el plano del conocimiento filosófico y científico” (Magnavacca, 2009, p. 111).

⁵⁰ El cuento es particularmente interesante porque “un hecho histórico es el impulso inicial que inaugura la ficción” (Waldegaray, 2004, p. 187). Además, “este material histórico rápidamente se transforma en pretexto para desplegar reflexiones de índole filosófica, relacionadas con problemas de orden metafísico acerca del tiempo y de sus posibles dimensiones” (*Ibid.*, p. 188).

⁵¹ Literato uruguayo (1921-1985) que funciona aquí como realeza, es decir, como un elemento que en la ficción produce ilusión de realismo literario.

acerca de la contienda. El coronel le habla de la guerra civil y la describe como el sueño de un matrero, es decir, como un caos total, pues la presencia de dos ejércitos organizados habría implicado, al menos, cierto tipo de orden.

El narrador, que ve a Damián, idealizadamente, como alguien que luchó como un valiente para luego retomar humildemente sus tareas de campo, continúa la conversación con el coronel, quien le dice con otra voz que “la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es” (Borges, “La otra muerte”, *El Aleph*, CC, 2021, p. 281)⁵². Esto dejó muy mal parado a Damián, porque se había estado haciendo el guapo antes de la contienda y resultó ser un cobarde, lo que le comportaba una humillación enorme. El narrador habría preferido que los hechos no hubieran ocurrido así, y hasta se avergüenza por haber idealizado tanto tiempo a Damián, cuando se trataba simplemente de un cobarde; es así como, finalmente, comprende la reserva y la obstinada soledad de este, productos del bochorno y no de la modestia. Damián, que pasó treinta años apartado del mundo por la vergüenza que sentía, ejemplifica muy bien lo que enumera González sobre el sujeto novelesco o antiheroico: “frustración, desencanto y, en las formulaciones más extremas, sensación de fracaso vital completo” (González, 2016, p. 22). Damián tenía un destino que cumplir, pero ningún proyecto: “como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro —sobre todo, ante gauchos orientales” (Borges, “La otra muerte”, 2021, p. 282). Es más, había peleado porque la revolución lo tomó en una estancia de Río Negro o Paysandú, donde trabajaba de peón. Dejarse llevar por las fuerzas ciegas del mundo, sobre todo cuando lo afecta a uno de manera peyorativa y unidireccional, es absolutamente novelesco.

Como no puede concretar su cuento fantástico sobre Masoller, el narrador vuelve a lo del coronel Tabares, donde se encuentra también con el doctor Juan Francisco Amaro. Lo extraño es que el narrador, al referirse a Damián como “el argentino que flaqueó ante las balas” (*Ibid.*, p. 282), es mirado con perplejidad por sus dos contertulios hasta que Amaro le dice que “Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre” (*Ibid.*,

⁵² Recordemos que no reconocemos como inherentemente heroica la idea borgeana del momento que cifra la existencia del individuo, sea en batalla o en cualquier otra circunstancia, pues no implica un proyecto meliorativo de realización esforzada, condición necesaria de todo heroísmo.

p. 283). El coronel, sin embargo, el mismo que tiempo atrás lo había pintado como un cobarde, no logra recordarlo. El propio Gannon, quien había anoticiado al narrador acerca de la muerte de Damián al comienzo del relato, tampoco lo recordaba. Con el tiempo, sin embargo, el coronel logra acordarse muy bien del entrerriano que hizo punta en la carga de Masoller. Por último, en Gualeguaychú ya nadie se acordaba de Damián, y su rancho, aparentemente, había desaparecido.

El narrador pasa a las conjeturas y se queda con una, que es la que discutiremos. Silvia Magnavacca, refiriéndose al filósofo medieval Pier Damiani, a cuyas teorías alude indirectamente Borges a través de su personaje homónimo, escribe que “en su afirmación de la absoluta omnipotencia divina, Damiani se limita a reafirmar de la manera más enfática que Dios podría hacer que la fundación de Roma no haya existido, si —y solo si— así lo quisiera” (Magnavacca, 2009, p. 118). Es decir que, “si aceptamos que Dios es absolutamente omnipotente, en principio, realmente puede hacer que la fundación de Roma no haya tenido lugar, aunque nada indica que quiera borrarla” (*Ibid.*, p. 119). La pregunta que surge es la siguiente: ¿y si quisiera? Es decir: ¿y si alguien o algo ameritara que Dios quisiera hacer lo que puede, esto es, “efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (Borges, “La otra muerte”, 2021, p. 285)? El narrador afirma que Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, por lo que dedicó su vida a corregir esa bochornosa flaqueza⁵³. Aquí sí tenemos un proyecto heroico. González dice que, en la matriz narrativa heroica, “se desea, se obra lo que se desea (y porque se desea), se obtiene lo que se obra (y porque se obra)” (González, 2016, p. 18). Y Damián ahora cumple con estas condiciones. Deseó no ser un cobarde, o no haber sido un cobarde. Obró porque fue preparando el milagro y porque pensó con lo más hondo que, si el destino le traía otra batalla, sabría merecerla. Y obtuvo porque, “en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904” (Borges, “La otra muerte”, 2021, p. 285). Esto lo hace un héroe. Pero también el haber tenido un proyecto meliorativo de realización esforzada, que se extendió cuarenta

⁵³ Nos vemos en la obligación de aclarar que Damián se vuelve heroico no porque ahora sea valiente, sino porque ahora concretará un proyecto meliorativo de realización esforzada.

años, y que se realizó, fantásticamente, de modo contrafáctico, como una milagrosa corrección de su vida pasada.

Por gracia divina, se crearon dos historias universales: en la primera, Pedro Damián muere en 1946; en la segunda, en plena batalla de Masoller. Damián, finalmente, obtiene lo que tanto había deseado conseguir; concreta el proyecto luego de muchos años de silenciosa paciencia (otra virtud heroica). Su victoria es mucho más satisfactoria por lo arduo de la realización del proyecto, tan arduo que requirió de la intervención de Dios para poder concretarse. Sin embargo, “consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades” (*Ibid.*, 286). Lo heroico se disuelve de a poco y se va tornando, aunque nunca hasta la concreción, en novelesco.

4. Ahora desprécieme

“La forma de la espada” vio la luz por vez primera en el diario *La Nación* en 1942; luego fue recopilado en el volumen de cuentos *Ficciones* en 1944. En él, el narrador, por la crecida de un arroyo en Tacuarembó, debe pasar la noche en la estancia del Inglés de La Colorada, un irlandés con una misteriosa cicatriz en la cara. Comienzan a beber y el narrador, algo borracho, le pregunta por la cicatriz. El Inglés le responde que le contará la historia de su herida sin omitir ningún detalle. El narrador asiente y pasa a referir lo que le relató su interlocutor.

Las dos fábulas son entonces generadas por dos voces diferentes: la de “Borges” y la del Inglés. En la confesión del hacendado no solo se describe al héroe anónimo, sino que también se caracteriza al entonces joven Vincent Moon, como asimismo a “Borges”, quien se transforma en el destinatario ficticio de la confesión. Resumiendo: en el texto se representan dos narradores con características y funciones disímiles. (Piñeyro, 1998, p. 232)

El Inglés de La Colorada le cuenta que hacia 1922 él era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda. La conspiración del Inglés y sus camaradas irlandeses es heroica porque busca cambiar la historia basándose en un proyecto meliorativo de realización esforzada, pues no sería nada fácil vencer a los ingleses. El

proyecto es meliorativo, además, porque el Inglés, así como sus congéneres, se verán fortalecidos por su interacción con el mundo, dado que, “en la acción heroica, ambos actantes, sujeto y objeto, héroe y mundo, se configuran recíproca, parcial y relativamente” (González, 2016, p. 19). La bidireccionalidad de toda acción heroica les permitirá a los conspiradores emerger mejores, más sabios y santos de la situación en la que estaban al comienzo del relato⁵⁴.

Entonces, un día, llega un partisano de la causa, John Vincent Moon, quien no podría ser más antiheroico. El Inglés cuenta que, en un primer tiroteo, cuando aparece un soldado enemigo, Moon se queda inmóvil, “fascinado y como eternizado por el terror” (Borges, “La forma de la espada”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 178). Este episodio es novelesco no por la falta de coraje, que puede no anular, según nuestro análisis, el heroísmo, sino porque demuestra que Moon o perdió de vista su proyecto en ese momento o jamás tuvo uno. Él, que afirmaba que la revolución estaba predestinada a triunfar, luego no obra en consecuencia, y acaso ni desea hacerlo, demostrando ser un cabal antihéroe, pues la matriz narrativa novelesca se define por “la desconexión y el quiebre entre ellos [el desear, el obrar y el obtener], de modo tal que en alguna de las tres instancias ocurre necesariamente un obstáculo insalvable que hace fracasar la acción” (González, 2016, pp. 21-22)⁵⁵. Moon disfrutaba más de dictaminar con desdén, algo que, como veremos, es puramente antiheroico. Lo que importa aquí es que, mientras el Inglés de La Colorada tiene un proyecto y obra en consecuencia para poder concretarlo, John Vincent Moon parece no tenerlo, o tener uno tan endeble que, sumado a su flaca voluntad, lo lleva a la falta de premeditación y a la completa inacción, pues termina casi siempre tendido en el sofá, con los ojos cerrados.

Lo interesante aquí es que su falta de proyecto, su cabal antiheroísmo, amenaza con ser contagioso, pues confiesa el Inglés de La Colorada que “me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. [...] Shakespeare es de algún modo el

⁵⁴ Toda autodeterminación de los pueblos debería verse como una melioración en el mundo del texto.

⁵⁵ Continúa González: “o bien el sujeto ya no desea nada, o bien desea pero no obra consecuentemente con su deseo, o bien desea y obra, pero no obtiene el fin deseado y obrado” (González, 2016, p. 22).

miserable John Vincent Moon” (Borges, “La forma”, 2021, p. 179). Pero, como dijimos, no es miserable por su cobardía, sino por su *impotencia* y acaso su *abulia*. En una conspiración por la independencia de un país, todo puede perderse si alguien, como Moon, se hunde en una actitud antiheroica y se pone a sí mismo por encima del proyecto, cuando el heroísmo implica todo lo contrario.

El Inglés ahorra a su interlocutor las atrocidades que vivió durante esa época cuando dice que de “las agonías y luces de la guerra” (*Ibid.*, p. 179) no dirá nada, pero de esta frase podemos deducir el enorme esfuerzo que le significó la concreción de su proyecto, conforme a la índole “parcial, paulatina, esforzada y bidireccional” (González, 2016, p. 18) de la acción heroica. Es decir que el Inglés de La Colorada sufrió adversidades mientras buscaba la independencia de Irlanda, aunque prefiera no contarlo. Mientras John Vincent Moon nunca abandonaba la casa y se quedaba leyendo, irónicamente, libros de estrategia, el Inglés salía todas las mañanas y volvía todas las noches porque peleaba. Moon no tiene proyecto y solo se preocupa por sobrevivir. Haber vendido finalmente a su protector, si bien implica cobardía, también se debe a su falta de proyecto. Sin nada por qué luchar, sin nada por qué morir, obsesionado únicamente con su bienestar físico, es lógico que Moon fuera un traidor. Su propia naturaleza novelesca lo lleva a traicionar al Inglés de La Colorada. El mundo, que se le resiste al héroe, “también influye sobre él, modificando su vida, su carácter, su armazón psíquica, haciéndolo madurar y crecer espiritualmente, volviéndolo más sabio, más santo, a veces desengañado, siempre fortalecido por las experiencias duras y arduas por las que lo fuerza a atravesar” (*Ibid.*, p. 19). Con Moon no pasa nada de esto: no crece, no cambia, no mejora, no se hace más fuerte ni sabio. Antes de ser capturado, el Inglés le deja una cicatriz en la cara.

Por último, tenemos la revelación final del Inglés de La Colorada al narrador: “yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme” (Borges, “La forma”, 2021, p. 181). Moon le confiesa que le ha narrado la historia de esta manera para que “Borges” la oyera hasta el fin. Resulta, entonces, que Moon está tan avergonzado de no haberse comportado heroicamente que se hace pasar por el hombre que lo salvó y cuidó, un héroe de verdad. Es como si se castigara por no haber tenido proyecto cuando su país lo necesitaba, y por

eso anula su identidad adoptando la del otro, la del que sí venció a largo plazo “mediante la semilla de conducta ejemplar que deja sembrada para que otros, a su zaga, la hagan germinar” (González, 2016, p. 20). Enfrentado a su destino irlandés, Moon no estuvo a la altura, pues se comportó como un antihéroe por falta de acción y acaso de deseo. Debemos hablar también de la oposición facticidad-discursividad que se da en este cuento. Recordemos que, según González,

el *Quijote* y *Martín Fierro* son novelas, antes que por cualquier otra razón, por la primacía de la discursividad sobre la facticidad, por la señalada compensación consolatoria que en la vida fracasada o frustrada de ambos protagonistas ejercen las palabras y las razones, por ocuparse no tanto de acciones y de hechos cuanto de verbalizaciones y discursos sobre acciones y hechos. (*Ibid.*, 128)

Y, de la misma forma, Moon es un personaje novelesco porque dice en vez de hacer. Recordemos, por ejemplo, que “para mostrar que le era indiferente ser un cobarde físico, magnificaba su soberbia mental” (Borges, “La forma”, 2021, p. 180). O que inquiría los planes de sus colegas, pues le gustaba censurarlos o reformarlos. Todo esto es antiheroico y pone lo discursivo por encima de lo factitivo. Es más: la propia sustitución de identidad de Moon es una prueba más de que, en su vida novelesca, siempre importaron más los discursos que los hechos.

5. Nada me importa un país bárbaro

“El jardín de senderos que se bifurcan”, publicado originalmente en 1941 en la colección de cuentos del mismo nombre, apareció finalmente en *Ficciones* en 1944. En él, nos encontramos con la declaración de Yu Tsun, un espía chino al servicio del Imperio Alemán durante la Primera Guerra Mundial. Tsun tiene dos proyectos: el primero, transmitirles a sus superiores el nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre; el segundo, probarle a su jefe que un “amarillo” podía salvar a sus ejércitos. El primer proyecto será el que movilice la trama policial; el segundo es más personal y secreto.

Al comienzo de su relato *in medias res*, Tsun razona que la presencia del capitán Richard Madden en el departamento de Viktor Runeberg significaba que le quedaba poco tiempo de vida. Tsun pone la concreción de su proyecto por sobre su supervivencia individual, y eso lo hace heroico. Madden es su adversario simplemente porque está a las órdenes de otro imperio, en este caso enemigo; tiene otro proyecto, y obra como parte del objeto-mundo que se le impone a Tsun, quien tiene además otro problema: se detiene mucho a pensar. Hay momentos en los que reflexiona más de la cuenta cuando debería actuar, como, por ejemplo, cuando piensa acerca de la naturaleza del tiempo y del destino en vez de escapar inmediatamente de Madden. Este estatismo no es heroico, pues podría convertirse en *abulia* o *impotencia*, características ya plenamente novelescas y antiheroicas. Sin embargo, Tsun no se deja vencer por ese quietismo: en diez minutos su plan estaba maduro. Lo que parecía imposible, transmitirle el mensaje al jefe, lo puede solucionar Tsun en pocos minutos luego del pánico. Esto también es heroico, ya que, “mediante una serie de actos de voluntad no solo eficiente, sino también paciente” (González, 2016, p. 20), logra elaborar un plan que lo llevará a la concreción de su proyecto meliorativo de realización efectivamente esforzada.

Otra nota novelesca de este relato heroico la tenemos en la presencia de Madden, siempre amenazante, que representa al mundo que se le opone a Tsun. Mientras que, en el relato heroico, “el sujeto ejecuta su deseo mediante un obrar que contempla la apuntada bidireccionalidad del hacer y el ser hecho, del modificar el objeto y el dejarse modificar por él, en un proceso de doble y recíproca configuración meliorativa” (*Ibid.*, p. 19), en este relato esto no ocurre tan patentemente. Lo que sí parece tener lugar, más bien, es la presencia de dos sujetos (Tsun y Madden) con dos proyectos superpuestos (el alemán y el británico respectivamente). Al tomar el relato el punto de vista de Tsun, Madden necesariamente se convierte en parte del mundo al que aquel deberá imprimirle su recia voluntad.

Tsun admite ser un hombre cobarde, pero esto no le resta heroísmo de ninguna forma. Dado que entendemos al heroísmo como premeditación y no tanto como coraje, poco importa que el héroe no sea del todo valiente. Lo que sí debe tenerse siempre en cuenta es la concreción del proyecto, que debe ser de naturaleza meliorativa y de

realización esforzada. Tsun nos devela otro secreto: no obró por Alemania, sino por un segundo proyecto, el que buscaba reivindicar y justificar a los innumerables antepasados que confluían en él. Este es el verdadero motivo por el que actúa.

Luego de haberse salvado azarosamente de Madden, Tsun se queda otra vez detenido, pensando, y termina arguyendo que su felicidad cobarde probaba que él era un hombre capaz de llevar a buen término la aventura, circunstancia ciertamente heroica, pues de lo que otros verían como una debilidad, Tsun saca fuerzas para poder concretar su proyecto. Sin embargo, él sabe que será el ejecutor de una empresa atroz, y ese pensamiento lo persigue. Nunca pone en juego la concreción del proyecto, pero este atribula lo suficiente al protagonista como para que su conducta, al menos psíquica, tenga ciertos visos novelescos. Otra vez, Tsun se pierde en sus cavilaciones y olvida su destino de perseguido. Aquí pasa de nuevo a la inacción, y con ella al antiheroísmo novelesco.

El narrador juega con las expectativas del lector, se burla de él, y esta es “otra característica de la estética de Borges” (Himmelblau, 1966, p. 40). Tsun, que cuenta con tan poco tiempo para llevar a buen término su plan, parece perderlo constantemente. Llega entonces a la casa del sinólogo Stephen Albert, quien lo recibe muy cortésmente, dificultándole aún más la ejecución de su terrible plan. Ambos hablan sobre el bisabuelo de Tsun, Ts’ui Pên, y de su laberinto. Esto detiene bastante la trama policial y, sobre todo, la ejecución del proyecto de Tsun, a quien le cuesta cada vez más matar a Albert para así darles su mensaje a los alemanes. Su plan se pausa para filosofar, algo netamente antiheroico. Allí Albert le dice a Tsun que el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros, un misterio que se le reveló luego de haber leído la novela de Ts’ui Pên. Esta es otra marca novelesca. El héroe es un ser único, inigualable, indivisible, pero si existen infinitos universos con infinitas versiones de Tsun, entonces su heroísmo parecería diluirse y hacerse menos concreto, menos tangible. Además, ya vencedor, considera que su victoria fue abominable y declara que “(nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 162), algo ya bastante novelesco⁵⁶. Hacia el final del relato, si

⁵⁶ González escribe que “en la vida del héroe hay siempre lugar para el fracaso, pero jamás tiene el fracaso la última palabra ni genera en su espíritu el acíbar de la frustración vital” (González, 2016, p. 21).

bien no puede decirse que Tsun haya fracasado, sí puede afirmarse que está dominado por una sensación de frustración. La matricialidad heroica no se anula del todo, pero se resiente y desdibuja fuertemente en la autopercepción del propio sujeto.

6. Quizá le basta ver un solo arco

“Historia del guerrero y de la cautiva” es el cuarto de los diecisiete cuentos que componen el volumen *El Aleph*. En él se refieren dos relatos unidos por la memoria del narrador, quien, luego de haber leído la primera historia en un libro de Croce, recupera la segunda de una anécdota que su abuela inglesa, ya muerta, le había contado alguna vez.

La primera historia es la de Droctulft, un guerrero lombardo que, en el asedio de Ravena, abandona a los suyos y muere defendiendo la ciudad que antes había atacado. Es un guerrero converso, pues la visión de Roma lo ilumina a modo de epifanía. No la comprende del todo, pero intuye que es un cosmos y sabe ahora que “ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania” (Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva”, *El Aleph*, CC, 2021, p. 263). Su vida, hasta ese momento, había sido caótica y bárbara; es decir, no había tenido un verdadero proyecto hasta su cambio de bando. Roma cae de todas formas, pero el guerrero vence, pues pasa del coraje gratuito a la defensa de un orden que asume como proyecto propio. Ahora Droctulft busca restaurar, y esa restauración que opera es heroica. Finalmente encuentra algo que le dé sentido a sus afanes. Antes se movía a tientas, mecánicamente, pero ahora tiene una meta clara. Antes dejaba que le pasaran las cosas, pero ahora hace que las cosas pasen. Es una persona más plena gracias a su conversión, y es finalmente heroico, pues tiene, aunque sea en sus momentos últimos, un proyecto meliorativo de realización esforzada, algo que le había faltado a lo largo de su vida. Y todo gracias al poder civilizador de Roma, tan patente y potente que convence sin más.

La segunda historia es la de la cautiva, una inglesa que pasa de la civilización a la barbarie por culpa de un malón que la rapta. Ella no elige ese destino, pero sí elige amoldarse a la vida india y seguir existiendo no sin cierta dignidad. Acaso ella también, como el guerrero, en su pasado más cómodo se había comportado de forma inmeditada;

acaso jamás se había sentido realmente viva en Yorkshire. Lo cierto es que fue arrancada de su vida pasada. Podría haberse resignado, pero eligió representar fielmente el papel de cautiva integrada en su nuevo orden aborígen. Su proyecto, entonces, consiste en aceptar cada día su destino. Parecerá algo trágico y triste, pero no para ella, que se siente feliz viviendo en el desierto. Su victoria reside en no haberse dejado marchitar.

El narrador cree que “el anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (Borges, “Historia”, 2021, p. 266), y que acaso las historias que ha referido son solo una. Tanto el guerrero como la cautiva acataron “un ímpetu más hondo que la razón” (*Ibid.*, p. 266): abrazaron su destino y no murieron en vano. Si el guerrero se hubiera resistido, no habría dejado de ser un bárbaro más. Si la cautiva se hubiera rendido, habría sido de por vida una esclava. Ambos triunfaron porque contamos sus historias, porque fueron salvados por la memoria y el lenguaje. Para Dios son iguales porque ambos exhiben la misma humilde fiereza: respetar los designios divinos y hacerse cargo de lo que les tocó en vida. Esto implica haber llevado la piedad hasta sus últimas consecuencias, y solo así pudieron vivir y morir heroicamente, aunque para el guerrero hayan sido solo unos instantes y para la cautiva un par de años. Podemos ver, sin embargo, cómo el heroísmo se difumina y va desapareciendo poco a poco. En el caso de Droctulft, somos testigos de cómo la premeditación dura solo unos instantes, es casi automática y apenas está presente salvo en los momentos finales de su vida. El personaje no es novelesco, pero tampoco es completamente heroico. Algo parecido ocurre con la cautiva: parece más una víctima novelesca resignada que una heroína, y esa apariencia, si bien finalmente errónea según nuestro análisis, no deja de proyectar su sombra sobre el personaje.

7. Conclusiones

Llegados al cabo de este capítulo, debemos aclarar que el orden en que aparecen los cuentos previamente analizados no es para nada azaroso, sino que responde a la lógica de la degradación heroica de los sujetos protagonistas de cada relato.

“Las ruinas circulares” es el cuento más heroico (o menos novelesco) de los aquí reseñados, porque el proyecto heroico llevado a cabo por el mago queda en entredicho

justo al final del texto, pero hasta el momento en que aquel se da cuenta de que a él también lo están soñando, el derrotero que había seguido para traer a su creación al mundo real había tenido las características de lo que en nuestro análisis consideramos heroico (proyecto meliorativo de realización esforzada, premeditación, paciencia y sufrimiento, sujeto imponiéndose al objeto para afectarse mutuamente). Solo al terminar el relato podemos decir que la heroicidad del mago fue afectada, pues es entonces cuando entendemos que este sujeto, siendo él también un sueño, ni se impone al objeto ni obra cabalmente.

Sigue “El Sur”, otro relato donde la realidad de los actos del sujeto está altamente cuestionada, mas no al punto de anular toda nota de heroísmo presente en el texto. Dahlmann es a la vez dos personas: el del linaje romántico y el del linaje no romántico, el que es vejado en el consultorio de pesadilla y el que viaja valientemente al Sur (que es, a su vez, un viaje al pasado). Ciertas fricciones entre realidad y ensoñación (que el dueño del local en el que se pelea con los muchachones lo conociera de nombre, por ejemplo), así como la advertencia explícita de Borges acerca de la doble lectura que este cuento admite, nos llevan a pensar que el heroísmo del que Dahlmann es capaz no puede ser total ni indiscutido. Esto, sin embargo, no implica que la novelización del corpus haya alcanzado su culminación con este relato.

Luego tenemos “La otra muerte”, cuento en que el gaucho Pedro Damián muere dos veces: en batalla y en su hogar, con décadas de diferencia. Aquí podemos ver de forma ejemplar cómo un sujeto puede ser heroico sin ser necesariamente valiente, o sin haberlo sido en el momento en que se cifra para siempre su existencia. Dios le permite a Damián morir a su manera, probándose nuevamente ante las armas, luego de haber vivido bajo el secreto bochorno de haber sido un cobarde la primera vez que la batalla de Masoller tuvo lugar, antes del milagro. En este texto vemos cómo la existencia de un proyecto meliorativo de realización esforzada, aunque sea obrado sin saber cuáles serán las consecuencias, posibilita la existencia del heroísmo. Si encontramos este relato a esta altura del capítulo, se explica mayormente por la intervención divina que habilita la acción heroica a la vez que la desdibuja.

Le sigue “La forma de la espada”, donde John Vincent Moon, un conspirador irlandés, cuenta su historia en forma harto compleja e indirecta, relatándola desde el punto de vista de aquel a quien traicionó. Tanta es su infamia que no puede contar lo que vivió en primera persona, porque sabe que es algo bochornoso y reprensible (la cicatriz que lleva en la cara no hace más que recordarle todos los días quién es en realidad). Por lo tanto, el verdadero héroe del relato es ese irlandés innominado que fue víctima del antiheroísmo de Moon. Que la identidad del héroe real sea usurpada discursivamente por el antihéroe que lo traicionó, a pesar de toda la ayuda que le había brindado, inscribe a este cuento mayormente en la matriz narrativa novelesca. Nadie pudo imponerse realmente a su objeto, y quien en verdad tenía un proyecto acabó siendo aniquilado. Podemos decir que el héroe fracasó, mas no se frustró. Sin embargo, al ser Moon quien cuenta la historia y quien más atención recibe por parte del narrador, esa heroicidad se mitiga bastante.

Ubicamos cerca del final a “El jardín de senderos que se bifurcan” porque el heroísmo de Yu Tsun va desapareciendo conforme avanza el texto. Al cabo del relato, asistimos no ya al fracaso del héroe, sino a su virtual frustración, algo tan propio de la matriz narrativa novelesca que puede cambiar la naturaleza de todo el cuento. Además, las constantes instancias en las que Tsun pierde el rumbo, sea por cobardía o estatismo (siempre se detiene para argüir, razonar, pensar), son una clara indicación de que su proyecto meliorativo de realización esforzada no es del todo sólido o al menos tan concreto como debería ser. Por estas razones, el sujeto heroico parece, al finalizar el relato, casi pura y exclusivamente un sujeto novelesco, que no ha podido imponerse a su objeto tras sufrir y padecer, sino que simplemente fue paciente y sufriente hasta no soportarlo más y quebrarse.

En último lugar tenemos “Historia del guerrero y de la cautiva”, que aún a dos relatos que, según el narrador, son uno solo. Esta es la pista que nos brinda para aclarar la interpretación del texto. Ocupan este puesto en nuestra presente lista de héroes de plata porque tanto el guerrero como la cautiva tienen proyectos de carácter urgente, repentinos, que no fueron madurados por el tiempo ni soportados con paciencia y sufrimiento. Los dos protagonistas de este relato aceptan un destino que no era el suyo, y en esa aceptación

radica su heroicidad: en poder abrazar, casi en un segundo, un proyecto meliorativo de realización esforzada que les era extraño y hasta desconocido momentos antes. Por eso son los personajes menos heroicos (o más novelescos), porque sus proyectos son tan efímeros y tienen tan poca consistencia que parecen no existir siquiera.

CAPÍTULO IV

HÉROES DE BRONCE, O DECIDORES DE HISTORIAS

Prologamos el análisis de los textos siguientes mediante una breve exposición sobre su naturaleza *broncea*, ya que estos relatos tienen como protagonistas a héroes de bronce o *decidores de historias*. En estas narraciones se observa un aparente dominio de la palabra sobre la acción. Estos héroes, en particular, utilizan las palabras como herramientas para impulsar la trama, exponer sus discursos y lograr con éxito sus objetivos únicamente mediante el poder del lenguaje. No realizan movimientos físicos significativos, pues su intelecto les es suficiente para concretar sus metas. En este contexto, lo relevante son las palabras; los proyectos que estos héroes se proponen son principalmente de naturaleza discursiva. La planificación se manifiesta a nivel mental y verbal, y todos los acontecimientos ocurren primordialmente en el ámbito lingüístico, mientras que las acciones físicas, típicamente asociadas con los actos heroicos, pasan a un segundo plano y hacen así que la fuerza heroica plena *decline* hacia grados menos potentes o evidentes.

1. Se hizo hombre hasta la infamia

“Tres versiones de Judas”, aparecido originalmente en la revista *Sur*, forma parte de la colección de cuentos *Ficciones*, publicada en 1944. Su trama es teológica, y su forma, más ensayística que cuentística. El relato tiene como primer protagonista a Nils Runeberg, un escritor herético que, más allá de sus polémicas con la ortodoxia, gozó de una existencia justificada y una razón de ser, pues Dios así lo quiso⁵⁷. El segundo protagonista, acaso más importante, es Judas Iscariote o, mejor dicho, el Judas Iscariote teorizado por Runeberg. Aquel es entendido por este como partícipe necesario de la salvación del

⁵⁷ Es decir que su vida no fue obra del azar. Observa el narrador al respecto: “Dios le deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund” (Borges, “Tres versiones de Judas”, 2021, p. 208).

mundo, pues su traición no pudo haber sido una mera contingencia⁵⁸. Es decir que Judas se sacrifica para corresponder así al sacrificio del Verbo, que se hizo carne. Judas se rebaja a delator como Dios se rebajó a humano. En términos de la matricialidad heroica, aquel puso la concreción del proyecto más importante de la historia por encima de su destino personal, su nombre y su honor, manchados ahora para siempre.

Sin embargo, alguien tenía que hacerlo, pues sin entrega no habría habido sacrificio ni redención. A Judas no le importó nada más que llevar a término el proyecto divino, que hizo propio, y eso lo convierte en uno de los más destacados héroes de la cristiandad, por haberse entregado de manera desinteresada y total. Pero hay que tener en cuenta que sabemos todo esto porque Runeberg, aquel primer protagonista del cuento, lo pensó y escribió. El papel del teólogo hereje es fundamental, porque no solo pone en juego su reputación para que se sepa la verdad, sino que deja entrever que él también cuenta con un proyecto que mejorará al mundo cuando lo concrete. Y si bien el mundo en tanto objeto se le opone, pues lo refuta la totalidad de la academia, Runeberg no se rinde, sino apenas cambia un poco su teoría⁵⁹ a la manera de los sujetos heroicos, que se dejan modificar por el objeto a la vez que lo modifican ellos también.

Todo indica que podría hablarse de una cadena heroica presente en el texto. Jesús necesita de Judas —*quiere* necesitarlo en un acto libre y omnipotente de su divinidad—, y Judas, a su vez, necesita de Runeberg. Dado el plan divino, solos no habrían podido lograr su objetivo, pero juntos fueron capaces de obrar el mayor acto heroico de la historia. A Judas, más específicamente, habría entonces que respetarlo y no condenarlo de antemano ni abominar de él, porque el mismo Jesús lo eligió para anunciar el Reino de los Cielos, y “un varón a quien ha distinguido así el Redentor merece de nosotros la mejor interpretación de sus actos” (Borges, “Tres versiones de Judas”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 210). Queda claro para Runeberg que Judas no obró por codicia, sino por ascetismo hiperbólico, pues envileció y mortificó el espíritu para mayor gloria de Dios.

⁵⁸ Recordemos que nada es casualidad en la Biblia: “suponer un error en la Escritura es intolerable; no menos intolerable es admitir un hecho casual en el más precioso acontecimiento de la historia del mundo” (*Ibid.*, p. 209).

⁵⁹ Runeberg admite que Jesús en realidad no necesitaba de un hombre para redimirlos a todos, ya que “disponía de los considerables recursos que la Omnipotencia puede ofrecer” (*Ibid.*, p. 210).

Judas renuncia a todo de manera heroica: aun sabiendo cuánto iba a perder, hizo lo que creyó correcto. A Judas le bastaba aumentar la gloria de Dios, y eso lo convierte en un héroe religioso que no se creía digno de ser bueno o feliz por un exceso de altruismo.

Por su parte, Runeberg publica un segundo libro que resulta ser monstruoso. Lo arduo de su proyecto se hace patente en el hecho de que tardó dos años en entregarlo a la imprenta. Según sus nuevas teorizaciones, limitar lo que padeció Dios “a la agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio” (*Ibid.*, p. 212), pues no se condice con el hecho de que Aquel se rebajó a ser hombre para la redención del género humano. Arguye Runeberg que afirmar al mismo tiempo que Dios fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra una contradicción, por lo que necesariamente se debe predicar que Aquel se hizo hombre totalmente, “pero hombre hasta la infamia” (*Ibid.*, p. 212). Para salvarnos, sigue Runeberg, pudo haber elegido cualquiera de los destinos humanos; eligió ser Judas. Los teólogos desdeñan la revelación de Runeberg, quien interpreta el oprobio como una confirmación secreta. Este se vuelve loco y paranoico, seguro ahora de que Dios no quería que el mundo conociera su nombre secreto. Teme por su vida, esperando un castigo divino por haber descubierto y divulgado el secreto de Dios. Callejero y errante, muere finalmente de la rotura de un aneurisma.

Runeberg es un héroe porque lleva a cabo su proyecto, que busca mejorar el mundo contando la verdad acerca de Judas (y de Dios). Es cierto que muere en forma desgraciada, acaso a manos del mismo Dios, pero lo hace habiendo logrado su cometido. Nadie le quiso creer, pero no le importó. Su final no es noble, pero su proyecto sí lo es. Judas, por su parte, termina pasando de identificarse con Jesús a reemplazarlo en la economía de la redención. Ahora Judas es el Hijo de Dios, lo que lo vuelve más heroico aún, pues su papel fue tan fundamental en la salvación del mundo que terminó siendo él mismo el Cristo. Se trata de un heroísmo absoluto que solo Runeberg supo reconocer⁶⁰. Concretó su proyecto porque a Jesús lo crucificaron. Lo que cambia es que ahora Judas

⁶⁰ Vale aclarar que esta circunstancia no lo vuelve menos verdadero o valioso. Dada la índole divina del individuo, en su proyecto heroico se filtra una cierta dimensión cosmogónica que, a primera vista, podría ser sospechosa de disminuir la especificidad de la matriz narrativa heroica, incluso de lesionarla en su especificidad misma.

sería el protagonista de la historia, por lo que asistimos a la inversión total de los roles bíblicos. El delator se ha convertido en el salvador.

Si Dios es el Señor de la Historia, porque la crea e interviene eficazmente en ella para sostenerla y gobernarla aun contando con —y sirviéndose de— los actos libres de las criaturas humanas, el héroe es apenas el agente poderoso de una historia en la que interviene y a la que modifica imprimiéndole su recia voluntad, pero no determinándola y configurándola de manera total, pues el mundo en cuanto objeto se le resiste, opone condiciones y límites a su obrar. (González, 2016, pp. 18-19)

Lo que plantea González se refiere tanto al papel que Dios cumple como al que el sujeto heroico desempeña, cada uno en su respectiva matriz narrativa. En “Tres versiones de Judas”, sin embargo, el héroe no es solo el agente de una historia, sino de la Historia. Judas es, según Runeberg, Dios hecho hombre, y en él cohabitan tensamente las matrices narrativas cosmogónica, propia de Dios, y heroica, propia del hombre eminente. Esto lo convierte en algo más que un sujeto que lidia con un mundo que se le impone. Ese es el caso de Judas, mas no el de Runeberg. Este sí se ve atrapado en un mundo (el académico) con el que no puede lidiar, puesto que todos rechazan sus teorías y lo condenan a la ignominia y el oprobio por escribir sobre Judas como si de un sujeto heroico se tratase. Runeberg es el encargado de inmolarse heroicamente para que la verdad sobre Judas pueda salir a la luz. Este, que también se sacrificó a su manera para que Jesús pudiera salvar a la humanidad, sí parece determinar y configurar la historia, aunque no completamente, pues él también, como Runeberg, termina siendo condenado a la más grande ignominia. El papel que Judas cumple en la Historia es mucho más grande que el de Runeberg, mas aquel nunca habría podido acontecer sin la asistencia de este, por lo que puede decirse que ambos se necesitan mutuamente para acabar imponiéndose, luego de una realización esforzada, al mundo en tanto objeto que se resiste a ser mejorado. Runeberg es víctima de las condiciones y los límites que le impone su mundo académico de principios del siglo pasado, e incluso muere a causa de ellos, pero de esta circunstancia no puede deducirse que acabara frustrado o que haya fracasado en su intento de develar la verdad acerca de Judas Iscariote. Murió desengañado, ciertamente, pero con su

proyecto meliorativo intacto. Lo mismo, en una escala mucho mayor, ocurre con Judas, que entrega su nombre y honor para poder permitir que tenga lugar la salvación de todos los hombres. Ambos serán recordados de forma peyorativa y negativa, pero esto no impide que pueda predicarse de ellos que son héroes, más discursivos que fácticos, es cierto —Judas delata, Runeberg escribe—, pero héroes al fin y al cabo.

En las tres versiones que el narrador presenta de Judas, este es presentado como un héroe consumado. Pasa de traidor a héroe⁶¹, y en esa traslación se subvierten todos los prejuicios que Occidente ha cosechado sobre su figura a lo largo de los siglos. En este caso, no puede haber heroísmo sin traición, sin abyección. Por eso es tan grande el sacrificio de Judas, porque pone la concreción de su empresa por encima de su fama y honor, de su recuerdo, de su legado. Y es este un heroísmo más discursivo que fáctico puesto que, en primer término, el acto heroico de Judas se consuma en una instancia de habla, la delación, y luego es el teólogo herético Runeberg quien, en sus escritos, descubre el secreto de Dios, quien da con la cifra oculta en la mismísima Biblia, que había permanecido oculta durante siglos⁶². Ahí yace la concreción del proyecto heroico de Runeberg, en teorizaciones puramente lingüísticas que le permiten dilucidar un arcano tan oculto que nadie lo había podido develar hasta entonces. Judas, por lo tanto, es héroe por gracia divina, mientras que Runeberg lo es por sus palabras.

2. El universo físico se detuvo

“El milagro secreto” vio la luz originalmente en *Sur* en 1943, y acabó integrado en *Ficciones* un año más tarde. Comienza con un epígrafe del Corán que pone de manifiesto la relatividad y la subjetividad propias del paso del tiempo, justificación teológica de lo que vendrá después. El relato propiamente dicho empieza con Jaromír Hladík, un intelectual judío de Praga, que sueña con un largo ajedrez disputado por dos familias ilustres. En el sueño, ya nadie recuerda por qué juega, lo que demuestra lo

⁶¹ A diferencia de Kilpatrick en “Tema del traidor y del héroe”, que pasa de héroe a traidor (y luego a héroe).

⁶² Adur Nobile comenta que este texto puede pensarse “como un relato que ‘desautomatiza’ la noción cristalizada de encarnación volviendo perceptible su dimensión sacrificial” (Adur Nobile, 2010, p. 494).

absurdo del conflicto. Hladík es el onírico primogénito de una de las familias hostiles, que representa a la civilización en pugna con la barbarie. En la vigilia, Hladík es un hombre de letras que ignora del todo las armas y que, por culpa de la ignorancia de los nazis, es confundido con un miembro relevante del mundo judío y sentenciado a muerte de forma sumaria. Su ejecución serviría de advertencia o ejemplo, lo que le da a Hladík un importante valor simbólico. Es decir que con su muerte no perderá solo él, sino que se verán afectados muchos más como él.

Los nazis buscan obrar impersonal y pausadamente “como los vegetales y los planetas” (Borges, “El milagro secreto”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 201); son la representación del mundo que se opone al héroe para que no lleve a cabo su proyecto. Por su parte, Hladík no oculta su temor a ser fusilado y, como no puede hacer nada salvo pensar, se dedica a imaginar su muerte una y otra vez. Se ve atrapado y sin escapatoria, y al pensar y no hacer está muy lejos del arquetipo heroico según lo entendemos⁶³. Hladík vive un infierno porque está atrapado en su cabeza y no puede dejar de imaginar su ejecución. Llega al final de su catábasis heroica cuando anhela la descarga final para no tener que pensar más. Habiendo tocado fondo, ve que encontrará su razón de ser y el camino a seguir luego del y gracias al sufrimiento, y que saldrá del infierno de la claustrofóbica celda y la eterna espera un poco más sabio y maduro.

Para Hladík, el ejercicio de la literatura constituía su vida. Sobre la base de lo escrito, medía las virtudes de los otros. Había rebasado los cuarenta años y no había logrado mucho. Peor aún, se arrepentía de lo que había escrito⁶⁴, por lo que quería redimirse con el drama en verso *Los enemigos*, pues de esa forma justificaría su vida y corregiría los errores literarios del pasado. Lo que buscaba Hladík a esas alturas era la posibilidad de rescatar de manera simbólica lo fundamental de su vida.

Con su injusta ejecución tan próxima y su vida literaria tan poco memorable, Hladík le pide a Dios que le dé un año más para terminar *Los enemigos*; le manifiesta que, si existe, lo hace como autor de ese texto, ya que por él define su ser en este mundo.

⁶³ Es digno de mención, sin embargo, que el propio narrador admite que Hladík enfrenta sus ejecuciones imaginarias con temor, pero también con coraje. Es decir que está asustado, pero aun así lucha contra el mundo que se le impone.

⁶⁴ Muy notablemente, no tanto de su *Vindicación de la eternidad*.

Hladík cree que ese drama puede justificarlo tanto a él como a Dios; por eso su proyecto literario resulta meliorativo. Quizá la única forma de vencer a los nazis (en tanto encarnación del mal) fuera a través del arte y la cultura, y Hladík representa todo eso, aunque sus logros fueran pocos y humildes. El destino lo puso en un lugar sumamente incómodo, por lo que se ve obligado a armarse de valor y crecer lo más rápido posible. Para probar que existió y que Dios también existe, debe concluir *Los enemigos*. Solo así será capaz de restaurar el orden perdido donde la cultura civilizada triunfaba por sobre la barbarie extremista. Aunque el gesto sea milagroso y secreto, vale lo mismo, pues lo que le ocurre a un hombre les ocurre a todos los hombres. Dios efectivamente interviene en la Historia, y no lo hace para satisfacer el capricho de un hombre. Para luchar contra la masa violenta e irracional se necesita ensalzar al individuo. El acto milagroso parece humilde, pero está repleto de significado, y vale más por ser pequeño y casi ilusorio. Hladík recibe la ayuda directa de Dios, pero eso no lo hace menos héroe. No hace nada en el mundo exterior, sino en su propio mundo interno. Dadas las circunstancias, es lo único y lo mejor que puede hacer: salvar al mundo sin ejecutar ninguna acción externa.

Hladík sueña que está en una biblioteca de Praga. Busca a Dios, y el bibliotecario le dice que “está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum” (*Ibid.*, p. 204). Por generaciones lo han buscado y el propio bibliotecario se ha quedado ciego luego de tanto leer. Es entonces cuando un lector entra a devolver un atlas inútil. Hladík lo abre al azar y ve un mapa de la India; toca una letra con seguridad y una voz ubicua le dice que se cumplirá su deseo, lo cual demuestra que Hladík es especial, un elegido, pues encuentra a Dios sin esfuerzo en un libro que otro juzgó inútil; no es igual a los demás.

Hladík le da sentido y valor a su sueño. Incluso recuerda a Maimónides al tratar de esbozar una justificación teológica al respecto. La realidad es menos rica que su imaginación, lo que demuestra que posee una muy fuerte potencia creadora, que compite con el mundo caótico en el que vive y que Dios parece haber abandonado. Pero Dios no se ha ido. El milagro secreto demuestra que ayuda a la humanidad desde otro lugar, de forma menos explícita y espectacular, de manera más personal, más bella y humana. El

mundo es aburrido, monótono y ajeno⁶⁵. A nadie le importa Hladík, salvo a Dios. Eso lo justifica y lo salva, y le da sentido a su vida porque puede terminar su proyecto y, con el mismo gesto, ayudar de forma simbólica a mejorar un mundo en total crisis material y espiritual.

Es entonces cuando, estando ya Hladík ante el pelotón de fusilamiento, “el universo físico se detuvo” (*Ibid.*, p. 205). La mente de Hladík es lo único que sigue moviéndose, y ella redactará inmaterialmente, en ese año psíquico que Dios le concede, y que equivale a apenas dos minutos del tiempo exterior detenido, la conclusión de su anhelado drama. No puede hacerlo físicamente, pero sí mentalmente, lo cual basta para concretar su proyecto. Su vida ahora habrá valido algo. El mundo queda interrumpido en su progresión natural, lo que significa una victoria total del héroe, que vence al caos de esa progresión con la asistencia directa de Dios. Hladík aparentemente pierde desde la perspectiva del mundo y de los otros, pues será fusilado al acabar la versión mental de su obra, pero en secreto es el vencedor, aunque dicho carácter secreto no menoscabe el valor de su victoria. Es un héroe de las palabras, por las palabras y para las palabras: literario, textual, ficticio e irreal. Dios ve el valor del proyecto de Hladík y le permite terminarlo milagrosamente y en secreto. No trabaja para la posteridad ni aun para Dios, porque sabe que justificándose a sí mismo salva a toda la humanidad: puede alcanzar la heroicidad obrando por interés propio.

Frente al Dios creador que se impone por completo al objeto de su acción creadora, configurándolo acabada y absolutamente en su ser y en su valor, el héroe [...] solo se impone a su objeto de manera parcial y lo configura de manera apenas relativa, recibiendo asimismo de este una también parcial y relativa configuración en sentido inverso, de modo tal que *en la acción heroica, ambos actantes, sujeto y objeto, héroe y mundo, se configuran recíproca, parcial y relativamente*. (González, 2016, p. 19)

⁶⁵ Nos parece reveladora, como indicio de la ajenidad y el desinterés del mundo respecto de la tragedia que vive Hladík, la siguiente cita: “varios soldados —alguno de uniforme desabrochado— revisaban una motocicleta y la discutían” (Borges, “El milagro secreto”, 2021, p. 205).

Lo que plantea González nos habla tanto del papel que cumple Dios en la trama como del que cumple el héroe. Hladík solo puede llevar a cabo su proyecto heroico, esto es, terminar su obra *Los enemigos*, con la ayuda de Dios, quien, tal como afirma González, obra con omnipotencia y permite el desenvolvimiento de la trama heroica protagonizada por Hladík. Este no puede cambiar al mundo; no puede vencer a los nazis físicamente. Desde el punto de vista fáctico, el sujeto heroico apenas puede obrar relativamente. Sin embargo, y gracias al milagro que Dios todopoderoso le concede, Hladík puede obrar su proyecto meliorativo de realización esforzada mentalmente, psíquicamente, y es gracias a esto que triunfa, aunque en forma secreta. El objeto configura a Hladík al obligarlo a querer concluir *Los enemigos* para justificar su mediocre existencia, y Hladík configura al mundo inversamente al imponerle de forma milagrosa su recia voluntad, su espíritu por sobre la materia, su alma por sobre la crueldad de los nazis. Es de esta manera que el sujeto lleva a cabo su proyecto heroico y finalmente vence.

Queda ya dicho que Hladík es ante todo el autor de *Los enemigos*, que cifra su identidad en esa misión desde antes de llevarla a cabo y que consagra a este logro lo que le queda de vida porque su vida entera no es más que el presupuesto de ese cometido. [...] *El milagro secreto* es mucho más que una simple detención del tiempo o la mera postulación de un tiempo paralelo interior más distendido: es también, como ya hemos dicho, el poder que poseen la atemporalidad para gobernar al tiempo, la mente para intervenir en la historia desde fuera de ella, y las letras para detener a las armas y modificar el objetivo inicial de estas; pero es sobre todo, decimos ahora, la identificación absoluta de creador y creación, de autor y texto, de identidad real e identidad textual. (González, 2022a, pp. 18-20)

Incluimos “El milagro secreto” en este capítulo por, entre otras consideraciones, las razones aducidas más arriba por González. Si Hladík es un héroe de bronce, es decir, un *decidor de historias*, se debe más que nada a que tiene el poder sobrenatural de hacer vencer a las letras por sobre las armas. Si Hladík triunfa, lo hace pura y exclusivamente a través del lenguaje y con fines literarios. La concreción de su proyecto ha consistido en traer una nueva obra al mundo, aunque fuera de forma íntima y secreta, que lo transforma

a él mismo como ser humano⁶⁶. Gracias al discurso, Hladík se redime y salva en gran parte cuando concluye su tan anhelada obra, *Los enemigos*, aquella que él sentía que lo definía no solo como escritor, sino también como persona.

3. Menard, en cambio, escribe

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” fue publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1939 e incluido luego en *Ficciones* en 1944. En este texto, entre el cuento y el ensayo, el narrador tiene como propósito rectificar, es decir, desempañar la memoria de su amigo poeta muerto escribiendo un catálogo completo de las obras que dejó. Madame Henri Bachelier había omitido y adicionado textos de manera imperdonable; el narrador se propone corregir eso. En la redacción de la lista heteróclita de obras muy diversas escritas por Menard, vemos cómo el narrador lleva a cabo su propósito.

La trama es metaliteraria. Lo curioso comienza plenamente cuando se pasa de la obra visible de Menard a la invisible, aquella “interminablemente heroica” (Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 116) e inconclusa, pues era demasiado trabajo para un solo hombre. Esa obra inconclusa, según el narrador, es la más significativa de su tiempo, y consiste básicamente en dos capítulos y medio del *Quijote* escritos por Menard, algo que este se había propuesto como proyecto.

Menard quiere hallar la total identificación con un autor determinado, lo que podría verse como un intento heroico de regresar a una perdida Edad de Oro. Abomina de los libros parasitarios cada vez más frecuentes, por lo que tiene sentido que trate de imponer el orden en un mundo que había perdido el rumbo. La admirable ambición de Menard lo lleva a concebir un proyecto arduo: la composición del *Quijote*, y no solo de

⁶⁶ “En ‘El milagro secreto’ la literatura puramente mental de Hladík demora los ritmos cronológicos de una historia y hace que al cabo, cuando esta se cumple, sus efectos sean muy distintos de los buscados, pues quien en rigor muere ante las balas del Tercer Reich no es exactamente la misma persona que el Tercer Reich quería matar, no es ya el traductor del *Sepher Yezirah*, el ensayista de *Vindicación de la eternidad* o el filólogo estudioso de las fuentes judías indirectas de Jakob Boehme; no es ya un mero intérprete o indagador teórico de textos ajenos, sino por fin lo que siempre buscó ser: un creador de mundos ficcionales, el anhelado autor de la tragedia *Los enemigos*” (González, 2022a, p. 15).

otro *Quijote*. No copiar a Cervantes, sino coincidir con él palabra por palabra. Esto parece, por lo pronto, bastante utópico. Sin embargo, Menard trabaja durante años para lograr su cometido de realización esforzada⁶⁷; prefiere no renunciar a su identidad y seguir siendo él en lugar de volverse Cervantes. Esto trae aparejado el hecho de que el narrador lea el *Quijote* en clave menardiana, es decir, que vea y reconozca el estilo de su amigo Menard en pasajes que este jamás ensayó.

El *Quijote* no le parece a Menard algo esencial o necesario. Escribirlo, como pretendía, no implicaría por lo tanto incurrir en una tautología. Más allá de esto, la misión de escribir el *Quijote* se le hace más difícil a Menard que a Cervantes, pues debe reconstruir literalmente lo que el otro escribió espontáneamente. Esto implica una lucha contra el mundo que se le opone, a la manera heroica. Al narrador le parece más sutil el fragmentario *Quijote* menardiano que el original, y la razón que da es una burla. Arguye el narrador que Menard tenía el hábito de decir exactamente lo contrario de lo que en verdad creía, por lo que el texto adquiere una riqueza irónica cuando, por ejemplo, Menard valora más las armas que las letras, algo que en Cervantes es entendible y hasta esperable. Donde se nota, entonces, lo majestuoso de Menard es en la interpretación, en la lectura. Para un español del siglo XVII, lo que se dice en plena consonancia con las ideas y los valores de ese siglo es casi fatal, pero para un francés del XX es todo un hallazgo heroico porque va en contra de la corriente de pensamiento de su época.

Todo pierde valor con el paso del tiempo, y el *Quijote* no es una excepción. A partir de esta actitud nihilista, Menard decide lanzarse heroicamente a la acción. En vez de quedarse quieto ante la vanidad que aguarda a todas las fatigas del hombre, Menard elige hacer algo al respecto y presentarle batalla al mundo en tanto objeto que se le opone. Busca vencer al tiempo, que todo lo vuelve sin sentido, construyendo un ambicioso proyecto. Menard nunca termina de escribir su *Quijote*, pero deja marcado el texto para siempre. El narrador cree que “es lícito ver en el *Quijote* ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo” (*Ibid.*, p. 122). Por lo que Menard triunfa, al menos

⁶⁷ El mismo narrador, amigo de Menard, admite que “la empresa era de antemano imposible” (Borges, “Pierre Menard”, 2021, p. 117). Recordemos que no es heroico un proyecto irrealizable.

parcialmente. De ahora en más será un autor del *Quijote*. Su plan puede no haber concluido como esperaba, pero tiene un efecto meliorativo acaso mayor del que preveía: enriquecer la lectura de uno de los textos literarios más grandes de la historia.

Menard es optimista, pues cree que el hombre será capaz de todas las ideas; acaso sin quererlo, ha enriquecido el arte de la lectura. Es decir que logra algo maravilloso luego de haber construido un proyecto, aunque no queda del todo claro si este proyecto apuntaba exactamente a eso. El narrador cierra el texto nombrando dos técnicas nuevas que debemos agradecerle a Menard: la del anacronismo deliberado, y la de las atribuciones erróneas, que son las que el propio Borges popularizó en el mundo extratextual.

Menard no busca cambiar el mundo; su proyecto heroico no es ambicioso ni vasto, sino humilde, y también más discursivo que fáctico. La literatura tal como existe está bien para Menard; no merece ningún tipo de cambio esencial. Tampoco busca destruir la forma en que leemos, sino simplemente modificarla, mejorarla, completarla con procedimientos más profundos y ricos. Lo que Menard viene a operar es una transformación, una mejora, en la interpretación de textos. Ese es su módico proyecto heroico. Y lo concreta sin dejar de armonizar con el mundo en entidad y valores. El objeto que se le opone no le es totalmente extraño, y es justamente por eso que puede modificarlo en forma heroica. Si lo que intentara cambiar le fuera infinitamente ajeno, no podría llevar a buen puerto su proyecto meliorativo de realización esforzada. Menard enriquece, no destruye. Y en esto radica su heroicidad, en el hecho de que no le hace falta invalidar la lectura previa para poder construir sobre sus ruinas, sobre sus Troyas, una nueva forma de leer. No le hace falta porque ese mundo está bien; solo se echaba de menos un pequeño ajuste, una leve modificación meliorativa que Menard se encarga de operar con sus ejercicios literarios quijotescos para erigirse en pleno y cabal héroe.

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” tiene el tono de una alegre farsa, de una sátira sociocultural, un escrito burlón dirigido a ridiculizar (un tanto gruesamente, a veces) ciertos salones, ciertos grupos, cierto decadentismo imitativo, propio de un mundillo provinciano, mimético del parisino. Si “Pierre Menard” no contuviera la idea de la reescritura (y, sobre todo, de la relectura) del *Quijote*, solo sería un ataque al falso intelectual, a los eruditos a la violeta, a los poetas

de salón. Pero justamente está esa copia, mejor, esa reescritura de otro libro.
(Nuño, 1986, p. 51)

Lo que Nuño nota aquí muy atinadamente es el proyecto meliorativo de realización esforzada que se propone concretar Menard para convertirse en héroe. Si este no tuviera mayores aspiraciones, coincidimos con Nuño en que el narrador simplemente se reduciría a criticar ciertos ambientes literarios de su época. Pero con la empresa de Menard, con su reescritura del *Quijote*, con la relectura que ello implica, todo cambia. Menard es un héroe discursivo porque logra transformar, a través de las palabras, la novela más importante de todos los tiempos. Si a partir de Menard es imposible leer el *Quijote* de la misma manera, se debe sobre todo a que aquel ha modificado el texto imponiéndole su recia voluntad de héroe hasta el punto de cambiar las interacciones subjetivas de los demás con ese mismo texto⁶⁸.

4. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda

“Tema del traidor y del héroe” es otro cuento borgeano que apareció en *Sur* en febrero de 1944. Así como los otros tres relatos aquí analizados, fue incluido con posterioridad en *Ficciones*. Comienza de forma novelesca. “Borges” explicita que se trata de una ficción y reflexiona sobre ello. Estamos aquí ante una escena netamente metaliteraria. No se pretende contar una historia verosímil; es más bien un ejercicio narrativo. Es por ello que hay que leer este texto de otra manera más abstracta o alegórica. “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz” (Borges, “Tema del traidor y del héroe”, *Ficciones*, CC, 2021, p. 182), donde se debe restablecer un orden perdido. Este es el lugar perfecto para que surja un héroe con un proyecto meliorativo. Se describe al conspirador irlandés Kilpatrick como heroico, además de joven, bello y asesinado. Según concluimos de la observación precedente, el héroe debe ser también materia poética y pertenecer a la memoria del pueblo al que sirvió. Kilpatrick es como Moisés, pues no pudo pisar su tierra prometida. El proyecto que llevó a cabo era más importante que su

⁶⁸ Dice, al respecto, Adur Nobile: “sabemos desde Pierre Menard que aun en el caso de la copia más literal se producen desplazamientos” (Adur Nobile, 2016, p. 29).

propia vida. Kilpatrick, revolucionario que es descubierto al cabo como traidor de la causa, en sus postreros días decide hacerle caso a su cofrade y amigo Nolan y así dejarse matar de forma espectacular y teatral, literaria y casi discursiva, para redimirse y continuar siendo el máximo héroe revolucionario de Irlanda mediante la construcción de su propia leyenda heroica. Quien en otro momento puso en juego toda la rebelión al pasarse al otro bando, ahora decide heroicamente morir una muerte simbólica y mítica a manos de los suyos. Secretamente, Kilpatrick pasó de héroe a traidor y luego a héroe, culminando así su vida como el mártir de la causa revolucionaria irlandesa. La pregunta que podría hacerse es la siguiente: ¿puede un traidor convertirse en héroe? O mejor: ¿pueden coexistir en una misma persona la traición y el heroísmo? Creemos que sí. Toda falta puede corregirse y toda persona, redimirse. Kilpatrick, sujeto heroico, cumple con su proyecto premeditado al servir de títere en el plan maestro de Nolan, verdadero héroe secreto del relato. El cambio operado en Kilpatrick ocurre gracias a Nolan, que tiene como empresa meliorativa mantener viva la esperanza del pueblo irlandés, que “estaba maduro para la rebelión” (*Ibid.*, p. 184). Eso lo convence de la improcedencia de hacer pública la traición de Kilpatrick. Debía ser castigado, pero secretamente, de modo tal que su muerte pasara por un sacrificio heroico. Al lograr su cometido, Nolan se convierte en héroe. Pero también lo hace Kilpatrick, inmolado por una causa superior. Recuérdese que interpretamos aquí el heroísmo como la concreción de un proyecto meliorativo de realización esforzada. Con esto en mente, bien puede un héroe ser un traidor si eso implica que acabará concretando su empresa premeditada. En el caso particular de Kilpatrick, su heroísmo tiene un valor especial, pues adviene a él luego de haber caído en la oscura tentación de la traición. No es que necesitara volverse un traidor para convertirse en un héroe consumado, pero lo cierto es que su heroicidad tiene un mérito mayor porque ha surgido de la más infame de las catábasis.

La muerte de Kilpatrick es llamativa, pues se trata de un asesinato que parece repetir cíclicamente o combinar hechos del pasado. Todo se presenta como un montaje repleto de referencias shakespearianas. Ryan, el bisnieto de Kilpatrick, quiere escribir su biografía y acaba descubriendo la trama secreta. Aquí se mezclan las armas y las letras, y se confunden historia y literatura. Lo que termina ocurriendo es que se construye una nación con la ayuda de la ficción. Y las interpretaciones pueden variar: ¿el héroe es

Kilpatrick (que fue traidor) o Nolan (que lo descubre y propone el plan de su *reheroificación*)? Lo cierto es que Kilpatrick se redime inventando su propio mito heroico. Deja de lado su destino personal y sus intereses egoístas para ayudar a la rebelión. Es un héroe a la vez ficticio, falso e irreal; es un héroe metaliterario. Kilpatrick se encontró con su destino irlandés y decidió ayudar a la causa que había traicionado. ¿Se puede ser traidor y héroe a la vez? Acaso las divisiones no sean tan tajantes en el fondo. Borges complejiza la figura del héroe nacional y nos hace pensar sobre ambas categorías, traidor y héroe.

Ryan decide callar la verdad y plegarse a la artimaña de Nolan, y eso quizá estaba previsto también. El proyecto está por encima de la verdad histórica, es decir, el fin justifica (casi) todo. Sin embargo, no hay que dejar de tener en cuenta que todos renuncian a algo para crear un mito, y el caso de Kilpatrick no es la excepción. Es importante recalcar que el proyecto meliorativo de realización esforzada de Nolan es tan potente y abarcador que intuye, a la hora de su planificación y posterior ejecución, el papel que jugaría, décadas después, el bisnieto de Kilpatrick, cuya acción premeditada se reduce al arrepentimiento inmediatamente anterior a su muerte. Nolan es tan previsor, y a la vez tan pragmático, que busca que su proyecto no solo tenga valor en la Irlanda de 1824, sino en los años por venir. Además, es digno de mención que la verdad histórica sea puesta en entredicho tanto en el pasado de Kilpatrick y Nolan como en el presente de Ryan. Este, como Nolan en su momento, reconoce el poder de los mitos y su valor simbólico, y no ignora el rol que juegan en la génesis de cualquier nación; por eso es que no quiere o, mejor dicho, no puede contar la verdad, por eso es que debe ocultarla tal como lo hizo, un siglo antes, el propio Nolan. El proyecto es más bien discursivo, es cierto, pero de un poder descomunal, capaz de engañar a una sociedad entera con simples palabras, con actos teatrales más cercanos a la tradición literaria de Occidente que a la verdad histórica. No hicieron falta grandes hechos físicos para llevar a buen término el proyecto meliorativo de realización esforzada de la revolución; bastaron tan solo una serie de actos perlocutivos, una puesta en escena más próxima a lo lingüístico que a lo fáctico.

El héroe, siempre definido por su capacidad volitiva y operativa eficiente o actuante, se define igualmente por su capacidad paciente y sufriente; no solo es

héroe quien desea, obra y obtiene, sino también quien, deseando y obrando, logra soportar las limitaciones y los condicionamientos que restringen la obtención de lo deseado o que inclusive la impiden, sacando provecho de ello para su crecimiento y fortalecimiento personal, para su mejoramiento moral, y aun para la edificación del pueblo circunstante que lo ve y admira como grande en la victoria y en la derrota por igual. (González, 2016, p. 20)

Kilpatrick y Nolan, ambos héroes a su manera⁶⁹, son ejemplos cabales de paciencia y sufrimiento heroicos. Kilpatrick debe sufrir y padecer el haber sido traidor y, sobre todo, el haber sido descubierto. Nolan, en cambio, debe mostrar paciencia a la hora de tratar con el héroe traidor, pues caer en cualquier tipo de respuesta apresurada, improvisada o pasional significaría el fin de sus afanes y la desintegración del movimiento revolucionario irlandés. Además, tanto Kilpatrick como Nolan salen beneficiados de este entuerto, ya que la estratagema pergeñada por el segundo, esto es, el asesinato teatralmente trágico del primero, termina con Kilpatrick como mártir de la revolución y con Nolan como otro fiel miembro de la causa irlandesa y arquitecto secreto de la redención simbólica del héroe traidor (o traidor héroe). Como indica González, no solo crecen ambos héroes por haber padecido y sufrido, sino que el propio pueblo irlandés se ve beneficiado por su conducta heroica. Irlanda acaba admirando a Kilpatrick, ignorante de los verdaderos motivos detrás de la acción del mártir de la revolución. Y esta admiración hace crecer a Irlanda, que gana para sí un héroe más a quien honrar, cantar y recordar. Esto último, obra de Nolan, no podría haber tenido lugar sin la ayuda del propio traidor, Kilpatrick, que termina erigiéndose finalmente en un verdadero y consumado héroe, más allá de haber traicionado a su causa en el pasado.

Además de estos rasgos cristológicos, la historia de Kilpatrick puede leerse como una puesta en escena del mecanismo sacrificial, en tanto su asesinato involucra de algún modo a la totalidad de la comunidad y es necesario para la subsistencia de la misma. [...] En este sentido, lo que descubre Ryan en el curso de su investigación es que Kilpatrick funcionó como el chivo expiatorio que permitió

⁶⁹ En el binomio clásico de armas y letras, Kilpatrick estaría de aquel lado y Nolan, en cambio, de este.

a Irlanda constituirse, superando la crisis sacrificial. (Adur Nobile, 2016, pp. 33-34)

Siguiendo esta lectura, es posible ver cómo la concreción del proyecto meliorativo de realización esforzada de Kilpatrick implicaba necesariamente su propia inmolación. Para que la gente de Irlanda no perdiera la fe en la revolución, y para que Kilpatrick pudiera ser un héroe nuevamente luego de haber condescendido a la traición, debía ser sacrificado. No había otro mecanismo posible que pudiera expurgar sus pecados. Si Kilpatrick quería que la rebelión triunfara luego de su traición, debía dejarse asesinar por sus propios compañeros. Si Kilpatrick fracasa como héroe cabal y verdadero, triunfa como héroe discursivo y textual, teatral, impostado. Todo en él es simulación, mas no su proyecto. Él quiere que Irlanda se independice de los ingleses, aunque esto lo termine decidiendo *in extremis* luego de haber sido capturado. La traición, aquí, no fue más que un transitorio traspie. Lo que en verdad quiere Kilpatrick es lo mejor para su nación, y la única forma de conseguirlo consistió en hacerles creer arteramente a todos que había tenido una muerte heroica y romántica, cuando en realidad murió a manos de sus antiguos camaradas. En esto reside, más que en ninguna otra cosa, la paradoja del traidor héroe o héroe traidor.

5. Conclusiones

Todos los sujetos heroicos de los cuentos analizados en este capítulo presentan un heroísmo de segundo grado, es decir, de naturaleza discursiva o textual. Primero tenemos al teólogo Nils Runeberg, hereje que, luego de descubrir el secreto de Dios, su encarnación en Judas y no en Jesús, muere de forma poco gloriosa de la rotura de un aneurisma. Volcado totalmente a las letras, no parece ajustarse al modelo cabalmente heroico que aquí se postula. Sin embargo, su heroicidad no está puesta en juego, porque lo que otros héroes habrían hecho con acciones, Runeberg lo hace con palabras. Lo fáctico se vuelve discursivo, y lo que habría requerido de la acción física del héroe se cumple con la acción meramente mental y discursiva del sujeto. Runeberg se impone a su objeto, al mundo que lo rechaza y condena al ostracismo académico, pero lo hace sin la necesidad

de obrar fácticamente, pues con la publicación de sus obras basta para llevar a cabo su proyecto meliorativo de realización esforzada.

Otro tanto ocurre con Jaromir Hladík, el intelectual judío capturado y condenado a muerte por los nazis. Está atrapado irremediabilmente, víctima de la situación histórica que le ha tocado vivir, del mundo-objeto que lo somete hasta la inacción. Por eso su proyecto solo puede llegar a buen término de forma milagrosa y secreta, porque el discurso, por más que sea interno y sin interlocutor alguno, es lo único que le queda para seguir operando su heroicidad. Por eso Dios le otorga un año mental para poder acabar su obra *Los enemigos* de forma pura y exclusivamente psíquica, inmaterial. Hladík vence al mundo gracias al favor que Dios le concede, mas nadie se enterará jamás de su victoria secreta. Lo discursivo se vuelve en este texto piedra angular y condición necesaria del heroísmo, pues de otra forma Hladík no habría podido imponerse a su objeto. El protagonista es un ejemplo más del sujeto heroico inclinado hacia las letras.

Por su parte, Pierre Menard es otro héroe cabalmente discursivo, que ha dejado atrás el heroísmo de los hechos para volcarse al de las palabras. Su proyecto es pura y exclusivamente metaliterario. La facticidad no tiene lugar en la mente de Menard, que busca reconfigurar el modo en que leemos y la forma en que enunciación y enunciado mutan según quién se erige como lector. No habría forma de concretar este proyecto meliorativo de realización esforzada de modo físico o no discursivo. Pero no por esto pierde valor o heroicidad la empresa de Menard. Esta requiere de una realización lingüística, y por eso se deja de lado el aspecto fáctico a la hora de la ejecución. La propia naturaleza del proyecto impone la supremacía de las letras por sobre las armas, y Borges es sin duda consciente de que en la empresa de Menard se reelabora este viejo tópico, porque uno de los escasísimos pasajes del *Quijote* que permite que su personaje concluya es, precisamente, el del discurso sobre las armas y las letras.

Por último, en “Tema del traidor y del héroe” tenemos el ejemplo más claro de heroísmo discursivo. Más allá del marco metaliterario dentro del que ocurren los hechos narrados, la omnipresencia de referencias y modelos literarios e históricos en la planificación y eventual ejecución del proyecto heroico de realización esforzada de Kilpatrick y Nolan convierte a este último en otra encarnación más del heroísmo

discursivo que se opone a la facticidad de las armas y que privilegia a las letras. Si bien es cierto que los sujetos heroicos involucrados en el cuento deben actuar físicamente, tanto el tono de reflexión literaria del principio del relato como las menciones shakespearianas y ciertas teorizaciones sobre el tiempo circular hacen del heroísmo presente en este texto algo mayormente literario, discursivo. Al oponerse realidad y ficción en la construcción del mito heroico del traidor Kilpatrick, y al presentar el texto como tema central la paradójica dualidad del héroe traidor (o del traidor héroe), el narrador nos está señalando que la heroicidad aquí tiene mucho menos de fáctica que de textual e hipertextual.

CAPÍTULO V

HÉROE DE HIERRO, O TRANSFIGURADOR DE LA HISTORIA

Según nuestro análisis, en el cuento aquí estudiado existe un heroísmo *férreo*, o *transfigurador de la historia*, porque el sujeto del relato solo es capaz de demostrar su condición heroica convirtiéndola en texto y dejándola en manos de los lectores. Este antihéroe encuentra la concreción de su proyecto de realización esforzada fuera de la diégesis, en la recepción del texto. Y si bien tiene una presentación prácticamente *villanesca*, será el lector quien decida hasta qué punto su proyecto fue heroico y de qué manera se dejará afectar por él para guiar su acción en el futuro y, eventualmente, para consumir en el extratexto el propósito mancado en el mundo textual.

1. Yo también me detuve ahí, yo el abominable

“*Deutsches Requiem*” fue publicado originalmente en *Sur* en 1946 y posteriormente incluido en *El Aleph* en 1949. En el relato, Otto Dietrich zur Linde, exsubdirector de un campo de concentración, será fusilado por torturador y asesino. El propio zur Linde nos dice que todos sus antepasados fueron héroes de guerra, y él cree que de algún modo es sus mayores, aunque haya elegido para sí el destino de ser nazi. En el fondo, sin embargo, respeta al tribunal que lo condena, ya que se declara culpable de los atroces crímenes de lesa humanidad que ha cometido. Zur Linde se presenta como alguien muy correcto que solo quiere ser comprendido; no es un cobarde, por lo que no se justifica, pero tampoco quiere que lo perdonen, porque no siente culpa. Es también refinado y culto; posee un vasto bagaje estético e intelectual que lo ha formado, integrado por nombres como Brahms, Schopenhauer, Shakespeare, Nietzsche y Spengler.

Zur Linde cuenta con un proyecto: estar a la altura del tiempo nuevo que viene, ser un hombre nuevo⁷⁰. Aunque el proyecto asumido no acaba de gustarle, pues incluye

⁷⁰ “Comparable a las épocas iniciales del Islam o el Cristianismo” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, 2021, p. 289).

la violencia, que aborrece, lo pone de todas formas por encima de su persona. Odia a sus camaradas feroces, pero cree en el proyecto y se somete enteramente a él, pues todos ellos se ven congregados por un alto fin que los vuelve masa y anula sus individualidades. Zur Linde cree que todos somos con alguna justificación, y esa justificación es distinta para cada hombre. Por eso quiere pelear en la guerra, para probar su fe; le basta ser un soldado. Pero por azar o destino no pasa lo que esperaba. Le amputan una pierna luego de recibir dos disparos en Tilsit, por lo que no puede entrar con su ejército en Bohemia. Lee a Schopenhauer en el hospital para evadirse de su sedentaria realidad; según el filósofo alemán, elegimos nuestros destinos, por lo que no podemos culpar a nadie por lo que nos pasa. Nada es casual y todo depende de nosotros.

Zur Linde es nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz. No le gusta el cargo, pero hace todo lo que le ordenan como parte de su sumisión al proyecto. Su individualidad no importa; es un engranaje más. “El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, *El Aleph*, CC, 2021, p. 290), que implica despojarse del viejo hombre para vestir el nuevo. Esto es más fácil de lograr en la batalla⁷¹ que en un cargo, pues en un calabozo uno puede sentirse inclinado a la piedad. Zur Linde casi es piadoso con el poeta David Jerusalem, lo que para un nazi implicaría un pecado mortal. Pero al cabo, fue severo con este porque no quería dejar que lo ablandaran la compasión o la gloria del poeta. Jerusalem cantaba la felicidad y se alegraba “de cada cosa, con minucioso amor” (*Ibid.*, p. 291); zur Linde no podía permitirse ser misericorde con alguien así, que se le presentaba como el mundo resistiéndose al cambio “meliorativo” del proyecto nazi. Finalmente, el poeta pierde la razón y se suicida. Zur Linde lo había destruido para destruir su propia piedad, muerta y perdida junto a su víctima.

Zur Linde idealiza los tiempos de la Alemania nazi y la guerra. Siente que su generación fue plena porque conocieron la gloria y la derrota. También se siente feliz cuando Alemania comienza a perder la guerra. Ahora entiende que Hitler luchó por todos

⁷¹ “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” (*Ibid.*, p. 290).

los países y no solo por Alemania. Buscaba erradicar el judaísmo y la fe de Jesús y enseñar, en cambio, “la violencia y la fe de la espada” (*Ibid.*, p. 293). Para edificar un nuevo orden, destruyó “heroicamente” su propio país. Forjó la época implacable en que vivimos y fue víctima de ella. Zur Linde, como “héroe” nazi, quiere un mundo “mejor”, aunque no pueda disfrutar de él⁷². El “héroe” triunfa, de este modo, en su personal y subjetiva interpretación de la derrota de Alemania, aunque no pueda decirse que su triunfo haya sido objetiva y realmente meliorativo.

Lo que buscan los nazis, entre ellos zur Linde, es imponer un nuevo orden, el de la violencia, alejado de las “serviles timideces cristianas” (*Ibid.*, p. 293). Están dispuestos a anularse como individuos para poder llevar a cabo su cometido. Y contra esto previene el propio Borges, contra la imposición de una ideología (el nacionalsocialismo) que va en detrimento de la experiencia personal, individual.

La advertencia de Borges parece dirigirse, en todo caso, a la anulación de la experiencia en beneficio del pensamiento, las ideologías, la cultura, la memoria, la biblioteca, cualquier archivo, en definitiva, o imitación. Imponer un orden humano sobre la realidad inescrutable, tratar de reproducirla, repetir el tiempo o el espacio en detalle, calcar la propia identidad a través de la memoria; toda iteración, en Borges, tiende a ser prolija y de signo negativo porque atrapa al autor, al personaje o al lector en una red conceptual que nos convierte en simples *cogitales* y nos aleja de la experiencia directa. Pero también el acceso a un orden, a la pretendida existencia de un orden, sea trascendente o inmanente, es negativo en Borges y conduce a la muerte. (Bautista, 2020, p. 42)

Zur Linde está condenado desde el principio, puesto que busca suplantar un orden, la vida misma, con otro orden distinto, y esto, como advierte Bautista, termina con la

⁷² “El héroe vence a largo plazo, a veces mediante la semilla de conducta ejemplar que deja sembrada para que otros, a su zaga, la hagan germinar; puede el héroe ser derrotado, fracasar en su objetivo primero, incluso morir en su intento de orden y justicia, pero jamás su posible fracaso equivaldrá a una frustración, pues su deseo y su obrar, aunque no necesariamente coronados mediante la obtención completa de lo deseado y obrado, entrañan ya una modificación meliorativa y eficaz del objeto exterior (el mundo) y del objeto interior (la propia alma del sujeto) sobre los cuales actúa. En la vida del héroe hay siempre lugar para el fracaso, pero jamás tiene el fracaso la última palabra ni genera en su espíritu el acíbar de la frustración vital” (González, 2016, pp. 20-21).

muerte del personaje. Es imposible, en Borges, buscar imponer un orden que anule la individualidad de las personas, y el nazismo hace justamente eso, pues busca crear al hombre masa e imponer la violencia como única ley.

The breakdown of a moral system that grants meaning and coherence to our existence goes beyond good and evil. It only leads to amorality, the implications of which are far more disturbing. War and violence are not metaphors of evil in Borges. They stand for chaos and disorder. It is rationality torn asunder. It is the disintegration of Judeo-Christianity, the view of world governed by a benevolent Providence. (Lawrence, 2000, p. 120)

La amoralidad es peor que la inmoralidad porque implica un nivel de caos más grande que la simple violación de la moral. Esta tiene su reverso, la moralidad, a la que presupone e indirectamente postula mediante su violación, mientras que la amoralidad, solitaria, no podría convertirse nunca en una forma de vida, puesto que implica el quiebre del binomio ético sobre el cual hemos construido nuestra civilización, nuestro cosmos. La amoralidad es caos, así como el nazismo, y ambos lo son de una manera semejante: ambos están más allá del bien y del mal. Los nazis siguen órdenes, y zur Linde no es la excepción. Este también lo hace, pero con un objetivo más alto en mente, con un proyecto premeditado: conjurar al hombre nuevo, ese hombre despojado de las timideces cristianas. Para un nazi, discípulos de Nietzsche, lo bueno y lo malo son obstáculos, estorbos; lo que profesan es la amoralidad. Ellos carecen de un sentido del bien y del mal, porque en el “cosmos” (o más bien caos) que buscan instaurar no existen tales conceptos, sino solo “la violencia y la fe de la espada” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, 2021, p. 293). Así describe Borges al nazismo en otro de sus textos, “Anotación al 23 de agosto de 1944”:

Para los europeos y americanos, hay un orden —un solo orden— posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura del Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y

ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*. Hitler de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules. (Borges, 2016, p. 309)

¿Y si no fuera así⁷³? ¿Y si existiera un nazi platónico, ideal, que lo fuera incluso en la soledad central de su yo? Este es, en nuestra opinión, zur Linde, quien buscaba probarse en el campo de batalla, pero, por una herida que a la vez lo deja castrado⁷⁴, es trasladado como subdirector a un campo de concentración. Y todo lo acepta mecánicamente, de forma abnegada, mas no desinteresada, pues lo hace en busca de la concreción de su proyecto: operar un cambio en el mundo e imponer un orden nuevo. Y nada debe desviarlo de ello, ni siquiera la conmiseración que podría haber sentido por el poeta David Jerusalem, preso bajo su dirección⁷⁵. El nuevo hombre que los nazis tratan de imponer no debe tener sentimientos ni adolecer de “esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, 2021, p. 293), sino regirse, como dijimos, por “la violencia y la fe de la espada” (*Ibid.*, p. 293). Zur Linde, en su monólogo, demuestra estar listo para convertirse al nuevo orden, al caos nazi que seguiría al cosmos occidental, pues él es, en el fondo, un nacionalsocialista cabal, la cifra de todos los hombres que forman parte de su movimiento.

Parecería que la biografía de zur Linde quiere mostrar —en el primer plano de significación— un tipo de hombre caracterizado por su mutilación física, moral y mental; David Jerusalem representa la parte amputada y, a través de él, se elimina una concepción del mundo mediante la violencia y la destrucción aunque el nazismo no tenga otra visión del mundo mejor para reemplazarla: es solo rigidez prusiana, fanatismo, violencia. Por eso, ha de llegar la derrota material infringida mediante la violencia. (Cédola, 1993, p. 251)

⁷³ Annick Louis escribe: “solo en un texto ficcional se puede habitar el nazismo” (Louis, 1997, p. 132).

⁷⁴ “Símbolo de mi vano destino, dormía en el borde de la ventana un gato enorme y fofo” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, 2021, p. 290).

⁷⁵ “Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria” (*Ibid.*, p. 291).

El final de zur Linde es inevitable, y él es consciente de ello. Sabe que su destino es el infierno, aunque para otros exista el cielo. Y sabe también que es un ser escindido, amputado no solo físicamente, sino también en su espíritu. Haber llevado a Jerusalem hasta el suicidio significa en el fondo que zur Linde terminó de aniquilar su porción más débil, esa parte de sí que podría haber impedido que concretara su proyecto. La muerte del poeta judío era necesaria, pues de otra manera zur Linde no habría podido instaurar ese nuevo orden de la violencia, alejado de las timideces cristianas. Zur Linde tuvo que eliminar esforzadamente una parte de su ser para poder continuar con su empresa, lo cual indica la premeditación con la que actuó mientras fue subdirector del campo de concentración de Tarnowitz.

Lord Raglan, en su estudio del mito heroico, enlista una serie de características propias de todo héroe tradicional (Lord Raglan, 1965, pp. 142-157). Si bien no todos los héroes cumplen con todas esas características, sí lo hace la mayoría en gran medida, y este es el caso, si bien adaptado al siglo XX, de zur Linde. En cuanto a su origen, aunque el protagonista de *“Deutsches Requiem”* no sea hijo de reyes, sí viene de un linaje de guerreros germanos, nobilísimos en el contexto del cuento por la falta que zur Linde siente que su propio destino —ser condenado y fusilado— implica para con ellos, que murieron en combate o en servicio⁷⁶. Otra característica de los héroes tradicionales radica en la poca información con la que contamos acerca de su niñez, y zur Linde no es la excepción. Sí sabemos acerca de su formación intelectual, de sus años apasionados por la música y la metafísica. Pero, en lo relativo a su infancia, solo conocemos que nació en Marienburg en 1908 y nada más. Al alcanzar la madurez, nos dice Raglan, el héroe se desplaza a su futuro reino. A los diecinueve años, zur Linde ya ha compilado toda su biblioteca intelectual: Schopenhauer, Nietzsche y Spengler. De alguna manera, con estas lecturas el futuro nazi se acerca a ese reino ideológico infausto del nacionalsocialismo, cumpliendo así con su destino “heroico”, si bien de forma más bien metafórica y harto tortuosa. El héroe mítico también se convierte en rey. De forma parecida, al ser nombrado subdirector

⁷⁶ “Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde. Uno de mis antepasados, Christoph zur Linde, murió en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf. Mi bisabuelo materno, Ulrich Forkel, fue asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en los últimos días de 1870; el capitán Dietrich zur Linde, mi padre, se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en la travesía del Danubio. En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino” (*Ibid.*, p. 287).

de un campo de concentración, zur Linde ha llegado a la cima del poder administrativo del genocidio nazi; al no poder probarse en la guerra por haber perdido la pierna en combate, el campo de concentración es su único destino posible. Por un tiempo, zur Linde dirige el de Tarnowitz sin problemas, tal como el héroe tradicional reina sin contratiempos temporalmente. Y así como este, según Lord Raglan, prescribe leyes, Otto Dietrich zur Linde sanciona la aniquilación de David Jerusalem⁷⁷. Luego, el héroe mítico pierde el favor de los dioses, y ocurre algo similar en “*Deutsches Requiem*” cuando la Alemania nazi comienza a perder irreversiblemente la guerra⁷⁸, lo cual afecta la vida de zur Linde de forma irremediable, haciéndolo sentirse paradójicamente feliz. Por último, Raglan prescribe que el héroe tradicional se encuentre con una muerte misteriosa, y zur Linde padece una semejante, no por las circunstancias externas (será fusilado), sino por la transformación interna que opera la derrota de Hitler en su más íntimo ser. Ya derrotado, les desea a las demás naciones la dicha que Alemania tiene prohibida, y proclama su deseo de que el cielo exista, “aunque nuestro lugar sea el infierno” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, 2021, p. 294). En la última línea del cuento, zur Linde se mira en el espejo para saber quién es, y descubre que, mientras su carne puede tener miedo, él ya no.

The title of Brahms’s opus 45, *Ein deutsches Requiem*, but now with the indefinite article amputated, was transferred to a fiction about the defeat of Nazism. The dimension of mourning of the original thus found a contemporary inscription with the imminent execution of the story’s narrator amidst the ruins of Germany. The double shadow of this historical experience, where the destinies of individual and nation coincide, is also projected on to the postwar world. [...] Borges’s title, which remains enigmatic given that the author does not reference its source, creates multiple echoes from the association, itself enigmatic, between death and what is German. A German requiem, a requiem in German, a requiem for a German, a requiem for Germany... These are all possible meanings for the service for the dead, originally a Catholic sung mass, which

⁷⁷ “A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte” (*Ibid.*, p. 291).

⁷⁸ “Acosado por vastos continentes, moría el Tercer Reich; su mano estaba contra todos y las manos de todos contra él” (*Ibid.*, p. 292).

Brahms transposes into the Lutheran ethos. The requiem asks for eternal rest for the dead and in doing so promises earthly peace for the people or things that survive. Death, immortal without hope of consolation, can escape into the regime of *requiem aeternam*. But what lives on here is violence, the only truth of Nazi doctrine. (Buch, 2002, p. 29)

El réquiem, entonces, es tanto en memoria de Alemania como de zur Linde; los difuntos son, a la vez, el nazismo y su país de origen. Lo que busca esta autoinmolación es que sobreviva la violencia, y en cierto modo ese proyecto es llevado a su concreción. Sin embargo, y el título nos da la pista central, lo esencial de este texto no ocurre dentro de su marco, sino fuera de él, extratextualmente, de forma transfigurada. Es en la recepción donde zur Linde finalmente vence, en la acción que presumiblemente llevarán a cabo algunos lectores luego de haber leído el cuento propiamente dicho. El nazismo triunfa, pero solo en apariencia; la violencia se impone a las timideces cristianas, pero solo en la ficción de "*Deutsches Requiem*". Todo lector sabe que los nazis fracasaron, y es en ese fracaso textual (y, en este caso, histórico) donde tiene lugar la verdadera transfiguración del "héroe". Zur Linde ha de confesarse y morir para poder permitirle al lector vivir plenamente, libre de nazismo. Zur Linde ha de ser fusilado, luego de su canto de cisne, para que, de manera mediatizada, su vida cobre otro sentido, otro tipo de dimensión ahora sí heroica, la de un heroísmo final, transfigurado, ese ya postrer resabio de la cadena heroica que viene a morir a las orillas del texto, de la ficción. Si zur Linde fracasa en la realidad textual, puede que no lo haga en la nuestra, en la realidad de la recepción y la extradiégesis. En ello radica su heroísmo cabal y verdadero, y no en otra cosa.

Don Quijote y Martín Fierro son antihéroes a fuer de héroes desgarrados y fronterizos. La frontera, la hibridez, la contradicción lacerante, son la clave de su transfiguración. Ambos consisten en una heterogeneidad inestable y extremista, tan rica y fecunda cuanto intolerable, tan conmovedora cuanto trágica, que busca y no encuentra jamás su punto de equilibrio y reposo. En esa heterogeneidad y en ese conflicto interno radica su heroísmo, que el genio y el buen oficio de Cervantes y Hernández han sabido transfigurar de fáctico en

discursivo y, por tanto, de imposible en posible, volviéndolo representativo y orientativo para sus consternados compatriotas. (González, 2016, pp. 131-132)

La transfiguración es el último paso de la declinación del héroe, puesto que es puramente textual. Estos cabales antihéroes, ya fracasados, no logran imponer su proyecto en el plano de su realidad, pero elaboran un discurso que justifica su fracaso. Su discurso es justificatorio, pues se encarga de explicar por qué no lograron triunfar, a la vez que trata de analizar los contratiempos, las fallas, los errores. Pero quienes sí pueden llegar a ejecutar bien ese proyecto son los lectores de ese discurso; aquellos que pueden verse beneficiados por él son los lectores extratextuales. El verdadero sentido de una lectura no reside en el texto, sino en la fusión del horizonte del texto con el horizonte del lector, según estipula, siguiendo a Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur:

Mi tesis en este punto es que el proceso de composición, de configuración, no se consume en el texto, sino en el lector y, bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente diría que el sentido o el significado de un relato brota en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. [...] Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma; es la proyección de un universo nuevo, distinto de aquel en el cual vivimos. Apropiarse de una obra mediante la lectura significa desplegar el horizonte implícito de mundo que abarca las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada. De ello resulta que el lector pertenece imaginativamente, al mismo tiempo, al horizonte de experiencia de la obra y al de su acción real. Horizonte de espera y horizonte de experiencia no cesan de enfrentarse y fusionarse. Gadamer habla en este sentido de la “fusión de horizontes”, esencial en el arte de comprender un texto. (Ricoeur, 2009, pp. 48-49)

Toda lectura fecunda termina, así, en una *acción* ejecutada por el lector, que pone en obra lo que leyó, en forma consciente o inconsciente. Hasta que un lector no viva su vida poniendo en ejecución las cosas que aprendió en ese texto, no habrá lectura plena, y no habrá por tanto cabal *sentido* del texto. Este solo se consume, para Ricoeur, en esa llamada *mímesis III*, por la cual la lectura reconfigura *vitalmente* lo leído (Ricoeur, 1995, vol. I, pp. 139-168).

El fracaso del antihéroe que no logró su proyecto se transfigura, puede eventualmente transfigurarse, en la lectura —en la vida, en las múltiples vidas— de quienes accedan al relato de su fracaso, de su justificación y de su descargo. En estos antihéroes fracasados muere el heroísmo, pero, a través del discurso que elaboran para justificar esa muerte del heroísmo real, este se transfigura y se abre a una nueva realidad mediatizada de triunfo a través de los lectores, que podrán ejecutar en la praxis real lo que los fracasados héroes no han podido lograr en la diégesis.

2. Conclusiones

Zur Linde presenta un caso paradójico, pues, a la vez que fracasa, triunfa. Es más: su derrota es condición necesaria de su victoria. Había que destruir muchas cosas para imponer el nuevo orden, y Alemania era una de ellas⁷⁹. Los nazis forjaron esta nueva época implacable, y ellos son a su vez sus víctimas. Lo que importa es que rija la violencia, y no quién la ejerza. Su proyecto, entonces, se concreta, pero el “héroe” se pierde y muere en el proceso. Alemania fracasa fácticamente para ganar de forma ideal mediante la implantación de la violencia en el mundo, y esa victoria se ve potenciada por el monólogo de zur Linde, por su argumentación, sin la cual poco sentido tendría la derrota del Tercer Reich. Solo a través del discurso de este *transfigurador de la historia* cobra sentido su ambivalente proyecto, fracasado y victorioso a la vez. No es en el texto, sino fuera de él, en el ámbito extratextual del lector, donde zur Linde finalmente puede convertirse en un héroe cabal. Su heroísmo depende puramente de lo que dice y cómo lo dice, de su discurso, de sus argumentaciones. Es en los tres últimos párrafos de “*Deutsches Requiem*” donde se da la transfiguración del heroísmo, pues allí lo textual se impone sobre lo fáctico. En ellos, zur Linde afirma que “no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristóteles y Platón” y, además, que “también la historia de los pueblos registra una continuidad secreta” (Borges, “*Deutsches Requiem*”, 2021, p. 293). Siguiendo esto, las acciones de todos los antepasados del pueblo

⁷⁹ “Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: ‘Tú eres aquel hombre’” (*Ibid.*, p. 293).

alemán se transformarían así, de forma inconsciente, en premoniciones secretas de su propio futuro: Arminio presagia al Imperio alemán y de alguna manera lo funda; Lutero traduce la Biblia y forja de esta manera al pueblo que la destruirá para siempre; Christoph zur Linde muere en combate para que ganen tiempo después sus descendientes; Hitler cree luchar por un país, pero lo hace por todos, aun por sus enemigos. Concluye Otto Dietrich zur Linde su relato aseverando que da igual quién gane, mientras rijan la violencia y no la moral cristiana. Que Alemania pierda no es lo importante, sino que alguien pierda. Al final, se disocia de su propia carne: esta podrá tener miedo, pero él no. Todo esto implica que el peso del relato abandona la narración de los hechos para centrarse en la argumentación autoexculpatoria o explicativa del fracaso, propia de la matriz narrativa novelesca. Y esta, a su vez, termina siendo una sobreargumentación que hipertrofia el discurso a punto tal de hacer que sea este el que pase a primer plano, opacando a los hechos mismos.

Será el papel de los lectores llevar a cabo en la vida real lo que zur Linde no pudo en la diégesis del cuento. Pero la transfiguración se da de modo inverso, pues el lector debe actuar no como el “héroe”, sino al revés. El lector no compartirá ese don “orbicular y perfecto” (*Ibid.*, p. 293) propio de los nazis; el lector, más bien, será de los que maldigan y lloren, de los que hagan regir en el mundo las timideces cristianas y no la violencia. Zur Linde es un contraejemplo heroico, por lo que su triunfo debe ser tomado con sumo escepticismo. El objetivo del narrador no es convertir al lector en un nazi, sino todo lo contrario, y la mejor manera que encontró de hacerlo fue a través de la transfiguración del monologuista, devenido héroe puramente textual, fracasado y victorioso, casi totalmente antiheroico y muerto en la concreción de su proyecto.

CONSIDERACIONES FINALES

Comenzábamos este trabajo asegurando que lo esencial del heroísmo borgeano no era el coraje, sino la premeditación. Esto es así por, entre otras, tres razones fundamentales: la no reducción de la heroicidad al arrojo, la crítica del Borges escritor a los personajes movidos pura y exclusivamente por el coraje, y la presencia y operatividad en su obra narrativa de un concepto de lo heroico afín al propuesto por Javier Roberto González en su libro *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Teníamos, al principio de esta tesis, la urgencia por desechar la idea falaz y tan difundida que identificaba en la obra borgeana la heroicidad con el coraje gratuito. Cabe ahora preguntarse si hemos logrado descartar tal idea completamente.

Si sostenemos, como lo hacemos, que el verdadero factor heroico reside en la realización esforzada de un proyecto meliorativo, nos será imposible confundir el heroísmo como premeditación con el arrojo. Debemos recordar que, si bien en Borges hay una vocación épica o heroica siempre latente, una lectura atenta demostrará que la mayoría de los hombres que sí son de armas no tienen en su narrativa un proyecto heroico discernible, parte fundamental del heroísmo tal y como lo concebimos en este trabajo. Podrá parecer que el autor nos presenta como personajes épicos a, por ejemplo, los cuchilleros del Sur, pero su relato cabalmente heroico está en otros personajes que no tienen el ropaje de hombres de armas. Como se ha demostrado a lo largo de esta tesis, el heroísmo borgeano es, más que nada, un hecho de la inteligencia y del espíritu, y no se encarna principalmente en los matones y malevos. Aunque a veces parezca lo contrario, queda claro, luego de la elaboración del grueso de este trabajo, que la heroicidad no está necesariamente asociada aquí con lo estrictamente militar, con las armas o con la violencia.

Es por esto que podemos afirmar que el objetivo de nuestra tesis se ha cumplido, y que, en efecto, más allá de la idea común de un tipo de heroísmo en Borges que se identifica con el coraje gratuito, existe otro heroísmo menos evidente que se define como premeditación, es decir, como definición y ejecución conscientes y esforzadas de un

proyecto meliorativo. Y, siguiendo a González, sostenemos que la existencia de un proyecto es la piedra fundamental para que exista el heroísmo. Así, la corajeadada queda en entredicho, pues lo propio del héroe no es no tener miedo, sino poder vencer ese miedo sobreponiéndole un proyecto. Por ello, lo heroico que hemos analizado en esta tesis no tiene nada que ver con el arrojito gratuito y pulsional, sino con la concreción de proyectos meliorativos de realización esforzada consciente y libremente asumidos.

Volvamos, a modo de ilustración de lo expresado, al paradigmático ejemplo del sargento Cruz. ¿Actúa realmente movido por arranque de coraje gratuito e inmotivado, o puede haber algún barrunto o germen de proyecto vital que seamos capaces de rastrear? Esa identificación que siente con Fierro se le revela en el espejo de esa noche, pero ¿no estaba ya latente ese proyecto en cierto modo? Debemos tener en cuenta que no todos los proyectos tienen el mismo grado de conciencia, elaboración, ejemplaridad o sistematicidad. El epígrafe del cuento podría darnos una pista⁸⁰: Cruz está buscando la cara que tenía antes de que el mundo fuera creado. ¿Y acaso no puede ser ese rostro el de Fierro? De ser así, podríamos hablar de premeditación por parte de Cruz. Dicha premeditación, sin embargo, no sería del todo ostensible, sino más bien encubierta, pero no por ello menos verdadera o valedera. Esta circunstancia, de ser tomada como válida, podría habilitar una lectura en clave heroica de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, hecho que habíamos descartado al comenzar esta tesis.

Ambos caracteres [Don Quijote y Martín Fierro] se construyen en una zona de transición, de intersección y aun de colisión entre las modalidades propias de lo que he de llamar *matriz heroica* y *matriz novelesca*; sin ser cabalmente héroes, tanto el hidalgo como el gaucho remiten constantemente a modelos, a destinos, a nostalgias o a proyectos heroicos, y es en gran medida el contraste entre estas remisiones a lo heroico y las inapelables recaídas en una antiheroicidad novelesca el mecanismo principal de una andadura psicológica y actancial que se define en torno de un heroísmo imposible, abortado, acaso —y de ahí el título que propongo—, *transfigurado*. (González, 2016, p. 10)

⁸⁰ “*I’m looking for the face I had / Before the world was made*” (Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, 2021, p. 267).

Todo esto podría ser aplicable al personaje borgeano de Cruz: no es un héroe consumado, pero su predisposición es heroica e implica la existencia de un proyecto, si bien rudimentario. Dicho esto, Cruz no deja de presentar varios rasgos novelescos, entre ellos su aparente *abulia* o falta de deseo y cierta impulsividad. Es por esto que Cruz, cuando fue a Buenos Aires con unos troperos, “receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales” (Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, 2021, p. 268), y mata a uno de los peones que, borracho, se había burlado de él, siendo que “antes no había mostrado rencor, ni siquiera disgusto” (*Ibid.*, p. 268).

Si desear conduce necesariamente en esta vida nuestra a fracasar, vale con todo la pena seguir deseando y obrando según deseamos, porque fracasar conduce a su vez a conocer y a conocerse. El fracaso es por tanto el precio, elevado pero valedero, que hemos de pagar por conocernos a nosotros mismos, y este doloroso e indispensable autoconocimiento solo se obtiene cuando descubrimos los límites que lo real objetivo impone a nuestro proyecto, a los dictámenes atrevidos, grandiosos, magníficos, de nuestra voluntad. [...] Solo hemos de saber quiénes somos hallando, a través de la experiencia del fracaso, aquellos “límites” que nos *de-finan*, que nos confieran esencia mediante el recorte doloroso de la deseada y desbordada existencia, que haga sólido nuestro centro mediante la amputación sufrida de toda adyacencia querida y buscada pero imposible. Semejante fracaso puede llegar a ser, entonces, en idéntica clave paradójica, un triunfo. (González, 2016, p. 56)

¿Y acaso no es esto lo que le ocurre a Cruz una vez enfrentado a su *alter ego*? ¿No se le revela a Cruz su destino, con sus límites y sus bordes, pero también con su esencia y sustancia, en esa noche cenital en la que se cambia para siempre de bando? Se podría decir que Cruz se define por y gracias a Fierro, cabal antihéroe sin proyecto que, sin embargo, no vendría a anular lo poco de heroico que tiene Cruz, sino a despertarlo, a justificarlo y a validarlo. Cruz se conoce mejor a sí mismo desde que se encuentra con Fierro, y se limita en su acción, puesto que en aquella “lúcida noche fundamental” por fin verá su propia cara y oirá su nombre, “esa noche [que] agota su historia; mejor dicho un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo”

(Borges, “Biografía”, 2021, p. 269). Ya no será el personaje perdido y sin rumbo que era, sino que tendrá un fin, incluso podríamos decir un proyecto, que lo justificará ante los ojos de su otro yo y de sí mismo. Al reconocerse en Fierro, al tener “la impresión de haber vivido ya ese momento” (*Ibid.*, p. 270) justo antes de darle un vuelco irreversible a su vida, comprende que el otro era él. Es entonces cuando Cruz lleva a buen término su proyecto, cuando finalmente descubre la cara que tenía antes de que el mundo fuera creado.

Está claro, como decíamos en el capítulo I, que el heroísmo no se presenta siempre igual, de manera paradigmática, ni cumple en cada individuo con todas las características que le adscribimos. Es así como, en relación con el corpus borgeano que manejamos en esta tesis, propusimos distinguir entre heroísmos *áureos*, *argénteos*, *bronceos* y *férreos*. Esta declinación se da, como, esperamos, ha quedado claro de lo expuesto analíticamente más arriba, de manera no abrupta, sino con declives y personajes en zonas de transición. Primero tenemos a los *hacedores de historias*, héroes que llevan a cabo su proyecto meliorativo a través de la acción. Hay en esta clase de héroes una primacía de lo fáctico por sobre lo discursivo, dado que los hechos y las acciones pesan más que los discursos y las verbalizaciones. Aquí los sujetos *hacen*, sin buscar excusas en el lenguaje ni descansar en las palabras. El caso de “Emma Zunz” es un ejemplo cabal de heroísmo *áureo*, ya que Emma, gran planificadora y realizadora, actúa sin depender de las verbalizaciones; es pura actividad efectiva, por lo que no necesita ampararse en ninguna expresión verbal para justificar pasividad alguna. No podemos predicar lo mismo de “La casa de Asterión”, que ya se encuentra en una zona de transición, pues la casi totalidad del relato consta del lamento autoconsolatorio del minotauro, y solo al final aparece la heroicidad patente y potente de Teseo para ubicar al cuento en esta categoría al revelárenos un nuevo e impensado personaje con su punto de vista. En segundo lugar, aparecen los *deshacedores de historias*, héroes cuyos proyectos meliorativos muchas veces terminan en la contradicción, la paradoja o la mera disolución. Al final de sus relatos siempre queda una nota de desaliento que apoca y pone en entredicho al heroísmo. Es aquí donde, poco a poco, la matriz narrativa novelesca va reclamando su lugar, por lo que encontraremos en estos héroes impuros algunas notas antiheroicas. “Las ruinas circulares” se encuentra, también, en una zona de transición, dado que, si bien el giro del

final ubica decididamente al texto en la categoría de los héroes de plata, el mago protagonista tiene aún ciertas características propias del heroísmo tradicional, que comparte con los relatos de los héroes de oro. En cambio, tanto “El Sur” y “La otra muerte” como “La forma de la espada” y “El jardín de senderos que se bifurcan” son relatos paradigmáticamente *argénteos*, puesto que los proyectos de los respectivos héroes se cumplen aparencialmente, mas no en forma plenamente satisfactoria, poniendo efectivamente en duda la realidad de la acción cumplida. Por su parte, “Historia del guerrero y de la cautiva” pertenece más bien a una nueva zona de transición, esta vez entre los heroísmos de plata y bronce, pues son características de esta última categoría el aparente dominio de la palabra sobre la acción y el uso de las palabras como herramientas por parte de los sujetos heroicos para impulsar la trama y lograr con éxito sus objetivos valiéndose únicamente del poder del lenguaje, como hace el narrador de este cuento a la hora de ordenar y presentar lo narrado. Luego tenemos a los *decidores de historias*, héroes en cuyos relatos encontramos una aparentemente contradictoria supremacía de la palabra por sobre la acción. Esta clase de héroes hace avanzar la trama con el discurso y concreta sus proyectos meliorativos de realización esforzada pura y exclusivamente a través del poder del lenguaje; los proyectos que se proponen son eminentemente discursivos, y las acciones físicas, típicamente heroicas, pasan esta vez a un segundo plano. “Tres versiones de Judas” parecería formar parte de otra zona de transición, ya que, aquí también, el desenlace incluye una duda acerca de la realidad de la acción cumplida que abre la puerta para que vaya ganando terreno la matricialidad novelesca, y la matricialidad heroica comienza ya a desdibujarse. “El milagro secreto” y “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en cambio, son netamente *broncíneos* por su carencia de movimientos físicos significativos, la concreción de metas gracias al poder del intelecto solamente y la relevancia de las palabras en el armado de los proyectos (de naturaleza principalmente discursiva) que estos héroes se proponen. “Tema del traidor y del héroe” se incluye en una nueva zona de transición, entre el heroísmo *broncíneo* y el *férreo*, pues aquí también los sujetos del relato solo son capaces de demostrar su heroísmo con la ayuda del narrador, que convierte al texto en metaliterario, dejándolo en manos de los lectores para que encuentren la concreción de sus proyectos fuera de la diégesis, en la recepción del texto. Y, en último lugar, queda un único cuento, “*Deutsches Requiem*”, centrado en un

personaje *transfigurador de la historia*, que se presenta como un héroe cabal, aunque no pueda serlo por la ausencia de un proyecto verdaderamente meliorativo. Este sujeto *villanesco*, mediante la narración, se autotransfigurará en un sujeto con todas las características heroicas. En esa paradoja, que solo puede existir en la ficción literaria, habitará el villano transfigurado en héroe. “*Deutsches Requiem*” mora en la última zona de transición aquí reseñada, puesto que, en este relato, a la manera de la categoría de los héroes de bronce, la planificación se manifiesta a nivel mental y verbal, y todos los acontecimientos ocurren primordialmente en el ámbito lingüístico.

Con respecto al corpus borgeano que conforma esta tesis, habíamos decidido limitarnos a estudiar relatos tanto de *Ficciones* como de *El Aleph*, no solo por una cuestión de espacio, sino porque en ellos se destaca una idea del heroísmo que no tiene que ver con el coraje gratuito e irreflexivo, sino con la voluntad, el proyecto y el esfuerzo, verdaderas condiciones esenciales de toda heroicidad. Es menester investigar, aunque sea brevemente, si este esquema de análisis es fecundo para abordar la producción narrativa de Borges posterior a *El Aleph*. Veremos a continuación si existen algunos cuentos en *El informe de Brodie*, *El libro de arena* o *La memoria de Shakespeare* que puedan reclamar un análisis inspirado en este modelo. Además, nos preguntaremos si esta idea de heroísmo en Borges está presente en textos no narrativos del autor, es decir, en sus producciones ensayísticas o en su poesía, ya que cabe la posibilidad de que haya algún ensayo o poema cuyo sentido pueda iluminarse a partir de este patrón de lectura. Por último, y considerando que hemos descartado por superficial la identificación del heroísmo con el coraje gratuito y, por lo tanto, con la mayoría de las historias de orilleros y matones de Borges, analizaremos si es posible que, sin embargo, alguna de estas admita la postulación de un patrón heroico en el cual la gratuidad se revele como no tan gratuita y pueda aparecer algún atisbo de premeditación y proyecto.

Recordemos que en la matriz narrativa heroica el desear, el obrar y el obtener se presentan como tres actos sucesivos y diferentes que están relacionados de forma causal entre sí: se desea, se obra lo que se desea y se obtiene lo que se obra. El sujeto no fracasa en lo que se propone, pero su realización es esforzada y bidireccional, a la vez que lenta y, muchas veces, fragmentaria. El mundo en tanto objeto le opone resistencia, limita y

condiciona su obrar, y a su vez también influye sobre él. El héroe, por su parte, solo se impone al objeto de manera parcial, por lo que héroe y mundo se influyen de manera recíproca y relativa; el héroe cambia al mundo tanto como el mundo lo cambia a él. Debido a todo esto, la acción que opera el héroe es modificativa: comienza con un mundo ya existente y bien hecho que, en ocasiones, padece leves desvíos e imperfecciones relativas que se hace necesario rectificar; para reparar estas situaciones de desorden, el héroe modifica el objeto a la vez que se deja modificar por él en un proceso recíproco meliorativo, del que tanto sujeto como objeto salen mejorados y fortalecidos. Por último, el héroe no tiene por qué triunfar en lo personal, mucho menos inmediatamente; puede ser destruido, pero su proyecto necesariamente debe imponerse. Sabemos que todo esto se aplica a los textos de *Ficciones* y *El Aleph* reseñados en este trabajo. Es conveniente ver ahora si estas condiciones se cumplen en los relatos del corpus borgeano posteriores a los analizados para esta tesis.

En *El informe de Brodie* no abundan los relatos que puedan incluirse dentro de la matriz narrativa heroica. Sí abundan, sin embargo, los cuentos donde esa matriz narrativa ocupa un lugar secundario o relativo, mas no central. En “El indigno”, por ejemplo, asistimos a la historia de Santiago Fischbein, quien cuenta que en su juventud se hizo amigo de Francisco Ferrari, un compadrito y “el héroe que mis quince años anhelaban” (Borges, “El indigno”, *El informe de Brodie*, CC, 2021, p. 372). Este era respetado y temido en el barrio, pero no era del todo un personaje negativo. Santiago refiere que, en esa época, era importante ser valiente; él no lo era, a diferencia de Ferrari y sus amigos, y se despreciaba por ello. Antes veía a Ferrari como a un dios, pero ahora le parece un pobre muchacho. Este era osado y fuerte, y Santiago no se sentía digno de su amistad. Es por este sentimiento de culpa que lo termina traicionando. Ferrari planea asaltar una tejeduría y tiene fe en Santiago, que hará de campana; sin embargo, este lo delata con la policía, que termina asesinando a Ferrari a balazos por cobrarle una vieja deuda. La matriz narrativa que predomina es la novelesca, puesto que el mundo se termina imponiendo y los sujetos carecen de proyectos meliorativos de realización esforzada. Además, obran pero no obtienen, otra característica eminentemente novelesca. Es decir que Ferrari nunca fue un verdadero héroe más que en la imaginación del joven Santiago Fischbein, que lo había endiosado. Como puede apreciarse, si bien no estamos ante un relato heroico a la

manera de los estudiados en esta tesis, sí podemos reconocer ciertas huellas soterradas o latentes de esa matriz narrativa. Dicho esto, resultaría inconducente tratar de aplicarle nuestras categorías heroicas, puesto que el cuento es, esencialmente, novelesco. Tomemos otro ejemplo. En “Historia de Rosendo Juárez”, el Pegador de “Hombre de la esquina rosada” le cuenta a “Borges” por qué no luchó esa noche contra Francisco Real, el Corralero, a quien luego matarían a traición. Refiere que, cuando lo invitó a pelear, “sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza” (Borges, “Historia de Rosendo Juárez”, *El informe de Brodie*, CC, 2021, p. 383). En esto podemos ver la autojustificación típicamente novelesca o algo más: el cuestionamiento o rechazo del culto al coraje. Que un guapo que durante años se condujo como Juan Moreira termine rechazando un duelo en público por las razones aducidas podría alejarnos de la matriz narrativa novelesca para acercarnos a la heroica, pues su rechazo de la pelea obedece, precisamente, a que no reconoce detrás de ella un “proyecto” que la justifique como instrumento. Pero tan solo acercarnos, porque si bien se pone en entredicho el coraje gratuito, no llega a heroísmo porque no hay premeditación ni proyecto meliorativo de realización esforzada. Lo que sí hay, no obstante, es la comprensión de los límites de la matriz narrativa novelesca, su virtual agotamiento y la búsqueda de orden y paz, amparados todos ellos en las sabias y heroicas palabras de Rosendo: “no tengo miedo de pasar por cobarde” (*Ibid.*, p. 383). Por último, tomemos el cuento “Guayaquil”, en el que los Libertadores de América sirven de excusa para la mezquina disputa entre dos historiadores. Lo heroico aquí está expresado por la presencia tutelar de San Martín y Bolívar, que no protagonizan el cuento, sino que son su fundamento. El narrador y Zimmermann, su oponente, son un remedo de los mencionados héroes, y pelean por la posibilidad de hacerse con unos documentos bolivarianos inéditos, una lucha considerablemente menos heroica que la gesta de los Libertadores. Es decir que, en el cuento, los historiadores repiten la escena de Guayaquil, en la cual uno tiene razón y el otro, la fuerza. Esta termina imponiéndose, y será Zimmermann, no el narrador, quien viaje finalmente al exterior para estudiar los documentos. El mundo es quien triunfa y el proyecto del narrador queda así trunco, por lo que, si bien todo el ambiente remite a lo heroico, estamos ante un relato cabalmente antiheroico, perteneciente a la matriz narrativa novelesca.

El libro de arena, por su parte, tiene muchos cuentos novelescos, como “La noche de los dones”, “Utopía de un hombre que está cansado” o “El disco”. Sin embargo, uno de ellos se destaca por lo ambicioso de su proyecto y lo estrepitoso de su caída: “El Congreso”. En él, Alejandro Glencoe, mancado su proyecto de ser diputado nacional en el Uruguay, “resolvió fundar otro Congreso de más vastos alcances” (Borges, “El Congreso”, *El libro de arena*, CC, 2021, p. 457). Movido por el ejemplo de Anacharsis Cloots, “don Alejandro concibió el propósito de organizar un Congreso del Mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones” (*Ibid.*, p. 457). Desafortunadamente, no puede llevar a buen término su proyecto meliorativo de realización esforzada al tratarse de algo tan ambicioso que, a la postre, acaba siendo tan poco práctico como inútil. Es entonces cuando entiende que “el Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un lugar en que no esté” (*Ibid.*, p. 467), y manda quemar todos los libros que habían venido recopilando por su naturaleza imprescindible y representativa de la humanidad toda. Es en este volumen de cuentos, sin embargo, donde encontramos la más acabada representación del heroísmo borgeano posterior a *El Aleph*. En “Avelino Arredondo”, se narran los días previos al magnicidio del presidente uruguayo Idiarte Borda, perpetrado en Montevideo en 1897 por el personaje epónimo. Estudiante de Derecho, Arredondo recurre a las armas para ejecutar un acto de justicia; es decir que estas irrumpen como destino en una vida dedicada a las letras. La empresa de Arredondo, por la índole misma de los crímenes políticos, tiene una connotación que no suele ser propia de los proyectos heroicos: el secreto. Los proyectos heroicos son casi siempre ejemplares, e involucran por ello a una comunidad. A la manera de “Emma Zunz”, el proyecto heroico en “Avelino Arredondo” es una venganza o castigo que entraña un delito, esto es, un crimen presentado como proyecto heroico. A la manera de “*Deutsches Requiem*”, los proyectos son delictivos e inmorales. El carácter secreto del plan de Avelino, que se aísla de la sociedad en una pieza del fondo de su casa en las afueras durante un tiempo para que nadie dude de su sola participación en el crimen, viene dado por un rasgo de su personalidad, ya que es un hombre muy reservado. Hay incluso, en el texto, una clara referencia al tópico de la despedida del héroe: a Avelino le cuesta despedirse de su novia, Clara. Las letras son desplazadas por las armas en este momento, pues Arredondo le dice

a Clara que no espere cartas. La despedida es épica pero secreta, sin porqué. La espera en la prisión es larga, una espera de reclusión que remite inequívocamente a la paciencia, virtud definitoria de todo heroísmo (Hendriksen, 2023, en línea). Su voluntad —rasgo heroico por excelencia— le imponía esta reclusión. Las letras son vencidas otra vez por las armas cuando vende todos sus libros para pasar a concentrarse únicamente en la concreción de su proyecto meliorativo de realización esforzada. En este modelo heroico, el esfuerzo que implica por definición en la matriz narrativa heroica la puesta en marcha del proyecto casi radica más en la inacción que en la acción, lo cual de ninguna manera anula el heroísmo de Avelino. El esfuerzo mayor de este proyecto heroico reside en soportar todo lo que Arredondo soportó previo a dispararle a Idiarte Borda, en esa lenta preparación. Sin embargo, el héroe debe actuar, por lo que, una vez definido el proyecto, tiene que pasar a la acción, y no cavilar más sobre el asunto. Es entonces cuando el momento de la reflexión pasa a un segundo plano: Avelino ya armó el proyecto, ya tomó una decisión. En este caso, como en todos los otros estudiados en esta tesis, la ejecución del proyecto que define al héroe debe estar siempre tan en primer plano que incluso se sobreponga al mismo yo del sujeto. Por ejemplo, cuando, una vez que sale de su encierro y entra a un almacén, unos matones lo instan a gritar que viva el presidente; él obedece y el narrador sentencia que “se había portado como un cobarde, pero sabía que no lo era” (Borges, “Avelino Arredondo”, *El libro de arena*, CC, 2021, p. 516). Ese experimentar él la sensación de ser un cobarde en carne propia es también un tributo, una humillación, una flagelación, un sacrificio necesario en pos del proyecto. En este cuento en particular, el acto heroico vendría a ser una chispa entre dos encierros, pues a este hombre, como dato extratextual, lo espera la cárcel, y quizá su larga espera y largo encierro hayan sido una preparación para poder soportar las consecuencias de su acto heroico. El encierro previo, entonces, no habría tenido solamente la finalidad de no levantar sospechas, de ayudar al éxito del acto heroico, sino que habría tenido también la finalidad de aceptar la consecuencia del triunfo de ese mismo acto heroico. Y cuando Avelino se entrega a las autoridades, de alguna manera retoma su primera vocación jurídica y de letras. Para la ejecución obliteró su condición de estudiante de Leyes y, una vez alcanzado el éxito, se entrega a las autoridades mansamente para que lo sometan a esas mismas obliteradas leyes, y dice “ahora, que me juzguen” (*Ibid.*, p. 517). Pero no se trata del mismo tipo de

justicia: la justicia que le pertenece a Arredondo es la de las armas, es la justicia de la venganza por mano propia, de la violencia; mientras que la justicia que lo va a juzgar es la otra, por lo que existe una asimetría entre ambas. La justicia legal será la que juzgue a la justicia ilegal. Lo más arduo del proyecto habrá radicado, y esto debe recalcar, en la inacción, y también en una inmoralidad. Es por todo esto que este relato debería, creemos nosotros, incardinarse en la declinación heroica *áurea*, o de los *hacedores de historias*.

En *La memoria de Shakespeare*, por último, nos encontramos con cuatro relatos cabalmente antiheroicos. En el primero de ellos, “Agosto 25, 1983”, un joven “Borges” se encuentra con su avejentado *alter ego* en un hotel, donde ha decidido acabar con su vida. Ninguno de los dos sabe quién sueña a quién, y son a la vez dos y uno. El “Borges” mayor le cuenta su futuro al menor: escribirá su gran libro, que en el fondo será un fracaso, pues, publicado anónimamente, hará que se hable de un torpe imitador de Borges. Todo esto nos indica que es el mundo en tanto objeto el que se les impone: ellos no eligen estar soñándose el uno al otro; la situación los supera con creces. De los dos, el anciano “Borges” es el más desfavorecido, ya que debe padecer “la humillación de la vejez” (Borges, “Agosto 25, 1983”, *La memoria de Shakespeare*, CC, 2021, p. 535). El joven, a su vez, lo aborrece, y en cierto modo muere con él. En el segundo cuento, “Tigres azules”, Alexander Craigie viaja a una aldea muy distante del Ganges porque un colega suyo había oído hablar de la existencia de tigres azules en la zona, y quería investigarlos. Aquí asistimos al proyecto de realización esforzada de Craigie, puesto que escucha inúmeros rumores y le cuesta mucho trabajo encontrar un tigre en el lugar; esas falsas alarmas constituían ya una rutina. Advierte finalmente que hay un secreto y que todos recelan de él. No quieren que suba la cumbre; le dicen que es de ejecución imposible, pero lo hace igualmente y con extrema facilidad. En vez de tigres azules, encuentra piedritas del color del tigre azul con el que había soñado en el pasado. Esas piedras resultan ser milagrosas, dado que se negaban a la aritmética y al cálculo de probabilidades: son el fin de las matemáticas. Craigie habría preferido estar loco, pero en su posesión tenía la prueba de que en el universo cabe el desorden. Le termina dando los discos a un mendigo en una mezquita. La falta de proyecto meliorativo vuelve imposible la inscripción de este relato a la matriz narrativa heroica. En el tercer cuento, “La rosa de Paracelso”, este le pide a Dios que le envíe un discípulo, que llega y le ruega que le enseñe el Arte, el camino que

conduce a la Piedra. Antes de entregársele en cuerpo y espíritu como su aprendiz, quiere ver cómo Paracelso quema una rosa para hacerla resurgir de la ceniza; solamente luego de haber visto eso con sus propios ojos le dará su vida entera. Sin embargo, Paracelso exige la fe, y no la credulidad. El aspirante a discípulo acaba yéndose de la casa de Paracelso, y este hace resurgir la rosa entonces; el otro no era digno de asistir al milagro porque no tuvo fe. Como en los otros relatos que conforman este volumen, falta aquí un proyecto meliorativo de realización esforzada. En el último cuento, “La memoria de Shakespeare”, Daniel Thorpe le entrega a Hermann Soergel la memoria de Shakespeare. Aquel había hecho poco con esta: escribir una biografía novelada que mereció el desdén de la crítica. Soergel, que había consagrado su vida a la busca de Shakespeare, siente que finalmente ha dado con él. Premedita una biografía, lo cual podría calificarse de heroico, pero no sabe narrarla, por lo que cualquier intento de ejecutarla habría sido inútil. Además, tratar de explicar a Shakespeare implicaría su reducción. Soergel se empieza a perder a sí mismo, pues la memoria de Shakespeare lo inunda; esta opera como el verdadero objeto mundano que se le impone y lo ahoga. El protagonista acaba entregando la memoria de Shakespeare por teléfono a un pobre incrédulo. Al alba, comprende que el que sueña es el otro.

En cuanto a la poesía borgeana, podemos encontrar alusiones a la heroicidad en sus textos sobre malevos y compadritos, guerreros germanos y escandinavos, y sus antepasados militares. Es con uno de estos últimos, Isidoro Acevedo, con el que nos gustaría empezar. En su poema “Isidoro Acevedo”, de *Luna de enfrente*, el yo poético admite que lo ignora todo sobre su antepasado, “salvo los nombres de lugar y las fechas” (Borges, “Isidoro Acevedo”, *Luna de enfrente*, PC, 2022, p. 93), y declara que ha rescatado su último día. Acevedo, si bien tuvo una vida heroica⁸¹, no muere heroicamente, por lo menos de forma fáctica, puesto que lo arrasa una congestión pulmonar. Sin embargo, en su lecho de muerte la fiebre “congregó los archivos de su memoria / para fraguar su sueño” (*Ibid.*, p. 93). Acevedo sueña con dos ejércitos y muere en “un sueño por la patria” (*Ibid.*, p. 93), lo que lo convierte en un héroe de plata o *deshacedor de*

⁸¹ “Se batió cuando Buenos Aires lo quiso / en Cepeda, en Pavón y en la playa de los Corrales” (Borges, “Isidoro Acevedo”, 2022, p. 93).

historias, dado que, si bien muere de causas naturales y en forma novelesca en la vida real, exterior, en su vida interna, onírica, psicológica, se va de este mundo haciendo lo único que sabía hacer: dar batalla. En esta misma línea, en “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)”, de *El hacedor*, el yo lírico busca eternizar a su antepasado en el momento de su muerte. El contexto es heroico⁸², así como el hecho de que el coronel Borges fracase, mas no se frustre. Él busca su destino y muere en sus propios términos, “en lo cotidiano, en la batalla” (Borges, “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)”, *El hacedor*, PC, 2022, p. 132). El mundo se le acaba imponiendo, pero no termina de vencerlo del todo. Vemos en este poema, otra vez, un heroísmo *argénteo*. Seguimos con el “Poema conjetural”, en el que Francisco Laprida es asesinado por los montoneros de Aldao. En él, “la victoria es de los otros. Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (Borges, “Poema conjetural”, *El otro, el mismo*, PC, 2022, p. 177). Laprida fracasa y, además, se frustra, puesto que abandona su modo de pensar y forma de ser⁸³ para hacer propios los de sus enemigos, los del objeto-mundo que se le impone, para acabar abjurando de todo lo que alguna vez había sostenido como cierto y como suyo. Por todo esto, consideramos que este poema es netamente novelesco. “A Carlos XII” es un texto en el que parece encomiarse “la batalla / mortal, el duro horror de la metralla, / la firme espada y la sangrienta gloria” (Borges, “A Carlos XII”, *El otro, el mismo*, PC, 2022, p. 221), pero en realidad lo que se busca es demostrar que da igual ganar o perder, y que “no hay otra virtud que ser valiente” (*Ibid.*, p. 221), hecho que busca justificar, sin lograrlo del todo, la finita existencia del monarca. Carlos XII tenía proyecto⁸⁴, pero no pudo concretarlo, y es por esto que este poema pertenece a la matriz narrativa novelesca, porque lo heroico radica en el triunfo del héroe por sobre el mundo, mientras que Carlos XII está condenado al olvido, a la soledad y a la muerte. En “Milonga de Jacinto Chiclana”, se canta cómo habrá sido ese malevo mientras vivió. Fue “cabal, / con el alma comedida, / capaz de no alzar la voz / y de jugarse la vida” (Borges, “Milonga

⁸² “Alto lo dejo en su épico universo / y casi no tocado por el verso” (Borges, “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)”, 2022, p. 132).

⁸³ “Yo que anhelé ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes” (Borges, “Poema conjetural”, 2022, p. 177).

⁸⁴ “Que cumpliste aquel camino / del Septentrión al Sur de tu divino / antecesor Odín” (Borges, “A Carlos XII”, 2022, p. 221).

de Jacinto Chiclana”, *Para las seis cuerdas, PC*, 2022, p. 275). Lo que importa es que Chiclana haya tenido coraje⁸⁵, y no que haya muerto en una esquina cualquiera en Balvanera, a manos de su destino orillero. No encontramos en este texto la bidireccionalidad sujeto-objeto típica de los relatos pertenecientes a la matriz narrativa heroica, así como tampoco vemos en él la presencia de un proyecto meliorativo de realización esforzada. Solo el ambiente, así como el culto del coraje, podrían ser tenidos por heroicos por cierta parte de la crítica. En “Los gauchos”, el yo poético enumera una serie de atributos típicos de este tipo de personajes. Entre ellos, refiere que “no eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la dura vida les enseñó el culto del coraje” (Borges, “Los gauchos”, *Elogio de la sombra, PC*, 2022, p. 320). Personajes eminentemente novelescos, viven “sin saber quiénes eran o qué eran” y mueren “por un patrón casual, una ira o por la invitación de un peligro” (*Ibid.*, p. 321). “Hengist quiere hombres (449 A.D.)” es un poema de *El oro de los tigres* en el que se proyecta a futuro todo lo que harán los sujetos reclutados por el mercenario Hengist. Estos, por ejemplo, acudirán de todos lados y dejarán sus trabajos y familias. Hengist los quiere “para debelar una isla que todavía no se llama Inglaterra. Lo seguirán sumisos y crueles. Saben que siempre fue el primero en la batalla de los hombres” (Borges, “Hengist quiere hombres (449 A.D.)”, *El oro de los tigres, PC*, 2022, p. 376). Es decir que los sujetos del poema tienen un proyecto: este sería seguir las órdenes de Hengist rigurosamente, lo cual no deja de ser heroico por el simple hecho de que sea colectivo o subordinado. “Hengist los quiere para la victoria, para el saqueo, para la corrupción de la carne y para el olvido” (*Ibid.*, p. 376), y ellos lo seguirán, porque su proyecto consiste en hacerle caso al mercenario y conquistar Inglaterra. Por la simplicidad y sencillez de los actos descritos en futuro del indicativo, este poema pertenece a la categoría de los héroes *áureos* o *hacedores de historias*. “Einar Tambarskelver” es un poema dedicado al “duro caudillo de hombres” (Borges, “Einar Tambarskelver”, *La moneda de hierro, PC*, 2022, p. 458), quien no concebía “otra obligación que ser valiente” (*Ibid.*, p. 458). Era el mejor arquero de Noruega y, al rompersele su arco luego de una batalla perdida, el rey le pregunta qué se había roto: Einar contesta que “Noruega, rey, entre tus manos” (*Ibid.*, p. 458). El planteo,

⁸⁵ “Entre las cosas hay una / de la que no se arrepiente / nadie en la tierra. Esa cosa / es haber sido valiente” (Borges, “Milonga de Jacinto Chiclana”, 2022, p. 276).

aunque apenas sugerido, es novelesco, ya que solo se valoraba el coraje y se pierde lo único que importaba, Noruega, llevando a la verdadera frustración cualquier tipo de proyecto heroico que podrían haber tenido Einar y los suyos al tratar de defender su reino. Por último, tenemos un poema de *Los conjurados*, “Juan López y John Ward”, en el que el yo poético contrasta los destinos de dos muchachos, uno argentino y el otro inglés, a quienes “les tocó en suerte una época extraña” (Borges, “Juan López y John Ward”, *Los conjurados*, PC, 2022, p. 633), en referencia a la existencia de distintos países en el planeta. “Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel” (*Ibid.*, p. 633). El tema de la Guerra de Malvinas, que podría haber sido tratado de manera heroica, es presentado de forma novelesca, puesto que es el objeto-mundo el que se impone a los sujetos, enterrados juntos. Es por esto que el yo lírico sentencia al final que “el hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender” (*Ibid.*, p. 633). El sinsentido de la guerra en el mundo contemporáneo anula cualquier tipo de gesta épica que pudiera escribirse al respecto.

Pasemos a los ensayos, cuya propia índole textual no narrativa nos impedirá, desde luego, adscribirlos sin más a una matriz narrativa heroica o novelesca, pero no atisbar o postular en ellos una mayor o menor afinidad conceptual con la heroicidad o la antiheroicidad. De *Inquisiciones* destacamos “La nadería de la personalidad”, ensayo en el que se pone en tela de juicio esta idea, a la que se tilda de “trasonación, consentida por el engreimiento y el hábito” (Borges, 2016d, p. 81). Esto pone en entredicho al heroísmo, ya que el héroe es el campeón de la individualidad, el sujeto cabal por antonomasia, y lo que hace Borges en “La nadería de la personalidad” es afirmar que “no hay tal yo de conjunto” (*Ibid.*, p. 82). Entendemos, por lo tanto, que dicho ensayo es implícitamente afín a una matricialidad novelesca, dado que se anula toda posible heroicidad al dudar metódicamente de cualquier tipo de diferencia individual que constituya a cada persona. En *El tamaño de mi esperanza*, nos encontramos con “La pampa y el suburbio son dioses”, donde Borges declara que cree en cuatro cosas: “en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal” (Borges, 2016c, p. 25). Aquí no vemos ningún rastro de heroísmo, sino el culto al coraje, que sigue a la admisión de que “somos unos dejados de la mano

de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe” (*Ibid.*, p. 25). Difícilmente pueda haber lugar para un proyecto heroico luego de semejantes declaraciones. En el ensayo “Carriego y el sentido del arrabal”, Borges recuerda que “el barrio [de Palermo] era peleador en ese anteaer: se enorgullecía que lo llamaran Tierra del Fuego. [...] Había compadritos entonces. [...] El valor o la simulación del valor era una felicidad” (*Ibid.*, p. 27). Asistimos otra vez al culto del coraje gratuito y de la valentía por sobre la existencia de un proyecto meliorativo de realización esforzada, por lo que este ensayo tampoco puede abonar ningún tipo de heroísmo. De *El idioma de los argentinos* tomamos “Hombres pelearon”, brevísimo ensayo *protonarrativo* en el que se refiere cómo se batieron El Chileno y El Mentao, “en cuyo pecho se ensanchaba la hombría” (*Ibid.*, p. 217). Se trata de un texto en el que se embellecen el malevaje y el contexto orillero; no hay en él ningún barrunto de proyecto. En *Evaristo Carriego*, Borges recrea el Palermo de su niñez a la vez que estudia la obra del Carriego autor. En un momento dado, recupera un cuento que oyó antes en un almacén, en el que “el héroe de esa perdularia Odisea era el eterno criollo acosado por la justicia, delatado esa vez por un sujeto contrahecho y odioso, pero con la guitarra como no hay dos” (Borges, 2008, p. 22). Aquí la palabra *héroe* se refiere más bien al carácter protagónico del personaje, dado que nada tiene este de heroico. El lacónico cuento termina con el delatado buscando venganza por las calles de Palermo, y consiguiéndola. Al no haber proyecto meliorativo de realización esforzada, ni verdadera premeditación, no podemos inscribir este brevísimo relato dentro de la matriz narrativa heroica. Todo el contexto descripto, el del Palermo orillero y del malevaje, es a su vez novelesco, puesto que se pone por encima de la cabal heroicidad al culto al coraje gratuito. En *Discusión*, por su parte, tenemos el ensayo “La poesía gauchesca”, en el que Borges afirma que “la estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria [...] en las andanzas de un cuchillero de 1870” (Borges, 2016b, p. 35). Sin embargo, lo más relevante se encuentra hacia el final del texto, cuando afirma categóricamente que “la legislación de la épica —metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes— no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son” (*Ibid.*, p. 41). Es decir que el *Martín Fierro*, para Borges, pertenece a la matriz narrativa novelesca más allá de su aparente matricialidad heroica, y Fierro, al margen de ciertas

especulaciones lugonianas, lejos está de ser un héroe, y se revela como un cabal antihéroe. De *Otras inquisiciones* rescatamos los siguientes ensayos: “Nuestro pobre individualismo”, “Anotación al 23 de agosto de 1944” y “El pudor de la historia”. En el primero, Borges refiere que el héroe popular de los argentinos “es el hombre solo que pelea con la partida, ya en acto (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya en potencia o en el pasado (Segundo Sombra)” (Borges, 2016d, p. 195). Esta visión es irreconciliable con la que hemos adoptado en este trabajo, que ve en el heroísmo premeditación y bidireccionalidad sujeto-objeto. En el segundo texto se afirma que “ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un viking, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral” (*Ibid.*, p. 309). Aquí se niega la posibilidad de sostener el proyecto nazi, lo que anularía cualquier tipo de “heroísmo” insertable dentro de esa ideología. Se trata, como se ve, de una oblicua desmentida transtextual a las pretensiones heroicas del protagonista de “*Deutsches Requiem*”. Otra vez, llevar a cabo un proyecto resulta imposible, y caemos de nuevo en la matriz narrativa novelesca. En el tercero de estos ensayos, Borges admite haber sentido “el elemental sabor de lo heroico” (*Ibid.*, p. 356) no en el *Poema del Cid*, sino en la *Eneida*, en la balada anglosajona de Maldon, en la *Canción de Rolando*, en Víctor Hugo, en Whitman y en Faulkner, en el *Epitafio para un ejército de mercenarios* de Housman y en los “seis pies de tierra inglesa” de la *Heimskringla* (*Ibid.*, p. 356). Esto no anula del todo nuestra hipótesis, puesto que, por poner solo un ejemplo, en la *Eneida* hay proyecto meliorativo de realización esforzada (Eneas debe fundar Roma). Sin embargo, lo que más conmueve a Borges de los textos y autores anteriormente citados no es la presencia de la premeditación en sus acciones, sino el culto al coraje gratuito, por lo que no podríamos relacionar este ensayo con ninguna de las declinaciones heroicas aquí estudiadas. En *El “Martín Fierro”*, Borges analiza la obra capital de José Hernández junto con Margarita Guerrero. Le recuerda al lector que “Lugones reclamó para el *Martín Fierro* el nombre de epopeya; esta grandiosa atribución lo obligaba a exaltar a Hernández o a imaginarlo el instrumento de una inspiración superior. Optó (era lo más razonable) por lo último” (Borges y Guerrero, 2008, p. 31). Al apartarse ciertamente de las aseveraciones de Lugones acerca de la epicidad del *Martín Fierro*, Borges se adelanta al planteo teórico de González al atribuirle, negando su opuesto, características novelescas. “Toda obra de arte,

por realista que sea, postula siempre una convención; [...] en el *Martín Fierro*, la ficción de una extensa payada autobiográfica, llena de quejas y de bravatas” (*Ibid.*, p. 43). Esto lo acerca más a la matriz narrativa novelesca, pues la autojustificación a través del discurso es un rasgo típico de los personajes antiheroicos, que suplen con palabras lo que no pudieron probar con acciones. “Esta ausencia de lo épico tiene su explicación. Hernández quería ejecutar lo que hoy llamaríamos un trabajo antimilitarista y esto lo forzó a escamotear o mitigar lo heroico” (*Ibid.*, p. 48). El mundo se le impone a Fierro, y este no tiene nada que hacer al respecto: “resuelve entonces ser un gaucho matrero; mejor dicho, el destino lo ha resuelto por él” (*Ibid.*, p. 51). A diferencia del héroe, que siempre trata de rectificar los desvíos del mundo, Fierro se deja llevar por el injusto caos que arruinó su vida. Según Borges, Cruz se pone de parte de Fierro porque “en estas tierras el individuo nunca se sintió identificado con el Estado” (*Ibid.*, p. 55). Esto le quita, a ojos de Borges, lo poco de heroico como premeditación que podría haber llegado a tener esta escena. Para finalizar, Borges admite que “cabría definir al *Martín Fierro* como una novela” (*Ibid.*, p. 101). De *Borges en Sur* escogimos “Destino escandinavo” para ejemplificar cómo un pueblo de guerreros, en este caso los vikingos, puede irrumpir en Londres, exigir de París un tributo de siete mil libras de plata y saquear los puertos de Lisboa, de Burdeos y de Sevilla sin seguir específicamente un proyecto (Borges, 2016a, p. 61). Ellos obran siguiendo sus más bajos instintos, y “las bruscas tropelías escandinavas en los más heterogéneos puntos del orbe confirmarían este parecer” (*Ibid.*, p. 61). Borges acentúa este rasgo distintivo del pueblo escandinavo (su falta de ambiciones políticas, de todo tipo de proyecto meliorativo) al afirmar que “Hernán Cortés y Francisco Pizarro conquistaron tierras para su rey; las dilatadas empresas de los vikings fueron individuales” (*Ibid.*, p. 63). Finalmente, concluye Borges su ensayo lamentando que, “para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro, como si pasara en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes” (*Ibid.*, p. 66).

El somero comentario que acabamos de ofrecer de algunos textos narrativos de Borges posteriores a *El Aleph*, así como de varios de sus poemas y ensayos, que se ocupan siquiera lateralmente de lo heroico —o de lo *a priori* considerado heroico—, no pretende ser exhaustivo ni extender improcedentemente los análisis a los que hemos dedicado

nuestra tesis, limitados a los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, a un corpus genérico y temporal más dilatado del que habíamos inicialmente estipulado, sino que apunta, simplemente, a sugerir como posible y deseable una fructificación del presente trabajo en futuros estudios que corroboren para el total de la obra borgeana lo que aquí creemos haber demostrado en relación con sus dos libros narrativos mayores, esto es, que existe a lo largo de toda ella una constante línea de exploración de lo heroico entendido como premeditada y esforzada realización de un proyecto meliorativo —responda este proyecto o no a una índole abiertamente bélica o violenta—, que trasciende y muchas veces desmiente esa otra idea apresurada y banalizadora del heroísmo y de lo épico —a menudo abonada por el propio Borges— que hace radicar la esencia de estas categorías en las meras armas o en el desnudo coraje gratuito, irracional e inmotivado.

Ya sobre el final de nuestro recorrido, nos parece conveniente traer a colación la cita que sirvió de epígrafe a este trabajo: “soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado.” (Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, 2021, p. 153). Ella nos parece especialmente importante, porque aún los tres elementos clave del heroísmo tal como lo entendimos a lo largo de esta tesis: se desechan la valentía y el coraje como condiciones únicas y esenciales de toda heroicidad, se hace referencia a un proyecto que ha sido concebido y premeditado por el sujeto que lo llevará a cabo, y por último, se distingue lo esforzado de la realización de ese proyecto ya consumado. En todo esto, y no en el cansado cliché de los compadritos y malevos, los guerreros escandinavos y germanos, y sus antepasados militares, reside lo verdaderamente heroico de la obra de Jorge Luis Borges.

BIBLIOGRAFÍA

1. Primaria

BORGES, Jorge Luis. 1979. *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Madrid, Altalena Editores.

—. 2008. *Evaristo Carriego*. Madrid, Alianza Editorial.

—. 2016a. *Borges en Sur*. Buenos Aires, Sudamericana.

—. 2016b. *Discusión*. Buenos Aires, Debolsillo.

—. 2016c. *El tamaño de mi esperanza. El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Debolsillo.

—. 2016d. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Debolsillo.

—. 2021. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Debolsillo.

—. 2022. *Poesía completa*. Buenos Aires, Debolsillo.

BORGES, Jorge Luis y Antonio Carrizo. 1982. *Borges el memorioso. Conversaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero. 2008. *El "Martín Fierro"*. Madrid, Alianza Editorial.

—. 2010. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid, Alianza Editorial.

2. Secundaria

ADUR NOBILE, Lucas M. 2010. "La encarnación como sacrificio. El gnosticismo y la imagen de Cristo en la obra de Borges" [en línea]. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología: Miradas desde el bicentenario: Imaginarios, figuras y poéticas, IV*. Buenos Aires. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en:

- <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3628/1/encarnacion-como-sacrificio.pdf> [Fecha de consulta: 03/07/2024].
- . 2016. “Reescrituras bíblicas en la obra de J. L. Borges. ‘Tema del traidor y del héroe’ y los cuentos de sacrificio”, *Letral*, 16, 26-40.
- AIZENBERG, Edna. 1997. “Feminismo y kabalismo: volviendo a ‘Emma Zunz’”, en su *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Frankfurt Main – Madrid, Iberoamericana – Vervuert Verlag, pp. 133-139.
- ALAZRAKI, Jaime. 1977. *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos.
- . 1983. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*. Madrid, Gredos.
- ARANGO, Guillermo. 1973. “La función del sueño en ‘Las ruinas circulares’ de Jorge Luis Borges”, *Hispania*, 56, 249-254.
- BAL, Mieke. 2018. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- BALDERSTON, Daniel. 2021. *El método Borges*. Buenos Aires, Ampersand.
- BARRENECHEA, Ana María. 2000. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado.
- BARTHES, Roland. 1970. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en AA. VV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.
- BAUTISTA, Luis. 2020. “‘Deutsches Requiem’, de Borges. El ascetismo del sujeto fascista”, *Catedral Tomada*, 8, 14, 27-59.
- BAUZÁ, Hugo F. 2007. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BREMOND, Claude. 1970. “La lógica de los posibles narrativos”, en AA. VV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 87-109.

- BRICEÑO, Ximena. 2008. "El crimen para la venganza: 'Emma Zunz' en el borde del melodrama", *Variaciones Borges*, 25, 137-153.
- BRODZKI, Bella. 1985. "'She was unable not to think'. Borges' 'Emma Zunz' and the Female Subject", *MLN*, 100, 330-347.
- BUCH, Esteban. 2002. "Ein deutsches Requiem: Between Borges and Furtwängler", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 11, 29-38.
- CAMPBELL, Joseph. 2014. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CÉDOLA, Estela. 1993. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. 2ª ed. Buenos Aires, Eudeba.
- EIRÍKSDÓTTIR, Sigrún Ástríður. 1987. "Borges' Icelandic Subtext. The Saga Model", *Neophilologus*, 71, 3, 381-387.
- GALLO, Marta. 2001. "Historia universal de la infamia: una lectura en clave épica", *Variaciones Borges*, 11, 81-102.
- GAMERRO, Carlos. 2009. "Borges y los anglosajones", *Variaciones Borges*, 28, 27-42.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. 2013. *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- . 2014. "Las tres matrices narrativas del relato cristiano", en Avenatti de Palumbo, Cecilia (ed.), *La libertad del Espíritu. Tres figuras en diálogo interdisciplinario: Teresa de Ávila, Paul Ricoeur y Hans Urs von Balthasar*, Buenos Aires, Ágape Libros, pp. 279-312.
- . 2016. *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

- . 2018. “Milagro mariano y relato cosmogónico: una posible pauta de dilucidación genérica”, en Lalomia, Gaetano y Daniela Santonocito (eds.), *Literatura Medieval Hispánica: nuevos enfoques metodológicos y críticos*. San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 387-403.
- . 2022a. “Armas y letras y construcción de identidad. ‘El milagro secreto’ en clave quijotesca”, *Variaciones Borges*, 53, 3-28.
- . 2022b. “Dahlmann-Quijano, o el *Quijote* secreto de Borges”, en Coronado Schwindt. Gisela (dir.), *#Histori@dores: oficio, método y perspectivas en la Historia de España*. Buenos Aires, Fundación para la Historia de España, pp. 51-65.
- HAHN, Oscar. 2016. “El motivo del gólem en ‘Las ruinas circulares’ de J. L. Borges”, *Revista Chilena de Literatura*, 4, 103-108.
- HENDRIKSEN, Felipe Rodolfo. 2023. “Batman *patiens*: Patience in *Batman: Year One* (1987)” [en línea]. *The Vault of Culture*. Disponible en: <https://www.vaultofculture.com/vault/feature/hendriksen/batmanpatiens> [Fecha de consulta: 03/07/2024].
- HIMELBLAU, Jack. 1966. “El arte de Jorge Luis Borges visto en su ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, *Revista Hispánica Moderna*, 32, 37-42.
- IRBY, James, et al. 1968. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires, Galerna.
- JAEGER, Werner. 2001. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LAWRENCE, Ramsey. 2000. “Religious Subtext and Narrative Structure in Borges’ ‘*Deutsches Requiem*’”, *Variaciones Borges*, 10, 119-138.
- LONA, Horacio E. 1999. “Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges”, *Variaciones Borges*, 8, 153-165.
- LORD RAGLAN. 1949. *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*. Londres, Watts & Co.

- . 1965. “The Hero of Tradition”, en Dundes, Alan (ed.), *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- LOUIS, Annick. 1997. “Borges y el nazismo”, *Variaciones Borges*, 4, 117-136.
- LUDMER, Josefina. 1992. “Las justicias de Emma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, 473-480.
- MAGNAVACCA, Silvia. 2009. *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores.
- MOLLOY, Sylvia. 1979. *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- NUÑO, Juan. 1986. *La filosofía de Borges*. México, Fondo de Cultura Económica.
- OVIDIO. 2017. *Las metamorfosis*. Traducción y notas de Emilio Rollié. Buenos Aires, Losada.
- PEREIRA-BOÁN, Xosé. 2016. “La revisión narrativa del coraje en ‘El informe de Brodie’”, *Variaciones Borges*, 41, 129-140.
- PIÑEYRO, Juan Carlos. 1998. “El rescate del traidor en ‘La forma de la espada’ de Jorge Luis Borges”, *Studia Neophilologica*, 70, 231-242.
- PLUTARCO. 2009. *Vidas paralelas*. Traducción y notas de Antonio Ranz Romanillos. Buenos Aires, Losada.
- RAMÍREZ, Diana. 2011-2012. “Morador del laberinto: mito, símbolo y ontología en ‘La casa de Asterión’, de Jorge Luis Borges”, *CIENCIA ergo-sum*, 18, 3, 225-232.
- RICOEUR, Paul. 1995. *Tiempo y narración*. 3 vols. México, Siglo XXI.
- . 2009. “La vida: un relato en busca de narrador”, en su *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires, PROMETEO-UCA, pp. 43-55.
- SARLO, Beatriz. 2015. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- . 2022. *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- SCHELER, Max. 1961. *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- SCHWARTZ, Jorge (dir.). 2023. *Borges babilónico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- STORTINI, Carlos R. 1986. *El diccionario de Borges*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- TODOROV, Tzvetan. 1970 “Las categorías del relato literario”, en AA. VV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 155-192.
- VICH, Víctor. 2019. “La gesta épica (y lírica) del bisabuelo de Borges”, *Variaciones Borges*, 48, 3-16.
- WALDEGARAY, Marta Inés. 2004. “‘La otra muerte’ y ‘El milagro secreto’ . Relaciones entre literatura e historia”, *Variaciones Borges*, 17, 187-197.
- WOSCOBOINIK, Julio. 1991. *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.