

EL ESPANTOSO REDENTOR.  
LA POÉTICA INMANENTE DE  
«HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA»

Es sorprendente el poco interés que despierta *Historia universal de la infamia*, de Borges, entre las numerosas investigaciones consagradas a este innovador de la narrativa contemporánea. La obra, que, según el autor, abarca «ejercicios de prosa narrativa» de los años 1933-1934, es citada sólo de modo ocasional, a pesar de que ya el prefacio de 1935 y más aún el de la edición de 1954 deberían haber suscitado atención. En el prólogo de 1935 se señala, por ejemplo, que en estos «ejercicios» se utilizan con frecuencia ciertos procedimientos, tales como «las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas»<sup>1</sup>. Se afirma además que la narración no es de ningún modo psicológica. El prefacio de la edición de 1954, que refleja una avanzada madurez en el pensamiento del autor, define el estilo de la obra con la designación «barroco», que connota aquí con «humorístico», «intelectual», «excesivo» e «irresponsable juego». Este estilo barroco presenta, según el autor, una «superficie de imágenes» bajo la cual nada debe buscarse: «lo esencial del universo es la vacuidad». Así se exhorta con suficiente vehemencia al lector a no aplicar la dimensión de la profundidad en la interpretación, aunque esta advertencia bien podría considerarse también como un indicio de que en realidad el lector tiene que vérselas con Borges.

El problema de la autenticidad es una razón más para tratar el texto con precaución, ya que las narraciones de *Historia universal de la infamia* son consideradas frecuentemente, con excepción de «Hombre de la esquina rosada», como meras reproducciones<sup>2</sup>. Borges mismo así parece sugerirlo al mencionar «fuentes» y encabezar reiteradamente párrafos

---

<sup>1</sup> Cito según la edición de Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (El Libro de Bolsillo: Madrid, 1975), p. 7.

<sup>2</sup> G. Siebenmann habla cuidadosamente de las «llamadas reproducciones» en su ensayo «Jorge Luis Borges, un nuevo tipo de escritor latinoamericano» (*GRM*, N. F. XVI, 1966, p. 304).

enteros con «copio», párrafos que son presentados como cita literal. Hasta qué punto se trata de un juego con el lector (irresponsable juego) o indicio de una auténtica reproducción habría que aclararlo en un estudio especial<sup>3</sup>. En cambio se demostrará a continuación que vale la pena, independientemente de esta cuestión irresuelta, considerar *Historia universal* como una obra de inspiración borgiana: ésta denota innegablemente ese carácter y podría ofrecer incluso la posibilidad de indagar mejor sobre el joven Borges, el Borges que entonces procuraba hallar su propio camino.

1. «EL ESPANTOSO REDENTOR» O ANTECEDENTES  
DE UN EXPERIMENTO ESTILÍSTICO

«El espantoso redentor» parece a primera vista confirmar que *Historia universal de la infamia* debe ser considerada como una especie de ejercicio estilístico y que Borges tenía razón al rechazar la búsqueda de un significado más profundo. El texto entero podría ser calificado con derecho como un ininterrumpido oxímoron picaresco. La paradójica unión de oposiciones se inicia ya con el título, que relaciona el epíteto «espantoso» con «redentor» y conecta un nombre de reminiscencia bíblica y a la vez picaresca con un apellido común de cuño histórico moderno<sup>4</sup>. Prosigue con un paralelismo sintáctico en la primera oración, que el narrador con irónico humor de soslayo denomina «curiosa variación» y que contiene la paradoja de una notable actitud histórica: Las Casas compadece a los indios esclavizados y procura que en lugar de éstos sean introducidos negros. Este hecho histórico permite a su vez al narrador introducir una serie de consecuencias entre

---

<sup>3</sup> Para «El espantoso redentor Lazarus Morell», por ejemplo, hay que considerar las siguientes fuentes, mencionadas por Borges: 1. Para el argumento: la historia del bandido John A. Murrell, según B. Devoto, *Mark Twain's America* (Boston, 1932), cap. 1 (véase también el artículo sobre Murrell, John A., en el *Dictionary of American Biography*); 2. Para el escenario: Mark Twain: *Life on the Mississippi*, New York, 1883 (especialmente el cap. 29). Con respecto a la relación de Borges con sus fuentes en general, aunque insuficiente para *Historia universal de la infamia*: María Rosa Lida de Malkiel, «Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges», en *Sur*, núm. 213-214, 1952, pp. 50-57, y Anke Kockelkorn, *Methodik einer Faszination*, Quellenkritische Untersuchungen zum Prosawerk von Jorge Luis Borges, Diss. München, 1964.

<sup>4</sup> En comparación con la fuente (véase nota 3, 1) se produce aquí claramente una adaptación estilística consciente de Borges, pues el Murrell histórico se llamaba John.

las que figuran el arte del *blue* y Abraham Lincoln, los 50.000 muertos de la guerra de Secesión y la rumba «El manisero», con lo cual se lleva a cabo la «enumeración dispar» prometida en el prólogo. El último miembro de la enumeración es el protagonista, quien desarrolla la tendencia a la paradoja con notable exuberancia: «Además, la *culpable* y *magnífica* existencia del *atroz redentor* Lazarus Morell» (p. 18, subrayado del autor). A pesar del predominio del estilo, comienza a cobrar realidad el anuncio del título de la colección de ser una *Historia universal de la infamia*, pues la paradoja de Las Casas, utilizada para una lúdica «variación» estilística, es histórica e infame, mientras que el último eslabón de la cadena, el héroe del título, puede pretender otorgar a la infamia un tono que sobrepase el caso histórico concreto; por cierto, que los motivos aún permanecen ocultos para el lector.

Esta estrecha conexión entre realidad estilística y temática, a partir de una «infamia» paradójicamente redimiente, se confirma a continuación («El lugar»). Nos encontramos en presencia de una extensa personificación que reúne cualidades de redentor («Padre de las aguas», «de pecho ancho», «infinito», «venerable») y atributos de la infamia y lo lúgubre («oscuro», «basura», «fétido», «despojos», «aguas mulatas») <sup>5</sup>. El Mississippi, que parafrasea esta personificación, fue, como se expresa en un oxímoron, «el digno teatro de ese incomparable canalla» y sirve a Lazarus Morell de escenario para sus fechorías. Esta vez se alude sólo indirectamente al tema del tráfico de esclavos. En el capítulo «Los hombres», donde el narrador pasa del escenario a los personajes, aparece de nuevo y con más fuerza este tema unificador. La palabra «hombres» aparece irónicamente una sola vez: «Huían, y hombres de barba entera saltaban sobre hermosos caballos y los rastreaban fuertes perros de presa» (p. 20). Tres eficaces aliteraciones colocadas al principio, en el medio y al final de la oración (Huían/hombres; saltaban/sobre; perros de presa) dan a este enunciado, conjuntamente con el ritmo y la poética vaguedad (hombres de barba entera; hermosos caballos; fuertes perros de presa), un carácter lírico extático que contrasta bruscamente con su inhumano contenido: antes que el «espantoso redentor» comience a actuar, el estilo evoca ya el tema de la espantosa redención a través de una poesía y éxtasis de la maldad. La ironía se mantiene cuando se habla de las «esperanzas *bestiales*» (subrayado del autor) de los esclavos y cuando los negros ven precisamente en el Mississippi la garantía de una débil esperanza. Esta ironía alcanza su apogeo estilístico-temático de

---

<sup>5</sup> Aquí hay algunas concordancias con *Life on the Mississippi*, aunque en conjunto sin importancia.

impresión casi burlesca cuando el narrador se refiere, con un giro barroco, a los *poor whites* que mendigan alimentos robados de los negros y conservan al mismo tiempo un cierto orgullo: «el de la sangre sin tizne, sin mezcla» (p. 21). Frente a las prácticas de la industriosa clase alta, la ironía del narrador es más refrenada: «Había que sacar de esos inseguros (es decir, los esclavos) el mayor rendimiento.» El relator utiliza aquí el estilo, concretamente el *discours indirect libre*, para reproducir los pensamientos de los criollos y obtener sin comentarios una ironía que se pone de manifiesto sólo a través del contexto y la predisposición del lector.

Lazarus Morell, a cuya carrera se refiere el autor a continuación, pertenece a esos *poor whites*, a la «canalla blanca» de los suburbios. Este posee, a pesar de su «niñez miserable», esa «peculiar majestad que tienen los canallas encanecidos, los criminales venturosos e impunes» (pp. 21 y ss.). El lector, que cree que con esta presentación del héroe se inicia por fin una narración continua, es desengañado. Se siguen ofreciendo «escenas», como lo anuncia Borges en el prefacio, en este caso instantáneas del hombre Lazarus Morell («El hombre»), su método («El método») y su horrendo fin («La libertad final»); los encabezamientos, con sus títulos categoriales y universalizantes, destacan aún más el carácter escénico de la narración. «El espantoso redentor» es algo así como una poética aplicada; precisamente el propósito del «ejercicio estilístico» permite observar claramente los principios retóricos subyacentes.

Esto es válido también para el método de Morell. Podría afirmarse que éste es directamente una picaresca transferencia del tratamiento borgiano del héroe, una especie de poética inmanente. Se inicia ya con la traviesa observación de que los daguerrotipos del protagonista suministrados por las revistas norteamericanas son falsos: y en efecto, al igual en varios aspectos que Baudelaire, Borges no cree en la fidelidad fotográfica; tal vez con ello sugiere al lector con cuánta libertad tratará el argumento transmitido. Dos testimonios falsos, uno del propietario de un salón de juegos, otro de la pluma de Morell mismo, documentan paradójicamente el suceso, fingiendo una fidelidad histórica que resulta ser en realidad pura ficción. Lo más interesante es sobre todo la práctica fraudulenta del héroe mismo. La picaresca «Moritat» (balada tétrica) de los astutos robos de caballos (Morell predica de modo que hace llorar a los oyentes y, entre tanto, sus compinches cortan las ataduras de los caballos y escapan con éstos) es sólo un preanuncio de este método, inspirado en el tramposo histórico Murrell. La burla es llevada a su extremo cuando Morell, con análogo sistema, escarnece calculadamente el anhelo de libertad de los esclavos. Les promete la libertad a cambio

de huir de su amo presente para ser nuevamente vendidos por Morell y su banda: les promete a cambio una parte del precio pagado y la posibilidad de huir a otro Estado<sup>6</sup>. Morell actúa aquí como un «espantoso redentor»: utiliza la esperanza de los esclavos para enredarlos en un intrincado y laberíntico ritual, que conduce al final a la libertad total, una libertad con la que ni siquiera soñaban:

«... lo libraban de la vista, del oído, del tacto, del día, de la infamia, del tiempo, de los bienhechores, de la misericordia, del aire, de los perros, del universo, de la esperanza, del sudor y de él mismo» (p. 26).

Incluso en esta cima (o abismo) de la infamia, ésta aparece en la forma de una fiesta estilística y un éxtasis liberador. Borges mismo juega el juego de Morell, es decir, utiliza al protagonista como soporte de su estilo, que éste refleja de modo inmanente. Por ejemplo: cuando la acción de Morell es calificada de «fatal manejo de la esperanza», ello podría aplicarse también al estilo de Borges. Borges habla de libertad y liberación final, utiliza el lenguaje del éxtasis místico al referirse a la liberación de los sentidos, el tiempo y el propio yo, y se basa, sin embargo, en un capítulo de exacerbada infamia humana. Borges sabía por qué «reproducía» la historia de este héroe y la colocaba al principio de su *Historia universal de la infamia*. Lazarus Morell es hasta cierto punto la cifra del autor y su estilo. Borges, al igual que éste, hace juegos malabares con la palabra y, como él, busca una especie de espantosa redención: la de la inmersión en la nada.

Esta irónica complicidad entre héroe y autor alcanza su apogeo en la séptima parte, «La catástrofe», donde el autor (o narrador) se subordina otra vez frente a Morell y le cede aparentemente el uso de la palabra. Lo hace para establecer un precedente, «donde lo criminal se exaltaba hasta la redención y la historia». Borges simula expresamente tal dependencia: «Copio su narración de este viaje.» Borges acude así, una vez más, al procedimiento de la falsa cita, y no lo hace sin causa seguramente. En la introducción de 1935 había señalado Borges que, en cuanto a los «ejemplos de magia» contenidos en su *Historia*, podía tan sólo requerir la originalidad del lector, y agregaba con «tenebroso» humor barroco que los buenos lectores a veces son «cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores». La jerarquía que él como mero lector y reproductor de «ejemplos» encontrados se otorga

<sup>6</sup> Este método es comprobable históricamente; con pequeñas reducciones, es el de Murrell.

a sí mismo no es de ningún modo inferior, y esto es válido también para la cita misma: Borges desaparece sólo en apariencia detrás de los trozos selectos; en realidad, éstos le dan la posibilidad de emplear conscientemente un estilo extraño y obtener así una especie de éxtasis estilístico paralelo a otro nivel a la ya citada oración lírica y la descripción de la «espantosa redención». También en este caso se produce en efecto una especie de éxtasis de la maldad, una redención a través del crimen. Viaje, río<sup>7</sup> y rumbo contribuyen con su clima temático. Se trata nuevamente de robo de caballos, pero alcanza aquí la calidad de un ritual de extraña consagración. Es significativo que Morell necesite el caballo para entrar en una ciudad<sup>8</sup> y también que esa ciudad se llame Natchez. La novela de Chateaubriand sobre la tribu de los natchez es tan conocida en Latinoamérica que no puede considerarse casual la elección de este nombre: de este modo se destaca el carácter extático de la acción conjuntamente con el río, el viaje, el robo del caballo y la entrada en la ciudad. Esta vez el robo del caballo no sólo se consume metódicamente, sino que se conecta con un asesinato ritual. Morell hace desmontar al jinete, lo hace marchar unos doscientos pasos en dirección al río y desnudarse; rehúsa darle tiempo para orar, le dispara un tiro en la nuca, le corta el vientre, arranca las entrañas y arroja éstas y el cadáver al río. Luego registra los bolsillos, encuentra quinientos dólares, se calza las brillantes botas nuevas del asesinato, sumerge sus botas viejas en el río y entra en Natchez. Con este rito, «donde lo criminal se exaltaba hasta la redención y la historia», se consume, por así decirlo, un cambio de personalidad, con lo cual se posibilita la entrada en la ciudad sagrada. Borges se ocupa de emitir señales de ironía para denotar ante el lector lo dudoso de este éxtasis y para que aquél lo interprete como corresponde: estilo. No sólo se distancia a través del «copio» introductor, sino que contrarresta la idea de una efectiva redención mediante la mención de numerosos detalles brutales. Se trata en cierto modo de una trascendencia vacía para utilizar un concepto que emplea Hugo Friedrich al estudiar la poesía moderna.

El último capítulo confirma otra vez hasta qué punto todo ha sido un juego con el lector, «un irresponsable juego». El título «La interrupción» delata con suficiente claridad lo que se dirá después expresamente, o sea, que las expectativas del lector serán frustradas: «Contraria-

---

<sup>7</sup> El río es denominado tenebrosamente «el natural camino» (para el procedimiento de Morell) en «El método»; véase también lo dicho sobre el «padre Mississippi».

<sup>8</sup> Compárese con el tema de la ciudad en «El inmortal».

mente a toda justicia poética (o simetría poética), tampoco el río de sus crímenes fue su tumba. El 2 de enero de 1835, Lazarus Morell falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez...» (p. 29). Se eliminan así culpa y expiación; pero el lector, que ha tomado en serio la «redención», es defraudado también. En lugar de la planeada «sublevación total de los negros» sólo ocurre, y sin Lazarus Morell, una pequeña sublevación que es reprimida fácilmente. La última ironía del relator consiste en fechar con exactitud la trivial muerte civil del héroe. Es al mismo tiempo un indicio de que el espectro de un cuento hecho de pura superficie ha desaparecido y que la literatura retrocede ante la realidad.

«El espantoso redentor» es hasta cierto punto una fábula poetológica; la narración trata en cierto modo el proceso mismo de la escritura. Pero «El espantoso redentor» permite además deducir las causas que pueden haber inducido al autor a emplear un estilo enteramente opuesto a la imitación. La narración demuestra en una plástica visión que la palabra ordenada y reglamentada sólo sirve para la esclavización y la perdición del ser humano. La oratoria es utilizada por Lazarus Morell para engañar, el lenguaje judicial le sirve para legalizar sus crímenes<sup>9</sup>, el lenguaje del contrato comercial enmascara el engaño, el de la moral cristiana impulsa a Las Casas a cambiar esclavos indígenas por negros, el de las Sagradas Escrituras sirve sólo para conducir a un desenlace ilusorio las primordiales esperanzas de los negros; Morell mismo ilustra ejemplarmente cómo se puede emplear utilitariamente la palabra. «El espantoso redentor» podría estar emparentado por su ataque contra la palabra oratoria y reglamentada en general con el ultraísmo español, con el que Borges comulgó en Madrid. El cuento presenta además una nota específicamente americana o tal vez argentina, ya que es un implícito enfrentamiento con importantes mitos de la literatura latinoamericana, y en especial la argentina, con las ideas de Chateaubriand sobre la realidad vitad de los indios, con el mito del «padre Mississipi», con el de la historia concebida como una sucesión coherente y también con el de *Facundo* de Sarmiento. Lazarus Morell es un héroe bárbaro *ad absurdum*. También es específicamente latinoamericano el eminente desenlace místico borgiano del juego: la reducción al absurdo, lo que se niega irónicamente, es al mismo tiempo una expresión de fascinación y una celebración ritual de carácter extático-místico. También en nuestras latitudes existe el pensamiento mágico<sup>10</sup>, pero la tradición del aristotelismo ha

<sup>9</sup> Véanse las explicaciones sobre el «aspecto jurídico» (*Historia*, p. 25).

<sup>10</sup> Véase de D. Janik *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, 1976.

impregnado tan profundamente la conciencia racional de los escritores europeos que no les brota espontáneamente este tipo de paradoja, a saber: la unión de rechazo irónico y consagración mítica. El cosmopolita e intelectualista Borges ofrece aquí de manera inaudita un ejemplo de «civilización y barbarie».

## 2. LA LUCHA CONTRA LA VEROSIMILITUD. «EL IMPOSTOR INVEROSÍMIL TOM CASTRO»

Sobre el «espantoso redentor» se dice una vez con la humorística ironía oblicua característica de Borges: «Es verosímil suponer que Morell se negó a la placa bruñida; esencialmente, para no dejar rastros; de paso, para alimentar su misterio...» (p. 21). Es humor barroco y oculta paradoja, cuando Borges precisamente aquí emplea la palabra «verosímil» para presentar entre líneas y en el marco de una mera construcción literaria (¡suponer!) su principio de la negación de la reproducción fotográfica de la realidad. Los motivos de la alergia de Morell contra la placa negra que el narrador menciona contienen también pensamientos poetológicos. Donde se dice «esencialmente, para no dejar inútiles rasgos», significa en el contexto literario del relato un argumento táctico: el tramposo Morell no quiere acabar en el álbum de los criminales. Es también una oculta expresión del convencimiento el hecho de que Borges considere ilusorios los rasgos positivos del héroe. Borges busca lo misterioso como así también, «de paso», su héroe.

El tema de la verosimilitud, que en «El espantoso redentor» sólo aparece de modo ocasional, es desarrollado totalmente en «El impostor inverosímil Tom Castro». Estamos, por así decirlo, frente al segundo capítulo de la poética inmanente de Borges. Ya al principio se reconoce el rechazo de la sospecha de fidelidad fotográfica. El narrador, que escribe en calidad de yo omnisciente, dice que el héroe, que había vivido alrededor de 1850<sup>11</sup>, regresa ahora a esta tierra «siquiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado» (p. 31).

El fantasmal juego comienza ya con el nombre del héroe, pues en realidad son dos: en la partida de bautismo figura Orton, mientras que el relator prefiere por lo general el nombre con el cual el héroe aparece más tarde. A esto hay que agregar que Tom Castro pretende fraudulen-

---

<sup>11</sup> Esto no es ninguna ficción, como lo demuestra en el caso presente el artículo «Tichborne Claimant» en la *Enciclopedia Británica*, una de las fuentes de este cuento.

tamente llevar otro nombre: el de un muerto. El programa de la inverosimilitud continúa en el marco de la tradición literaria cuando el héroe siente la vocación de una «iniciación heroica» a la vida en el mar y es al mismo tiempo «de una sosegada idiotez». Su criado y *spiritus rector*, el negro Bogle, encaja a su modo en este programa; es una notable mezcla de maciza carnalidad y genialidad (la inversión de los papeles entre *maitre* y *valet* pertenece ya desde Diderot al arsenal de la antinarración). Este Bogle, cuyo nombre recuerda significativamente el de Borges, tiene en efecto ocurrencias geniales. Su trato con las «musas» posee, sin embargo, un reverso desagradable: un terror mágico ante cierto «violento vehículo que daría fin a sus días» (p. 33), un carruaje que él cree adivinar en cada bocacalle. Bogle tiene que ver, como Borges, con la magia y la inspiración. La humorística batalla contra la verosimilitud alcanza, sin embargo, su apogeo cuando se comienza a utilizar sistemáticamente la «disparidad para hacer pasar a Tom Castro ante una rica dama inglesa por su hijo Roger, y con ello heredero de ésta. Bogle tiene, por supuesto, las inspiraciones decisivas para actuar, lo que el lector sagaz interpretará como burlón autorretrato de un poeta:

Bogle sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables. Renunció, pues, a todo parecido. Intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude, que nunca hubiera descubierto de ese modo flagrante los rasgos más sencillos de convicción (p. 35).

Como Tom Castro no podrá jamás suministrar un fiel trasunto de Roger, Bogle pone sus esperanzas en la fuerza de convicción de una libre y en cierto modo insolente invención, totalmente alejada de la imitación y más allá de toda verosimilitud y lógica. Utiliza para ello la imaginación de la madre y su voluntad de reconocer al hijo; la madre funciona así como una especie de lector inmanente: comparte su deseo de «reconocer» a un héroe de acuerdo con las propias nociones, influidas por el trato con la literatura. El sistemático intento de Bogle de hacer pasar a Tom Castro por hijo refleja el juego que Borges juega con el lector. Así, por ejemplo:

Para fundar su identidad invocó la prueba fehaciente de dos lunares ubicados en la tetilla izquierda y de aquel episodio de su niñez tan afligente, pero por lo mismo tan memorable, en que lo acometió un enjambre de abejas (p. 36).

*Details vrais* audazmente inventados, que debido a las mismas proporciones de su inverosimilitud producen el efecto de una verosimilitud extraordinaria, cumplen la función de dar vuelo a la imaginación de lady Tichborne, anulan el pensamiento probabilístico de ésta y consuman la «anagnorisis», «el milagroso reencuentro»<sup>12</sup>. Una vez arraigada, la imaginación, en alianza con la esperanza, ya no se dejará arrebatar el fruto; así piensa Bogle y lo mismo hace Borges con el lector.

Al fallecer lady Tichborne súbitamente, los parientes entablan demanda por usurpación de estado civil, pero otra vez una ocurrencia literaria pone fuera de combate a la realidad. Bogle busca amparo en su dios («El dios lo visitó») y obtiene así la inspiración de insertar un artículo en *The Times*, en el que un cierto jesuita ataca al impostor Tichborne. La imaginación y anhelos del lector encuentran así nuevo estímulo y un nuevo viraje: toman partido por el «inocente perseguido». Ni siquiera la aparición de una antigua amante de Roger Tichborne perturba a Bogle: pide a su dios por tercera vez una «iluminación». Si se produce o no, no puede ser comunicado por el narrador al lector, ya que precisamente en ese instante Bogle es atrapado y matado por un carruaje, el mismo que le inspirara temor toda su vida en cada bocacalle. Tom Castro, que sin su genio es totalmente impotente, se desploma y es condenado a catorce años de trabajos forzados. También este epílogo es significativo desde el punto de vista poetológico. Confirma la poética del mero espectro ya observada en «El espantoso redentor», un fantasma que ni siquiera pretende imponerse definitivamente frente a la realidad y desaparece con el texto. Al final, el lector vuelve a ser enfrentado con la cruda realidad de un hecho trivial y una muerte. El héroe en quien creía y quería creer muere con el texto: «El 2 de abril de 1898 murió.»

### 3. UNA BATALLA FANTASMAL. «LA VIUDA CHING, PIRATA»

La poética inmanente de «El espantoso redentor» y «El impostor inverosímil» presenta en ambos cuentos el rasgo común de imponer por un lapso y, más exactamente, por la duración de la narración y del texto, la realidad imaginaria del engaño y el chasco sobre el mundo de las familiares y convencionalizadas expectativas reales. Lo mismo es válido también para la «metódica aventura» (p. 44) de la viuda Ching: su vida de pirata es una combinación de aventura fuera de las normas y rigor

<sup>12</sup> Véase p. 37: «Ese reconocimiento dichoso, que parece cumplir una tradición de las tragedias clásicas.»

metódico. También aquí adquiere significación decisiva la palabra como instrumento, esta vez bajo la forma de una desconcertante parodia estilística: el narrador ofrece «alarmantes ejemplos» de «un estilo justo y lacónico», en lo que puede suponerse autoironía, y además un ejemplo del estilo opuesto: edictos imperiales, un texto rebosante de enfática retórica. Estos dos estilos representan dos mundos que entran en conflicto en este cuento de Borges. Por una parte está la insolente provocación contra el orden tradicional que significan los piratas; éstos no navegan ya bajo *una* bandera, pues cada escuadra tiene su propio color; no están subordinados a un oficial, sino bajo las órdenes de una viuda; sus cabezallas tienen floridos nombres barrocos, tales como «Pájaro y Piedra, Castigo del Agua de la Mañana, Joya de la Tripulación, Ola con Muchos Peces y Sol Alto» (pp. 44 y ss.), y obedecen, no obstante, un reglamento de inflexible rigor; este reglamento es establecido por la viuda misma; por tanto, no es transmitido; se alimentan, entre otras cosas, de obesas ratas cebadas, mezclan pólvora con su alcohol en días de batalla y su pasatiempo son cartas, «dados fraudulentos, la copa y el rectángulo del 'fantán', la visionaria pipa del opio y la lamparita»; en resumen, rompen en todo sentido con la tradición y buscan el reino de lo imaginario. No puede haber ninguna duda de que la «metódica aventura» de estos piratas representa la poética de Borges, su insolente y barroca provocación contra todo estilo tradicional y a favor de su poesía de lo imaginario. Detrás de esta provocación que afecta en primer lugar el estilo mismo, se desarrolla la batalla contra el estilo oratorio, cuya autoridad le permite dar por supuestas rígidas escalas de valores, el estilo que hace un llamado enfático, al mismo tiempo vago y atractivo, a valores tales como «la ventura de nuestros ríos y la antigua confianza de nuestros mares» y «las leyes naturales del Universo», y exige sumisión y correctivos. De los órganos ejecutivos exige: «Sé cruel, sé justo, sé obedecido, sé victorioso» (p. 47). Uno tiende a recordar la parodia de Rabelais o de Voltaire sobre la teoría de la armonía preestablecida de Leibniz cuando se produce un combate entre piratas e imperiales que es acompañado por «un coro mixto de campanas, de tambores, de cañonazos, de imprecaciones, de gongs y de profecías». Pero Borges no es Rabelais ni Voltaire. Después de este combate, en el que triunfan sus piratas, hace seguir una segunda contienda de consecuencias más serias, una extraña batalla que no tiene consistencia real, una fantasmal e irreal lucha, al final de la cual la viuda se da por vencida. La batalla se lleva a cabo sólo a nivel del estilo y la poética. El logro más notable es como siempre el estilo mismo y la «fiesta espantosa» (p. 48) que le ofrece al lector. Un componente de este espantoso

estilo es, al igual que en «El espantoso redentor» y en «El impostor inverosímil», el éxtasis, que aquí debe ser entendido como búsqueda de las «riberas despavoridas»; el éxtasis del terror más allá de todo acaecer concreto y del combate como mero juego de pensamientos, ataviado al modo de opereta entre el dragón (imperial) y la zorra (que sugiere astucia de pirata). Lo que derrota a la zorra es otro lenguaje de los imperiales, el del dragón, que se hunde en la cubierta de los enemigos bajo la forma de una figura finísima hecha de papel y caña y que cada noche ostenta las mismas letras y cuenta «la lenta y confusa fábula de un dragón, que siempre había protegido a una zorra a pesar de sus largas ingratitudes y constantes delitos» (p. 49). Frente a este lenguaje, la viuda «comprende» y se traslada a bordo del buque imperial murmurando: «La zorra busca el ala del dragón.» Obtiene el perdón y se dedica desde entonces a la sombra de la autoridad imperial al tráfico de opio, adoptando un nombre que, traducido al español, dice así: «Brillo de la Verdadera Instrucción» (p. 50)<sup>13</sup>.

Podría parecer osado aproximarse interpretativamente a este acaecer suave y totalmente exento de causalidad. Sin embargo, la extática inmovilidad de los contrincantes, la circunstancia de que sólo figuras, inmutables letras, una historia y un ser fabuloso provoquen el desenlace y decidan incluso el resultado de la batalla, que con el tráfico de opio y el «brillo de la verdadera enseñanza» delata a su vez potencia poetológica, me parecen justificar una interpretación que constituirá un capítulo más de la poética inmanente que he expuesto. La pirata, como representante de una poética de inspiración ultraísta, ha vencido el poder de la autoridad en tanto ésta buscaba el combate con órdenes, reglas y palabras altisonantes, pero ésta hace rozar la vela de la rebelión contra el lenguaje extático de lo inmutable contra los jeroglíficos de una doctrina más allá de toda doctrina. Lo hace porque, eminentemente emparentada en este sentido con Borges, busca también la dimensión del misterio. Después, cuando en su condición de traficante de opio lleva el nombre de «brillo de la verdadera enseñanza», se demuestra que ella no ha tomado partida por la ciega sumisión, sino por la libre participación en el brillo del misterio oculto. Borges, cuyo *medium* es la pirata, sabe que en el domino de lo sagrado no puede ser creador y que en sus relaciones con el dragón, es decir, lo mágico maravilloso, no es más que el lector de una historia, no inventor. Esto me parece expresar, poetológicamente, la fábula del dragón y la zorra. Borges afirma algo similar de

<sup>13</sup> La consulta de la fuente (P. Gosse, *The History of Piracy*, London, 1934, p. 277 y ss.) indica, como era de esperar, que *esta* batalla no tuvo lugar.

manera discursiva en la introducción, cuando al referirse a los «ejemplos mágicos» que contienen sus «cuentos» sostiene que, frente a éstos, sólo puede reclamar el rango de «traductor y lector».

#### 4. ESPEJOS ABOMINABLES.

##### «EL TINTORERO ENMASCARADO HAKIM DE MERO»

«La viuda Ching, pirata» nos condujo, mediante los problemas del procedimiento, hasta el mensaje de la iniciación. El tema de la iluminación, que antes denotaba un tono paródico, surge aquí (con los ropajes de opereta de un espectro superficial) con más fuerza aún. «El tintorero enmascarado» continúa la evolución, la que interpreto como reflexión poetológica inmanente<sup>14</sup>: aquí se trata en lo esencial de problemas teológicos. Si bien esto sucede con indicios de engaño y herejía, no quiere decir que debe ser identificado con el rechazo. También los éxtasis comentados hasta ahora se caracterizaban sobre todo por su negatividad.

El héroe es introducido como embozado o enmascarado profeta<sup>15</sup>. Busca, pues, como Borges y la viuda Ching, lo misterioso. Pretende ser una especie de redentor y representar una oculta verdad más allá de los conocimientos humanos. Esta pretensión se relaciona con el preludio del profeta. Hakim había sido instruido por un hermano de su padre en el oficio de la tintorería, y este arte es considerado ocultista emparentado con la alquimia. Por otra parte, el tío por línea paterna es, en su condición de instructor artesanal, un prototipo de textos iluministas-francmasonicos<sup>16</sup>. Es característico en este sentido que él ejecute su trabajo de tintorero por la noche y que el Ángel le prohíba y Satán le sugiera. Lo importante es finalmente que Hakim se aparte en definitiva de ambos consejeros. El Ángel quería explicarle que «los carneros no eran del color de los tigres»; expresado con otras palabras: que todo tiene el color y el orden dado por Dios y que no deben ser transmutados. Satán tiene interés, por su parte, en confundir y transmutar mediante una nueva co-

<sup>14</sup> «El proveedor de iniquidades Monik Eastman», «El asesino desinteresado Bill Harrigan» y «El incivil maestro de ceremonias Kotsukó no Suké» tienen también cierta relación con esta poética inmanente, pero en menor escala. «El proveedor» y «El asesino» son variaciones borgianas del tema hondamente norteamericano de héroes del revólver y bárbaros; en «El incivil maestro de ceremonias...» se destaca el orientalismo del estilo, que alcanza su máxima intensidad escalofriante en un suicidio con cuchillo de oro y decorado con joyas.

<sup>15</sup> Corresponde a la expresión idiomática alemana «Hexen und Blaufärben». La característica común a todas estas formas es la transformación.

<sup>16</sup> Véase, por ejemplo, de Nodier, *Fée aux miettes*.

loración el designio divino. Hakim comprende, por último, que «el Ángel y Satán erraban la verdad y que todo color es aborrecible (p. 85). Con esta intuición, Hakim, y a su modo Lazarus Morell y todos los demás redentores espantosos, se convierten en cierta medida en el autor Borges, el cual, como hemos comprobado, evita todo juicio de valor proveniente del exterior y el pasado y reduce su texto al mero estilo y a la pura figura. Pero así como en el caso de la viuda Ching la batalla contra la tradición no significa la última decisión, e incluso en el caso del espantoso redentor se apunta la magia y el éxtasis más allá del estilo, tampoco es la exclusión de los colores<sup>17</sup> la última palabra del héroe. El busca a su manera, como embozado o enmascarado profeta, la conexión con lo sagrado. Sostiene que la cabeza le ha sido arrancada del tronco y conducida a la faz del Señor, el cual le ha ordenado ser profeta y le ha inspirado palabras tan antiguas que quemarían los labios de quien se atreviera a pronunciarlas. Dos ciegos que le acompañan, un leopardo, que él ha enceguecido, y un harén de 114 mujeres ciegas, que cumplen la misión de calmar las necesidades naturales de su cuerpo divino, testimonian en qué medida le ha sido transferida la fuerza del rostro radiante. Esto, por cierto, da más la impresión de una parodia y de una figura estilística barroco-apocalíptica y no de seriedad sagrada. En la práctica, también Hakim, al igual que todos los redentores de *Historia universal de la infamia*, es un impostor que debe abdicar finalmente ante el poder de la realidad trivial. Su cosmogonía, de inspiración gnóstica, permite adivinarlo, pues es expresión del escepticismo teológico más absoluto. Al principio de esta cosmogonía hay un dios sin origen, nombre ni rostro e inmutable, un dios, por tanto, como el de los cristianos y judíos. Pero según la teogonía de Hakim, este dios inmutable se ha convertido en nueve sombras, que crearon el primer círculo celeste y que proyectan a su vez nueve sombras, y así sucesivamente hasta llegar a las 999 sombras. El Señor del Cielo, bajo el cual viven los hombres, dispondría como «sombra de otras sombras» de solamente una fracción de divinidad cercana al cero. Por último, la tierra en la que habitamos sería «un error, una incompetente parodia» (p. 90).

En esta doctrina, formulada con la mezcla de parodia y seriedad característica de Borges, tenemos una clave para la comprensión teológica del estilo que Borges utiliza en *Historia universal de la infamia*. Borges elige el único estilo (el de la parodia y la ausencia de significado) adecuado a la realidad que él ve. No es un estilo de expresión del nihi-

<sup>17</sup> La arbitrariedad de los colores, según aparece en la flota de la pirata, cumple la misma función de abolir el significado de un color.

lismo, sino un interminable escepticismo que acepta la contemplación del sentido, consecuente y paradójicamente sólo en la forma de engaño y éxtasis más allá de toda lógica y comprensión. Si Hakim lleva una máscara o cuádruple velo, *logos* (la Palabra), un enjoyado velo y el rostro (un rostro que enceguece), son circunlocuciones de su fuerza divina. Estos elementos corresponden a importantes atributos del estilo de Borges con sus múltiples sentidos textuales<sup>18</sup>, su oscuridad y su encubrimiento, su decorado de oxímoron y el enceguecimiento que irradia. Esta afirmación poetológica, que pasa de la inmanencia a la univocidad de la alegoría, se prolonga hasta que a Hakim le arrancan la máscara del rostro y se descubre un rostro feo e incoloro; con ello se lleva a cabo una vez más la reducción a la realidad: Borges ofrece sólo redenciones que tienen la duración de un sueño o, mejor dicho, de una lectura.

LEO POLLMANN

*Universität Erlangen-Nürnberg.*

---

<sup>18</sup> Esto lo relaciona con una tradición teológica que llega hasta la antigüedad tardía. Aplicado al «espantoso redentor», el cuádruple significado textual podría disponerse del siguiente modo: 1. Sentido literal del texto = Morell organiza un sistema para engañar; 2. Sentido moral del texto = Morell pone en movimiento su juego basado en los anhelos de libertad del ser humano; 3. Sentido simbólico del texto = a) Morell es un símbolo de infamia histórica por excelencia; b) Morell representa el procedimiento del autor; 4. Sentido anagógico del texto = las acciones de Morell y sus éxtasis son expresión (en sentido poetológico) de escepticismo gnóstico

