

Notas para un comentario a «El sur», de Jorge Luis Borges

JUAN CARLOS ABRIL

Universidad de Granada

jca@ugr.es

Posiblemente el título de este cuento, «El Sur»¹, sea lo menos importante, teniendo en cuenta su función, claramente sígnica respecto al total de la historia, y que vendría a sumar otro significado más o, mejor dicho, otra significación que se acumularía respecto a otra u otras. Quiero decir que el sur como elemento semiótico representa otro significado más superpuesto al trasunto argumental del cuento. Y en ese sentido nos exigiría otra exploración desde diferentes estratos narrativos.

En el campo desafortado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur [...]. Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo².

El sur —la estancia— funciona como un actante³, como un personaje con el que en principio nadie cuenta, pero resulta en definitiva que es el que maneja los hilos. Sabe más incluso que el propio narrador, pues controla a los personajes y la acción. Ya desde el texto, existe un narrador heterodiegético (quiere decir que no pertenece al relato narrado), omnisciente, que todo lo ve y lo sabe, y que sitúa la acción de la historia (esto es, desde el punto de vista del plano del contenido), a través del discurso (plano de la expresión), fuera de la historia. Externo y excéntrico. Esto se realiza a través de una mecánica urdida con referencias ciegas, vacías de contenido concreto o, incluso, en multitud de casos, vaciadas expresamente con tal fin...

¹ Publicado inicialmente en 1953 en el periódico *La Nación*, y en 1956 en el libro *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones* (véase Mesa Gancedo 1996: 152; y Saona 2002: 140).

² Borges, Jorge Luis, «El Sur», en *Ficciones*, en *Obras Completas 1941-1960*, tomo II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 [1953], pp. 119-120 y 125.

³ Penas Ibáñez, M^a Azucena y Alonso Perdiguero, Milagros, «Procesos inferenciales de semiotización en “El Sur” de Borges y Erice», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 41 (2010), p. 112.

El mecanismo que sostiene esta consciente elaboración es un juego de espejos donde las referencias se tocan, al ser difusas, se entrelazan, se parecen, se confunden... pero no solo desde el recíproco influirse y reflejarse unos en otros, y así formar una infinita cadena especular de ilusiones, sino también desde la opacidad. No por casualidad el término «especulativo» deriva etimológicamente de la palabra latina *especulum*, que significa espejo, y que si pudiéramos aplicar una definición —en general, lo que no deja de constituirse a su vez como una arriesgada hipótesis— de las narraciones borgianas, habría que incluir en ella la palabra *especulación*: de tipo teórico o, dicho de otro modo, psicoteórico, se observa claramente que la sustancia organizativa de este cuento, como en general —insisto— en la cuentística de Borges, reside en una muy destacada complejidad estructural. Complejidad performativa que, además, se esconde tras una aparente *fabula* plana, lineal y explícita, excepto una incursión hacia el pasado, hacia 1871, que llamaríamos anacronía o analepsis, con la que curiosamente comienza el relato, el cual transcurrirá desde febrero de 1939 hasta el otoño de ese mismo año. Digo curiosamente porque no hay ninguna diferencia rítmica en la marca temporal que nos muestre ese cambio en el tiempo; por tanto, podemos apreciar que desde la primera frase, y bajo la apariencia sencilla de una historia cualquiera, el narrador nos sumerge en una confusión (confusión en sentido profundo) que mantendrá como constante hasta el final, y que enmascara, a manera de ficción, un misterio no exento de relieves y cordilleras, con sus ramificaciones y estribaciones.

Las diversas referencias a las *Mil y una noches* no son vanas (menos importante, al menos a mi juicio, la de *Pablo y Virginia*) y vendrían a sumarse a esa macroestructura de pasillos equívocos y pasadizos trampeados por los que el lector caminaría: ¿es esto literatura? Sí, por supuesto, pero habría que tener en cuenta que si el código reclama una competencia, por parte del receptor, en su desciframiento, ese lector no solo es el propio protagonista sino que somos nosotros mismos, sin excluir al propio autor, que no se esconde de mostrar su nacionalismo y ciertos ramalazos políticos que enturbian la pureza metaliteraria e ideológica de este artefacto, esta ficción literaria. Margarita Saona se hace eco de las controvertidas —por la disputa dialéctica que generaron— declaraciones de Jaime Alazraki, ya que este «considera que reducir toda la segunda parte a una alucinación sería hacer una lectura realista y dice que se debe considerar un análisis simbólico que contemple el cuento como cifra de la historia argentina»⁴. No podemos estar más de acuerdo. Y es que, siguiendo con Saona, «El conservadurismo político de Borges se manifiesta de formas extrañas»⁵.

Por otra parte, cada vez que se cita las *Mil y una noches* se convierte en una suerte de llave o *scaramanzia* hacia la irrealidad, como exorcismo de la palabra. La palabra salvadora que, a través de sí misma, por su carácter metadiscursivo, puede hablar de sí misma. La palabra y el cuento infinito de Sherezade —Borges transcribe Shahrazad— quien, noche tras noche, embauca al sultán para no ser ajusticiada:

Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las *Mil y una noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal [...].

⁴ Saona, Margarita, «Borges, “El Sur” y la nación imaginada», *INTI. Revista de literatura hispánica*, 55-56 (2002), p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las *Mil y una noches*, como para tapar la realidad⁶.

El lector *debe* conocer, reconocer y dominar los códigos, lo cual no siempre sucede. Tal y como afirma Penas y Alonso, «El receptor interpreta un mensaje cuando lo recibe»⁷. Hay que poner en marcha el intertexto lector. La explicitación del odio a sí mismo, destrozando su propia identidad individual (si es que alguna vez la tuvo o creyó tenerla), supone una contradicción más dentro de las intervenciones del narrador, con un claro objeto: «El Sur» se convierte, más allá de su naturaleza signica, en un símbolo de la muerte, en una expresión visceral del espacio que nos determina, y tendría que insertarse dentro de un proceso dialéctico más amplio basado en la oposición civilización/barbarie —señalada por Tedio⁸ *et alii*— que segregan las sociedades mixtas, criollas, de las que forma parte el protagonista, así como el propio Borges. «En la medida en que Dahlmann desciende en el Sur, va viviendo una especie de catarsis, de refundición con la sangre gaucha amordazada por las lecturas y el ambiente de la biblioteca»⁹.

En suma: la correlación sur-muerte¹⁰, en cualquier caso, haría referencia a un conjunto vacío mientras que la vida urbana y capitalina designaría ese mundo de libros, es decir, posible, de la imaginación, que a veces puede ser también realidad, incluso más auténtica. No lo dudamos. No hay que olvidar que este tal Juan Dahlmann, el protagonista, es secretario de una biblioteca, y que (aprovechando el conocimiento que tenemos del propio Jorge Luis Borges, quien trabajó como director de la Biblioteca Nacional durante muchos años) incluso se le denomina una vez como ciego... «ciego a las culpas»¹¹ de sí mismo, de su propio destino. Lo cual entroncaría con la *gravitas* (la misma con la que mata al personaje, al final, en presente histórico) que encierra la frase que sigue, como si nos estuviera explicando en ese segundo párrafo la fútil proposición del tema de todo el cuento: «el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones»¹².

Pero sigamos con el inicio, en todo punto revelador, que podríamos calificar como una matriz no histórica sino histérica —haciendo etimología— de una de las concreciones cognoscitivas que el autor posee del tiempo, su concepción. El inicio, como el final, no existen: se trata de una especie de caos sucesivo que, al ser intangible, solo se puede

⁶ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., pp. 119 y 121.

⁷ Penas Ibáñez, M^a Azucena y Alonso Perdiguero, Milagros, «Procesos inferenciales de semiotización en «El Sur» de Borges y Erice», cit., p. 109.

⁸ Tedio, Guillermo, «Borges y “El Sur”: Entre gauchos y compadritos», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 14, VI (2000). <https://bit.ly/3dNk9J9> (fecha de consulta: 26/08/2022).

⁹ *Ibidem*. Expertos en la narrativa argentina han señalado ciertas similitudes con «La noche boca arriba», de Julio Cortázar, comparando la construcción especular a partir de la enfermedad. También se ha abundado, entre otros estudios, en el análisis comparado de la película de Carlos Saura con nuestro relato en cuestión —véase Mesa Gancedo, Daniel, «Borges/Saura: “El Sur”», *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 2 (1996), pp. 152-176—. De igual modo, numerosos especialistas han destacado abundantemente la similitud con un trasunto biográfico del propio Borges y la misma enfermedad, una septicemia, que sufrió el propio autor, que casi acaba con él, y que pudo suponer un cambio en su escritura —véase Bianco, José, «Sobre María Luisa Bombal», en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Ciudad de México, FCE, col. Tierra Firme, 1988, p. 239—.

¹⁰ Véase Cáceres Milnes, Andrés, «“El Sur”, de Borges: un espacio de muerte», *AdVersuS. Revista de Semiótica*, 25 (2013-2014), pp. 126-149.

¹¹ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., p. 117.

¹² *Ibidem*.

aprehender desde la inteligencia de la eternidad o, por mejor decir, desde la ausencia del tiempo. *Ab initio*, por tanto, se nos cuenta que el personaje elige el nombre del antepasado que muere de una muerte romántica. Sin saberlo, y solo *a posteriori*, contemplamos en su totalidad este detalle, cuando descubrimos en su red de reverberaciones la muerte del protagonista, que viene a remedar la de su ancestro. La muerte del antepasado sería un indicio de la muerte del protagonista (entre tantos indicios, símbolos e iconos como existen en el entramado global del relato), y quizá, desde el plano funcional, una de las señales más esclarecedoras en el mapa de su significación profunda. Espejos que dialogan en una espiral de irrealidad, como la propia palabra, con sus continuos laberintos que remiten a sí misma, explicándose a sí misma. Leonor Fleming¹³ calificará estas insistencias en la propia palabra, coincidiendo con lo que he apuntado más arriba, como un «símbolo insistente de la irrealidad»¹⁴. Otra lectura interesante (y no menos interesada) debería determinar la fuerza semántica de la elección —por parte del protagonista— de un nombre que será metáfora de su propia muerte; como el estar inmerso en un sistema de pensamiento “libre” que, interpretando la realidad siempre determinada por el *fatum* (de origen divino o natural, lo cual, para el caso, no importa) supondría la propia autodestrucción; o sometida a la más estricta *tique* como red teleológica en la que todos estamos atrapados...

Sin duda que un análisis exclusivo del tiempo en este relato, que obsesivamente produce una distorsionada sensación en el lector, de la realidad, daría para interesantes elucubraciones. ¿Es una alucinación? ¿Un sueño? ¿Todo el viaje es un delirio del personaje desde que le clavaron la aguja?

El cuento de Borges presenta con estudiada ambigüedad la gratuidad de ese sueño y su paradójica inevitabilidad. No hay en el relato un sentido lineal o una lógica silogística, y, sin embargo, Borges ha articulado su cuento con lógica impecable. Los contextos de esa lógica no están en el silogismo. Su coherencia emana de una visión muy borgiana y muy textual, pero esa visión está contenida en su totalidad en el relato¹⁵.

Tiempo y espacio fluyendo como un cronotopo líquido.

C'est le cas dans «El Sur» où Borges parvient à perdre le lecteur dans un labyrinthe à la fois spatial et temporel où les temps se dédoublent, se confondent ou se superposent. Il n'y a ni plan unique ni temps linéaire mais des plans multiples et des temporalités qui tantôt divergent, tantôt convergent¹⁶.

No en vano un viejo gaucho, que representa el sur, «Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad»¹⁷. El sur como un espacio fuera del tiempo. Un

¹³ Véase Fleming, Leonor, «Un dios múltiple. Una lectura de “Las ruinas circulares”», en «Homenaje a Jorge Luis Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992), pp. 467-472.

¹⁴ Borges, Jorge Luis, *Obras Completas 1941-1960*, tomo II, cit., p. 472.

¹⁵ Alazraki, Jaime, «Discurso del método: “El Sur”», en *Versiones. Inversiones. Reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 35-36.

¹⁶ Léglise, Florence, «Espace, temps et mort dans “El Sur”», de Jorge Luis Borges: construction spéculaire, labyrinthe de speculations», en Carmen Val Julián, ed., *La realidad y el deseo: Toponymie du découvreur en Amérique espagnole (1492-1520)*, Lyon, Ens Editions, 2011, p. 257.

¹⁷ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., p. 120. Véase Enrici, Aldo, «Tolerar y sufrir la recuperación de la Tierra en “El Sur” de J. L. Borges», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 21 (2002), pp. 1-6.

poco después continúa: «Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies»¹⁸. Como ya he indicado, el narrador usa categorías cuyo significado se desplaza, por ejemplo, cuando nos habla de que la muerte era una idea, con lo que vendría a plantearnos su abstracción, una suerte de estructura cognitiva... ¡y casi podríamos hablar de que el personaje está muerto desde que sube las escaleras e, inexplicablemente, se golpea con la arista de un batiente! La muerte, sin duda alguna, es una categoría material que, aunque sea susceptible de ser abstraída, en realidad se presenta solo como concreción: es un tópico que no existe como tal sino en su actualización; por eso vivimos, precisamente porque no pensamos en la muerte... Simplemente vivimos. Además, *idea* en griego significa «lo que se ve», y es lo que no se ve, la muerte del protagonista, que pende como espada de Damocles, creando inquietud desde los primeros compases, y que quizá se intenta ocultar tras el dédalo de referencias enganchadas unas a otras, y que rodean y enmarañan una lectura simple.

Es evidente que este cuento existe gracias a la incansable y escrupulosa *labor limae* que el autor practicaba exigentemente en todas sus obras, y que respondía a una cuidadosa articulación de la ficción en su contacto con la realidad empírica, en una *hybris* consciente de ambas. Esto supone una revisión constante y una alevosa desnivelación de los tiempos verbales en sus conexiones sintácticas. Esta fricción, que el autor lleva *ad libitum* hacia donde le interesa, estaría muy ligada, por supuesto, al mundo de los sueños, dormir y levantarse, recordar lo que el día anterior nos deparó, vivir experiencias nuevas, etc. Los sueños hablan siempre de nosotros mismos. Por eso el personaje es posible que nunca se levantara de la cama del sanatorio, y que todo lo que sucede después sea una ensoñación, una metáfora del momento justo de su muerte, que ocurriría unos pocos días después de su ingreso, o acaso tras varios meses de agonía, al comienzo del otoño. Quién sabe... Qué más da. De cualquier modo hay evidencias durante el relato que conducen, igual que el tren hacia el sur, hacia una especie de ambigüedad onírica, hacia la inestabilidad espacial y la proyección del tiempo real más allá de su valor de hecho, a través de una superación de la muerte. Una eternidad, en palabras del propio Borges. Ese presente histórico señalado antes confirmaría que el final, al igual que el inicio, no existe. Y la entrada a la muerte, a ese territorio de oscuridad, vendría determinada por un continuo juego de colores que se dispondrían de forma sensible. ¿Estamos en la antesala de *El Aleph*? No olvidemos que esta sería la obra que nuestro autor asimismo escribió durante aquellos años... Los colores nos ayudarían a entrar en ese espacio, a través de sus gamas policromas e intensidad de matices.

En fin, hemos querido —o al menos intentado— dejar constancia de unas notas para un comentario a este célebre relato, debido a sus connotaciones (pretendidamente infinitas), derivaciones, divagaciones... Solo una óptima *perspicuitas* ayudaría al lector a interpretarlo correctamente, pues debido a su complejidad basilar vendría a ser un engañoso espacio ucrónico donde lo único que existiría serían las palabras. Tal y como subraya Marjeta Drobnic: «A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. La obra está construida sobre dos pilares, o mejor, sobres dos imágenes casi idénticas: una fuera, y otra dentro del espejo. La simetría de ambas dimensiones se establece en dos esferas fuertemente relacionadas»¹⁹. En conclusión, Borges no estaría de acuerdo con la afirmación de que las palabras son materia. Pero para nosotros lo son, y no hay duda de que la

¹⁸ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., p. 121.

¹⁹ Drobnic, Marjeta, «“El Sur”: destino y simetría», *Verba Hispánica. Anuario* 1, 1 (1991), p. 135.

realidad supera a la ficción. En este caso la realidad son las palabras, su compleja polise-
mia es un nexo, su propia sustancia a la vez miserable y fecunda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, Jaime, «Discurso del método: “El Sur”», en *Versiones. Inversiones. Reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, col. Campo Abierto, 1977, pp. 27-45.
- Bianco, José, «Sobre María Luisa Bombal», en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Ciudad de México, FCE, col. Tierra Firme, 1988.
- Borges, Jorge Luis, «El Sur», en *Ficciones*, en *Obras Completas 1941-1960*, tomo II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 [1953], pp. 117-122.
- Cáceres Milnes, Andrés, «“El Sur”, de Borges: un espacio de muerte», *AdVersuS. Revista de Semiótica*, 25 (2013-2014), pp. 126-149.
- Drobnic, Marjeta, «“El Sur”: destino y simetría», *Verba Hispánica. Anuario* 1, 1 (1991), pp. 135-138.
- Enrici, Aldo, «Tolerar y sufrir la recuperación de la Tierra en “El Sur” de J. L. Borges», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 21 (2002), pp. 1-6.
- Fleming, Leonor, «Un dios múltiple. Una lectura de “Las ruinas circulares”», en «Homenaje a Jorge Luis Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992), pp. 467-472.
- Léglise, Florence, «Espace, temps et mort dans “El Sur”, de Jorge Luis Borges: construction spéculaire, labyrinthe de speculations», en Carmen Val Julián, ed., *La realidad y el deseo: Toponymie du découvreur en Amérique espagnole (1492-1520)*, Lyon, Ens Editions, 2011, pp. 257-268.
- Mesa Gancedo, Daniel, «Borges/Saura: “El Sur”», *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 2 (1996), pp. 152-176.
- Penas Ibáñez, M^a Azucena y Alonso Perdiguero, Milagros, «Procesos inferenciales de semiotización en “El Sur” de Borges y Erice», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 41 (2010), pp. 107-143.
- Saura, Carlos, *Cuentos de Borges: «El Sur»*, Buenos Aires, Iberoamericana Films/Quinto Centenario, 1992.
- Saona, Margarita, «Borges, “El Sur” y la nación imaginada», *INTI. Revista de literatura hispánica*, 55-56 (2002), pp. 139-148.
- Tedio, Guillermo, «Borges y “El Sur”: Entre gauchos y compadritos», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 14, VI (2000). <https://bit.ly/3dNk9J9> (fecha de consulta: 26/08/2022).