

EL HOMBRE DESDICHADO

En torno a la idea del héroe en Borges

ENRIQUE LYNCH

No afirmo nada original si digo que ocuparse de la obra de Borges se ha convertido en algo muy trillado. El propio Borges, como autor, ha sido hollado hasta el hartazgo y poco es lo que puede añadirse a la abundante bibliografía disponible. No obstante, puesto que he aceptado examinar su representación de la condición heroica, quisiera empezar por añadir una breve autorreferencia exculpativa. Mi padre, que era un caso raro de abogado vocacional, un hombre de leyes auténtico, solía repetir en casa muchos latinajos sacados del Derecho Romano y una variada colección de fórmulas jurídicas que aplicaba irónicamente a algunas situaciones cotidianas. Entre ellas había una que, al parecer, era muy habitual en los tribunales de Buenos Aires: “A confesión de parte, relevo de prueba”; que yo siempre entendí como: “Si en una causa, una de las partes confiesa su delito, no es necesario exigir que su confesión aporte prueba alguna de lo que afirma”. Va pues por delante la confesión de mi delito: yo no soy más que un lector profano o circunstancial de la obra de Borges, no me considero ni he sido nunca lo que se entiende por “un borgeano”; de manera pues que todo lo que yo pueda opinar a tenor de la figura del héroe en la inmensa obra borgeana ha de ser recibido como una conjetura que sólo pretende ser plausible, pero en absoluto conclusiva o dogmática.

Borges es un escritor muy peculiar que sólo en ocasiones, aquí o allá, responde a las pautas y a las etiquetas literarias consagradas y al que no resulta fácil aplicar las habituales categorías académicas. Fue tanto más lector que poeta —lírico o elegíaco— o narrador de ficciones. Y, como lector, fue tanto o mucho

más un lector *que recuerda* (puesto que pasó una gran parte de su vida ciego) que un intelectual corriente. La mayor parte del tiempo parece como si escribiera “de memoria”, al dictado, que es como dice Jacques Derrida que hacen los poetas. Hay momentos en que su prosa y su mirada se asemejan a las del típico ensayista moderno, lo que, por cierto, es un pleonismo. Otras veces su perfil intelectual lo hace parecerse a un filósofo, aunque siempre conserva una actitud como de apóstata irreverente, un aire como de teólogo herético que se esconde detrás de una máscara de erudito dado a las coqueterías librescas. Y otras veces incurre en devaneos teológicos y se pierde en variantes de la especulación metafísica más o menos diletante. Incluso hay momentos en que muy bien podría pasar por un druida travieso o un rabino extravagante al que complace escandalizar a los miembros de su congregación.

A muchos les hubiera gustado reivindicarlo como heredero o discípulo pero lo cierto es que Borges carece de padrinazgos intelectuales o de antecedentes precisos. Su filiación temprana a la revista *Proa* o al grupo de los intelectuales que se reunieron en torno al mecenazgo de Victoria Ocampo en la revista *Sur* y al suplemento cultural del —en otros tiempos— conservador matutino *La Nación*, son anecdóticas y forman parte de la pequeña historia literaria en la provincia argentina. No ha dejado institución y no llegó a consolidar una escuela. Vivió bajo la influencia de dos mujeres dominantes, ambas embozadas y circunspectas: su madre, Leonor Acevedo, y su amanuense y albacea oriental, María Kodama; y en compañía de unos pocos amigos: Adolfo Bioy Casares y Manuel

Peyrou, entre los más significativos y constantes. Así como era, secreto, culterano y libre, ha tenido en cambio infinidad de acólitos, comentaristas, escoliastas e imitadores; y sin embargo Borges se revela tan único e irrepetible como su admirado Spinoza, en el sentido en que se suele decir que hay muchas filosofías, pero *además* está la de Spinoza.

El mundo borgeano

Como todos los grandes escritores, Borges fue capaz de construir “un mundo al lado del mundo”. Ya decía Nietzsche que sólo los grandes escritores consiguen liberar la lengua propia de los clichés y dejan actuar el lenguaje como genio de la especie. El de Borges es un mundo inconfundible donde todo es fantástico y al mismo tiempo real, un mundo habitado por personajes difusos que solamente tienen nombre pero nunca enseñan el rostro: militares de desempeño incierto en las guerras patrias o en las campañas de exterminio del indio, malos de poncho y chambergo, marginales de cicatriz y cuchillo y gauchos chúcaros y matreros que se codean con semidioses griegos, *vikings*, emperadores tártaros y sultanes, y forman una hueste de héroes que hablan con la voz de escritores recónditos como Thomas Browne o razonan con argumentos que parecen sacados de pensadores pesimistas como Schopenhauer o de teólogos negativos como Escoto Eriúgena. Sus actos insignificantes se narran en los textos borgeanos entre infinidad de citas enciclopédicas que siguen la estela de las recurrentes afinidades electivas del autor: Coleridge, Virgilio, Dante, Kipling, Quevedo, Donne, etc. En ese mundo tan personal tampoco faltan las fantasías infantiles entre

las que una y otra vez aparecen el oro y la arena, los tigres, los palacios vacíos, los espejos y las clepsidras, descritas en fábulas que Borges anuda de forma imprevista con una tupida red de claves cabalísticas que sustituyen las tramas divinas y en las que —dícese— se alude a Dios sin nombrarlo. Un “olvido” que no es tal, seguramente porque Borges pensaba que todas sus criaturas —y él mismo— habían sido abandonadas por Dios. O quizá porque nunca creyó en dios alguno.

En el mundo borgeano es común encontrarse con especulaciones metafísicas y profusas numerologías, hipótesis sobre el destino y el tiempo, conjeturas acerca de la fatalidad y la fortuna, reflexiones sobre la guerra y la desolación, pero en él rara vez asoma el amor. No hay sexo, ni lances carnales, ni pasión erótica, por la sencilla razón de que no hay mujeres. Y tampoco hay asomo de esperanza. El gran protagonista de las ficciones borgeanas es el tiempo, que transcurre siempre en círculo, como en los mitos. Porque es un escenario atrapado en un tiempo circular, en el mundo de Borges suceden muchas historias, pero no hay Historia, si por “Historia” entendemos lo que los hombres han hecho alguna vez. Cuando Borges se refiere a un acontecimiento del pasado es la narración de gesta lo que le importa tanto o más que aquello que la gesta narra. Sus propias narraciones no son de *rerum gestarum*, sino *Res Gestae* que a menudo proceden de tradiciones y naciones y pueblos muy lejanos en tiempo y espacio, recreadas de fuentes heteróclitas y totalmente ajenas a la cultura argentina: la Cábala, las sagas nórdicas o los cuentos orientales de *Las Mil y una noches*.



Borges

Por paradójico que parezca, pese a que es profundamente argentino —y sobre todo porteño— Borges no recurre a la historia nacional para inscribir señas de identidad que pudieran adscribir su literatura a una tradición patria y que permitirían territorializar sus fantasías. Sus frecuentes alusiones a episodios de la historia argentina sirven siempre para ilustrar algún escenario fantástico, alguna vicisitud o circunstancia intemporal o para trazar un vínculo de concepto con una trama imaginaria que lo asocia a algún antepasado idealizado; y muchas veces, esas alusiones no sugieren una genealogía reconocible sino que tan sólo sirven como pretexto para plantear una complicada cuestión metafísica. En esas ocasionales visitas a la historia, Borges nunca se atiene a una coordenada estable o identitaria. Ni siquiera Buenos Aires escapa a la pauta irreal de su mundo delirante: ni Palermo, ni Adrogué, ni el Barrio Norte o Balvanera tienen nada que ver con los barrios reales, sino que son comarcas de su recuerdo, escenarios en sombra, paisajes perdidos que su memoria ha fijado como en un sueño, de tal modo que la propia ciudad porteña —inmensa, inabarcable, absurda— se desvanece en sus textos o se convierte en localidad mítica, pura forma o evocación fantasmal, semejante a esas entelequias que Marco Polo describe a Kublai Khan en la celebrada novela de Ítalo Calvino.

Este mundo borgeano es puro tiempo, pero tiempo desentrañado del espacio, tiempo atópico, como una duración elaborada por remembranzas, un tiempo encerrado en la memoria de un hombre y formado por el tejido veleidoso de recuerdos falaces, mezclados con pedazos de vidas, retales dispersos de

acontecimientos, fragmentos de lecturas desordenadas de bibliotecario curioso y erudiciones inventadas, o lisa y llanamente falsas, como suelen ser —dicho sea de paso— la mayoría de las erudiciones: tal como reza aquella fórmula que se atribuye a Heráclito —“Mucha erudición, arte de plagiarios”— que con toda seguridad es también apócrifa¹. Mundo diseñado según el paradigma del tiempo circular que, en su imaginación desdichada, Borges se representa una y otra vez como un laberinto atravesado por senderos que se bifurcan y no conducen a ninguna parte.

Si no fuera porque, al igual que su amigo Adolfo Bioy Casares, Borges tenía la admirable virtud de saberse habitante del lenguaje y, como sólo son capaces los grandes escritores, gozaba intensamente con las aristas imprevisibles que tienen todas las palabras, leerlo habría sido una especie de pesadilla.

¹ Cfr. Heráclito, frag. DK 22 B 129.

Una literatura sin proezas

De modo pues que, si he de ser fiel a la clave global de esta obra, debería advertir que mi modesta y breve aproximación a su idea de la condición heroica está llamada a fracasar porque no parece posible reconocer ningún signo heroico en una literatura donde no se narran proezas ni prodigios, ya que no hay en ella caracteres destacados, ni próceres, ni epopeyas sino, como he apuntado, la narración de actos que se refieren en —o se citan de— otras epopeyas más o menos memorables. Sus *dramatis personae* —pongamos por caso: Funes, Emma Zunz, Juan Muraña o incluso el célebre caudillo riojano Facundo Quiroga— funcionan en el tablero del mundo borgeano como las piezas del ajedrez. Participan en la partida, pero la partida está ya jugada por otro, de modo tal que su destino, aun cuando sea funesto, nunca es del todo trágico. ¿Cómo reconocerlos como héroes si no intervienen en tragedia alguna? Recordemos que nuestra idea espontánea del héroe está relacionada

con la tragedia, de modo que resulta difícil retratar a estos personajes como héroes *strictu sensu*. Tan sólo parece haber sitio en este mundo para la narración de una desgracia, que quizá sea la del propio Borges, resumida, como siempre de manera económica y precisa, como una confesión de parte que —si se admite la regla jurídica protocolaria que mi padre solía citar—, cabe relevar de prueba:

“No haber caído, / Como otros de mi sangre, / En la batalla. / Ser en la vana noche / El que cuenta las sílabas”².

Es decir, no haber protagonizado ninguna proeza y no ser más que el discreto rapsoda al que toca cantar las hazañas de otros. Aquél que mira —y narra— la vida memorable de los otros. Cabría reconocer aquí una primera figura para la idea de lo heroico en Borges, una primera representación que nos refiere a él como héroe-sujeto de una desdicha (o de una tragedia) inconsolable: estar dotado para reconocer el coraje y la virtud en los varones insignes y saber además que no le ha sido dada la capacidad de emular esa virtud, típica penuria o tribulación romántica que, por cierto y no por casualidad, Nietzsche había observado en uno de los mentores borgeanos, Thomas Carlyle, de quien escribe con evidente malicia:

“Vivía, como cabe a un romántico [...] constantemente desasosegado por el anhelo de tener una fe fuerte y por el sentimiento de la incapacidad de tenerla”³.

² Jorge Luis Borges, *Prosa completa* (Bruguera, Barcelona, 1979), 373.

³ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, edición y traducción de Andrés Sánchez Pascual (Alianza, Madrid, 1975).

(Hemos comprobado esta misma condición, tan desdichada e inauténtica, en la vida y en la obra de unos cuantos y conspicuos impostores y falsarios románticistas.)

En Borges, en cambio, esta característica tribulación romántica no es impostada sino más bien testimonio de su desdicha: estar hecho de la misma simiente, pertenecer a una estirpe de héroes patrios –tener como antepasado a Francisco Borges, que luchó contra Rosas; y al coronel Suárez, héroe de la guerra contra el indio– o ser capaz de reconocer la fibra titánica en el sobrecogedor testimonio de la guerra de trincheras que hace Ernst Jünger en *Tempestades de acero* y, sin embargo, tener que contentarse con ser un rapsoda que sólo sabe medir el metro y la cadencia del verso que canta esas hazañas. Eso es algo que lo sume en honda melancolía: la misma melancolía y desesperanza con que glosa las gestas de Hengist, las conquistas de Tamerlán, los pasos de Armstrong y Aldrin por la Luna, rememora la destreza con el cuchillo de Juan Muraña o describe el desafío a la muerte de Facundo Quiroga camino de la emboscada en Barranca Yaco. Una melancolía que lo abruma mientras mira desconsolado la línea de su vida al final del trazo, en el conmovedor poema que titula “El remordimiento”:

“He cometido el peor de los pecados / Que un hombre puede cometer. No he sido / Feliz. Que los glaciares del olvido / Me arrastren y me pierdan, despiadados.

Mis padres me engendraron para el juego / Arriesgado y hermoso de la vida, / Para la tierra, el agua, el aire, el fuego.

Los defraudé. No fui feliz. Cumplida / No fue su joven voluntad. Mi mente / Se aplicó a las simétricas porfías / Del arte, que entreteje naderías.

Me legaron valor. No fui valiente. / No me abandona. Siempre está a mi lado / La sombra de haber sido un desdichado”.

Así pues, se puede leer la obra de Borges como un amagado compendio de parábolas que narran su desdicha personal pero, ¿por qué representarla como “heroica”? Consideremos una segunda figura de lo heroico que servirá –espero– para interpretar esta primera aproximación al Borges-héroe como el hombre desdichado por antonomasia. Me refiero al héroe

trágico, que pasa por ser paradigma y modelo de los hombres desdichados.

Si se me permite recurrir a un esquema (falaz como todos los esquemas binarios), cabe poner uno frente al otro dos grandes modelos de la heroicidad en la cultura europea, el clásico y el romántico. Ambos están siempre presentes en nuestro trasfondo espiritual. El modelo clásico, tal como lo pensó Aristóteles, surge de una trama trágica que narra la caída de un hombre noble en la desgracia tras un cambio de fortuna. En el modelo romántico, en cambio, el héroe se revela no por efecto de un cambio de fortuna llevado por fuerzas que están más allá de sus propias cualidades y lo determinan sino a consecuencia de su propia acción titánica, un desafío prometeico resuelto, una temeridad o una audacia que sobrepasa las circunstancias: en definitiva, una proeza que lo hace inmortal. En cierto modo, el segundo modelo, más moderno, está contenido en el primero, pero si se lo considera por separado da lugar a representaciones del héroe muy distintas. Si el héroe clásico es la proyección de una epopeya preexistente cuya trama lo sobrepasa como una fatalidad insoslayable, el héroe romántico es autor y único responsable de su propia sustancia épica, convertido en constructor o agente de su propio destino. Parece claro que cuando hablamos del héroe oponemos identidades que, según las tradiciones, no siempre son compatibles entre sí. Según Bernard Knox, la idea del héroe como un personaje trágico no es antigua sino que procede del Renacimiento y de la tragedia neoclásica, que lo recibe de Séneca y de los griegos⁴. De modo pues que, en rigor, el héroe romántico reinterpreta una tradición legada dándole un sesgo nuevo, típicamente individualista que el héroe antiguo no tiene.

Héroes clásicos y románticos

Recordar la herencia romántica en Borges es una trivialidad. Igual que

⁴ Bernard M. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Sather Classical Lectures (University of California Press, Berkeley, 1983), 1.

tantos otros intelectuales americanos Borges concibió su idea de lo heroico de acuerdo con una pauta que es en el fondo romántica, porque fue el romanticismo el movimiento que funcionó como matriz espiritual de los pueblos americanos. Cabe observar que América es un continente muy joven, sin historia. Así pues, la imaginación romántica se dio a la tarea de inventarle una tradición y creó una épica de referencia a partir de materiales exclusivamente literarios, porque la tradición auténtica indoamericana, que quizá hubiese podido suministrar esas fuentes, fue arrasada por completo durante la conquista y la colonización. “Literarias” quiere decir aquí sentimentales y folclóricas, lo que cualquiera puede recabar en la obra de Twain, de Martí, de José Hernández o de Arguedas y que sigue igual, con la misma potencia mítica constituyente, incluso en la obra de contemporáneos como Gabriel García Márquez que, según se mire, es autor de una novela célebre (*Cien años de soledad*) que sirve como epopeya nacional de Colombia. La riqueza de la imaginación romántica se revela en el hecho de que toda la historia de América, en el norte tanto como en el sur, ha sido entregada a la fantasía de poetas y narradores. Y aquí también, por cierto, está uno de los factores del drama político irresuelto de los pueblos americanos porque una parte considerable del imaginario de este continente ha sido librado a la fantasía de unos pocos intelectuales iluminados. No hay pues, nada de anómalo en la raigambre romántica de Borges ni en su función como escritor fundacional de cierta argentinidad, minoritaria o discutida, pero sin duda reconocible. Lo peculiar, si acaso, es que su idea de lo heroico no responde a la pauta convencional del romanticismo, sino que –sorprendentemente– recurre a un patrón que es clásico.

En efecto, el héroe borgeano no es un titán sino un humano frágil, un ser finito; en suma, un desgraciado. Todos sus personajes confirman la pauta apuntada, desde el malevo joven al que se le permite jugar al amor con la mujer del jefe “porque, total, ya estaba muerto”;

el desdichado Asterión –mi cuento predilecto– que habita un palacio intrincado como un laberinto y recibe como una consagración el golpe mortal que le asesta su verdugo y liberador Teseo, hasta el sargento Cruz que, en *Martín Fierro*, traiciona a la partida y se une al perseguido aún a sabiendas que habrá de morir con él. Como si quisiera subrayar la condición humana de este personaje secundario de la epopeya de Hernández, Borges observa lúcida y lúcidamente que en el gesto de Cruz se manifiesta una idiosincrasia argentina a tenor de la condición heroica:

“Su héroe popular [la del argentino] es el hombre solo que pelea con la partida (Fierro, Moreira, Hormiga Negra), ya en potencia o en el pasado (Segundo Sombra)”.

Y cuando anota, en el mismo artículo, escrito en 1946, en plena eclosión de la Argentina peronista:

“Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla⁵”.

En otro relato de Borges, el propio Martín Fierro acepta resignado el envite del hermano de aquel que fue su víctima –su muerto, su infracción imperdonable, su falta– una tarde cualquiera en la pulpería, del mismo modo que el general Quiroga desatiende la advertencia del puestero que le avisa que ya ha pasado por allí la partida de los hermanos Jordán, enviados por Rosas a darle muerte. Como a sabiendas, Quiroga se desentiende del consejo del puestero y “va en coche al muerte”. La pauta es la misma: todos estos héroes son hombres que van a morir –como todos nosotros– sólo que ellos, además, *lo saben*. No son dioses ni semidioses ni titanes, sino *tan sólo* hombres. No son pues, figuras heroicas salidas de una imaginación romántica sino héroes clásicos que se encaminan con paso se-

⁵ Borges, *Prosa*, II, 162.

guro a cumplimentar su destino. Casi se diría que abrazan su destino de buena gana, con obstinación y sin reproches, como una manera de afirmación postrera de sí mismos, lo que es indicio de que actúa en ellos la heroicidad clásica.

En efecto, según Knox, los héroes de la tragedia clásica son hombres que están cansados y que, exhaustos, al cabo de un largo camino se han quedado solos. Lacan, influido por la lectura de Peter Szondi, observa esta misma cualidad en el héroe sofócleo, en un pasaje admirable de su seminario sobre la *Ética del psicoanálisis* afirma Lacan que lo heroico es llegar al final, abandonado por todos, solo y cansado y resuelto a morir⁶. Son hombres que, en su obstinación e intransigencia, como el General Quiroga, deciden autodestruirse tras mirar a su alrededor y descubrirse rodeados de un vacío absoluto, aterrador. Lo heroico en ellos se revela en que son los únicos responsables de su suerte. Abandonados por los dioses y por los hombres, deciden por sí mismos, hasta la autodestrucción. Se les requiere que capitulen (eijein), que se rindan y se batan en retirada pero se niegan a capitular y, por el contrario, reclaman que se los deje solos (hean). No oyen lo que se les dice aunque sí lo suficiente como para comprender que están siendo atacados. Su ira resulta irracional para los demás. El héroe sofócleo, comenta Knox, “No sabe lo que hace, está mal aconsejado”; por eso aparece como insolente, torpe, insensato, atrevido o temerario. La definición que trae Knox es: deínos, extraño, terrible, abominable, un ser que no tiene sentido de la proporción, ninguna capacidad de moderación. Incapaz de revisar su acción: al final de la obra vuelve sobre sus mismos errores y de esta manera insiste en su perdición⁷.

Caracteres semejantes se en-

cuentran en los desdichados personajes de Borges. También aquí es heroico ser leal a uno mismo *contra* la Necesidad, asumiéndola. Figuras solitarias (mónos), abandonadas, de las que el mundo ha desertado (heremos), figuras aisladas no sólo de los hombres sino además abandonadas por la gracia de Dios, como Jesús en el momento de su desfallecimiento en la cruz. Una desolación que les obliga a hablar con la nada; o con el paisaje –como Filoctetes– la única presencia que no habrá de traicionarlos. A estas figuras, en su desdicha y abandono, sólo les cabe desear la muerte. La escogen pues, deciden hacerle frente yendo al encuentro de ella. Llegamos así a una tercera figura de lo heroico en Borges que quizá sirva para componer un cuadro elemental de mi tentativa de figurar una épica borgeana que, es cierto, puede resultar un tanto desconcertante. Como he dicho antes, el mundo de Borges se parece mucho al mundo de Schopenhauer: una ilusión representada por la voluntad, impresa en ese círculo absoluto que es el tiempo. Ninguna redención cabe esperar pues, como no sea la muerte, que llega como una liberación. Pero la muerte es una frontera temible con la que sólo se atreven los hombres de coraje, ya se trate de cuchilleros, de *vikings* o de bandoleros que vagan por los territorios de frontera, como Billy the Kid. Los hombres corrientes:

“No saben que la mano señalada / Del jugador gobierna su destino, / No saben que un rigor adamantino / Sujeta su albedrío y su jornada⁸”.

y que:

“La puerta es la que elige, no el hombre⁹”.

De modo, pues, que la suprema rebelión contra el tiempo, ese laberinto que siempre es representado como una prisión, no cabe hallarla en la acción titánica o temeraria y, por tanto, extraordinaria, sino en una templanza que es mucho más

que una cristiana resignación: una humana asunción del destino propio como *amor fati*, con el mismo temple que Nietzsche exigía a su *Übermensch* que, según cómo se mire, también tiene mucho de heroico. Aprender a desear lo que nos ha sido deparado cumple, además, la célebre admonición de Hölderlin: “allí donde está el peligro está también lo que salva”. Inusitados nietzscheanismos se pueden leer en los textos borgeanos; véase esta discreta afirmación del *amor fati*:

“Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije el viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra¹⁰”.

Resulta cuando menos curioso que esta metafísica pesimista, inscrita en un tiempo y un espacio vacío y sin dioses, resulte a la postre en una pauta moral y se despliegue en una lección de vida que es hasta cierto punto edificante y remate en una pequeña sabiduría que nos permite reencontrarnos con el dios que habita en nosotros, abandonada definitivamente la esperanza del otro Dios, el Salvador, *que no existe*:

“En el primer volumen de los *Parerga und Paralipomena* relé que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas. Y esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad¹¹”.

En cualquier caso, no quiero terminar sin aludir la decisión última de Borges que, según se mire, tiene una vaga afinidad con los gestos de sus héroes: la decisión de ir a morir a Ginebra, que fue la ciudad

de su primera infancia. Es posible que muchas razones hayan intervenido en esa resolución, como también en el empeñamiento de Facundo de continuar el camino a Barranca Yaco, donde lo aguarda una emboscada y la muerte. También aquí se muestra la función heroica en los vagos sentidos que he intentado desentrañar. Es posible que en la decisión de morir en Ginebra interviniese la voluntad de su mujer o quizá su deseo de no ser objeto de apropiación ilegítima por parte de sus connacionales tras el efecto de su tardía fama. Cualquiera que sea la razón, me parece en cambio que el gesto consuma un programa que está descrito infinidad de veces en los textos. Según éste, un hombre se eleva a la condición heroica y su vida se consagra sólo cuando acude por su propia voluntad al encuentro de la muerte. De este modo cierra con un trazo propio, el círculo inexorable que lo destina a ella y acaba, al fin, con su desdicha.

Barcelona, diciembre de 2007

[Conferencia en el Instituto Cervantes de Chicago, 13 de diciembre de 2007].

Referencias

- BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa*. Bruguera, Barcelona, 1979.
— *Obra poética 1923–1977*. Alianza, Madrid, 1981.
KNOX, Bernard M. *The heroic temper: Studies in sophoclean tragedy*. Sather Classical Lectures. University of California Press, Berkeley, 1983.
LACAN, Jacques. *Le séminaire*. Vol. VII, *L'Éthique de la Psychanalyse*. Ed. Jacques Alain Miller. Editions du Seuil, París, 1986.
NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Ed. y trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1975.
SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno-Tentativa sobre lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Destino, Barcelona, 1994.

⁶ Jacques Lacan, *L'Éthique de la Psychanalyse*, vol. VII de *Le Séminaire*, edición de Jacques Alain Miller (Editions du Seuil, París, 1986), 370. Véase además Peter Szondi, *Teoría del drama moderno - Tentativa sobre lo trágico*, traducción de Javier Orduña (Destino, Barcelona, 1994).

⁷ Knox, *op. cit.*

⁸ Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923-1977* (Alianza, Madrid, 1981), 125.

⁹ Borges, *Obra*, 358.

¹⁰ Borges, *Prosa*, 89.

¹¹ Borges, *Prosa*, II, 64.

Enrique Lynch es escritor y profesor titular de Estética en la Universidad de Barcelona.