

Sueños de la llanura. Ficción y política en Borges

Fermín Rodríguez

Vida y muerte le han faltado a mi vida.

Jorge Luis Borges, *Discusión*

DEL DUELO A LA DIFERENCIA

Publicado en 1953 en el diario *La Nación* e incluido en 1956 en la segunda edición de *Ficciones*, “El Sur” es, según reconoce el propio Borges en la posdata del prólogo, “acaso mi mejor cuento” (OC 1: 483), para inmediatamente señalar que la serie de extraños incidentes en la vida de Juan Dahlmann, que culminan con el discreto y pacífico bibliotecario porteño empuñando un puñal, a punto de salir a la llanura a batirse a duelo, pueden ser leídos como “directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (483). Tal vez no esté expresado directamente, pero detrás de lo dicho hay un decir que establece, entre la alta consideración que Borges guarda por el cuento y la doble lectura que éste admite, una relación necesaria: “El Sur” es mi mejor cuento, insinúa el autor de *Ficciones*, porque puede leerse de dos maneras que no se excluyen entre sí.

Recordemos que, para Borges, la potencia singular de la ficción residía en la perfección del argumento, la precisión en la construcción de la trama.¹ Un buen cuento, escribe Borges en 1940 en el prólogo de *La invención de Morel*, debe ser un objeto artificial que “no sufre ninguna parte injustificada” (8). La trama de la novela de su amigo Adolfo Bioy Casares resulta “perfecta” (10) porque “despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico, pero no sobrenatural” (9). El triunfo del artificio, de la construcción razonada, separa la novela de Bioy Casares de la mera “transcripción de la realidad” de la novela realista (8), saturada de detalles sin función que vuelve “inaceptables como invenciones” páginas y capítulos enteros de libros a los que “nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día” (8). Sin la debida selección de detalles en función de la construcción de una buena intriga, el arte propende a lo informe y se confunde con lo que no es arte, con el “pleno desorden” (8) de la vida prosaica que inunda el texto naturalista de pormenores superfluos y la novela “psicológica” de motivaciones infundadas.

Así, el postulado fantástico, pero no sobrenatural, por medio del cual se descifran la serie de extraños acontecimientos que le ocurren a Dahlmann desde que tropezó con el marco de una ventana abierta hasta que se compromete a batirse a duelo con el peón, es que el hombre que agoniza inmóvil en un cuarto de hospital muere en el medio de un sueño elaborado con los materiales del incidente –como quien dice de un *batiente* a otro, el de la ventana y el de la pelea a cuchillo. Dahlmann muere tal vez soñando la historia del duelo, tomado por una intensidad y un vigor desconocido que lo apartan del agotamiento y el letargo de la enfermedad y dejan atrás, en el olvido, las “metódicas servidumbres” de un cuerpo abatido por una septicemia (OC 1: 527).

La equívocidad irreductible de la trama, que está narrada desde la perspectiva aturrida y extrañada de Dahlmann, depende de ese presente desdoblado que escinde cada instante del texto entre la vida y la otra muerte o destino que Dahlmann, autor, espectador y protagonista del sueño, está por concederse trasladándose hacia ese Sur “que era suyo” (OC 1: 529).

1 Ver “El arte narrativo y la magia”, el ensayo de 1932 publicado en *Discusión*, una suerte de manifiesto narrativo que anticipa los cuentos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949).

¿Qué ha podido pasar para llegar a esta situación, que, en el sanatorio –piensa Dahlmann al filo de la muerte–, le hubieran evitado?

EL MALENTENDIDO

“El Sur” es el mejor de los cuentos escritos por Borges porque, desde el punto de vista de los hechos, dejarlo todo sin aclarar a fuerza de malentendidos, teñido todo de un toque de imposibilidad, exige acaso más exactitud y precisión que hacer aflorar artificialmente hasta la superficie del cuento algo que estaba oculto, y sorprender al lector con la visión instantánea de un modo de tramar una historia donde no hay ni una sola palabra que no sea el efecto de una decisión narrativa. La oposición entre dos desarrollos causales antagónicos resolviéndose en el final deviene ahora yuxtaposición, diferencia irresuelta, final abierto. Los contrarios se juntan, se funden, se mezclan, se intercambian de manera incesante en un texto orgánicamente descompensado, en desacuerdo consigo mismo, donde la división entre las dos historias se vuelve interminable. En este sentido, “El Sur” hace algo más que construir un mundo posible: construye un conflicto de mundos o de lo que Rancière (*El reparto* 2009) llama particiones de lo sensible, que son maneras de repartir y estructurar un espacio sensible a través de cortes de espacios y de tiempos, de ver o no ver objetos nuevos o de percibir de otra manera lo que es activo y pasivo, apariencia y realidad, pensamiento y acción, *logos* y *pathos*, movimiento y reposo, vigilia y sueño, salud y enfermedad, real y ficción.

El régimen de visibilidad y de discursividad del texto se sostiene en un litigio, una disputa, un malentendido que está en todas partes, proliferando, multiplicando los límites, atravesando cuerpos y acciones, tensionando la trama, soltando dobles, retorciendo líneas, de manera que es difícil volver a leer “El Sur” sin poner al cuento en desacuerdo consigo mismo, fomentando el malentendido y registrando sus dobleces.² ¿Qué es un malentendido? Rancière (*El desacuerdo*) lo define como un litigio sobre el objeto de litigio, un desacuerdo que comienza cuando dos interlocutores, aunque hablen de lo mismo, no están diciendo cosas idénticas. La “discordia” de los dos linajes de Dahlmann, por ejemplo, no es tanto una

2 En sus lecciones de literatura sobre Borges, Enrique Pezzoni, entre otros, analiza exhaustivamente el procedimiento de series que se niegan sucesivamente, mientras absorben todo tipo de discurso (Louis).

oposición o una división entre dos términos discontinuos como un malentendido, porque el nacionalismo romántico que en la Buenos Aires de 1939 practica un hombre de libros como Dahlmann es un culto foráneo que el secretario de una apacible biblioteca municipal adopta “tal vez a impulsos de la sangre germánica” (OC 1: 525) y que remite a su abuelo paterno, el pastor protestante que desembarcó en Buenos Aires en 1871 procedente de Alemania.³

El nacionalista alemán y el nacionalista argentino sueñan con un vínculo orgánico con el pueblo y hablan de lo mismo –el espíritu del pueblo, la cultura como forma total de vida, el valor de las costumbres, las tradiciones y la lengua vernácula a través de la literatura nacional, el culto al color local– pero no reconocen el objeto particular del que el otro habla más que como foráneo. Dahlmann es las dos cosas: un gringo acriollado, un nacionalista que lleva, como quien dice, *en la sangre*, al extranjero dentro suyo, la parte con la que Dahlmann no cuenta, pero que, en la lógica del malentendido, el paisano borracho ve bien desde el momento en que no ve en Dahlmann más que a un extranjero, un forastero o, en el mejor de los casos, un pueblerino, un hombre de ciudad, un porteño de Barrio Norte leyendo un libro en alemán. No es un sueño: es el fantasma que acosa al nacionalista criollo que es Dahlmann, sangrando por la herida abierta que, en su no reconocimiento, le inflige el sujeto de sus fantasías: el criollo “puro” de un mundo popular que, hacia 1953, está contaminado de “cabecitas negras”.⁴

SANGRE MAL ENTENDIDA: DE LO BIOGRÁFICO AL BIOS

Pero el malentendido nacionalista es parte de un malentendido mayor, a saber, el que aparece cuando la vida de Dahlmann empieza a jugarse en el campo de la otra sangre, la sangre que mana por la herida en la frente después del golpe contra la arista de la ventana, la sangre que se infectará y causará el choque séptico que condujo a Dahlmann hasta el “arrabal del infierno” (OC 1: 526). Esa otra sangre es y no es la misma sangre del paren-

3 Acerca de cómo dar cuenta de la vida humana en un relato biográfico y de la lógica de los orígenes, ver Premat, “A impulsos”.

4 El objeto reprimido del nacionalismo –señala Dardo Scavino a propósito de “El Sur”– no es el criollo puro sino su doble siniestro: el gringo introyectado como fundamento traumático sobre el que se funda una identidad, “el resto abyecto que era como un extranjero dentro de ellos” (324).

tesco y del pasado familiar heroico, asociada con la cuna y con el nacimiento, con la espada y con el verdugo. Se trata ahora de una sangre homónima de la primera, en discordia con la sangre asociada al honor, a lo simbólico, a la guerra, al culto del coraje del siglo mítico y criollo que corre por las venas de Dahlmann, descendiente de un linaje de fundadores y soldados que hablan “con esa tácita voz que desde lo antiguo de la sangre le llega” (“Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín” 250).

Sabemos por Ricardo Piglia que esa ficción genealógica se divide en dos linajes conectados sobre el modelo de la relación imaginaria de Borges con sus padres: la tradición literaria que corre por la familia del padre y la estirpe de conquistadores, fundadores, guerreros y estancieros que se suceden por la rama materna (“Ideología y ficción en Borges”). Y sabemos que es un relato que funciona como mito de origen de una obra dominada por una imagen “heroica” del escritor, que entra en la literatura fundándose una Buenos Aires mítica, a la medida de sus sueños (Premat, *Héroes*).

Pero hay otra figura de escritor que comienza a construirse a fines de los años 30, cuando la obra de Borges se reorienta hacia la escritura de ficción. La sangre también circula por ella; la sangre derramada en el grave accidente que Borges sufrió en la Nochebuena de 1938 –“el año en el que murió mi padre”, acota melancólicamente Borges en su *Autobiographical Essay* (170)– y que mancha de rojo la frente del bibliotecario de “El Sur”.⁵ Es una sangre espesa y orgánica que se infecta y produce la septicemia que, en la versión de su Autobiografía, lleva a un Borges ardiendo de fiebre y afásico hasta el borde de la muerte. Temeroso de haber perdido la razón y no poder volver a escribir nunca más, Borges –dice la anécdota– decide probar “algo que nunca había hecho antes”, distinto de sus ensayos y sus poemas, porque si fracasaba “no sería tan malo y quizá hasta me prepararía para la revelación final” (*An Autobiographical Essay* 171). Lo que se le ocurrió o, más bien, lo que le ocurrió, porque tuvo el estatuto de un acontecimiento, fue un cuento: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

Las dos ficciones de la sangre se mezclan en la anécdota, porque en ese anudamiento entre la muerte del padre y el accidente, entre la enfer-

5 “El relato del accidente”, observa Premat en *Héroes sin atributos*, “narra el final del heroísmo del joven Borges, la confrontación con el padre muerto y con una tradición, o sea la escritura a partir de una posición edípica” (71). El accidente, especula Premat, sitúa al escritor huérfano en el papel del “hijo melancólico”.

medad de la sangre y la medicina literaria –el tratamiento ficcional de los síntomas–, se está jugando el pasaje de lo biográfico al *bíos* como condición de la ficción. La sangre que se derrama en el campo de batalla de las sociedades de la guerra anteriores al Estado y a la ley, que se vierte en un duelo, que se honra y se transmite de generación en generación, no es la sangre vinculada a la vitalidad del cuerpo, reabsorbida en la salud, el bienestar y los mecanismos del dispositivo de cuidado médico que ocupan el epicentro de una historia que, de tanto mirar hacia el Sur, distrae al lector del terreno que enmarca el texto, un espacio eminentemente biopolítico localizado en el “sanatorio de la calle Ecuador” (OC 1: 526), de este lado de Rivadavia, y que, como nadie familiarizado con Buenos Aires ignora, no puede quedar muy lejos, en la imaginación de la ciudad, del viejo Hospital Alemán.⁶

Son dos derrames superpuestos que deshacen o *desenmarcan* los contornos de un sujeto separado de sí mismo, atravesado por una línea de afección que lo arrastra del campo de lo biográfico, saturado de determinaciones históricas, culturales y político-jurídicas, hacia otro espacio donde lo que está en juego es la vida como *bios*, el lado corporal del hombre, blanco de una inflexión del poder que abandona la posibilidad latente de dar muerte, de derramar sangre a voluntad o de arriesgarla en un campo de batalla, por el hacer vivir de un poder que, por debajo de las divisiones clase y de nacionalidad y de las jerarquías de linaje y de castas, se ocupa de la mortalidad del cuerpo en tanto viviente.

Hay malentendido entonces porque en los dos casos se habla de sangre, pero la sangre del honor y de los antepasados héroes que hicieron la patria y la sangre que mana de la herida en la frente de Dahlmann, enferma de septicemia, quiere y no quiere decir lo mismo. Una es semánticamente densa, portadora de los mitos y de los códigos de una cultura; la otra no piensa, es biológica, oscura y circula por el cuerpo de la especie, cargada de sustancias químicas inmunitarias que defienden al organismo de la enfermedad, pero que, frente a ciertas infecciones, pueden ser la causa de una respuesta exacerbada que altera la circulación y genera daños orgánicos irreparables en la forma-cuerpo del sujeto de la identidad nacional. ¿Qué

6 Fundado en 1867, cuatro años antes de que Johannes Dahlmann desembarcara en Buenos Aires, el Hospital Alemán se encuentra en el barrio de la Recoleta, en la manzana comprendida entre la actual Avenida Pueyrredón y las calles Juncal, Ecuador y Beruti.

es la sepsis sino un malentendido de la sangre, una respuesta inmunitaria desmesurada frente a una amenaza externa que termina poniendo al cuerpo en desacuerdo consigo mismo?

PELOS EN LA LENGUA

Dahlmann, que no quiere ser *bios*, “se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara” (OC 1: 526). El accidente lo convirtió en un enfermo, un viviente enfermo, un mortal arrancado del ámbito de la persona y proyectado hacia la esfera de una vida desafiada y hendida por mecanismos anestésicos de escisión dirigidos no tanto sobre el sujeto legal –la persona aislada, propietaria de su cuerpo, demarcada respecto de sus otros por una identidad– como sobre la cosa viviente, el cuerpo especie común a todos que Dahlmann separa y opone a sí mismo cuando a fuerza de avergonzarse y odiarse meticulosamente, se aplica a aislar, dentro de sí, ese resto inasimilable e irrepresentable que en las construcciones inmunitarias de lo nacional funciona como herencia racial o patrimonio biológico a preservar y defender de cualquier malestar de la sangre.

Ligadas a sus “necesidades corporales” y “miserias físicas” (OC 1: 526), las “metódicas servidumbres” (OC 1: 527) que odia Dahlmann son otra cosa que la sujeción social que lo ataba a un nombre y a una tradición, en cuanto remueven una serie de elementos preindividuales, precognitivos y preverbales que operan sobre los resortes de la vida como fondo común de la especie, movilizando una base de afectos, percepciones, sensaciones y procesos latentes aún no asignables al sujeto “hondamente argentino” (OC 1: 525) que el bueno de Dahlmann era o se creía que era. La sujeción social es inseparable de las representaciones molares del individuo, de su lugar dentro de una estructura de parentesco y del rol social que le toca interpretar; la servidumbre que humilla a Dahlmann y lo desubjetiva hasta convertirlo en un amasijo de órganos desestratificados, en cambio, es molecular y lo disuelve en el campo de una experiencia corporal –el cuerpo dócil y vulnerable del paciente– separada de la experiencia cognitiva y de la capacidad de actuar.

La formulación filosófica de eso que hunde a Dahlmann en su cuerpo está tomada de Schopenhauer, uno de los autores que Borges revisita mientras escribe los cuentos de *Ficciones*. En Schopenhauer, las bellas

intrigas de razón, con sus encadenamientos de causas y efectos, son tragadas por el fondo oscuro de la voluntad –una fuerza ciega y opaca que, desprovista de sentido, vacía de sustancia ideológica al sujeto del humanismo burgués junto con el régimen de representaciones ilusorias que le corresponde. Lo propio del arte, en esta lógica, es detectar esa patología del pensamiento llamada voluntad, el hecho bruto e insensato de la vida interrumpiendo las relaciones ordenadas entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad, el obrar y el padecer.

¿Qué es la vida en Dahlmann sino esa fuerza ciega que, aislada en apariencia de toda determinación social y cultural, se abre paso a través de la piel bajo la forma de los pelos duros y ásperos de la barba que, durante la internación en el sanatorio, le sube por el cuello, el mentón y las mejillas (el mismo vello facial que puebla el rostro del abuelo “inexpresivo y barbado” del daguerrotipo, el “antepasado romántico, o de muerte romántica” [OC 1: 525])? Enterrada como un secreto bajo capas de historia individual, la vida es para los discursos de la naturaleza y de la especie que resuenan en el texto una sustancia biopolítica absoluta que le brota a Dahlmann por los poros para revelar, en lo que constituye un intento de fijarla, el sustrato biológico sobre el que los estados nacionales del siglo XIX y XX trazaron sus fronteras de clase, de raza y de género.

Sin embargo, la servidumbre que encadena al enfermo a la dinámica inconsciente de su cuerpo y sus afectos resulta inseparable de dispositivos biopolíticos y tecnologías médicas que operan sobre la desconexión entre lo orgánico y lo humano y que, trabajando a contrapelo de la naturalización de la política, penetran en la vida a lo largo de líneas de odio y repugnancia que dividen la persona de su cuerpo e invaden lo que éste tiene de más material y viviente. Son líneas de contagio a las que Dahlmann no es inmune, hechas de afectos que circulan por el subsuelo de los discursos en tanto intensidades prepolíticas que le ponen los pelos de punta porque se articulan directamente en el cuerpo. Hay entonces biopolítica y no esencia humana porque el hombre –eventualmente, un lector como Dahlmann– es el ser vivo que separa en el lenguaje la propia vida y la opone a sí mismo. Cuerpo y subjetividad se entreveran en un intervalo interminable en el seno del cual el cuerpo esencialmente político de la persona, heredera de un nombre y un linaje, no deja de transformarse en un cuerpo biológico privado de su dignidad simbólica, desnudo, rapado

y atado con metales a una mesa de operaciones, bajo la luz fría y cegadora de los reflectores del quirófano.

GATO ENCERRADO

La cosa animal que habita en Dahlmann, su humanidad biológica separada de todo sujeto emerge en la superficie tirada de los pelos por un agenciamiento colectivo que hace existir al cuerpo en relación con otros cuerpos a los que está unido y de los que se diferencia. Puede entonces que suene descabellado; que, como alguien diría, no haya que buscarle tres pies al gato, pero entre los pelos de la barba que irritan la piel de Dahlmann y el suave pelaje del enorme gato negro del café del barrio de Constitución, que “se deja acariciar por la gente” (OC 1: 527), hay algo más que un mero encadenamiento de los hechos.

Desdeñoso e indiferente, el animal, piensa Dahlmann mientras alisa el suave pelaje en un contacto que se le ocurre ilusorio, dormita en otro tiempo que en el del encadenamiento de las acciones. Sin pasado ni futuro ni, para algunos, muerte propiamente dicha, el gato es un animal sin personalidad, un ser viviente apenas capaz de ser afectado orgánicamente, viviendo separado en la eternidad del instante. El hombre, en cambio, es un ser para la muerte que vive en la sucesión del tiempo y lleva su propia muerte dentro de sí, como recuerdan los médicos cuando le comunican a Dahlmann que había estado debatiéndose con la muerte por sobrevivir a lo inhumano de la enfermedad. En efecto, cuando se enteró por los médicos que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar porque las miserias físicas “no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte” (OC 1: 526). Pero frente al gato, Dahlmann sí que pudo pensar, ¿o no dice el texto que “*pensó* [...] que estaban como separados por un cristal” (OC 1: 527) y, por ende, en lo que significa dejar de ser humano?

En otras palabras, mientras flota soñadoramente en un flujo continuo de funciones vitales –tanto físicas como psíquicas–, Dahlmann, que no termina de asumir como suyas sus funciones biológicas, pensó, a la manera de un conjuro, en la diferencia entre el hombre y el animal, identificando la percepción del tiempo como operador de la cesura. Pero Dahlmann sufre de temporalidades múltiples, que se le escapan porque la interioridad de la conciencia dejó de ser el horizonte exclusivo de sus pensamientos. El

horizonte es ahora el Sur, “el Sur que era suyo” (OC 1: 529), un sentido que está a la vez en él y fuera de él; un punto en el espacio y en el tiempo donde lo espera la antigua estancia familiar, llena de historias y de tradiciones, no menos que una línea de devenir y de diferenciación constante que viene del fondo natural de la especie, algo que todos tenemos como la sangre, el sueño, la enfermedad o la muerte, y que divide a Dahlmann en dos hombres, el que después de haber rozado la muerte, “avanzaba”, simultáneamente, “por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (OC 1: 527).

Lo cierto es que como criatura del umbral, el gato, a la manera de una esfinge criolla, señala menos el límite entre la vida y la muerte que el umbral entre el hombre y el no-hombre, como si Dahlmann, avergonzado y asqueado frente a la animalidad de la especie humana de la que viene de escaparse por un pelo, buscara desprenderse de su humanidad biológica aislando el “animal de adentro” que habita en algún rincón de su interior, y que la inquietante continuidad con la imagen del gato dormido vuelve a traer hasta la superficie. De manera que, ahora, lo imposible de asumir no es tanto su condición de mortal como la posibilidad de dejar de ser humano y de luchar con la muerte por sencillamente sobrevivir, sin predicados, en el campo del animal.

DEJARSE VIVIR

Exploración de una vida en las fronteras de la individualidad y la persona, “El Sur” cuenta la historia de un cuerpo arrancado de un espacio y proyectado hacia otra parte, otro tiempo, otro plano donde el cuerpo político del ciudadano argentino Juan Dahlmann se transforma en un cuerpo esencialmente biológico erizado de diferencias de raza, de clase, de género, de herencia y hasta de especie. La política se juega ahora en torno a fronteras de vida que pasan entre la persona y el ser vivo, el pueblo y la población, el hombre y el animal o, según la inflexión que venimos reconstruyendo, entre el lector de una traducción de las *Mil y una noches* descendiente de un linaje de militares y estancieros, abatido y ultrajado por una artera septicemia, y un gato manso y perezoso, dormitando en el borde de la especie humana como índice de una intensidad afectiva sin nombre que se mantiene latente detrás de toda conciencia y significación.

Ajeno al desarrollo temporal de los relatos y apenas rozado por la historia –tan solo el pensamiento que le dedica Dahlmann, “mientras alisaba el negro pelaje” (OC 1: 527)–, el gato del café de Constitución es una criatura muda y pasiva que vive en el presente vivo del animal del que Dahlmann busca separarse, trazando alrededor del animal un espacio otro. Pero lo que Dahlmann pone del otro lado del cristal, para aislarlo, late enterrado en su propio cuerpo como el secreto de la sangre y de la raza. Después de todo, un cristal puede ser tanto una superficie transparente como un espejo reflectante en el que Dahlmann se contempla extrañado sin reconocerse ni reflexionarse como ser vivo.

Dahlmann, de todos modos, no deja de ser un animal literario, desviado de su ser biológico por la fuerza de afección de las palabras de un libro al que, como buen bibliotecario, se aferra hasta el final de la historia, cuando sale a la llanura a darse la muerte soñada en el duelo a cuchillo y tener por fin una experiencia que transforme su vida en un relato épico. Se trata del ejemplar descabalado de la traducción al alemán de Gustav Weil de las *Mil y una noches*, el libro por el que Dahlmann, no sin cierta dosis de orientalismo, sufre el accidente que lo condujo hasta el arrabal de la especie humana, no muy lejos del umbral entre la vigilia y el sueño donde la voz de Sherezade mantiene viva la llama de los relatos. Las ilustraciones del libro son las que en el sanatorio decoraron las pesadillas de Dahlmann, devorado por la pura intensidad de la fiebre. Y en el tren que lo lleva hacia la estancia, el libro que descansa como una criatura dormida ovillada sobre su regazo y que Dahlmann acaricia distraídamente mientras mira el paisaje por la ventanilla es, una vez más, el primero de los cuatro volúmenes de las *Mil y unas noches*, la obra que le abrió la cabeza.

El golpe contra un marco recién pintado dice algo acerca del conflicto entre la literatura y la vida. En un principio, lo que obstruye una lectura que no puede esperar es una cuestión de marco, inseparable de una intensidad animal. Ávido de examinar el raro ejemplar que acaba de conseguir, Dahlmann no pudo esperar “que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras”, sin casi sentir el impacto con la ventana abierta que la narración, en primera instancia y anticipando el contacto con el gato, atribuye al roce de un animal –“¿un murciélago, un pájaro?” (OC 1: 525).

Si la lectura tiene para Dahlmann la intensidad de una vida, ¿qué quiere decir entonces que, durante el viaje en tren, Dahlmann “cerraba el li-

bro y se dejaba simplemente vivir”, mientras la felicidad de ser, ligada a la quietud y el abandono a lo que sucede, “lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos” (OC 1: 527)? El gesto de cerrar el libro traza a primera vista una línea de partición que separa y articula el puro acto de una literatura marcada por el exotismo orientalista, la erudición, las bibliotecas, los laberintos temporales y las paradojas filosóficas, y el mundo de los cuerpos, la felicidad antinarrativa de la experiencia plenamente vivida que, en la lógica de los paraísos perdidos, significa para Dahlmann dar o recibir la muerte.⁷ Conocemos bien el litigio porque es una partición interna a una ficción que construye con lo que nunca se ha vivido o nunca se ha tenido –“vida y muerte le han faltado a mi vida” (OC 1: 177)– una obra dedicada activamente a perder y a transfigurar lo perdido en mito.⁸

De todos modos, ese gozoso “dejarse vivir” por la luz de la mañana y la primera frescura del otoño, por los ranchos sin revoque de las orillas, los caminos de tierra, las lagunas, los sembrados y la hacienda mirando pasar los trenes, tan ilimitado como el campo visual de la llanura, es una pura aficción que no habría que confundir con la vida de los hombres activos que viven en el orden cronológico de la totalidad, capaces de concebir grandes fines y de enfrentarse enérgicamente a otras voluntades en el campo de la política.

¿Cuál es entonces el Dahlmann que, dividido por la felicidad, “se dejaba simplemente vivir”? Porque la vida del hombre que rehace su vida y avanza “por el día otoñal y por la geografía de la patria”, es y no es la vida del enfermo que exteriormente no se mueve, “encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres”, alejado de cualquier teatro de la acción y en la que ya no se lucha (OC 1: 527). La clave está en la yuxtaposición de dos series temporales que no se excluyen: en su dejarse ser, Dahlmann es, “a un tiempo” (OC 1: 527), agente y paciente, activo y pasivo al mismo tiempo. En una serie, Dahlmann es un ser de deseo, dueño otra vez de sí mismo, rumbo a la estancia donde por fin va a poder concretar “la idea

7 Para Alan Pauls, la oposición entre literatura y vida sostiene una concepción literaria donde se da por sentado que “lo que define a la vida como tal es la intervención de la muerte, o en todo caso ese factor dramático que se resume en la expresión ‘de vida o muerte’. Indigna de llamarse ‘vida’, la vida ‘puramente’ literaria de Borges “careció de ese factor dramático” (31).

8 El duelo en Borges es lucha y confrontación tanto como pérdida y aficción (Rodríguez, “Saber dar muerte”).

abstracta de posesión” (OC 1: 525); en la otra serie, la vida está *en* Dahlmann como lo impersonal, la vida contemplativa de un cuerpo arrancado de su marco identitario y proyectado a otro espacio donde lo activo y lo pasivo entran en un vertiginoso movimiento de indistinción más allá de todo sujeto y de todo objeto.

Extraño poder el de Dahlmann, el de dejar que, en su inactividad y su quietud, privado de voluntad y de deseo, las cosas simplemente sean –un poder que le permite acceder a un estado de desinterés y de dichosa indiferencia donde se constituye a sí mismo como pasivo.⁹ Se trata de una estética, que es menos un interés por el arte (“Dahlmann cerraba el libro...”) que un saber que no señala ni causas ni efectos, emancipado de la esfera de los fines y orientado hacia la absoluta singularidad de la existencia como concatenación de cosas, eventos y percepciones inconexas, sin fin.

Pero a diferencia de la pura pasividad del gato perezoso, la indolencia de Dahlmann en ese dejarse “simplemente vivir” es, como diría Agamben, activamente pasiva, de manera que “activo” y “pasivo” (¿quién deja vivir a quién?) entran en una zona de indistinción donde el lenguaje se moviliza para *hacer surgir el impersonal*.¹⁰ Líneas de vida y de escritura se trenzan ahora en un enunciado que se apropia de un cuerpo y lo desvía de su sentido de mero organismo viviente, siguiendo una potencia de desterritorialización asociada a lo vibrante de un devenir.

Suspendida toda obra y a medida que se aleja de la enfermedad y del cansancio, Dahlmann contempla en estado de beatitud una vida impersonal gozando de sí misma –una pura potencia de obrar flotando sobre la llanura como una bruma de virtualidades vitales o letales que, a partir de cierta disposición estética, empujan la literatura fuera de sus límites para hacerla soñar con su propia supresión. Una escritura entre líneas de vida y de muerte, de salud y enfermedad, de movimiento y reposo, de acción e inacción, de sueño y de vigilia.

9 En la ética de Schopenhauer, explican Allan Janik y Stephen Toulmin en *La Viena de Wittgenstein*, “el hombre moral es esencialmente pasivo” (citado por Janik y Toulmin 198).

10 En “La inmanencia absoluta”, Giorgio Agamben analiza el modo en el que Spinoza se sirve de la forma del verbo reflexivo, como “pasarse”, para expresar una acción en la cual no solamente “la categoría gramatical de activo y pasivo, sujeto y objeto, transitivo e intransitivo, pierden su significado”, sino que “medio y fin, potencia y acto, facultad y ejercicio, entran en una zona de absoluta indeterminación” (85).

Sin preocuparse por comprender, Dahlmann mira ociosamente por la ventanilla en lo que Agamben llama “estado de paisaje” (*El uso* 178), dejándose afectar por un desfile de acontecimientos sensibles producidos por el simple paso de un tiempo que va sin plan, indiferente a los encadenamientos de acciones que componen de ordinario la trama de las ficciones. Son, dice el texto, “sueños de la llanura” (*OC* 1: 527) entrando por la ventanilla del tren como bloques de sensación absolutamente impersonales, vinculados al “tiempo que hace” (luz, temperatura, los colores que descienden del aire) y a la absoluta singularidad de la existencia.

La idea de un personaje soñando su muerte viene de la última chispa de vida de Hawthorne, que murió en 1864 mientras dormía. “Nada nos veda imaginar que murió soñando”, propone Borges en una conferencia sobre Nathaniel Hawthorne del año 1949, “y hasta podemos inventar la historia que soñaba” (*OC* 2: 63). Esa historia que “algún día, acaso, escribiré”, es, evidentemente, la historia del duelo que le pone puntos suspensivos al final de Dahlmann.¹¹

No fue lo único que Borges encontró entre los papeles del autor de “Wakefield”. Hawthorne también dejó anotado en su diario el proyecto de escribir un cuento “que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños” (*OC* 2: 61). Existen relatos que cuentan un sueño, pero lo que hasta principios del siglo XIX nunca había sido intentado, para asombro de Hawthorne (que no llegó a leer ni a Carroll ni a Kafka), era un relato que pareciera un sueño, dominado por la ambivalencia de sus elementos y la multiplicidad del sentido. Digamos que “El Sur” se dedica a expandir esa intuición, trabajando en la lógica de la *causalidad férrea del cuento* con la condensación y el desplazamiento de los materiales del accidente (el roce en la frente con el marco recién pintado, el pinchazo de la aguja, el traslado al hospital, el rostro del enfermero, etc.).

11 Reflexionando sobre el final, la conclusión y el cierre de un cuento, a Piglia no se le pasa por alto que en “Nathaniel Hawthorne” ya está anunciado “El Sur”. Acerca de la forma del final en “El Sur”, dice Piglia: “La idea de un final abierto que es como un sueño, como un resto que se agrega a la historia y la cierra, está en varios cuentos de Borges” (“Nueva tesis sobre el cuento” 129).

Pero junto a los argumentos sin desarrollar –comenta Borges al pasar– Hawthorne dejó seis volúmenes cubiertos con miles de impresiones triviales, momentos cualesquiera inaceptables como invenciones que no tienden hacia ningún final, producidos por el simple paso del tiempo (“el movimiento de una gallina, la sombra de la rama de un árbol contra la pared”). Borges lee en esa proliferación de fragmentos sueltos de vida inactiva, dilatada hasta el infinito, pequeñas dosis de *efecto de realidad* que le servían a Hawthorne “para demostrarse a sí mismo que él era real” (OC 2: 61). Yo tengo para mí que ese flujo de vida absolutamente impersonal que cruza los diarios de Hawthorne, no divisible en biografemas, es un modo de ser inédito del tiempo que recuerda el puro presente afectivo que envuelve a Dahlmann cuando contempla el paisaje desde el tren, dejándose cubrir por la fina capa de acontecimientos que entran por la ventanilla como una nube de polvo, sin forma ni cronología ni significación alguna.

¿Quién escribió entonces “El Sur”, el relato de una vida que se vuelve el sueño impersonal de una llanura nostálgica y literaria, soñada tantas veces por un lector de la gauchesca devenido autor de su propio fin? Si los sueños son ficciones, creaciones literarias,¹² digamos que Dahlmann, en el acto de fraguar un duelo con su desdicha, hace literatura mientras sueña, recurriendo a la potencia impersonal de un imaginario épico incorporado –*hecho cuerpo*– en, sin irnos muy lejos, “el hábito de las estrofas del *Martín Fierro*” (OC 1: 525).

Pero si el sueño, con sus mecanismos metafóricos y metonímicos, es el “autor de representaciones” como las que pueblan “El Sur”, entonces Dahlmann, abandonado a lo que le sucede en otra parte, no tiene sobre la escena ningún otro poder que el de quedar expuesto a la propia impotencia. Soñante y soñado, Dahlmann *es el sueño mismo*, la escena, el personaje, el espectador, el argumento y cada una de las palabras y las imágenes que componen la historia, vuelto inoperoso por la serie de imágenes que él mismo va soñando. Una vez más, la inacción se vuelve activa y Dahlmann se deja soñar como quien se deja vivir por la fuerza de desindividualización de una vida inactiva e impersonal que se hace escuchar en medio de una historia que opone a las operaciones creativas del autor todopoderoso

12 “Si pensamos que el sueño es una obra de ficción” –como cree Borges en “La pesadilla”–, “posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos” (*Siete noches* 48).

otra poética basada en la potencia preindividual del sueño. El poder de invención de los sueños –una potencia que todos tenemos– señala el camino de cómo debe ser una literatura no sometida a las formas de la causalidad natural del realismo, un poder donde las insuficiencias de la vida se transforman en una vida grande e intensa gracias al poder sanador de las ficciones. Dicha literatura está identificada con la impersonalidad del cuento y su trabajo con una materia ficcional que los narradores de Borges “por rama materna” encuentran ya dada en esas escenas de transmisión oral de la experiencia que enmarcan tantos de sus relatos. Un cuento así no está escrito por nadie, y es en este sentido que Rancière, justamente a propósito de Borges, puede decir que el cuento es “la manifestación de lo impersonal” (“Borges et le mal français” 152) y hacer que confluya con la impersonalidad del sueño.

Pero el sueño soñado por Dahlmann mientras se muere es un sueño doble: por un lado, el sueño que recibe del soñante una forma narrativa épica, contado –escrito– desde la perspectiva del que despierta y cuenta lo que soñó relacionando las cosas unas con otras por asociaciones inventadas (la “pesadilla de lo causal” del cuento); por el otro, la ensoñación múltiple y simultánea de Dahlmann, habitando en otro tiempo que el de la sucesión, donde las cosas coexisten y la intriga se reduce al mínimo porque en el vacío de la llanura no había nada que pudiera pasar. Los dos sueños, paralelos como las vías de un tren, nunca serán iguales entre sí; siempre habrá un desequilibrio porque la división entre la temporalidad sucesiva y la simultánea es imperfecta y deja un exceso que está en lo real, insignificante, diminuto como una miga de pan.

TOUCHÉ

Enmarcado por la ventanilla del tren, Dahlmann flota en una atmósfera onírica como un animal poético, dejándose atravesar por la serie de imágenes que la indolencia de la ensoñación le trae desde una tierra de nadie donde el viaje sin objeto del pensamiento, desligado de los imperativos de la acción narrativa, expresa la forma poética del vivir y del actuar de un sujeto cualquiera que no conoce la muerte, capaz de producir una intensidad afirmativa de la vida que lo aleje del dolor y de la mera supervivencia. Dahlmann se desentiende del “mecanismo de los hechos” (OC 1: 528), que dejó de importarle porque en el tejido temporal que lo envuelve, los

acontecimientos son *momentos cualesquiera* que coexisten horizontalmente sobre una llanura dilatada hasta el infinito, donde las cosas suceden sin explicación.

La incertidumbre por el tipo de realidad que se narra llega hasta el episodio del almacén de campo. El tren se detiene en medio de la llanura, en una estación anterior a la habitual; y mientras espera el vehículo que lo llevará hasta la estancia, Dahlmann decide matar el tiempo cenando. La escena de la espera en el café de la calle Brasil, antes de subirse al tren, se repite, desplazada. Como a la realidad del cuento le gustan las simetrías, la jardinera que va a transportarlo hasta la casa repite el coche de plaza en el que había llegado al hospital y el que después lo llevó, convaleciente, hasta Constitución; y el hombre que lo atiende en el almacén se parece a uno de los empleados del sanatorio. También hay, acurrucado contra el mostrador, un ser viviente “fuera del tiempo, en una eternidad” (OC 1: 528), que repite la inmovilidad y el carácter extemporáneo del gato perezoso. Pero no es un gato, sino un criollo muy viejo, “oscuro, chico y reseco” (OC 1: 528), pulido por los años “como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia” (OC 1: 528), que lleva en el cuerpo, sedimentadas, las huellas de la tradición. Se trata, como diría un naturalista viajero, de un bello ejemplar de gaucho del siglo XIX, vestido con vincha, poncho, chiripá y botas de potro que para regocijo del Dahlmann criollista, confirman que en el Sur las tradiciones siguen vivas y que gauchos como éstos, emblemáticos del ser nacional, no solo existen en los libros de la gauchesca.

Los que también existen como telón de fondo, aunque Dahlmann apenas los registre, son los tres peones de chacra que beben en la mesa de al lado. De allí viene la bolita de miga que le roza la cara y que le hace abrir el volumen de las *Mil y una noches* como modo de protegerse, de “tapar la realidad” (OC 1: 529) de lo que está ocurriendo o incluso de curarse de ello. Pero abrir un libro no ayuda demasiado: a Dahlmann no lo provocan mientras está leyendo; lo provocan *porque* está leyendo con una manse dumbre lectora que no es inocente ni totalmente libre de odio. Viajar con un libro tan vinculado a su desdicha, ¿no era después de todo “un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal” (OC 1: 527), “fuerzas” encarnadas hasta ayer en la enfermedad y enmascaradas ahora por los “rascos achinados y torpes” del peón con aire de compadrito (OC 1: 529)?

La escena cambia de signo cuando Dahlmann es llamado por su nombre. Son palabras conciliadoras, pronunciadas por el patrón del almacén (“Señor Dahlmann, no haga casa a esos mozos”), que no hacen más que agravar la situación desde el momento en que convierten el desafío de los peones, dirigido “a una cara accidental, casi a nadie”, en una afrenta “contra él y contra su nombre” (OC 1: 529). La línea de devenir impersonal que lo arrastra fuera de sí se detiene y Dahlmann, después de haber perdido momentáneamente la sociedad, la familia, el trabajo, la clase o algo que lo represente, es devuelto a la identidad y al lugar social que le corresponden. El llamado de un patrón a otro restaura un orden, asignándole a Dahlmann lo que al trabajador rural se le niega: un linaje de propietarios, de patrones paternalistas, un pasado familiar y de clase de los que el peón carece. Después de todo, el peón es un proletario rural, una no persona que vive y se reproduce sin poseer ni transmitir propiedades ni nombre alguno, la parte de los que no tienen parte –apenas unas migajas– en la narrativa de la élite que ve en los gauchos y los compadritos de ayer, tanto como en la horda bárbara de *cabecitas negras* contemporáneos de Dahlmann, la causa de todos los males.

Si no fuera así, ¿de dónde viene entonces ese sujeto colectivo que llena el espacio público de gritos, risas y obscenidades, si no es del horror a la masa, a ser tocado, rozado, afectado por ella; del miedo a un accionar grupal irracional y violento, que –no quiero perderlo de vista– el sueño *passive aggressive* de Dahlmann *provoca* cuando en su apasionada pasividad de soñante se proyecta como víctima de la masculinidad agresiva y resentida de los jóvenes peones de la mesa de al lado, dobles siniestros del criollo platónico que tanto fascina a Dahlmann? Sobre todo si lo que los envalentona no es solo el alcohol, la testosterona y el olor a sangre, sino un conjunto de leyes que los reconoce como sujetos de derecho, beneficiarios de medidas imperdonables para los grandes propietarios rurales –eventualmente, con campos en el Sur de la provincia– como el Estatuto del Peón Rural de 1944, que regula por primera vez el salario, la jornada de trabajo, el aguinaldo, las vacaciones, las condiciones de alojamiento y de higiene de los asalariados rurales.¹³

13 El Estatuto del Peón Rural estableció por primera vez una regulación del trabajo rural de acuerdo a los principios del Derecho Laboral. Fue sancionado en 1944 a instancias

Coleridge dice que las imágenes de una pesadilla –y un sueño siempre es, de alguna manera, una “pesadilla moderada” (Lacan 123)– no son la causa del horror experimentado por el soñante, sino su efecto. “El malestar genera la esfinge, no la esfinge el horror”, explica Borges a propósito de la causalidad de la pesadilla (“Las pesadillas y Franz Kafka”, en *Textos recobrados*, 112). Lo importante no son las imágenes, sino la peculiar impresión que produce en el soñante; la red afectiva que lo atrapa y que lo envuelve sin hacer intervenir el lenguaje. La emoción es un fenómeno individual, codificado y nombrado; el afecto es en cambio impersonal, y se resiste al lenguaje porque pasa entre los cuerpos, para manifestarse, no sin roces y fricciones entre mesa y mesa, en el terreno de la vida en común que aproxima y mezcla a Dahlmann con los peones. La vida se está jugando en ese intervalo entre cuerpos activados por “la multiplicación del miedo y de la constante irritación de lo social” que Gabriel Giorgi encuentra funcionando en el anonimato virulento de los discursos del odio que, hoy igual como en 1953 –fecha de publicación del cuento–, están fracturando la sociedad a lo largo de líneas de clase y de raza y resignificando polémicamente lo que se entiende por democracia.¹⁴

¿Quién provoca entonces a quién? Como quien tira una miga y esconde la mano que escribe, el sueño de Dahlmann, autor de odiosas representaciones, *provoca* –induce, elabora, fabula– *la provocación, provoca que lo provoquen* por medio de proyecciones, inversiones, desdoblamientos, condensaciones y desplazamientos de fantasías que circulan por el subsuelo de los discursos, incitando el conflicto, el litigio, la guerra, la fricción y los roces como representación de una sociedad donde no hay espacios públicos que no estén atravesados por microviolencias de clase, de raza y de género que dividen internamente la población y deshacen toda chance de vida en común entre alguien como Dahlmann y ese monstruo de tres cabezas venido de la biopolítica, racializado y animalizado por una serie de operaciones de naturalización de lo social que hacen aparecer los lenguajes de lo biológico, de la raza y de la especie a la hora de elaborar los

de Juan Domingo Perón, por entonces secretario de Trabajo y Previsión, y derogado en 1980 por la Junta Militar. Un nuevo estatuto fue aprobado en 2011.

14 Entre los afectos y el lenguaje, el odio –muestra Giorgi– es una intensidad que recurre a las guerras de subjetividad no para destruir al enemigo sino para dividir la población a la largo de divisiones de clase, de raza y de género (*Las vueltas del odio* 48).

antagonismos políticos y trazar nuevas fronteras entre cuerpos mezclados por la igualdad. Los “rasgos achinados y torpes” del peón con ojos de gato no están suavizados ni pulidos por los años, como lo está rostro del viejo gaucho sentencioso, petrificado por el mito. Cifra de una totalidad orgánica perdida, el criollo “puro” de la cultura nacional y popular del siglo XIX es un arcaísmo que, en la lógica de la guerra, viene del pasado a poner los cuerpos y las cosas en su lugar; a sanar, a punta de cuchillo, las heridas que el desorden de la igualdad abrió en un presente saturado de micropolíticas del cuerpo, de la enfermedad, de la sangre y de la herencia, de los afectos y del miedo a ser tocado por una bolita de masa, hecha de pan o de cuerpos que pueblan en exceso el espacio social. Ser herido es ser tocado, como cuando en un duelo se exclama *touché*.

VAMOS SALIENDO

Alguien dejó en el cuento una ventana abierta como para que se cuelen en él corrientes afectivas impersonales y colectivas que van directo al cuerpo del sueño sin pasar por el yo, y que la literatura exterioriza por medio de obras que, en sus distracciones, un poco a ciegas como quien sube una escalera a las apuradas y se da la cabeza contra un marco, trafican con las fuerzas secretas de una época, desbaratando la lógica de las historias bien organizadas, cerradas y selladas desde adentro por la composición racional del argumento.

En cambio, la “lógica peculiar que da el odio” (OC 1: 583), la misma que lleva a Dahlmann a aceptar el duelo con un desconocido, es contradictoria, incoherente y arbitraria, y flota por encima de la experiencia separada del narrar, allí donde el mecanismo de los hechos –lo dice el cuento de Dahlmann– ya no importa. Ese odio “fantástico” no tiene sentido, pero *da* sentido al producir retrospectivamente un orden temporal, como señala Pauls acerca del duelo como momento marcado en el que el sentido abunda y un hombre sabe para siempre quién es (40-41). ¿Pero sabrá lo que su cuerpo puede; el odio del que es capaz? La vitalidad del odio como afecto preparado por la enfermedad y el dolor es una intensidad ligada al cuerpo que, a la vez, desnarrativiza la acción y desordena la temporalidad.

El “vamos saliendo” con el que el peón, cuchillo en mano, lo invita a dejar el almacén apunta a los confines del lenguaje, allí donde se terminan las palabras y solo se escucha un silencio poblado de roces, gritos y friccio-

nes. Dahlmann “sintió, al atravesar el umbral” (OC 1: 530) y poner un pie afuera del lenguaje, algo que no puede ser articulado en palabras porque está más allá de lo expresado por un encadenamiento narrativo. Hay que salir del texto autónomo para captar esa euforia, porque la rabiosa política que corre silenciosamente por las venas de Dahlmann es también la política de una literatura en duelo perpetuo consigo misma, con la capacidad de ser afectada y dejarse tocar por las fuerzas del presente.

Fermín A. Rodríguez
CONICET/Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos: Homo Sacer, IV, 2*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

108

—. “La inmanencia absoluta”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Eds. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2007. 59-92.

Borges, Jorge Luis. “An Autobiographical Essay”. *The Aleph and Other Stories. 1933-1969*. Ed. and trans. Thomas di Giovanni. New York E. P. Dutton, 1970. 203-60.

—. *Borges en la Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas*. Investigación y recopilación Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida, 1995.

—. “Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín”. *El otro, el mismo. Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1990. 250.

—. “La pesadilla”. *Siete noches*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 47-75.

—. “Las pesadillas y Franz Kafka”. *Textos recobrados. 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2001. 110-14.

—. “Prólogo”. *La invención de Morel*. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Alianza/Emecé, 2006. 7-10.

—. *Obras completas*. Vol. 1 y 2. Buenos Aires: Emecé, 1990.

—. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets, 1986.

Giorgi, Gabriel y Ana Kiffer. *Las vueltas del odio: gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

Janik, Allan y Stephen Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus, 1998.

Hudson, W.H. *The Purple Land*. New York: Dodo, 1904.

- Lacan, Jacques. *El Seminario. El sinthome. Libro 23*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Louis, Annick, comp. y prólogo. *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama, 2004.
- Piglia, Ricardo. “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de Vista* 2.5 (1979): 3-6.
- . “Nueva tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama, 1986. 113-37.
- Premat, Julio. “A impulsos de la sangre germánica: Usos y paradojas del origen”. *Variaciones Borges* 39 (2015): 23-47.
- . *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Rancière, Jacques. “Borges et le mal français”. *Politique de la littérature*. París: Galilée, 2007: 145-65.
- . *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Duarán et al. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Rodríguez, Fermín. “Saber dar muerte. El arte del duelo en Jorge Luis Borges”. *Latin American Literary Review* 36.71 (2008): 99-131.
- Scavino, Dardo. “Nacionalista gringo”. *El señor, el amante y el poeta*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

