

Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges

En el epílogo ficticio al primer tomo de sus obras completas –a publicarse en Santiago de Chile en el año 2074–, Borges escribe sobre Borges:

Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. (OC 3: 500)

Conociendo el valor de la ficción en la obra de Borges, bien se puede aludir al texto citado a modo de justificación del tema a tratar. En la verdad de un texto ficticio, Borges reconoce la importancia del tema del valor y del coraje, aunque esté representado por alguna figura de dudosa calaña.

Sin pretender abarcar de ningún modo todos los textos que podrían considerarse, optamos por dos vías de reflexión que ayuden a ordenar el material y a descubrir las ideas fundamentales. Los textos citados nos parecen representativos al respecto.

Es obvio que el objetivo no es llegar a una conclusión sistemática acerca de lo que Borges pensaba sobre el coraje. En el caso de poder arribar a un resultado, al final habría que reconocer, probablemente, que los caminos recorridos fueron mucho más interesantes que la meta alcanzada. Se trata más bien de escuchar y dejar hablar a los textos mismos, sin preocupaciones ni pretensiones sistemáticas. Sólo los resultados permitirán dar un juicio sobre la validez y oportunidad del camino elegido.

I. El tiempo del coraje

Como Facundo Quiroga o el compadrito protagonista de alguna mi-longa, los personajes que encarnan el ideal del coraje no son figuras que llegan a actuar con valentía en la forma de una reacción inusitada e inesperada, o como resultado de una larga preparación. Todos ellos

son valientes de por sí –aun en su debilidad–, y no cabe esperar otra cosa de su obrar. Pero aun así, el acto de coraje en que el hombre se juega la vida –y muchas veces también la pierde– configura un tiempo especial. Así como hay un tiempo de vivir y de morir, con tono y ritmo propios, así emerge el tiempo del coraje y se destaca en el horizonte de la continuidad histórica. No es exagerado afirmar que en ese instante se toma una decisión que afecta al valor de la vida misma, y relativiza el hecho material de vivir o de morir. Lo fundamental es haber vivido o muerto con coraje.

El segundo libro de poemas de Borges, *Luna de enfrente*, publicado en 1925, se ocupa por primera vez del tema: “El General Quiroga va en coche a la muerte”¹. El texto en tercera persona acentúa la soberanía del tiempo del coraje:

Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!
El general Quiroga quiso entrar en la sombra
llevando seis o siete degollados de escolta.(OC 1: 61)

La decisión de afrontar el peligro tiene un efecto anticipativo en la sucesión de los actos. Quiroga es el único que aún está vivo en marcha hacia la muerte (“quiso entrar en la sombra”), mientras que sus acompañantes ya están muertos antes de haber sido atacados.

La reflexión en primera persona que le sigue, pone de relieve otro aspecto igualmente importante:

Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblo en las lanzas,
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

La esperanza de Quiroga tiene fundamentos tan dispares como son la banalidad de haber “sobrevivido a millares de tardes” (¿o no es una banalidad?), o su fama de valientes, capaz de hacer temblar las lanzas. El resultado es una certeza tan elemental como la vigencia del pampero o de las espadas.

El tiempo del coraje no anula el tiempo de morir. El texto lo dice claramente: “La muerte, que es de todos, arreó con el riojano”. Pero en la decisión de enfrentar la muerte, ya sugerida por el título del poema, el

¹ En el prólogo, escrito en 1969, Borges afirma que la composición “posee acaso toda la vistosa belleza de una calcomanía” (OC 1: 55).

sujeto de la acción vive su propio tiempo, que lo distingue de los otros actores.

Muchos años más tarde, en 1972, Borges vuelve sobre el tema. “La tentación”, un poema publicado en *El oro de los tigres*, tiene como protagonista a Quiroga. Desde el comienzo la cosa está tan clara como en la poesía escrita casi medio siglo antes:

El general Quiroga va a su entierro (OC 2: 497)

¿En qué consiste la tentación? Curiosamente, el texto no contiene ninguna alusión explícita al tema de la tentación. La cuestión se aclara cuando se sigue con atención el itinerario del viaje hacia la muerte que hace Quiroga, tal como lo presenta Borges.

El punto de partida no es geográfico, sino una persona: Rosas, el cobarde, “la recóndita araña de Palermo”, que despide a Quiroga y le advierte al pie de la galera sobre el peligro que corre al emprender el viaje.

¿Cuál es el destino final del viaje? El dato es vago: “Quiroga parte al Norte.” La importancia del detalle se descubre paulatinamente, a medida que se progresa en la lectura.

El camino recorre “leguas de larga lluvia”, “neblinas y lodos y las crecidas aguas”. El lector puede pensar en las inmediaciones del Paraná, pasando por Rosario. El texto no dice nada al respecto, porque nada de esto es importante. Quiroga tiene que seguir su camino.

Córdoba es la primera etapa claramente definida. Después de las alusiones al peligro y a los planes del mercenario Santos Pérez, el lector entiende que la muerte de Quiroga es ya “una muerte anunciada”. El texto lo confirma en esa idea:

Al fin avistan Córdoba. Los *miran*
como si fueran sus fantasmas. *Todos*
los daban ya por muertos ...

El sujeto, expresado al final de cada línea (lo hemos marcado en letra cursiva), son los espectadores del drama, que como en el coro de la tragedia griega comentan el contenido de lo acaecido en el escenario. La reacción de Quiroga no es sorprendente:

Juan Facundo Quiroga no se inmuta.
Sigue al Norte. En Santiago del Estero
se da a los naipes y a su hermoso riesgo.

En comparación con la “duración narrativa” del viaje hasta alcanzar la primera etapa, llama la atención el rápido desarrollo del trecho siguiente. Basta un renglón para llegar de Córdoba a Santiago del Estero. El

viaje al Norte se concreta, pero no ha llegado a su fin. El desenlace se va preparando con la ayuda de pequeños detalles. Que a Quiroga el juego de cartas no le interesa mucho, se vislumbra en la observación:

Entre el ocaso y la alborada *pierde*
o *gana* centenares de onzas de oro.

Si el juego no le interesa, entonces le queda el “hermoso riesgo”. A primera vista pareciera que el riesgo mencionado se refiere al juego de cartas. El contexto sugiere otro punto de referencia. Lo que sigue es la clave para entender la “tentación” de Quiroga.

Arrecian las alarmas. *Bruscamente*
resuelve regresar y da la orden.
Por esos descampados y esos montes
retoman los caminos del peligro.

En forma inexplicable Quiroga cambia el rumbo. No sigue al Norte, sino que retorna a Córdoba. El adverbio al final del renglón acentúa el cambio de marcha. El próximo dato geográfico, Ojo de Agua, confirma la dirección al Sur. Borges no quiere repetir la historia de la muerte de Quiroga, y se contenta al final del poema con una indicación tan sencilla como significativa: “La galera toma el camino de Barranca Yaco”. Ahí concluye el camino.

La tentación de Quiroga era seguir de camino al Norte. Ya lo daban por muerto antes de llegar a Córdoba. Dado que las amenazas no se cumplen, puede llegar hasta Santiago del Estero. Es como si hubiera pasado la zona de peligro. Seguir al Norte hubiera significado seguridad, pero no es esto lo que busca Quiroga. Rosas, que es cobarde, sabe

que no hay entre los hombres uno solo
más vulnerable y frágil que el valiente.

Quiroga busca el “hermoso riesgo”, y éste se encuentra no tanto en el juego de cartas cuanto en el juego del peligro. Es verdad que, como en todo juego, se puede ganar o perder, pero si él mismo se ha entregado voluntariamente al juego, entonces siempre va a ganar.

No es un juego de autómatas, en el que el valiente sigue el impulso de su naturaleza indomable. Por el contrario, el valiente es “vulnerable y frágil”. Detrás del “bruscamente” del texto citado se esconde el rechazo de la tentación de seguir al norte, y la decisión de cambiar el rumbo retomando “los caminos del peligro.” *Re-tornar* es querer *re-vivir* el peligro.

Borges no dice nada que pueda dar pie a la menor consideración psicológica acerca del mecanismo de la superación de la tentación. El “brus-

camente“ es el instante que irrumpe y que marca el tiempo del coraje, como tiempo de la decisión para entregarse al juego en el que se juega la vida.

La “Milonga de Jacinto Chiclana” nos traslada a un paisaje muy diferente al descrito en torno a la figura de Quiroga. Ya no son los caminos interminables y el ritmo de la galera. La escena está configurada ahora por Buenos Aires, en el barrio de Balvanera.

El personaje mismo es más difícil de visualizar que Quiroga. El que canta la milonga conoce de él solamente el nombre, y sabe de una alusión imprecisa a una esquina y a un cuchillo. El nombre, Jacinto Chiclana, despliega un enorme poder evocativo. De los pocos datos surge una primera visión:

los años nos dejan ver
el entrevero y el brillo. (OC 2: 337)

El cantor se siente tan urgido por el nombre del ausente y desconocido que, al mismo tiempo que expresa su deseo de saber “cómo habrá sido aquel hombre”, dibuja en sus versos el perfil del personaje. Pronto llega al punto culminante, que revela lo esencial de esta historia. En él se retoman los dos únicos elementos mencionados que acompañaban al nombre: la esquina y el cuchillo. Con cada uno de ellos se cierra la estrofa correspondiente.

Sobre la huerta y el patio
las torres de Balvanera
y aquella muerte casual
en una *esquina* cualquiera.

No veo los rasgos. Veo
bajo el farol amarillo,
el choque de hombre o sombras
y esa víbora, el *cuchillo*. (OC 2: 337)

La imaginación del cantor alcanza a intuir lo pensado por aquel hombre en el momento de morir:

Acaso en aquel momento
en que le entraba la herida,
pensó que a un varón le cuadra
no demorar la partida.

“Lo que se cifra en el nombre” ha sido explicitado en el canto. La penúltima estrofa tiene el carácter de una enseñanza, que se desprende por una parte, de la historia de Jacinto Chiclana y, por otra, anuncia la certeza que le sirve de fundamento.

Entre las cosas hay una
de la que no se arrepiente
nadie en la tierra. Esa cosa
es haber sido valiente.

La última estrofa pone otra vez de relieve la importancia del coraje y explica la dedicatoria del canto:

Siempre el coraje es mejor,
la esperanza nunca es vana;
vaya pues esta milonga
para Jacinto Chiclana.

El “tiempo del coraje” no es aquí el tiempo del sujeto que vive para ese momento en el que se tiene que jugar. Es cierto que este aspecto no está del todo ausente –cuando le entra la herida, Chiclana piensa “que a un varón le cuadra no demorar la partida”–, pero no está en primer plano.

El “tiempo del coraje” está pensado en sí mismo, independientemente del sujeto valiente que lo vive. El coraje aparece como portador de un potencial evocativo tan rico que sólo necesita de un par de datos –lo más elemental como para poder construir una historia simple–, para convertirse en relato vívido. El coraje “genera” un tiempo narrativo que está presente y se desenvuelve en la milonga. En esa realidad que él mismo crea, pervive el coraje, separado de todo sujeto que no sea el cantor. Si es verdad que “siempre el coraje es mejor”, entonces la milonga, como canto al coraje, está plenamente justificada. Aun más: nunca habría que permitir que se silencie u olvide.

El ritmo de la milonga es el mejor acompañante y guía para afrontar el próximo texto: “El tango”². Ya la pregunta inicial hace ver que el tema del tiempo va a jugar un papel preponderante a lo largo de todo el poema. En realidad, todo el texto no es sino un intento de dar una respuesta a esa pregunta:

¿Dónde estarán? Pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en el que Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía. (OC 2: 266)

Los que dominan la escena son los compadritos, los representantes del malevaje. Pero no lo hacen porque actúan en ella, sino por el modo pe-

² Dejamos de lado toda consideración crítica sobre la caracterización de Borges acerca del origen y el sentido del tango. La belleza poética lograda en “El tango” reduce casi a la irrelevancia la discusión al respecto.

cular de su presencia, mucho más sutil que en la materialidad del “estar –ahí”. Han pasado, pero queda la pregunta: “¿Dónde estarán?”

Los límites topográficos de su posible estancia son las dimensiones del tiempo. La región es completamente “u –tópica”, pero no por ello irreal. De hecho, el texto mismo va a revelar dónde está esa región.

Es cierto que los personajes viven en la leyenda, pero las palabras solas no son suficientes para salvarlos del pasado.

Una mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales.

¿Qué o quién los podrá salvar del olvido? ¿Dónde está esa región definida de tal modo por la presencia, que sea capaz de rescatar lo pasado del pasado? La respuesta es clara y escueta: en el tango.

Para entender la respuesta cabe recordar una frase de Borges en la “Historia del tango”, es decir, en el capítulo XI de su libro *Evaristo Carriego*. En un párrafo titulado “El tango pendenciero”, Borges precisa:

Hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas, expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta (OC 1: 161).

El volumen de poesías que incluye „El tango“, fue publicado en 1964, con el título sugestivo *El otro, el mismo*. El título expresa correctamente la relación entre la prosa del Borges joven, con el juego poético al paso de más de treinta años, al abordar el tema del tango. “El tango” es una magnífica variación poética de aquella intuición expresada antes. La siguiente estrofa lo hace ver claramente:

En la música están, en el cordaje
de la terca guitarra trabajosa,
que trama en la milonga venturosa
la fiesta y la inocencia del coraje.

La analogía con la “Milonga de Jacinto Chiclana” salta a la vista. De los sujetos históricos no queda sino un recuerdo débil. Lo que los une es también lo único cierto que se sabe de ellos: Era gente de coraje. En el juego del coraje perdieron la vida y ya no están. Su recuerdo está amenazado por el olvido y, en realidad, tendrían que caer en el olvido co-

mo todos los demás que ya han pasado. Lo que los rescata del olvido es la milonga o el tango, que Borges entiende como sinónimos³.

En la analogía hay también matices diferentes. En la evocación de Jacinto Chiclana es como si el coraje impulsara al cantor a ir creando la trama en la que va a encontrar una nueva presencia. El movimiento va del recuerdo hacia la creación musical, en una dinámica inexplicablemente necesaria. En "El Tango" se parte más bien de la realidad musical como el ámbito que protege del olvido a las figuras individuales y rescata la epopeya del coraje. El "tiempo del coraje" es simplemente "tiempo de tango".

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdieron en el fango
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
muerte, esos muertos viven en el tango. (OC 2: 267)

El poema concluye en forma paradójica, con una afirmación que pareciera acentuar solamente lo efímero de la memoria.

(...) hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
menos que la liviana melodía,
que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
el recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio.

Los compadritos cuya presencia anuncia el tango, pertenecen a un "pasado irreal", pero "que de algún modo es cierto". El recuerdo que los trae del olvido es un "recuerdo imposible". No es mucho lo que queda. ¿Será que al final todo es irremediabilmente vanidad? No todo.

El hombre "hecho de polvo y tiempo ... dura menos que la liviana melodía, que sólo es tiempo." Su ser terreno lo hace perecedero, a diferencia de la melodía constituida por la inmaterialidad del tiempo. El hombre como sujeto de la memoria aparece como poco confiable. Él mismo no confía ni en la realidad del pasado ni en la consistencia de su recuerdo.

Y con todo, nada de esto amenaza la memoria del coraje. Ella no depende de la memoria humana, sino que está entrañablemente unida a la realidad del tango, en la que ha encontrado su morada. La conclu-

³ Borges mira al tango y a la milonga desde la perspectiva temática del coraje, no influenciada por la realidad de la danza. Así se comprende que no haga ninguna distinción entre el tango y la milonga.

sión revela que todo el poema hace honor a su título, y que desde él está concebido: "El tango".

II. Coraje y revelación de sí mismo

El tema guarda estrecha relación con el anterior, pero añade un contenido nuevo, de gran importancia. El acto del coraje tiene su tiempo, y este tiempo es también el de una revelación que atañe al sujeto del acto. En ese momento descubre algo que hasta ese momento había permanecido oculto, o solamente había sido vislumbrado, pero nunca percibido como constitutivo del propio ser. El tiempo del coraje es la hora de la verdad.

En el epílogo a *El Aleph*, publicado en 1949, Borges hace breves observaciones sobre algunas de las narraciones contenidas en ese volumen. Sobre la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" afirma solamente "que es una glosa del *Martín Fierro*" (OC 1: 629), y deja así libre al lector para que acepte el dato sin más, o se pregunte por la relación entre la glosa y el original.

Aquí no queremos analizar cuestiones de crítica literaria, pero será necesario volver sobre la cosa después de haber explicitado el aporte de esta narración al tema que tratamos.

Tadeo Isidoro Cruz –el *Martín Fierro* de José Hernández conoce sólo el apellido– es el sargento que está al frente del pelotón enviado para aprehender a Martín Fierro⁴. Es la noche del doce de julio. Así el relato de Borges.

La historia de Cruz no es simple. Borges se interesa por contar sólo lo esencial. Cruz es un hombre que pertenece a la inmensa llanura. Su único contacto con la gran ciudad, Buenos Aires, lo confirma en la certeza de que nada tiene que ver con la ciudad. Un par de circunstancias adversas –sin mostrar rencor, ni siquiera disgusto, ha matado a un hombre– lo llevan al enfrentamiento con la autoridad. Después de haber sido apresado, recibe la condena de servir en el ejército.

Ahí lo encontramos tiempo después, involucrado en el mismo juego en el que ya había participado. El papel que le toca jugar es distinto. Aho-

⁴ La relación que hace el mismo Cruz en la estrofa 355 del *Martín Fierro* corrobora el detalle. El Juez que llama a Cruz lo nombre sargento „pa que mandara la gente.“

ra es él quien tiene que buscar y aprehender a un malhechor, desertor del ejército, escondido en el monte. Al encuentro, sigue la lucha. A lo largo de la pelea, Cruz entra en un proceso de comprensión de tono muy particular. Borges lo cuenta así:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro. (OC 1: 563)

El momento que vive Cruz es un momento privilegiado; es un tiempo de densidad particular. Ya lo ha dicho Borges al comienzo del relato:

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y las noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. (561)

La luz del amanecer anuncia el fin de la noche. La noche es el tiempo de la pelea y del comprender paulatino que anteceden a la revelación de la propia verdad, cuando comienza a clarear. En el fondo, Cruz es tan gaucho matrero como Fierro. No ha sido necesario mucho para que la historia lo margine primero, y lo deje integrado “a distancia” después, cumpliendo su condena como soldado en defensa de un derecho, del que él mismo había sido la víctima.

El encuentro con Fierro lo vuelve a enfrentar con su propia historia en la forma más real e inmediata. La hora de la verdad pone al descubierto las falsedades y las verdades a medias. Ocurre que Cruz ha tomado en serio la oferta de integración: Tiene una familia, un pequeño campo. A propósito de su nombramiento de sargento, anota Borges:

Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (562)

Todo parecía haberse encauzado por los caminos de la normalidad, hasta la noche del encuentro con Fierro. Borges hace resaltar el momento privilegiado, el “kairós” de la revelación:

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestros símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quien es. (562)

El contenido de la revelación que lleva a Cruz “a verse a sí mismo en un entrevero y un hombre”, es como un espejo. En la figura de Fierro peleando solo contra el pelotón, es decir, en el valiente, Cruz se reconoce a sí mismo. En ese momento comprende “que el otro era él” (Cf. Almeida & Parodi 18 -35).

El motivo de la identidad de los personajes es la valentía. El coraje no sólo los une, sino que los hace iguales. Cuando Cruz comprende “que todo hombre debe acatar el que lleva adentro”, no necesita más que mirar a Fierro para encontrar en el otro su propia realidad. La alteridad de las personas se conjuga en la identidad que crea el coraje.

Estas consideraciones pueden ser enriquecidas por lo que se observa comparando la “glosa” de Borges con el original de José Hernández. El texto clave es la escena previa a la pelea.

Después de haber matado a un hombre, Cruz tiene que huir. Borges lo cuenta así:

Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. (562)

Hernández es más rico en detalles al describir la situación de Martín Fierro, antes del encuentro con los hombres que lo buscan:

Me encontraba como digo
En aquella soledá,
Entre tanta oscuridá,
Echando al viento mis quejas,
Cuando el grito del chajá
Me hizo parar las orejas. (258)

Me refalé las espuelas
Para no peliar con grillos,
Me arremangué el calzoncillo,
Y me ajusté bien la faja,
Y en una mata de paja
Probé el filo del cuchillo. (263)

Al enfrentarse con la policía, Fierro responde:

‘No me vengan’, contesté.
‘Con relación de dijuntos-
Estos son otros asuntos,
Vean si me pueden llevar,
Que yo no me he de entregar
Aunque vengan todos juntos’. (268)

Borges resume los datos a lo esencial, sin renunciar por ello a detalles plásticos. Su intención es clara. Cuando describe a Cruz con los mismos rasgos que Hernández atribuye a Martín Fierro, está anunciando al lector lo que en la narración se hará evidente: en Martín Fierro, Cruz se encuentra a sí mismo. Pero hay algo más. El lector que advierte los paralelos, puede construir una sucesión cronológica. Leyendo la historia de Cruz escrita por Borges, encuentra que Cruz, antes de la noche de la pelea, ha hecho la misma experiencia y ha realizado los mismos gestos que hará Martín Fierro, en la versión de José Hernández, antes de pelear en otra noche con los soldados de Cruz: por el grito del chajá el perseguido se da cuenta de que lo han alcanzado y rodeado; prueba el filo del cuchillo en una mata de paja; se quita las espuelas para poder pelear mejor; está decidido a no entregarse. Borges dice que al oír el grito de un chajá, Cruz “tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento.” Al ver a Martín Fierro peleando, el recuerdo que aflora en torno a un pasado sorprendentemente similar, es reemplazado por la participación en un mismo presente. En momentos diferentes los dos valientes hacen los mismos gestos, para descubrir, al final, que son uno y el mismo.

III. *A modo de conclusión*

Lo expresado aquí es muy fragmentario. Al último punto podría agregarse la poesía “Israel, 1969”, publicada en 1969, en *Elogio de la sombra*, para ver que el coraje como revelación de sí mismo puede tener como sujeto también a un pueblo. Con el tema del coraje está unido el tema del héroe. El “Poema conjetural” (*El otro, el mismo*, 1964), ofrecería un ejemplo acabado de la vigencia del héroe trágico, que en la derrota irreversible descubre su verdad. Un buen conocedor de Borges sería capaz de completar la lista de textos pertinentes.

Algunas preguntas, tan necesarias en su planteo como difíciles en su respuesta, tendrían aquí su lugar. ¿Es sólo “la nostalgia del destino épico de sus mayores” la que mueve a Borges a ocuparse del tema con tanta intensidad y simpatía? ¿En qué medida su “culto” del valor no tiene raíces literarias, como fruto del universalismo cultural de Borges, capaz de unir la “andreaia” de la ética griega con la historia del algún compadrito del arrabal porteño? Por último: el haber centrado el tema “en la obra de Borges” nos exime de tratar una pregunta de índole muy diferente, aunque se la pueda expresar: Y Borges mismo, ¿fue valiente?

No cabe duda de que Borges no alberga ninguna intención moralizante cuando trata el tema del coraje. Hace literatura, y muy buena. Aun así, el lector reconocerá que no es fácil substraerse a la atracción inquietante que emana de la verdad de aquella estrofa:

Entre las cosas hay una
de la que no se arrepiente
nadie en la tierra. Esa cosa
es haber sido valiente. (OC 2: 338)

A lo mejor, hay una verdad que nos espera.

Horacio E. Lona
Bendiktbeuern

Bibliografía citada

- Almeida, I. & C. Parodi. "Borges and the Ontology of Tropes". *Variaciones Borges* 2 (1996).
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.