

LECTURA BORGEANA DE LA LITERATURA GAUCHESCA. ENSAYOS Y CUENTOS. (*)

por **Guillermo Gotschlich**
Universidad de Chile.

Las primeras y más acentuadas inquietudes nacionalistas en la literatura argentina de este siglo, tienen origen en la revaloración de las expresiones vernaculares que en los años veinte surgen por razones de tipo político, cultural y literario. En una suerte de avanzada nacionalista, grupos de diversa orientación estética tienden a coincidir en un objetivo común con el propósito de estimular el conocimiento y evaluación de la cultura rioplatense. Sin duda, una de sus manifestaciones más identificatorias fue la poesía gauchesca, tema de tratamiento extenso por la crítica argentina e hispanoamericana. Nos interesa observar esta cuestión desde la perspectiva criollista y el posterior vanguardismo o universalismo, que asume Jorge Luis Borges en su obra. (1) A través de variadas formas expositivas, mostrará una posición renovada acerca de dos asuntos que probablemente se concentren en uno: la literatura gauchesca y lo nacional argentino.

El examen crítico de estas materias fue expuesto por el autor a lo largo de una serie de ensayos y obras narrativas en el curso de, al menos, tres décadas. En *Discusión* se recogen las versiones más completas, aunque no definitivas del tratamiento de los temas mencionados. (2) La parte ensayística tiene antecedentes en los primeros libros críticos, (3) borrados de la memoria del autor pero no así de los lectores y convertidos en una leyenda de la escritura borgeana. Las discusiones iniciales contenidas en ellos enfocan el asunto gauchesco, autores y temas criollistas y otros que conformaron una tradición en la literatura argentina y universal. Si agregamos su primer pilar ensayístico, *Evaristo Carriego* (4), podemos vislumbrar un enlace entre estas obras y las que escribe en *Sur*, e incorpora en libros como el ya citado y el de otros posteriores.

Nuestro propósito inicial es fijar ciertos límites en relación a "El escritor argentino y la tradición" y "La poesía gauchesca", seleccionados para la segunda edición de *Discusión* (1957). El énfasis especulativo que da Borges a los contenidos de estos artículos, tiene su punto culminante, aunque no definitivo, en los escritos de los años treinta. En el campo de la creación narrativa, publica en *Sur*, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", y posteriormente "El Sur", y "El fin", cuentos que remiten a la presencia directa e indirecta de Martín Fierro y del poema de Hernández. (5) Estos relatos forman parte del corpus seleccionado para nuestra investigación.

Un antecedente. *Evaristo Carriego*.

Al revisar los primeros escritos de Borges en *Sur*, surgen temas que tienen directa relación con una visión analítico estética de la realidad argentina, muy vinculada al criollismo vigente y del cual el autor se manifestó menos aproximado que crítico. Un sondeo por sus primeros libros de ensayos, entregan la pauta de un momento en la vida literaria de Borges, posteriormente descartada por él mismo. Existe consenso, por otra parte, para afirmar que en la década de los años treinta, Borges inicia su segunda etapa como escritor al asumir su definitiva postura vanguardista. (6)

Evaristo Carriego representa una muestra inusual en la producción de un escritor que advierte las posibilidades creativas del ensayo: el texto enfatiza una consciente imagen del propio autor como sujeto de la escritura y generador de sus propios principios estéticos, algo más que vislumbrados en este sugerente libro. (7) La obra contiene reflexiones, imágenes simbólicas y modalidades de exposición en torno a temas que serán desarrollados en cuentos y ensayos posteriores. Relevancia especial asume la fragmentaria e incidental imagen que se nos entrega

de la figura biográfica del poeta. Para sus efectos inmediatos, éste pudo no haber sido más que un pretexto, un hilo entre otros, y la obra, la expresión de un lenguaje, una figura, una mitología de lo argentino. *Evaristo Carriego* no es un libro de crítica literaria o poética en sentido estricto. Comienza como breve historia de un sector de Buenos Aires, de barrios y personajes populares, de arquitecturas pobres y desolación pampera, de poesía que canta a lo antiguo que se desvanece. Escrito que sorprende al lector por los difusos límites de su singular modo de exposición y la diversidad de sus temas: la ciudad que empieza a cobrar aspecto de moderna y un espacio aledaño que representa la vasta infinitud de la geografía argentina. Se entrecruzan lo civilizado y lo bárbaro (entendido en sentido más bien convencional), cuestiones que el autor modula, más que en su dicotomía, a través de una extraña simbiosis enmarañada de poesía popular, de tangos y guitarreros, de pujanza larvaria y guapos envanecidos por deber una muerte, de símbolos e historias simbólicas, en fin, de lenguaje y escritura a lo Borges.

Para James Irby, esta obra "resume la fase criollista, esperanzada de su autor y anticipa la fase más experimental, desconcertante que sigue". (8) Si el texto se mira dando crédito a la primera proposición, es natural afirmar, también, que estaríamos ante un ensayo desconcertante. Pero si el desconcierto es la reacción propia de quien lee dos códigos superpuestos: el criollista y el vanguardista, la cuestión implica descubrir cuál es el énfasis fundamental del libro o tal vez, su propósito menos evidente. Porque hablar de Carriego y consagrarlo en parte de su poesía, puede afirmar que en su autor perviven ciertos códigos argentinos o vernáculos. Ahora bien, si se mira ya no el objeto sino el ensayo en su totalidad, lo más desconcertante y a la vez asertivo es la forma que sigue tomando el libro hasta llegar a su expresión final. Y lo que el lector percibe hoy es parte importante de la transformación definitiva que ocurre en Borges desde sus primeros libros de ensayos a éste, que se afirma como pretexto de exposición de su obra posterior. En este sentido, nos parece que sólo atendiendo al localista entorno que configura la poesía de Carriego se podría afirmar que un único o primordial asunto domina la obra. Sin embargo, la mitologización de Palermo, del cantor y la serie de personajes y símbolos que entrecruzan la escritura, constituyen, a nuestro juicio, la justificación del giro poético narrativo que se aúnan en la (anti) forma de este escrito. A diferencia de la breve nota de 1926 sobre el poeta, (9) en *Evaristo Carriego*, Borges desarma la madeja realista de las acechanzas del mundo concreto y somete al arbitrio del lector el sentido que cobran algunos símbolos, incluyendo el del libro mismo como tal. (10) Más allá de la biografía, hasta donde ésta llega como escritura y cuando se pierde en el laberinto del discurso, encontramos emblemas, metáforas o figuras que proyectan fuera del tiempo su permanencia simbólica. Este es uno de los rasgos fundamentales que perfilan el curso de la estética borgeana.

Sobre este punto, nos interesa resaltar el espacio que tienen en el ensayo, dos pasajes adicionados a la segunda edición de 1955 estrechamente vinculados a temas de vertiente hernandiana y "popular". Respecto del primero, "Historias de jinetes", Borges afirma: "son muchas y podrían ser infinitas"; su finalidad, reducir su sentido a uno esencial, explicación que encontrará en la anécdota, la historia o el ejemplo literario. En estas formas, recientes o perdidas en el tiempo, otras en la madeja de la ficción, aparece la figura del hombre reticente a la ciudad. El más característico, el gaucho. A través de la explicación histórica, el narrador corrobora que en muchos orbes y civilizaciones los jinetes juran el estar en "la ciudad", se resienten de su forma y proximidad. Este protagonista "es eterno". El jinete, dirá Borges, "es el que pierde al fin" -se entiende ante el hombre ciudadano o mejor, ante la civilización- pero es quien nos identifica y ello "por obra del gaucho Hernández o por gravitación de nuestro pasado". Su conclusión: desde la historia bíblica hasta la napoleónica, estos "**son emblemas y sombras de ese destino**". (11)

En "Historia del Tango", Borges retoma un hilo poetizado por Carriego, e interpreta el baile (el carácter festinante) en su propiedad más universal: la de confrontar o llegar a la pendencia, amen de su índole sexual, signos identificadores de este antiguo ritual. Así lo comprueba en su experiencia libresca, expresión poética de los infatigables duelos vividos en la historia del hombre. Inevitablemente la exposición borgeana nos lleva, no a sentar reflexiones de orden causal, sino a constatar conclusiones como las que leemos: el tango traduce una "belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron en edades remotas, rapsodas griegas y germánicas". (12) Esto es, el baile, de tan incierto origen histórico, se configura a partir de otras formas de vinculación: es música, danza, combate. Siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, Borges

esgrime el que será uno de sus más frecuentes argumentos para arribar a la comprensión última del fenómeno estético: el que la música preexiste al mundo y es una forma de voluntad independiente, "la música es la voluntad, la pasión". En cualquier circunstancia, constituye un ritual avenido al mundo y por lo tanto universal, en toda cultura se manifiesta adoptando formas que la pasión les otorga. De este modo, Borges llega a deducir que la motivación a la dependencia que supone el tango anida en el alma argentina. O como también afirma, "tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor". La cita completa es muy elocuente: "En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos; de mí confesaré que no puedo oír El Marne o Don Juan sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo". (13) Pasaje en extremo sugerente que prefigura muchos duelos de personajes borgeanos muertos al confrontarse con su destino. Probablemente el más próximo al recuerdo del lector, la última escena de "El Sur".

Las reflexiones histórico poéticas de Borges, en "Historia del tango" constituyen uno de los llamados pretextos del autor, sumado a la de otros trabajados en su obra, quizás desde la primera edición del ensayo o en los libros censurados. (14) De estos pretextos, fundamentalmente uno: probar que la valentía del argentino no es consecuencia de su condición de ciudadano inmerso en un estado y un orden establecido que haya modulado la índole de su nacionalidad. Es sintomático lo que Borges apunta al respecto: "Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (...) sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre". (15) Enaltecida la figura del gaucho en desmedro de la del militar, el asunto se enmarca en una cuestión de vinculación simbólica con la patria, ajena al sentido tradicional del valor genérico que suscita la visión del uniformado. Borges conjetura que es la rebeldía ante las instituciones la fuerza que da imagen valórica a sus congéneres en identidad. Se nos aclara en este punto, una, entre muchas, de las finalidades de *Evaristo Carriego*: la suposición de una actitud ante el juego literario, que Borges fue alternando con los ensayos de *Discusión* y que maduran, como consecuencia, en los primeros años de la década del 50.

Momento en que resurgen decantadas las figuras simbólicas de personajes que animaron, en cierta medida Carriego, y fundamentalmente José Hernández.

Aquí comienza un camino que tiene diversas variantes en la creación borgeana y uno de los cuales será su reflexión como crítico del porqué la poesía gauchesca alcanza un nivel de primacía en la conciencia cultural argentina. Al año siguiente de la primera edición de *Evaristo Carriego*, Borges publica en *Sur*, las primeras versiones de los artículos posteriormente modificados y ensamblados, en los que va a plantear el tema en cuestión. (16) En otro ensayo, "El escritor argentino y la tradición", Borges amplía el desarrollo crítico del asunto gauchesco. El seguimiento del problema se vuelca además a su obra narrativa y continúa hasta el momento en que incluye en *Ficciones* los relatos escritos en 1953, "El Sur" y "El fin". Temporalmente el tema reaparece el año 1957 con "Martín Fierro", en *Sur*, relato de escritura y estilo muy singulares, de "argumento" histórico y que forma parte de los relatos de *El hacedor* (1960).

Los ensayos.

"El escritor argentino y la tradición", aborda el asunto propuesto a partir de la preponderancia que habrían tenido textos y autores canonizados en la cultura rioplatense como cultivadores del género gauchesco. Una vez planteado el problema, Borges adopta un criterio refutacionista en relación al valor y situación de la poesía gauchesca como origen de un acervo cultural propio y único. Su revisión a la crítica se afirma en al menos dos enfoques considerados también en "La poesía gauchesca"; el de la analogía existente entre los poemas homéricos y otros ejemplos de la tradición épica y *Martín Fierro*, en sus correspondientes culturas -proposición de Lugones-, y la más americana, si se quiere, de Ricardo Rojas, quien postula la derivación de la

poesía gauchesca -la de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández- de la poesía popular de los payadores, basado en la identidad métrica octosilábica de la primera y su frecuente aparición en la segunda. Para Borges, el error de este planteamiento, según su visión del problema, radica en que el endecasílabo de los escritores gauchescos no pudo ser de uso poético en la poesía popular. Lo prueba al verificar una serie objetiva de diferencias en los planos temáticos y lingüísticos y a su vez en las intenciones afinadas en las tendencias propias de la poesía de los payadores.

Por otra parte, la artificiosidad de la poesía de Hidalgo, Del Campo o Ascasubi la aleja de las formas características del léxico de los payadores situándola en el marco de otros principios sancionados por las convicciones creativas de estos autores. Ejemplos visibles son *Paulino Lucero*, *Fausto* y *Martín Fierro*. Con el objeto de resaltar afinidades y diferencias entre una y otra poesía, Borges esgrime como hipótesis, la desigualdad perceptible entre la totalidad del discurso narrativo del poema de Hernández y el de la payada circunstancial entre el Moreno y Fierro. Considera ésta, la prueba objetiva de las diversidades léxicas y de perspectivas que definen los versos de los payadores y de la poesía gauchesca. Desaparece del citado pasaje, el español de tono gauchesco y se introducen temas de vuelo filosófico que exigen otro uso del idioma, contrario al vernáculo del resto de obra. Borges refuta entonces la perspectiva de raigambre nacionalista en el sentido de vincular, lenguaje, temas y color local como expresiones de la identidad que definirían a la literatura argentina. De este modo, el problema de la tradición no radica en un asunto de percepción geográfica, nacional o americana. Esta es atemporal, en cierto modo, complejamente vinculada por lazos no visibles y generada, posiblemente, en la conciencia crítica de Borges, desde una larga conjunción de autores que han ido creando a sus precursores. Esta idea, estimamos, es más que sugerida en estos ensayos de los años treinta, particularmente en "El escritor argentino...". Las restricciones al color local, como rasgo adjudicado por cierta literatura a la identidad argentina, muestran que la posición de Borges es notoriamente contraria a la perspectiva decimonónica, a la tradición moderna y al acendrado nacionalismo que las caracteriza. (17)

En "La poesía gauchesca" nuevamente Borges alude al planteamiento equívoco acerca de la aparición del subgénero en la tradición rioplatense. Para sus antecesores las causas se originan en la modalidad pastoril de la vida en la pampa, razón suficiente que afirmaría el nacimiento de esta poesía; Borges agrega otra explicación necesaria, reduciendo la generalidad de la anterior a una que la complementa y justifica. La objeción apunta a considerar al gaucho como materia del origen de esta literatura, explicación que distrae otra: la de que una compleja conjunción de hechos afirmados en la visión de "hombres de cultura civil", (los precursores de Hernández) accedieron a un fondo sustantivo de comprensión del fenómeno del gauchaje. De este modo, Borges discute los argumentos en favor del nacionalismo representado en la figura del personaje como prueba de la existencia de esa literatura. Atribución parcialmente adjudicable a Bartolomé Hidalgo quien habría descubierto un particular estilo fónico en la dicción del gaucho. A su vez, la hipótesis de haber sido Ascasubi "precursor borroso de Hernández", se debilita por inconsistente y remata en lo que es para Borges un argumento definitivo: la relación del destino del protagonista Martín Fierro, tema o situación ajenos a algún propósito similar en las obras de Hidalgo o de Ascasubi. La obra de éstos pudiera prefigurar ciertos aspectos del *Martín Fierro*, no su condición esencial. Esta es, en rigor, una afirmación de la propia estética borgeana. Su percepción del problema enfatiza la heroicidad realista y novelesca del gaucho, al desviar a un lugar secundario el descriptivismo, ausente o muy parcialmente evocado por el narrador personaje. De este modo, afirma la ineficiencia poética del socorrido "color local" como característica fundamental de un rasgo de estilo, inexistente en el *Martín Fierro*.

El discurso de Fierro -así lo estimó Borges- exhibe la conciencia del gaucho, por sobre la expresión externa y visual de hechos o conflictos en la vida de la pampa. Por esta razón, Ascasubi le parece situado en la línea de una relación directa de costumbres típicas, cuestión que en Hernández ocurren como asuntos de la vida temporalmente entendida. (18) Esto es, enfatizada en uno la contemplación y acentuada en el otro la vivencia.

De los precursores, la figura más cercana y concordante con Hernández es Antonio Lussich. Dice Borges: "El mayor interés de la obra de Lussich es su anticipación evidente del inmediato y posterior *Martín Fierro*". *Los tres gauchos orientales* fue publicada seis meses antes que el

poema de Hernández. La máxima proximidad no es ciertamente la temporal, sino la que constituyen los pasajes autobiográficos de los cantos de los tres gauchos (Borges reitera la incidencia que tiene como narrador personaje el héroe de Hernández), en los que se encuentran "digresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo o por Ascasubi"; aptitudes poéticas o creativas que "prefiguran el *Martín Fierro*". (19) Sintetizando las posturas críticas de ese momento, Borges enfatiza la equivocidad en que se sitúa a esta obra. (20) Rechaza las alabanzas que ocultan lo esencial del poema, al atribuirle rasgos clásicos o localistas originados en visiones erróneas de orden estético o histórico. Estima relevante que se eluda referir a la vida puntual del gaucho, evitando la madeja de información realista que, por obviedad, la supone lo verdaderamente central en el poema: el relato del propio destino, narrado por el protagonista desde su edad viril. La madurez permite fijar el punto de hablada que refiere el curso degradado de la existencia del gaucho, desde la mítica edad dorada (Canto II, 1ª) hasta las atrocidades de su condición de matrero. Borges reafirma entonces la hipótesis de ser *Martín Fierro* una novela tan propiamente en su género como cualesquiera de las más notables de su época, las "del siglo novelesco por antonomasia". Con este argumento destierra cualquier vínculo con el género épico y una postura obcecadamente nacionalista como fue, por ejemplo, la de Lugones.

Con énfasis, la interpretación de Borges se inclina a ver al personaje como objeto central del poema, más en "La ida" que en "La vuelta", puesto que la segunda parte nos entrega un héroe transformado y adocenado por el rigor de su vida y la sabiduría de la edad. Sabiduría de la cual el autor no hace mención entusiasta, dado que los pasajes de mayor significado y recalcados continuamente por Borges, son el encuentro con Cruz en la primera parte y como momento excepcional, la payada de la segunda. Es cierto, como se ha destacado en algunos estudios, que la visión acerca del libro y del personaje sufre variaciones en la apreciación del autor a lo largo del tiempo. Visto como protagonista de novela, son notorias las circunstanciales limitaciones del gaucho. (21) La pregunta que surge entonces, radica en el engarce posible entre esta interpretación, la que Borges propone en los cuentos y sus opiniones vertidas en algunas entrevistas en relación con personaje. (22) Los críticos ocupados de este asunto advierten sobre la ambigüedad que rodea a la percepción del libro. "Borges acepta la ambigüedad como condición de la naturaleza novelesca del poema" dice Rodríguez Monegal, rescatando al mismo tiempo lo que el propio autor salva: "El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así me parece que lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos impactan menos que la persona que los vivió." (23) Esta cita sigue una huella que enfatiza la literariedad del texto y la presencia del héroe, en el lenguaje, el tono, la forma del libro. No condice en nada con la opinión sesgada de la imagen seudo real de un personaje transformado en la conciencia de Borges cuando afirma lo expresado en la entrevista. Es notorio, entonces que Borges llegue a dimensionar la obra en su textualidad poética. Quizás si para él, el verdadero personaje sea *El gaucho Martín Fierro*, obra de José Hernández; libro, sobre cualquier cosa, texto verbal, larga payada en la que un héroe cuenta su vida.

Si esta consideración puede tomarse como la más efectiva, estos ensayos preparan, o, en el lenguaje borgeano, prefiguran, la otra interpretación de la existencia del personaje: la que se encuentra en los cuentos señalados anteriormente y en los cuales, Borges busca definir lo que tan certeramente enfatiza: el carácter del protagonista de Hernández, el cumplimiento de su destino y el destino de todo argentino.

Los cuentos. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz. (1829-1874)."

La escena final y capítulos del cierre del poema de José Hernández, 1ª parte, sorprenden al protagonista en un primer acto de redención o de recuperación de su valor, de una cualidad, perdida o extraviada debido al historial de crímenes que carga. La persecución que padece Fierro es un hecho previsible y éste ha sentido el peso de su degradación. En estado alerta enfrenta al grupo de policías que buscan arrestarlo. Debido al extremo valor de Fierro, la escena es ponderada por uno de sus captores, el sargento Cruz. El policía, por más de una razón, se rebela contra la justicia que representa, situándose en el lugar de Fierro a causa de la

admiración que despierta en él, el valor extremo del gaucho. ("Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así un valiente". vs. 1624, 1626.) El acto, vindicativo y temerario, tiene una proyección que Borges interpreta en dos direcciones: la del valor como ejemplo, asunto de extenso desarrollo en su obra, y otro no menos reiterado, el tema del doble. Si pensamos en el propósito de Hernández, la idea de encontrar, en medio de la soledad casi raigal de Fierro, otro que lo valore y libere de su degradación, el gesto implica un acto de identidad que trasciende la visión de uno de los personajes. Ambos ven en el otro, su propio rostro, una suerte de hermandad de la soledad y el valor que refuerza el sentido de su vínculo y reconocimiento. (24)

"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" es el primer relato de Borges donde una situación, escena o pasaje del poema de Hernández es recreado como cuento, reescrito en otra "versión" o "perversión" según los términos del narrador en el texto. El cuento abre un abanico de referencias intertextuales, además de sustentar la historia en la biografía: el episodio de la salvación de Fierro a manos de Cruz y la conversión (o anticonversión según se lo quiera ver) de éste. Uno de los hechos sustanciales aludidos en el discurso, cuando la "Biografía..." se lee como relato "convencional" de hechos, es la similar relación del peligro que envuelve el acto de la captura, (en el cuento y el poema) unido al canto del chajá y la premonición que este indicio connota. La premonición se entiende en el contexto del *Martín Fierro*, es decir en la textualización de la situación original, como aviso de un devenir (inmediato), curso de una acción con los resultados conocidos de la lucha enfática de Fierro contra sus opresores. (25)

En otro nivel quizás, el cuento se sumerge aparentemente en los signos discursivos del poema de Hernández, pero anuncian un "peligro" más radical y que consiste en un hermoso juego filosófico o tal vez metafísico de Borges: el anuncio del develamiento de la propia identidad. Este velo que se corre es una instancia de tan fuerte intención novelesca que suscita la idea de que, cuando transcurre aquella, "la última noche fundamental", (de encuentro y revelación) ocurre el instante del mayor y único conocimiento significativo de todo hombre: el saber para siempre quién es. Este no es sin embargo un tipo de noción que se genera en la literal acción de un relato común, sino en el entramado textual que este singular cuento provoca. Al discurso narrativo lo antecede un epígrafe del poemario de Yeats, *The winding stair*, concretamente del poema "A woman young and old" (1929), (26). El momento de escritura de esta obra coincide con la premonición de su muerte por parte de Yeats. El núcleo del poemario es una alabanza a la vida, pero en el verso del epígrafe, se lee cómo el efecto aniquilador del tiempo actúa sobre la juventud, especialmente de la mujer, con su implacable fuerza destructiva. La mujer, personaje del poema, se maquilla buscando, no por vanidad, el rostro que tuvo "before the world was made". La idealización de la juventud que sostiene este verso se expresa desde la melancolía de la vejez. Para Yeats lo fundamental del cambio reside en la perspectiva del enamorado, en la mitificada imagen de la lozanía y del permanente amor que recupera la plenitud anterior. (27) El notorio idealismo del punto de vista, concuerda con una perspectiva similar de otros poemas de Yeats. El cuestionamiento nos encamina hacia la lectura que Borges da a la cita del poema y al propósito del cuento. En lo fundamental, un proceso de búsqueda entrañable, la certeza de haber recobrado algo esencial y que orienta la interpretación del autor argentino a partir de su relectura del poema citado. El epígrafe provoca la extensión de sus sentidos a la matriz del relato: el conocimiento del propio destino, oculto en la sucesión del tiempo, recorrido por la biografía y develado en un instante que son todos los instantes. La interacción de textos, poema y relato, colicionan imágenes de mundo análogas. En el poema, la doble faz de la amada que recuerda el hombre enamorado y en la que reconoce la verdad de su rostro; en el cuento, la imagen lírica de Yeats se superpone a la de otra historia, ajena al modo de evocación romántica del poema. El rostro buscado no se vincula a un tiempo pasado, sino a la sustancia o verdad de un ser perdido y reencontrado en virtud de un acto fundamental.

La biografía de Cruz repite o analogiza en sus momentos de conversión a la de Fierro. Perseguido por un crimen, se defiende con fiereza y valentía. Apresado, anula o es anulada la "barbarie monótona" en que ha vivido. Se apacigua y cumple la ley; la ejecuta cuando debe detener a un criminal. La persecución y casi captura repiten una historia, un segmento de la biografía de dos hombres que son uno. Al ver el rostro del acosado, Cruz advierte que su valentía y destreza en la lucha no le son ajenas. Se reconoce en el otro, en el otro ve y comprende el sentido de su propio destino. La similitud con el fragmento del poema de Hernández tiene sus límites; en *Martín Fierro* la escena supone otras y una segunda parte, se

presume, prevista por Hernández al concluir la primera. A su vez, la escena del cuento está interceptada por la alusión a un texto reiterado en varios escritos de Borges: un pasaje de Corintios, que proyecta la lectura biografiada a otro nivel de sentido y reduce a un momento sustancial la explicación de la vida de Cruz, (y también la de Fierro): **"La aventura consta en un libro insigne**; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones." (28) La mención, a la vez que desperfila al cuento como biografía convirtiéndolo en espejo universal de otra, en esencia lo sitúa en el plano de una notable entre muchas de las revelaciones de la historia, recogidas en la Biblia, la de San Pablo, el Salvador, cuya acción se origina en la fidelidad a la palabra sagrada: El Evangelio. (29) La alusión de Borges se refiere al pasaje clave en la cual el evangelista asume el modelo egregio de la palabra, la de Cristo, es decir la Verdad como revelación. Modelo y cuento superponen una idea fundamental que el narrador de la "Biografía..." la sentencia como "el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (p. 562). Es claro que el lector perciba el cuento como una posible superposición de la palabra original, en un sentido amplio y a la vez limitando la expresión sacralizada de la conciencia divina. En el pasaje citado que alude a la "materia [que] puede ser todo para todos", lo más obvio es que esa referencia nazca del discurso de Corintios, el libro insigne. De modo que, el discurso narrativo no parece aludir sólo a la obra de Hernández y específicamente a "la aventura" o noche del entrevero. La aventura, por tanto, no sería literalmente ésta puesto que el juego borgeano abre dos canales simultáneos de referencia, en verdad, explícitos: el texto sagrado y el poema gauchesco. Más allá de la aventura novelesca, la referencia se proyecta a una gran situación humana que anida en el espíritu de Corintios, la del conocimiento superior de sí mismo y por lo tanto de la conversión del hombre. Sustancialmente ésta es la historia de Pablo, la de su conversión después de transgredir la ley de Cristo, seguida de la posterior vindicación de esa ley, la del espíritu, verdadera en oposición a la de los hombres. (30) "La Biografía..." escrita por Borges como relato de la vida de Cruz, ejemplariza, en el valor (equivalente a la fe), el reconocimiento de que ese otro soy yo: Fierro visto por su doble, "convertido" e identificado en él. Esta es la nueva versión o perversión del texto bíblico, modelo de una escritura egregia y vertido a otra, cuyo modelo anterior, el poema de Hernández, es reescrito en cuento sintetizando el sentido de una experiencia primigenia. Para ello Borges relee de manera antojadiza si se quiere, el pasaje de la "aventura", vindicativa de Fierro para verterlo en las engañosas palabras de una biografía, en una no menos engañoso escritura. Este es el primer comentario o glosa ficcional sobre un pasaje del *Martín Fierro* con el que Borges inicia la revisión e interpretación poética del libro de Hernández.

"El Sur".

Una consideración necesaria, a nuestro juicio, en la lectura de "El Sur", la constituye la presencia de un antiguo tópico: el de las armas y las letras. La historia personal y la identidad de Dahlmann lo sugieren. Hijo de un pastor protestante y heredero de una supuesta naturaleza reflexiva, a la vez descendiente de hombres que pelearon y murieron valerosamente, este bibliotecario lee con avidez las fotos gastadas (pero presentes) de sus abuelos y ahora en lo profundo de su ser la herencia familiar de su hacienda del Sur; además se conjugan -y conjuran- en el relato varios textos, fundados menos en los referentes simples de la realidad que en los artificios de lo literario. De ahí que el discurso narrativo inicial del cuento sea una información imprescindible como antecedente de la historia y de la configuración del texto, dado que sugiere notoriamente esta dualidad: la del arte de la palabra confrontada con la lucha, la del pensamiento con la acción, o si se quiere, la de la página historiada con la guerra. Lo notorio pero velado al mismo tiempo es que éstos no parecen significar términos encontrados u opuestos; si lo planteáramos como tal, estaríamos ante un relato que evidencia la fuerza constitutiva del tópico mismo y su desarrollo haría necesaria la prueba de su significación o forma en la forma del cuento. Como el lector sabe, si acepta esta interpretación, el tópico indiscutiblemente aparece, pero queda en suspenso o se manifiesta y oculta en el entramado textual en varios momentos hasta el duelo final. El punto es saber si la hipótesis propuesta nos lleva a confirmar la validez constructiva del tópico en el relato para asegurar que letras y armas son y poetizan la clásica oposición u otra cosa.

La primera secuencia del cuento deja en pie una de las vertientes del tópic: la presencia evidente en el texto del mundo de las letras, debido a la poderosa sugerencia que tienen para Dahlmann al menos dos libros canónicos en sus respectivos contextos. Uno de ellos, *Las mil y una noches*, el otro, mencionado y de apariencia menos imperativa para el personaje, *Martín Fierro*. (31) En realidad los dos libros no dicotomizan excluyentemente la oposición tópica ya que en ambos, el juego y el valor de narrar están circundados por un peligro que en determinada circunstancia implicará un desafío y la posibilidad de morir. A Schahrazad, el acto de narrar en sí, la pone en una situación límite; a su vez, el narrador del poema gauchesco, particularmente en la primera parte, y en la payada con el moreno en la segunda, actualiza vivencias que ciertos desafíos cruciales imponen a su vida. En todo caso, la adquisición del libro maravilloso y comprometedor da origen a la primera situación fundamental del cuento. De allí, un encadenamiento de derivaciones se suceden: el accidente, la operación, el sueño, el viaje y el enfrentamiento. Es posible que un pasaje clave en las interpretaciones de "El Sur", incluyendo la del propio autor, sea la estadía y muerte de Dahlmann en el sanatorio. Estos hechos constituyen la instancia desencadenante del proceso de irrealidad que marca la segunda parte del cuento. (32) El desmedro físico y su odiada identidad, coinciden con la operación a que es sometido el personaje y su estado de degradación máxima; la impersonalidad sorda y blanca del lugar lo rebajan al punto de la anulación misma, dejando en suspenso la posibilidad de lograr una muerte valerosa. Ausente el desafío, el duelo y la voluntad de enfrentar, resta la entrega sometida al destino. Sin embargo, la ensoñación de una muerte romántica, anidada en su espíritu germano, toma su lugar en la narración y se une al otro deseo no realizado, el viaje al sur. La estrecha relación entre ambas es una de las más lúcidas y, notorias "simetrías" del cuento. El comienzo y realización del viaje tienen un enlace con, al fin, la lectura parcial de *Las mil y una noches* en el tren. Distraen a Dahlmann la realidad y la grata sensación de ser. El motivo del viaje está fundado, sin duda, en expectativas precisas: una fundamental, el cumplimiento de un tipo de destino. Qué sucede en el trayecto es menos importante que el recogimiento especial del viajero. Por diversos motivos, Dahlmann se siente cogido por una reiterada sensación de "felicidad"; esta impresión le ayuda a reconocer las calles de la ciudad, lo distrae de Shahrazad, le permite respirar el olor del trébol al bajar del tren; percibir, por último, como liberación, el que en el sanatorio hubiera podido entrever el tipo de muerte al que definitivamente ahora se enfrenta. Se entrecruzan además, desafíos alegres y goces tranquilos. En este nivel de comprensión, la inmersión en la conciencia viva del destino por cumplir es mucho más abarcadora y fundamental que la lectura del libro adquirido, aún cuando la especularidad del texto sea un referente que aluda a los múltiples y secretos mecanismos que se derivan del arte de contar (y de leer). Esta actitud del personaje caracteriza la secuencia del viaje como cumplimiento del destino, siempre en el marco de una opción fuertemente vinculada al eje de la narración: el ver la realidad a partir de un complejo espectro de imágenes literarias. La irrealidad que domina al texto, por tanto, reside de manera esencial en la visión libresca que domina en la conciencia de Dahlmann y por cierto en todo el relato. La escena en el almacén, situación que precede a la lucha en la llanura, opone afrenta (provocación con la miga de pan), a sumisión en la lectura reanudada con el objeto de tapar la realidad. Se podría aquí hablar de dos niveles de realidad, en el entendido que se abandona un libro, el mundo de Shahrazad, para confrontar un "hecho verdadero", la agresión del muchacho en el almacén, desafío crucial, como aquellos que aparecen en los libros que Dahlmann busca con apetencia. La acción requerida e inminente de la pelea, que no puede ser obviada a causa del "reconocimiento" del cual es objeto el personaje -"Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos"- situaría este hecho en un plano de efectiva ocurrencia, cuya contrapartida es el libro y los cuentos que salvan de la muerte a quien los narra. Dahlmann, al contrario, decide, en medio de un conjunto de acontecimientos inmediatos, en los que interviene el gaucho extático y el almacenero, salir a la llanura empuñando un cuchillo. La forma de realidad que adopta la escena lo conduce a un desenlace inevitable y si la ensoñación es parte de la secuencia de hechos que provocan el fin, la escritura de este último segmento traduce, como en todo el cuento, la acción de un personaje focalizado internamente y que enfrenta los hechos desde su especial punto de vista. De manera que la visión más coherente de este bibliotecario y lector asiduo, definido por su ineludible percepción cultural de la realidad, es la de quien no puede dejar de "leer" el mundo, el de los sueños, y el que se descifra por el de los sueños, desde la literatura. (33) Por esta razón, "El hábito de estrofas del *Martín Fierro*" es otra, y notoriamente, la más marcada de las obsesivas lecturas del personaje. Cuando se apresta a coger el cuchillo que cae a sus pies, literal y simbólicamente Dahlmann lee el *Martín Fierro*, es decir pasa (sin transición) del sueño de *Las mil y una noches* al sueño del poema gauchesco que le insta a

descifrar el mundo a partir de su lectura mental: como desenlace del cuento, del poema de Hernández y de su propia existencia. De modo que el puente entre uno y otro nivel, va desde una lectura directa (el libro maravilloso), a otra lectura elaborada en su conciencia de argentino. El almacén, el compadrito y sobre todo, el gaucho extático, están insertos en el diccionario mental de Dahlmann, tal como lo está el libro fantástico, leído antes en otras versiones y ahora en la de Weil. Desde esta perspectiva, observamos que Dahlmann se mueve entre dos lecturas, dos libros y dos códigos equivalentes en la maravillosa relación de dos pasajes ficcionales fundidos en su conciencia. Es cierto que la lectura de *Las mil y una noches* es postergada, (34) pero esta elusión ocurre porque otra anterior forma parte de sus registros de lector ávido. En ella entrevé un peligro, equivalente al de la necesidad de narrar para salvar la vida, y esto porque los códigos hermandianos contienen modelos favorables para salvarse de una mala muerte, puesto que alegorizan en un duelo o una pelea, el valor del enfrentamiento. Podemos decir, entonces, que es *Martín Fierro* la lectura interceptada por la de los relatos de Shahrazad, a su vez interrumpida por la fuerza de una realidad de poderoso juego ficcional como es la que contiene una imagen de muerte romántica y que termina por ser uno de los motivos fundamentales del relato: aquél que ha consagrado la forma del duelo a cuchillo. El sentido de ambos propósitos, a la vez, es inverso y semejante; en uno se narra por conservar la vida, en el otro, para sobreponer una muerte indigna a otra romántica que sobrevalore el enfrentamiento como camino certero hacia el honor y la identidad. Para Dahlmann, haber odiado su identidad significa llegar al punto más bajo del propio conocimiento, recuperado en el duelo y la muerte a la manera de Martín Fierro. Este enfrentamiento singular prefigura, a su vez, el duelo y muerte de Fierro en "El fin", relato que Borges publica pocos meses después de escribir "El Sur". Sin embargo, el simbolismo de una lucha y muerte como acto vindicativo de la identidad, implican una voluntad transtextual anidada en el espíritu de la primera parte del poema de Hernández y que tiene su gesto emblemático en el rescate de Cruz a Fierro y, tal vez, en la no consumada venganza del moreno en el duelo verbal que sostiene con Fierro en la segunda parte. Borges la soluciona en "El Sur" con la muerte de Dahlmann, elevado a la figura de Martín Fierro como su doble. Si Fierro es salvado por Cruz en la "Biografía...", en "El Sur", el bibliotecario, obseso por los versos que lo escriben y que están grabados en su memoria, reescribe y modifica el destino final del gaucho con su propia muerte que es la de ambos. Es ésta la más poderosa de "las simetrías y anacronismos" del cuento, juegos, que según el narrador, "le gustan a la realidad". Del mundo que recrea Shahrazad en sus relatos, ocurre "el maravilloso tránsito" hacia el siempre querido mundo del poema de Hernández.

A través de la lectura de "El Sur", el tópico de las armas y las letras permite afirmar que éste sería, en efecto, el arma de combate último y final en la cual se consagra al arte de la palabra como fundamental y fundador. En el duelo o "discordia de sus dos linajes" es efectivo que en Dahlmann se dicotomizan ambas vías; que secretamente pervive la idea de llegar a la muerte como su antepasado (hispano), en un desenlace, habrá que insistir, "literario", por que es romántico y que da luz a la otra vertiente literaria, la de las armas, con la muerte del abuelo materno, Francisco Flores. (35) En la conjunción de uno y otro figura la primacía aparente que tiene *Las mil y una noches* en el cuento (y sobre el que pende la amenaza de la ejecución si la palabra falla). La otra expresión creativa, no obstante, el poema gauchesco, somete en última instancia a ésta por el duelo y las armas, que en "El fin" y "El Sur" dan por terminada la paradigmática vida literaria del último de los gauchos. En verdad, el tópico no acierta a inclinar prioridad de uno de los términos de la oposición sobre el otro, sino a vincularlos estrechamente. La mejor arma puede ser la palabra, dirá una sentencia que, a su vez, sentencia el carácter agresivo que ésta puede tener, en el sentido de ser (creativamente) refundadora y trasgresora. Borges, al actualizar la forma que asume el tópico, destacando con sabia visión estética su estrecha y quizás simbólica relación, desarticula precisamente, en gesto vanguardista, la dicotomía y crea otro orden de relación entre extremos que, culturalmente parecen situarse en las antípodas, pero que desde la perspectiva del escritor argentino, y del enigmático Dahlmann, suponen resuelta la discordia de su linaje. La historia de este inagotable cuento parece afirmarlo.

"El fin".

El contenido del relato es breve y asombroso. Un pulpero llamado Recabarren, yace tendido en su cama en estado de reciente invalidez. No puede articular palabra y tiene un cencerro atado a su muñeca para indicar sus necesidades. Al lado de su pieza, en la pulpería, un negro rasguea continuamente su guitarra "como a la espera de alguien". Ha perdido un desafío en una payada y su actitud es expectante. El relato se vuelve a centrar en la figura del hombre inválido y, tras un breve comentario del narrador acerca de los héroes novelescos, sindicando al pulpero como hombre habituado a una existencia rigurosa y a vivir como los animales en un eterno presente. Ahora percibe el paso del tiempo y la inmediatez de un cambio atmosférico. Sin mayores indicaciones temporales se señala la hora del atardecer y como espacio externo, la llanura. Al lugar llega un jinete sin identidad precisa y se introduce en el lugar con la certeza de un encuentro previsto; hasta ese momento el relato está focalizado en Recabarren. Una intensa e inmediata escena se desarrolla a continuación con un alusivo diálogo de impresionante justeza. El negro desafía al desconocido y éste responde, quedando afirmada la inminencia de un duelo a cuchillo. La razón, la muerte muy anterior del hermano del negro a manos del recién llegado. Éste es, por cierto, Martín Fierro. Tras un notable cambio de palabras, los contendores se trenzan en una rápida lucha que termina con la muerte del gaucho. El negro, cumplida su tarea de justiciero "ahora era nadie". Cerrado el diálogo, en el último párrafo, el narrador introduce extrañamente su voz y reflexiona acerca de lo que parece decir la llanura a la hora del crepúsculo para focalizar de nuevo a Recabarren, espectador del "fin". La situación ocurre en la pulpería, -de la cual es dueño el personaje inicialmente mencionado- y en la llanura.

Lo asombroso de este relato no radica en el hecho de que Borges vuelva a introducir al gaucho en la trama del cuento ni porque trasgreda el poema de Hernández. Estos son asuntos que no tienen que ver sólo con una interpretación borgeana sobre el destino del personaje, sino con un conjunto de razones que el autor de *Ficciones* ha desarrollado en los cuentos y ensayos que analizamos. En *El "Martín Fierro"*, al estudiar la segunda parte del poema, Borges comenta, a propósito de "uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra", la payada entre el moreno y el gaucho, encuentro que pudo terminar en un duelo: "El desafío del moreno **incluye otro**, cuya gravitación creciente sentimos, y prepara y prefigura otra cosa, **que luego no sucede o que sucede más allá del poema**" (36). La crítica ha sindicado a éste como claro enlace entre ensayo y relato y el discernido antecedente del primero con relación al segundo. (37) La intención de reconsiderar "el fin" de este singular encuentro, queda destacado en los subrayados de la cita reciente y reafirmado a propósito del comentario de otro pasaje inmediato del poema en el cual los contendientes "resuelven separarse y cambiar de nombre para poder trabajar en paz". Borges agrega un paréntesis en el que reafirma un propósito ya vislumbrado en esta idea anterior: "(Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano)". (38)

La conjetura tendrá lugar en otro relato en el cual se manifestará inversamente el destino del gaucho. En la nota introductoria de *Artificios* el autor argentino explica en "Postdata de 1956": "Tres cuentos he agregado a la serie "El Sur", "La secta del Fénix", "El Fin". Fuera de un personaje -Recabarren- cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último; todo lo que hay en él está implícito en otro libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo, o por lo menos en declararlo". (39) La afirmación remite en concreto al *Martín Fierro*; el propósito es suponer que la situación de Recabarren se opone a algo no resuelto, obviamente en relación a una lectura desviada del poema, cuyo objetivo se orienta a definir o cerrar el curso de una historia. Por otra parte, la alusión al pulpero remarca la importancia de su rol personal: Recabarren ostenta las trazas de hombre limitado a la vida reclusa en una pulpería y finalmente de su desmedrada condición de inválido. A partir de lo insinuado en las citas, Borges abre el camino para innovar el desenlace en el cuento. Desde la perspectiva de Hernández, la ética del gaucho, a esas alturas de su vida, deja suspendida la posibilidad de un duelo, de modo que el poema insinúa en varios momentos, pero no desarrolla, una pelea buscada por el negro para vengar la muerte de su hermano. (40)

Lo que sigue es conjetura, es decir, proyecto de una imagen poética fundada en otra, el poema, la fuente original, el intertexto. Como en los cuentos anteriores, la escritura borgeana se pliega a la de Hernández y el diálogo parafraseado de "El fin", supone el de la parte final del Canto XXX. El desenlace sin resolución se encargará de revelarlo Borges, y su gestor poético,

Recabarren. Personaje sin voz, vive en un mundo clausurado, abierto sólo a la forma que le puedan dar sus pensamientos. Sus preocupaciones simples y pocas en apariencia se reducen a una lúcida y esencial: su desgaste vital y próxima muerte. Indicios textuales como "sufrido" hombre o "soledades de América", se vinculan a un código referido a la vida de la llanura y al mundo del gaucho. Entendemos que a esta identidad postula Recabarren y de ella nace la relación poética (y protagónica) entre el pulpero y Fierro. Así queda manifiesta la decisión de enfrentar un momento esencial y el valor probatorio de su antigua condición de gaucho.

Como ocurre a Dahlmann, Recabarren percibe sueños de la llanura, vinculados al atardecer, hora de irresoluciones o de situaciones ineludibles por acaecer. También como en "El Sur", un duelo y una muerte deberán cerrar un proceso que se entiende como signo del destino. El pulpero desea que alguien aparezca. El negro lo espera convencido. La imagen difusa del jinete que se acerca, se origina en un ensueño de Recabarren quien da forma al rostro del forastero para ser testigo del enfrentamiento. Su ensoñación -literaria como la de Dahlmann- prefigura la imagen del gaucho que pudo (que quiere) ser la propia. Desde el sueño, Recabarren relee el duelo verbal del poema de Hernández entre Fierro y el Moreno, pero concibe otro fin. Este es en principio, su propio anhelo de morir valerosamente en la llanura, en un duelo a cuchillo, acto consagrado en su conciencia de hombre de la pampa. El duelo traduce el sueño de la honrosa muerte del pulpero, primero identificado con Fierro, pero también con quien lo beneficia en ese excelso acto de justicia metafísica, "el otro", el negro, aquél que cumplida su misión, no tenía destino sobre la tierra.

De esta manera, la matriz del cuento está insinuada en la digresión del narrador, la que nos invita a reflexionar sobre el destino de los héroes novelescos, condición esencial requerida por el pulpero. Nuevamente una muerte literaria (romántica), ensoñada en la crepuscular hora del día, por quien desea precisar el curso de su destino. Este no es otro que el de Martín Fierro, modelo de vida afirmada en el rigor de las soledades de América. En este punto, Recabarren modifica la piadosa resolución del gaucho de no derramar la sangre del hombre, según dice el poema, expresión que el diálogo (y el duelo) del cuento transmuta. Desde su conciencia desvalida, el pulpero "lee", quizás no con la obsesión de Dahlmann y probablemente sí con la de Borges, el fragmento de la payada del moreno y el gaucho. Pariente del duelo verbal en su pulpería tiempo atrás, recupera el suspendido desenlace de una confrontación para situarlo en el centro de su propio duelo vital, que debe terminar rectificando el destino adocenado de Fierro y el propio, en uno sólo e idéntico "fin".

La parte final del relato, sin embargo, interpone un último alcance de la voz narrativa en el instante postrero del duelo. El discurso es una paráfrasis de otros similares del propio autor y que encontramos en pasajes de *Evaristo Carriego* y del primer ensayo de *Otras inquisiciones*, "La muralla y los libros". En la cita del cuento se lee: "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música..." (41) En el párrafo final del ensayo se afirma: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético" (42) El breve escrito refiere a la inmortalidad o anulación del tiempo con que un príncipe chino busca ignorar la ignominia de su madre libertina, anulando la historia y construyendo la muralla china. También revoca el pasado quemando libros y nombrándose el primero de una dinastía que aspira a ser interminable, es decir que "la historia empezara con él" y así elaborar la inacabable causalidad de lo infinito.

La cita remite a la idea de Schopenhauer, de que la música preexiste al mundo y contiene las formas del universo y de la voluntad y en ellas estarían contenidas virtualmente todas las posibilidades de ser o de existir. Para el caso del cuento, esa posibilidad es buscada, ensoñada por quien transforma su anodina existencia en un hecho esencialmente heroico, salvando también la heroicidad de quien la ha perdido: el gaucho genérico. Indescriptible como la música, la función poética de la revelación se cumple en la conciencia poética de Borges que la traduce como la del pulpero inválido, transformándolo en hombre de valor a partir de la imagen de Fierro. Visión metafísica que conjuga la noción de que la más ínfima circunstancia se hace eterna y que todos los hombres son uno. Este verdadero cuestionamiento ensayístico poético, vincula la idea literaria contenida en los tres cuentos en los que Borges revela otra finalidad y

otro fin para la imagen de Fierro, para la lectura del poema de Hernández y la consideración relativa a un paradigma del valor argentino. (43)

Conclusiones

La inmersión temprana de Borges en el género gauchesco, a partir de algunos breves ensayos de sus libros censurados, suponen una primera revisión crítica de su propio pensamiento en torno a cuestiones diversas en el mundo de las ficciones. La revaloración de la literatura popular, al menos en cierta tendencia de ella, y en vínculo estrecho con la realidad argentina inmediata, forman parte de su inicial camino poético identificado con el ultraísmo y del enfático cuestionamiento al modernismo. Lugones fue la presencia que sirvió de contrapartida a la elevación legendaria de la figura de Evaristo Carriego y que le permite trazar el deslinde, a poco de publicar el ensayo dedicado al poeta, a su nacionalismo literario iniciado en los primeros libros de poemas y ensayos. La preocupación de Borges por la poesía gauchesca limita en su parte sustantiva con el ensayo sobre Carriego, al iniciar una serie de publicaciones en "Sur" acerca de este tema a lo largo de un camino con alternativas y variantes. Una de las fundamentales es la relación de su obra ensayística con la narrativa, conjugadas en ese reconocido tránsito entre "las mitologías del arrabal" y los "juegos con el tiempo y con el infinito". (44) El deslinde nos parece relativo, al menos en el ensayo sobre el poeta finalizado en 1955, notoria muestra inorgánica de (su) escritura (45), y los ensayos de *Discusión o El "Martín Fierro"*, unidos a los cuentos que analizamos. Es efectivo que Borges busca una orientación a su estética en momentos en que crece o se desvía el tamaño de su esperanza (criollista) hacia caminos diversos en los que cuestiona con mirada casi obsesiva los modos de relación literarios originados en las más diversas tradiciones. El centro de esa reflexión va a ser su propia obra y quehacer literarios pero también la que corresponde al escritor argentino o hispanoamericano. Por esta razón creemos que la visión sesgada que en *Evaristo Carriego* adopta en relación con la forma inorgánica del ensayo, es parte de un momento definitorio de su postura estética. Juego e inversión de la biografía, ésta parece sublimarse en la imagen eterna de una figura emblemática para el argentino: el jinete; además, otros juegos que son ritmo y poesía como el truco, las inscripciones de los carros o el tango eterno, se suman al ludismo de una creación elusiva y cambiante. Actitud que libera esa ortodoxia del hablar criollo traducido en los ensayos de *Inquisiciones o El tamaño de mi esperanza* y que busca situar en el eje del pensamiento al sujeto de la propia escritura, a Borges, no al otro. En una medida importante, los ensayos gauchescos dimensionan a ese sujeto que convierte en inquisición, la discusión de las figuras más prominentes de la crítica y la literatura argentinas trazando un pensamiento sin parangón en las letras hispanoamericanas. Así, una de las más representativas expresiones de nuestro continente, "El gaucho Martín Fierro", se vierte en las diversas formas de su creación, tanto en las del rigor poético como del ensayístico. Es destacable en Borges el seguimiento con que busca realizar desde obras tempranas, el juego para él entrañable de vincular ficciones, de prefigurarlas desde otros escritos y registrarlas, primero en su memoria poética y posteriormente en los textos. La muerte de Fierro a manos del Moreno ya fue imaginada, entre una cadena de hechos infinitos, por el narrador de "El espantoso redentor Lazarus Morell" (46), quizás como una manera de anunciar redenciones y condenas literarias que fijaría su escritura en los libros por venir. Más allá de lo declarado acerca de la dimensión moral del gaucho como figura imitable por el argentino, Martín Fierro fue para Borges un personaje de fuertes connotaciones simbólicas y el libro de Hernández una suerte de paradoja, tanto o más simbólico que el personaje mismo.

En "El Sur", su cuento más famoso, emerge una escritura que intenta reencaminar esa paradoja al hacer verdad poética la relación entre Borges-Dahlmann y el texto de Hernández. Conjunto de estrofas que ambos recitan por hábito de pertenecer al entrañable mundo argentino que los contiene y los revela. De este talante resulta ser la historia narrada en ese cuento. Laberíntica circulación por el mundo de las letras, privado de alusiones representativas, en el poderoso juego de oscilaciones literarias que dimensionan la temporalidad infinita de entes de ficción, situados en niveles diversos de la conciencia poética del bibliotecario, ensoñador por excelencia, aun en el rigor sabio del saber morir. La trasgresión que Borges ejerce en relación al *Martín Fierro* y la no conversión del gaucho para conveniencia del estatuto moral de un pueblo o un continente, movido entre la barbarie civilizada y la barbarie monótona en la que habitaba Tadeo Isidoro Cruz, ameritan al menos el reconocimiento de que en la dicotomía sarmientina, figuraba como real el primero de sus términos e ideal el de la

civilización, sinónimo no sabemos si de adocenamiento político social o de pensamientos de raíz dudosamente hispanoamericana. Por eso el espíritu del tópico, armas y letras, contenido en "El Sur", es además un recurso irónico que Borges crea para las lecturas, novelescas o de otro tipo del cuento; a la vez la muerte de Fierro se eleva a dimensión universal, relegando a un plano secundario la figura maleva o apaciguada del personaje. La conversión de Cruz en Fierro asimismo, es un acto preparatorio para aquélla que espera a Dahlmann y a Recabarren, y su modo de revelación resultará ser tan universal e intraducible como la música. O tal vez, como la música, admitiría la forma de todas las formas. Algunas de sus manifestaciones, como las que se nombran en la cita de "La muralla y los libros", darían fe de aquella preexistencia que toma cuerpo en la obra de arte. Su acto más genuino, la iluminación de una verdad acaecida en un instante fundamental, percibido en una noche, en un atardecer intemporal o en la infinita llanura. De este modo, lo revelado se suma a una forma eterna que aluda a formas del arte conjugadas en un poema concreto, con reclamos continuos de la relevancia que tiene el destino y lo eterno humano: un relato bíblico, un cuento que lo contiene y otros que a su vez contienen al poema y lo relatan. *Martín Fierro*, como fenómeno estético, pasa a ser en la perspectiva de Borges, un poema conjetural y a la vez una obra cuya trascendencia vive de la relación del personaje que lo cuenta y que cuenta su destino. Así, las entelequias borgeanas sólo llegan a vislumbrar una finalidad esencial: que su destino, literario, Cruz, Dahlmann o Recabarren, está previamente escrito, contenido, ya sea en las palabras sagradas del Evangelio o en las que Borges recupera para que sus héroes releen la versión o perversión de su historia, que son una y a la vez todas las historias.