

DOSSIER BORGES EN LA OTRA ORILLA

UNA PRESENTACIÓN "ORILLERA"

de Jorge Luis Borges

ÁLVARO MARTÍN NAVARRO

Resumen

Este pequeño ensayo trata de ver cómo se incrustan ciertos elementos marginales u orilleros dentro de la estética de una cultura dominante. Para tal fin hemos tomado al escritor argentino Jorge Luis Borges, que funge como hito de la cultura, de lo civilizado, de lo erudito, categorías que supuestamente lo alejarían de un pensar acerca de los marginados, del orillero, del guapo de barrio. Para seguir cierta coherencia de buscar en lo marginal, no analizaremos las obras «clásicas» o heterogéneas de Borges, sino las marginales, como un guión para cine intitulado *Los Orilleros*, de 1955. A partir de este guión nos adentramos a observar cómo ciertos elementos de valor, emocionales, cognitivos, estéticos, se procesan y operan dentro de la escritura de Borges. En este ensayo nos enfocaremos en los siguientes elementos: *el desafío, el coraje, el honor, el destino y la venganza*.

Palabras clave: Borges, orillero, estética, desafío, coraje, honor, destino, venganza, guiones.

• A "FRINGE" PRESENTATION BY JORGE LUIS BORGES

Abstract

This small essay tries to show how some marginal or fringe elements are inside the aesthetics of a dominant culture. For such objective we have taken the Argentinean writer Jorge Luis Borges that is considered as a landmark of culture, civilization, erudition, characteristics that supposedly would move him away

from those excluded, or fringe, from the brave of neighborhood. To follow certain coherence in looking inside the marginal, we won't analyze the "classic" or heterogeneous works of Borges, but the marginal ones, such as a cinema script entitled *The Fringe*, 1955. Starting from this script we watch thoroughly how certain valuable elements as emotional, cognitive, aesthetic, are processed and operate inside Borges writing. In this essay we will focus ourselves to observe the following elements: challenge, anger, honor, destiny and vengeance.

Key words: Borges, fringe, aesthetics, challenge, anger, honor, destiny, vengeance, scripts.

*Mi fórmula para expresar la grandeza del hombre es amor fati (amor al destino)
el no querer que nada sea distinto, ni en el pasado, ni en el futuro,
ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo
-todo idealismo es mendicidad frente a lo necesario- sino amarlo.*

Nietzsche

Ecce Homo

En la mayoría de las culturas, siempre se han presentado divisiones sociales, y dentro de estas divisiones se crean grupos sociales que se conocen por excluir a otros grupos que no comparten sus características. Algunos grupos sociales logran «crear» y «mantener» un centro de poder y los que no pertenezcan, son catalogados como bárbaros, marginales, orilleros; es decir, que no pertenecen o comulgan con la sociedad «dominante» por alguna razón discursiva, económica o étnica. Estos grupos sociales «dominantes» normalmente asumen y ejercen las divisiones sociales, instauran los poderes, dominan económica y educativamente a los restantes grupos sociales, y tamizan su productividad cultural. Los marginados, aquellos «excluidos» de los grupos sociales «dominantes», tienden a ser tratados por estas sociedades peyorativamente, acusándolos de peligrosos en la medida en que atentan contra sus valores creados e instaurados. Estos grupos marginados, semejantes a los bárbaros, se instalan en los bordes de la ciudad, en las márgenes de los sistemas económicos, en las orillas de la producción cultural, en los rincones de la memoria histórica, en los pasadizos de su propia civilización y del quehacer de sus países. Cada

cultura le da un apelativo denigrante a estos grupos marginales, que estos asumen a veces con rencor, a veces con orgullo.¹ Es así que por ejemplo en Venezuela, hallamos el término «malandro» para aquellas personas que viven en zonas «marginales» y que están en el borde entre la legalidad y la ilegalidad, entre la ética del Estado y su moral de sobrevivencia. Los malandros representan peligrosidad por no pertenecer a los grupos sociales «dominantes», por estar en las márgenes de ellos, pero lo curioso es que el grupo social «malandro» crea códigos morales, culturales y estéticos que se imbrican subrepticamente dentro de los códigos culturales que asumen los grupos sociales «dominantes», «cultos», «civilizados». Los códigos morales, culturales y estéticos de los «malandros» se incorporan, dentro de la cultura venezolana, por ejemplo, dentro de la literatura, a través de cuentos que hablan, piensan y sienten como ellos: *Cerrícolas* de Ángel Gustavo Infante; en la música por medio de agrupaciones: *Cada loco con su tema*; así como su representación en medios radiales o televisivos, y, especialmente en los últimos años dentro del ámbito del cine —sólo tenemos que revisar las películas producidas en la última década: *Huelepega*, *Sicario*, *Garimpeiros*, *Caracas de noche*, etc., para observar la cantidad de ellas que giran en torno a los habitantes, ética, cultura, y estética del «mundo» de los malandros—. Muchos de estos productos culturales parecieran ser puestos como visión pedagógica por algunos intelectuales, o como sarcasmos e ironías para los propios integrantes de los grupos sociales «dominantes», y en algunas excepciones como *gag* para generar hilaridad dentro de espacios cómicos —Radio Rochela, Cheverísimo—, pero, sin enfilarnos hacia la finalidad de las películas, obras literarias, canciones o espacios televisivos, lo importante es que estos grupos marginados son puestos en escena y asumidos por la maquinaria cultural dominante —editoriales, disqueras, estaciones de radio, televisión, CONAC—, por lo que lentamente se comienza a generar la posibilidad de que ciertos sujetos puedan identificarse con elementos culturales que no necesariamente procedan de su ámbito cultural dominante.

Estos productos culturales —literatura, cine, música, plástica— donde se representan los códigos que se producen en los grupos sociales marginales, curiosamente son aprehendidos por los grupos sociales «dominantes», a veces como manera de entretenerse, a veces como manera

de explicación social, pero lo interesante es que no importa el «origen» por el que son presentados a la sociedad que domina los procesos culturales, el hecho es que son presentados, y aceptados como «elementos culturales» y, por ende, la posibilidad de identificarnos con ellos. De aquí la necesidad de observar cuáles códigos o elementos estéticos introducen estos grupos marginados, y por qué son constantemente revisados por los grupos sociales «dominantes», que desde el Renacimiento hasta la Modernidad se enfocaban –*grasso modo*– en colocar en escena, visiones religiosas o burguesas, evitando así la presentación estética de las perversiones, vicios, y degeneraciones –a menos que hubiera un énfasis pedagógico, o que el individuo se desarrollara en medios subterráneos o *underground* de la sociedad y quisiera expiarlos–.

Pensamos que los códigos y/o elementos estéticos que realizan los grupos sociales «marginados», son aprehendidos por la sociedad culturalmente «dominante» por procesos que abre la modernidad. Según Calinescu² la modernidad puede ser entendida de dos formas: la primera como «confianza en la posibilidad benefactora de la ciencia y la tecnología», y la segunda como: «producir vanguardias, desde sus principios románticos, inclinadas hacia actitudes radicalmente antiburguesas, ya que estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y religiosa». El último punto que nos propone Calinescu nos muestra la entrada de las aparentes contradicciones en los procesos culturales de los grupos sociales «dominantes» con los elementos culturales de los grupos sociales «marginales». Esta dinámica de constantes diferencias y oposición, como explica el mismo Calinescu, es dada por una modernidad crítica, desencantada, harta de repeticiones. Calinescu, quien toma a Baudelaire como epítome de la modernidad, nos explica desde él qué quiere implicar la palabra Moderno: «–para Baudelaire, moderno implica– un espacio semántico privilegiado, un lugar donde coinciden los opuestos y donde, por un instante fugaz, la alquimia poética que convierte el barro en algo rico y extraño se hace posible»; no nos está diciendo otra cosa Calinescu que, al asumir la modernidad, de una u otra forma, asumimos sus contradicciones, la asunción de los bárbaros, de los marginados, de los execrados; es decir transferimos del exterior de una cultura elementos hacia el núcleo constreñido por los grupos sociales «dominantes».

La modernidad acepta la incursión de los temas «propios» de los grupos marginales –violencia, bohemia, apostatas, miserias–, y no sólo incursionarán como elementos o códigos estéticos, sino que muchos artistas que inauguran y continúan la modernidad, provendrán de las márgenes de la sociedad, proponiendo su estética, estilo de vida y cosmovisión; por lo que no necesariamente un «intelectual» veía la vida de los marginales y la trasladaba a un papel, sino que muchos de aquellos lograron escribir, dibujar, pintar y desarrollar productos culturales que fueron aceptados por los grupos sociales «dominantes».³ Posteriormente estos mismos individuos al ser encumbrados como artistas, u obtener puestos dentro de las fauces de la cultura «dominante»⁴ como editores, marchantes, o redactores en periódicos y revistas; curiosamente se volvieron burgueses o acompañantes de burgueses, reaccionando a su vez contra propuestas estéticas marginales o fuera de la cultura dominante.

Dentro de Latinoamérica, podemos observar cómo los seres marginados entran dentro de los diversos productos culturales en la medida en que se asume la modernidad. Los negros, los habitantes sub-urbanos, los indígenas, los campesinos, los intelectuales pobres; comienzan a ser presentados a los grupos socialmente «dominantes». Es así que se comienza a escribir libros donde estos personajes van tomando importancia. Podemos mencionar a grandes rasgos de este proceso a escritores como Juan Rulfo y José María Arguedas, que introducen al indígena y su «sensibilidad» como un «elemento estético» dentro de sus obras. Similarmente esta sensibilidad estética de personajes no burgueses o comprometidos con una estética dominante, van apareciendo en obras de escritores como: Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, y quizá en las obras de un autor del que uno menos esperaría: Jorge Luis Borges.

Si bien todos los escritores mencionados con anterioridad son respetados por los grupos sociales culturalmente⁵ «dominantes», y que no provienen, necesariamente, de las condiciones de donde toman a sus personajes y los elementos estéticos con los cuales desarrollan sus obras, lo cierto es que al poner en escena la visión del campesino, del negro, del indígena, del intelectual pobre, presentan así visiones del mundo, a la vez de críticas contra las sociedades culturalmente «dominantes». No lejos de estos proyectos se halla Jorge Luis Borges, especialmente cuando introduce

a personajes denominados «orilleros» o «compadritos», y que son los habitantes de las orillas de Buenos Aires, en pocas palabras, que tienen hábitos poco burgueses o «cultos» como: oír tango, bailar juntos, tomar bebidas alcohólicas en los bares, o sentir la libertad de las tierras de pastoreo o la inmensidad de las pampas, y en esa medida critican las tecnologías, la modernidad de avance, la imitación de modos o modismos europeos. Es así como los orilleros evitan contribuir con el esparcimiento de ideas ajenas a lo que ellos son por esencia: argentinos. En otras palabras, mantienen los valores de los «bárbaros», y no de la civilización —entendiendo a esta última como los modos europeos—.

Los orilleros de Borges quizá sean unos de los personajes más curiosos dentro de su escritura, mostrándonos cómo la modernidad permite la incursión de una estética exenta de los criterios que manejan los grupos sociales «dominantes». Borges, considerado como uno de los escritores más enigmáticos, complejos, y cultos que ha dado Latinoamérica, aparentemente sólo accesible a un público burgués, educado, erudito, que mayoritariamente lo menciona, para ensalzarlo y citarlo como paradigma del escritor intelectual, y escasamente lo muestran como un hombre que trabajó pausada, obsesiva y constantemente dentro de elementos y códigos estéticos donde se resalta la cosmovisión del orillero, del marginal, del compadrito. No sólo en sus diversos escritos como *Evaristo Carriego*, *Historia Universal de la infamia*, *El informe Brodie*, *El Aleph*, *Ficciones*, sino que especialmente en una escritura poca conocida, como son los guiones que realizó, —en su mayor parte en colaboración con Bioy Casares—.

Entre los guiones de Borges hemos encontrado uno titulado *Los Orilleros*, de 1955, donde Borges se dedica —casi exclusivamente a presentarnos «imágenes» del mundo de aquellos marginados que viven a las orillas de la ciudad, que oyen tango, son pendencieros, arrogantes, bebedores, guapos de esquina, corajudos, amantes de mujeres calladas y que se pierden por los laberintos de los arrabales. Aparentemente estas situaciones son poco interesantes para los grupos sociales culturalmente «dominantes» de principios de siglo en Argentina.

¿Por qué Borges, siendo un intelectual, un hombre que vivió parte de su juventud en Europa, cultor de la literatura anglosajona, quiere reencontrarse con los elementos propios de aquel suelo argentino cuya

identidad se está formando? En más de una ocasión Borges habla de su destino con Suramérica, de un destino que le es propio, de vivir y experimentar lo que le pertenece y no en hacer malabarismos intelectuales; es decir, Borges se nos presenta, lejos de ser aquel personaje académico, intocable, prepotente, propulsor de mitologías, como alguien atento, y «escuchador» de las formas de hablar del gaucho, de las estructuras del gentilicio criollo, del compadrito, del pulpero, de los carritos de verduras que transitan el barrio, de los héroes que no están en la historia oficial; es decir, muchas de las obras de Borges nos hablan de los marginados, de los jóvenes que buscan su destino; entre duelos, infamias, amores, ultrajes, venganzas; en otras palabras, la vida del orillero. Los personajes de estos sectores son corajudos, valientes y poseen un sentido del honor y del deber necesarios para ser «hombres», y eso era todo lo que necesitaban para ser, reconocer su destino y vivirlo.

Partimos en este trabajo de la reflexión de lo marginal para entramos al guión *Los orilleros* de Jorge Luis Borges y buscar elementos y/o códigos estéticos que podamos considerar permanentes en la obra de Borges, así como ver sus significados posibles y cómo los mismos son trabajados y desarrollados en este guión. Sintetizando la obra *Los orilleros*, observamos que presenta cuatro personajes, cuyas características es que son guapos de barrio: Morales, Soriano, Silveira y Rojas, este último es un hombre que ha sobrevivido en su empeño de mostrar lo «hombre» que es y de no tener miedo. Silveira buscará la venganza de un hermano asesinado por Rojas y aprovechará la traición de Larramendi, socio, mano derecha y compadre de Rojas. Soriano y Morales son dos jóvenes que buscan su destino entre las traiciones, los desafíos y el amor. El primero es protegido por Rojas, el segundo quiere desafiar a Rojas para mostrar su coraje. A lo largo de estas imágenes aparece Elena, hija de Rojas. Esta protagonista fue forzada por Soriano a que lo besara, pero es vejado por Rojas quien lo descubre, lo que motivará a Soriano a desafiarlo y traicionarlo; paralelamente a estos hechos, Morales encuentra en Elena un amor correspondido. El mismo Borges en la introducción comenta que los orilleros es un film acerca de la emulación y lo romántico «en el sentido en que son los relatos de Stevenson»; y finaliza diciendo: «Sospechamos que la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir de algún

modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del lenguaje y con la humilde música valerosa que recuerdan las guitarras» (1999,200). Como podemos observar en la cita, el «cumplir» con mostrar los arrabales, no necesariamente nace en 1955, Borges en sus primeros escritos como *El tamaño de mi esperanza* –uno de sus primeros libros que publicó en 1926 y que se negó a reimprimir en vida–, muestra la aceptación de «cantar» a los arrabales, su estética, su gente, amores y desafíos; de escribir la mitología fundacional de su país:

De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decor de nuestras letras, le está rezando al llano; yo –si dios mejora sus horas– voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente. Algo, como dijo uno que no era criollo (Ben Jonson, *The Poetaster: Tha must and shall be sung high and aloof Safe from the wolf's black jaw and the dull ass's hoof*) (Borges, 2000, 30).

A partir de la importancia del arrabal, y del guapo de esquina, comenzamos a rastrear los códigos y/o elementos «estéticos» de los orilleros en el guión, y en la obra de Borges, hallando cinco conceptos que dominan todas las escenas «estéticas» del guión: **el desafío, el coraje, el honor, el destino y la venganza.**

La obra *Los orilleros* comienza con un desafío y termina con un desafío. Postemilla, –personaje inquieto y echón– es retado por los muchachos del barrio a que increpe a un forastero que camina cerca del grupo, el forastero es uno de los protagonistas principales: Soriano. Postemilla acepta el encargo para mostrar su coraje al grupo, especialmente al líder Viborita –dentro del grupo se haya Morales, otro de los protagonistas principales–. Postemilla acepta desafiar al forastero. ¿Para qué desafiarlo? ¿Para mostrar coraje? ¿Cuál puede ser la necesidad implícita dentro de la trama que exige estas acciones?

Empezamos a analizar el desafío como un concepto que amerita una reflexión estética. El desafío podemos entenderlo como una incitación a luchar o a competir con aquel a quien se desafía, llevando consigo al desafío emociones y sentimientos, por lo que el desafío busca lo visera e

instintivo del hombre, es decir, un desafío racional podría ser un oxímoron, ya que la razón no buscaría desafíos sino entendimientos, encuentro, discursos, tolerancias. Pero dentro del mundo de los orilleros, dentro del lenguaje, la vitalidad, incita a identificarse con fuerzas primigenias, a desprender torrentes de adrenalina para existir. El desafío es una incitación a sobrevivir a una muerte anunciada. Lo curioso es que sabemos que sólo podemos desafiar a quien es igual a nosotros, quien palpita con las mismas fuerzas tónicas. El orillero no desafiará al doctor, al culto, al hombre racional, o de pensamientos progresistas modernos –quizá por eso Rosendo Juárez no acepta el desafío del Corralero–, ni el doctor desafiará –por pertenecer a un grupo socialmente «dominante»– al orillero, al marginal, al malandro, al bárbaro, es decir, a quien pertenece a otro grupo inferior a él.

La etimología de desafío es interesante y compleja. Quiere decir: retirar la fe (*de-fier*) deshacer la promesa o la confianza de otro. Era, pues, una trasgresión de lo esperado, lo normal, lo legal, lo previsible. Pero de una manera muy esencial. Un desafío obliga al desafiante a contestar. Es una declaración provocadora mediante la cual se manifiesta a alguien «que se le tiene por incapaz de hacer una cosa» *Petit Robert*. Le fuerza entonces a responder, si no quiere aparecer como incapaz o un cobarde. Al retarle doy significado a su acción y a su inacción. Y esta coerción puede ser extremadamente violenta porque amenaza el prestigio social, el honor. El desafiado puede sentirse ofendido, coaccionado, amenazado (de nuevo aparecen los participios pasivos). El desafiador no le deja elección (Marina, 2001, 20-21).

El desafío implica aceptar que uno es alguien, es una «especie» de afirmación del ser, y no estar obligado a pasar como una sombra o cosa frente a quien lo mira con sarcasmo y desdén. Cuando alguien es desafiado y se reconoce o identifica con el desafiante, es que hay cierto honor y valor al aceptar el desafío. Igualmente al aceptar un desafío se le dice al desafiante que pertenece al ámbito de vida y de cosmovisión del desafiado.

El comienzo del guión nace con un desafío de Postemilla a Soriano, y a lo largo del guión se repiten los desafíos: Viborita y Soriano, Mora-

les y Rojas, Soriano y Morales, Morales y Silveira –pero también en otras obras de Borges: *El Aleph*, *Emma Zunz*, *Los teólogos*, *Rosendo Juárez*, *La muerte y la brújula*, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, etc., el desafío podrá implicar la necesidad de un encuentro emocional entre los protagonistas, y una necesidad estética para Borges–, por lo que gran parte de la trama transcurre entre desafíos implícitos que nunca se realizan, y explícitos, que mantienen la tensión de la obra. Todo lo anterior da pie para reflexionar en torno a una homogeneidad de valores y códigos que comparten los protagonistas orilleros, compadritos, marginados, dentro del ámbito de lo emocional y que no puede compartir una sociedad burguesa, una sociedad moderna «dominante», porque esta sociedad se guía por «valores» racionales donde impera la aceptación del diálogo, del entendimiento, de la *sindéresis* y no de lo pasional y arrabalero de los desafíos.

El desafío es la causa que debe traer como efecto el coraje, tal y como busca demostrar Postemilla al grupo, y tal como muestra Soriano a los guapos del norte. Una vez mostrado el coraje, los orilleros son aceptados y felicitados. Pero el coraje es un efecto de valentía que debe poseer un hombre honesto. Al descubrir que Soriano pertenece al sur –el sur que para Borges representa lo bárbaro, lo valiente, lo justo, lo incomprensible, quizá como deja entrever en su cuento *El Sur*–, le dicen a Soriano, el grupo del norte, que debe cuidarse «Máxime ustedes, que en el Sur estarán bajo el yugo de don Eliseo Rojas, que no los deja ni estomudar sin permiso» (1999,204). Al enterarse los guapos del norte que Soriano es protegido por el hombre del yugo, Rojas, Soriano inmediatamente es agredido de nuevo, pero esta vez por el jefe del grupo, Viborita.

«VIBORITA (servil).– Haberlo dicho. Si usted, señor, cuenta con un apoyo como ése, más le vale consultar su tranquilidad, quedarse calladito en la cucha y no meterse en estos andurriales, donde me lo lleva por delante cualquier gracioso.

EL MUCHACHO QUE LE DIO LA MANO A SORIANO.– Ver para creer. ¿Quién nos iba a decir que una sabandija como ésta fuera ahijado de don Eliseo Rojas?

VIBORITA.– Muy justo. El joven es una sabandija.

OTRO QUE NO HA HABLADO.– Una sabandija del Sur. Por ahí no hay más que sabandijas y sabandijos.

OTRO (con la cara muy cerca).– ¡Sabandija! ¡Sabandija!

Viborita silba al negro, que, iluminado por una felicidad feroz, le tira servicialmente un cuchillo. Viborita lo baraja en el aire. Todos acometen a del Sur, incluso Morales. Relumbra el cuchillo junto a la cara de Soriano. Éste es arrojado al zajón, desde la alta vereda.

UNA VOZ.– ¡Viva la mozada del norte!»

(Borges, 1999, 204).

Esta escena nos muestra cómo una vez desafiada una persona, si ella supera con coraje –el coraje es una palabra que deriva del corazón, y de un estado de ánimo violento, necesario para emprender cualquier cosa ardua para «hombres», y eran «hombres» lo que se pedía para ser orilleros– es aceptada, pero no sólo implica coraje su aceptación sino honor. Por lo que coraje aparece como un código o elemento estético donde se sintetizan los ritos⁶ de iniciación que son establecidos entre los orilleros, pero no necesariamente su aceptación final.

Podemos ver el coraje como un encuentro con lo desconocido, donde una vez encerrados los miedos, se ingresa al grupo al mostrar un grado de valentía. Quien ingresa será un guapo, pero inclusive una vez pasada las pruebas de iniciación, gracias al coraje, existen «grados» de guapos dentro de los orilleros, y estos grados no dependerán del coraje, sino del honor, tal y como los muestra Borges en su *Evanisto Carriego*:

En el *guapo*, también las omisiones importan. El guapo no era un salteador, ni un rufián, ni obligatoriamente un cargoso, era la definición de Carriego: un *cultor de coraje*. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear, menos indigno –siempre– que se le presente desfiguración italiana de *cultor de infamia*, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canfinflero (Borges, 1989, IT, 128).

El grado más alto, implicaba un hombre cuya virtud se hallaba en no ser malevito, malévol, siniestro, malvado, ruin, rufián, salteador o traicionero. Por lo que, si bien, Soriano acepta el desafío y pasa su iniciación gracias a su coraje, será una situación necesaria, más no suficiente para ser orillero. Ya que al enterarse los orilleros que Soriano es protegido por un guapo de baja calaña, de grado inferior según Borges, como lo es Rojas, inmediatamente es desafiado por ser protegido del malevo, de un orillero de último grado. Este segundo desafío nace por el honor de ser orillero respetado, de alto grado, y no por acceder en el desafío inicial para ser orillero. Siempre habrá desafíos entre los seres marginales donde las emociones se escuecen, y en cada una debe mostrarse coraje, para aceptar la iniciación; pero debe tener honor para mantenerse como hombre, ya que el honor repercute en lo que es suyo íntimamente y lo dirige entre la comunidad en que es aceptado –hay que observar que Borges es un cultor del honor, aunque como «cínicamente» explica al final de su *Emma Zunz*: «Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios»–.

La noción de honor ha tenido una descomunal importancia en muchas culturas porque señala un modelo de comportamiento, y dirigir la conducta de sus miembros ha sido tema esencial de todas las sociedades (...). En las culturas obsesionadas con el honor, como la española, los atentados contra la honra se determinaban con gran minuciosidad, como crímenes que eran contra una especialísima propiedad del sujeto (...). La honra tiene su expresión social en la fama, y la deshonra en la infamia (2001, 344-345).

Si el orillero acepta el desafío, muestra coraje, y tiene honor, será un guapo de alto grado, y estos son los primeros caminos que un orillero debe asumir para encontrar su destino.

Quizá una de las escenas que más atención nos ha llamado es al final del guión, cuando ya se han ejecutado las traiciones, los encuentros, las venganzas, las infamias, las circunstancias, y los muertos ya rondan por la obra junto con los sobrevivientes, es durante el encuentro de Silveira y Morales. Estos se hallan uno frente al otro como si el destino lo quisiera

así. Ellos resumen todos los anteriores desafíos y la resolución marcará sus destinos. Lo interesante de dicho encuentro es la imagen que lo sostiene, es la escenografía que nos prepara Borges para el último desafío, el puntillismo estético para la última prueba: hallar el destino.

Una vez que se encuentran Silveira y Morales caminan por los alrededores y llegan a un puente. El duelo se realiza sobre éste, con lentitud. Silveira es herido, y a lo lejos se oye una partida de policías, Silveira le pregunta a Morales si lo entregará, este último dice que no y que más bien lo ayudará a escapar, pero Silveira se lanza al ataque contra Morales, y después de un forcejeo, Silveira cae al río.

Esta última imagen la podemos componer de la siguiente forma: el puente es un paso que se halla entre dos orillas. Dentro de nuestro imaginario, el puente simboliza el tránsito de un estado a otro, ahora bien, ese tránsito es el de nuestra existencia –entendiendo como existente la mera presencia sin reflexión ante los hechos de la «vida»– hacia nuestra tragedia –no refiriéndonos a la definición coloquial de tragedia como sinónimo de desgracia, sino de tragedia como el conocimiento de vida que se obtiene a través de sacrificios y sufrimientos dentro de una acción–, por medio de un puente que se nos presenta como el destino. La imagen, por lo tanto, se compone de una orilla donde está nuestra existencia, el puente será el destino, y la otra orilla que será la tragedia. Pensamos que la diferencia entre el rito y el destino es que el primero no implica un conocimiento trágico de cruce, mientras que el destino sí.

El destino es presentado por Borges como una unión entre nuestra existencia y nuestra tragedia, y se toma una vez que se cruza el puente, un cruce que sucede en un corto tiempo y que marca toda una vida –recordemos que gran parte de las «biografías» que realiza Borges narra sólo el momento en que la persona cruza un «puente»: un momento, un lugar, una situación, un aceptar o modificar de hechos, y quien realiza el cruce, un conocimiento trágico le acontecerá–.

El puente siempre es un camino no compartido –¿cuántos caminos hay en un puente? ¿Cuántos caminos tenía Emma Zunz para vengar a su padre?–. Los puentes son cruzados por cada persona, y el cruce, una vez realizado, no tiene regreso, porque quien cruzó el puente tiene ya un conocimiento trágico de lo que está en la otra orilla. Además, cruzar el

puede implicar un sacrificio: el abandonar la orilla que se «conoce» para adentrarse a otro mundo. Así cuando Larramendi, ha «cruzado» el puente de su destino, que fue el aceptar traicionar a Rojas con Silveira, Luna y Soriano, tratará de resarcir su «error».

A mí también me pareció horrible. Pese a mis recomendaciones explícitas, temí que se produjeran violencias. Viví horas de extrema inquietud. Finalmente, opté por prevenir a Eliseo –Rojas–. Esta tarde fui a casa de él. No me dejó hablar. Sabía de lo del incendio. Me entregó la póliza. Quería humillarme y selló su propio destino. Me ordenó que yo mismo la devolviera a los agentes de la compañía y les confesara toda la historia. Aquí tengo la póliza. La venderemos en el Uruguay o donde sea posible (Borges, 1999, 249).

El destino de Larramendi, de Soriano, de Rojas, de Morales y de Silveira, son aceptados, ellos han cruzado el puente. Rojas sabe que lo van a matar. Cualquier otra persona huiría, pero Rojas espera la muerte, es la aceptación de haber cruzado el puente: en la humillación hacia Larramendi, en el asesinato del hermano de Silveira, en la vejación a Soriano; Rojas posee el conocimiento de su destino trágico, tantos puentes cruzados sólo le daban la certeza de su fin. Cuando Elena regresa a la casa paterna para advertir a su padre del inminente destino, Rojas sólo atina a decir:

Elena. – Padre, ¡levantado a estas horas!

Don Eliseo. – Estaba esperándote, Elenita. Sabía que ibas a volver.

Elena. – Qué suerte que estoy aquí. Desde que salí de esta casa no hice más que pensar en usted, padre.

Don Eliseo. – Yo he pensado en vos y después en mí. Siempre había creído que bastaba una sola cosa: ser hombre. Pero hoy me habías dejado y entendí, a mis años, que la vida no es tan simple.

Elena. – Yo lo quiero a usted como es.

Don Eliseo. Quisiera cambiar, pero también me digo que ya es tarde para querer ser otro.

Elena. – Nadie elige su destino, padre. Usted ha tenido que vivir luchando.

Un silencio. Afuera ladran los perros.

Don Eliseo.– Hoy fue el día más amargo, creí haber perdido tu afecto.

Se oyen, más cercano, los perros.

Don Eliseo (dirigiéndose lentamente hacia la puerta).– Ah, Elena, quería decirte que hagas podar la Santa Rita.

Don Eliseo abre la puerta. Se detiene, después sigue hacia la escalera. Lo vemos alto y perfilado.

La voz de Silveira (desde afuera).– Esta carta te manda Beltrán Silveira.

Resuenan dos balazos y Don Eliseo cae sobre los escalones. Irrumpe en la luz Ponciano Silveira, el tropero Luna y Fermín Soriano.

(Borges, 1999, 244, 245)

El conocimiento trágico que posee Rojas, le hace esperar la muerte, por más que su hija le explique que nadie escoge su destino, don Eliseo Rojas sabía que sí.

La escogencia del destino la podemos ver también en Morales. Después de la muerte de Postemilla, escapando de una persecución sin sentido, Viborita y Morales se reúnen para hablar acerca del futuro. La conversación presentará un desafío. Morales va a matar a un hombre. El mismo Morales se dice: «buscar un hombre de coraje y de temple, si es que los hay, desafiarlo y averiguar tal vez quién es uno; eso podría ser una solución» (Borges 1999,211). Podemos observar cómo el puente se presenta en la medida en que queremos conocer y saber. Morales quiere conocerse a la vez de saber qué se siente matar a un «hombre», porque dentro de los códigos orilleros, la muerte de un hombre vil hará a un «hombre» –sin adjetivo–.

Ahora bien, un orillero, como lo define Borges no es un ruin o traicionero; un orillero matará por alguna razón y esa razón básicamente es la venganza. La venganza es: «causar daño a una persona como respuesta a otro o a un agravio recibido de ella» según la definición que nos da María Moliner en su *Diccionario de uso del español*. Pero también vengar es un deseo y como lo explica San Agustín: «una libido de venganza es fundada sobre una especie sombría de justicia». La venganza toma forma de una justicia alterna que se debe ejecutar contra alguien ruin, o contra quien comete agravio. Ahora bien, lo curioso es que Morales no tiene de

qué vengarse ni a quien vengar. Pero una vez llegado al Sur, buscando su destino de matar a un «hombre», entra a una taberna donde él explica su ir hacia allá. Allí le comentan cómo Rojas ha eliminado a personas, como al pulpero, porque éste no quería entredichos en su casa. Rojas lo mató con un facón. Luego de saber quién, por qué y cómo asesinaron al pulpero, Morales dice:

Morales.— Al empochado le había llegado la hora, como a todos le llega.

Segundo amigo.— Así será, pero cuando don Eliseo entra a tallar, siempre le llega al otro la hora.

Morales.— Celebro que se mantengan tan animosos. Yo esta noche voy a ajustar una cuenta con él.

[...]

Primer amigo.— No se puede perder. Por el lado del puente todos conocen la casa. Está en un alto y tiene corredores.

Segundo amigo.— Hace años que sabe vivir allí. Me extraña que conociendo al hombre no conozca la casa.

Morales.— Yo no he dicho que lo conociera. (Mira a Pagola, con amistosa complicidad)

Pagola (con seriedad).— Mirá, Julito, vos tendrás tus razones, pero yo soy partidario de vivir tranquilo.

(Borges, 1999, 214).

Se observará cómo Morales, por el puro mentar de Rojas, por la «mala» fama de este orillero ruin, lo ha escogido para matarlo, pero también observamos cómo consigue un sentido extra a su destino cuando asume «vengar» al pulpero. La venganza actúa como una especie de re-ordenamiento de las situaciones. La muerte explícita de Rojas no le diría nada a Morales, sólo le mostraría el destino, es a través de la venganza que le dice algo de la vida a Morales, es a través de la venganza que Morales halla un sentido de la vida —así como todos los que buscan o quieren cometer venganzas—. Recordemos que paralelamente al destino que escoge Morales, se presenta la muerte de Rojas por Silveiro a través del vengar a su hermano; la venganza de Larramendi por la humillación que le enfren-

tó Rojas, la venganza de Soriano por la vejación que sufrió frente a su amor. Todas la venganzas son tejidos que le dan continuidad a todas las escenas de desafío, porque es la venganza el sentido, la dirección de las mismas. La venganza aparece como un elemento *sine qua non* para que se realizase la culminación de todos los procesos estéticos de los orilleros.

Todos quieren venganza, y centran en Rojas su culminación, su ejecución es el final de los sentidos de vida, aunque obviamente no tardarán en nacer otros encuentros, desafíos, corajes, destinos, y venganzas. Una especie de eterno retorno aparece como motor en la estética orillera. Es así que si bien Morales no ejecuta la muerte de Rojas, en una primera instancia, por el descubrimiento amoroso hacia Elena, que de una u otra forma detiene su «cruce de puente» en desafiar a Rojas, Morales comienza inmediatamente a buscar otro puente, a buscar a Silveira para vengar la muerte de Rojas, y para ello tendrá que desafiarlo, presentar coraje, instituir el honor, cruzar su destino y vengar.

Vemos por lo tanto que el desafío, el coraje, el honor, el destino y la venganza componen los intrincados caminos de una «estética» que muestra Borges a través de la vida de los orilleros. Estos códigos y/o elementos los denominamos estéticos porque contienen una carga emocional, vivencial, y praxística que traslada afecciones, tanto dentro del área sentimental –deseo, dolor, alegrías, angustias, conmiseración, esperanzas– como dentro del área intelectual –sentido de la vida–. Estos elementos están trabajados a todo lo largo de la obra borgiana desde sus primeros escritos hasta los últimos, mostrándonos un Borges que veía su realidad urbana y sub-urbana, más de lo que sus innumerables lectores aceptarían y que lo etiquetan como un mero escritor ficcional. Borges se presenta como un hombre que observa la calle, estudia los arrabales, escucha el lenguaje oral de los que allí habitan, escribe sus destinos, sueños y acciones, funda sus tipos y estereotipos «respetando» los predecesores; los mitos, las fundaciones, quizá más que aquel Borges que dentro de bibliotecas infinitas trata de descifrar al ser humano dentro de infinitas culturas, ese quizá era el otro Borges.

NOTAS

- ¹ Quizá un término que se pudiera revisar para entender cómo un grupo «marginal» asume su identidad a través de un palabra que contiene rasgos peyorativos sea el término «gitano». Históricamente representa a una comunidad nómada con ciertas características culturales y cuyos integrantes la asumen con orgullo, pero también significa, para los individuos pertenecientes a los grupos sociales dominantes y sedentarios, un persona ladina, traidora, miserable, etc.
- ² Calinescu, a lo largo de su ensayo «La idea de modernidad» nos muestra cómo la modernidad establece un proceso incesante de contradicción, de donde obtiene la materia para reestructurar la visión del mundo que venía siendo la dominante desde el Renacimiento, especialmente entre las páginas 45-53.
- ³ En este punto todavía existe polémica en cuanto a si un individuo que provenga de un medio marginal, una vez aceptado por una sociedad «dominante» por medio de su obra cultural, deja de ser marginal y asume los valores del nuevo núcleo donde es aceptado, o siempre será visualizado como alguien no perteneciente a la sociedad «dominante».
- ⁴ En el libro *Las reglas del arte* Pierre Bourdieu realiza varias ejemplificaciones de este proceso, especialmente en el capítulo 2: «La emergencia de una estructura dualista».
- ⁵ Podemos entender esta sociedad culturalmente dominante como los campos de poder que define Pierre Bourdieu como: «Campo de fuerzas posibles que se ejercen sobre todos los cuerpos que pueden entrar en el campo del poder, también es un campo de lucha, y cabe, en este sentido, compararlo con un juego: las posesiones, es decir, el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza y el capital bajo sus diversas formas económica, cultural, social...» (1995, 29).
- ⁶ Para Mircea Eliade en su libro *Lo sagrado y lo profano*, los ritos de iniciación son formas de tránsito de un estado del Ser a otro: de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, del pasado al presente, de niño a hombre... El rito de iniciación precedido por el coraje, estaría comprendido dentro de los tránsitos del ser niño a ser hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, J. L. (1989). *Obras completas: (IV Tomos)*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1999). *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2000). *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Eliade, M. (1996). *Lo sagrado y lo profano*. Colombia: Editorial Labor S.A.
- Marina, J. A. (2001). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

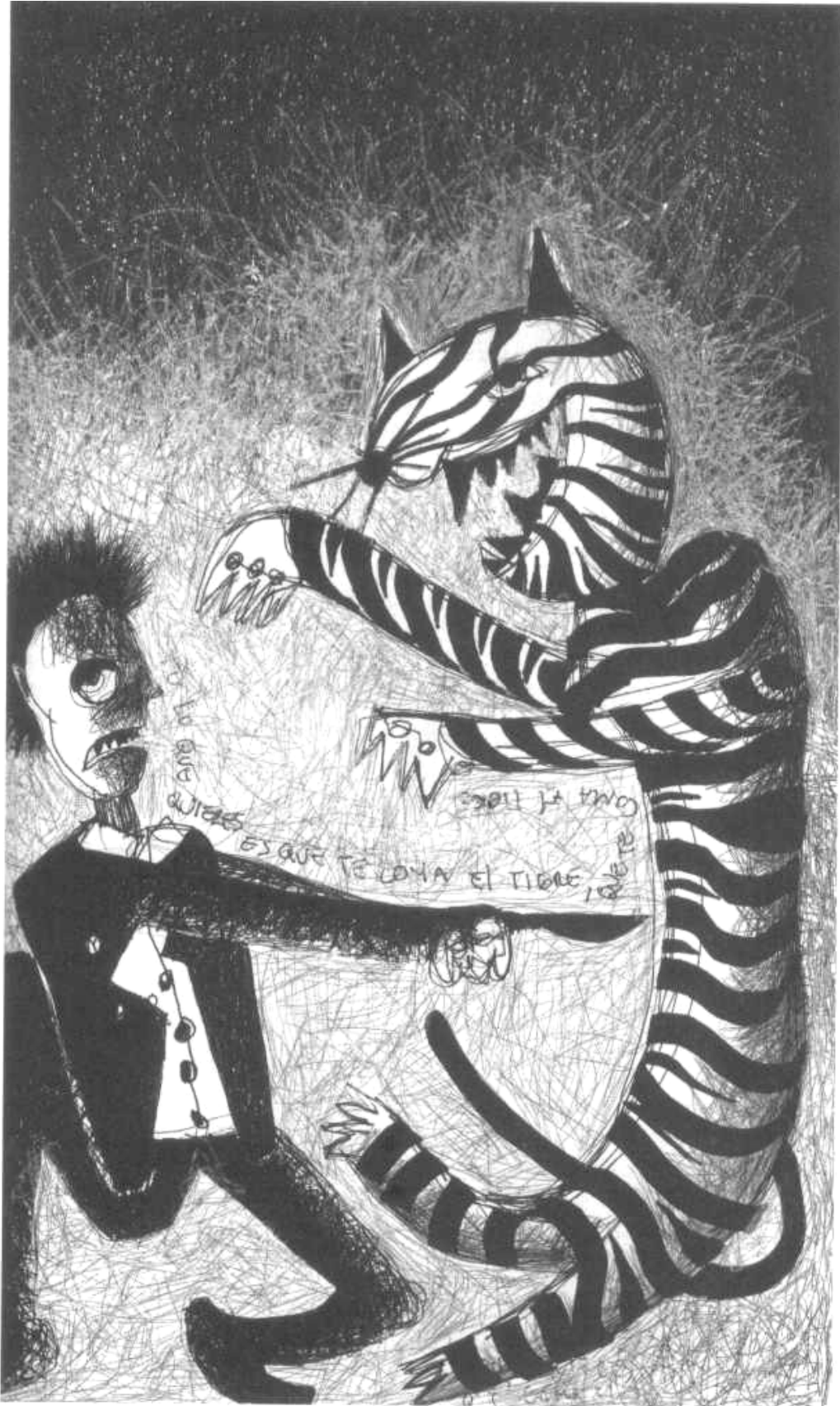


Ilustración. Susana Suniaga