



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Jorge Luis Borges soñó una pelea:

La reescritura del *Martín Fierro* en el marco de la construcción de una identidad argentina.

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispanica con Mención en Literatura

Javiera Josefina Cornejo Villarroel

Profesor Guía: Cristián Cisternas Ampuero

Santiago – Chile

2018

A Elba

Por heredarme el amor del octosílabo: mi hábito de estrofas del Martín Fierro.

A Bernardita y Miguel

Por arrojarme el cuchillo y permitirme aceptar el duelo.

ÍNDICE

RESUMEN	5
INTRODUCCCIÓN	6
Objetivos	6
Metodología	8
PRIMERA PARTE	9
SEGUNDA PARTE	22
1. <i>El Martín Fierro</i> : un hombre soñó una pelea	23
2. “El Sur”: el hábito de estrofas del Martín Fierro	31
3. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es	42
4. “El Fin”: otra clase de contrapunto	53
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	64

Resumen

La lectura que hace Jorge Luis Borges del *Martín Fierro* dialoga con la lectura tradicional que se ha hecho de éste. A partir de la concepción que el escritor tiene del poema lo reescribirá en sus cuentos y ensayos. La presente investigación pretende analizar la reescritura que hace Borges del *Martín Fierro* (en su ensayo *El Martín Fierro* y en sus cuentos “El Sur”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El Fin”) teniendo en consideración el contexto con el que dialoga (en el que se ha instalado la pregunta sobre la identidad). El sueño es el elemento que da estructura a la reescritura del poema de Hernández, ya que la literatura y el arte, se entienden (para el escritor) como un sueño. El coraje será el valor que determina la lectura de Borges del poema, así como también el destino y la muerte. Todos estos elementos contribuirán a ilustrar la visión que Borges tiene de la identidad y por lo tanto, de su concepción de lo argentino.

Introducción

La postura de Jorge Luis Borges sobre el tema de la identidad Argentina y especialmente de la Bonaerense, puede ser encontrada con más o menos énfasis en sus escritos (sus cuentos, sus poemas y sus ensayos), añadiendo a lo largo de su obra alusiones a elementos que pertenecen a una tradición que ha intentado consolidarse como propia¹. Pero a pesar de que esta inclusión es indudable y evidente, no se puede tratar con ligereza ni su forma ni su motivación, así como tampoco es posible afirmar que dichos elementos se presenten de manera homogénea en toda su literatura. La poesía gauchesca es una de las temáticas que atañen a la problemática de la identidad, que por distintas motivaciones contextuales² es abordada por Borges. A ésta y a uno de sus máximos exponentes (*El Martín Fierro* de José Hernández), Jorge Luis Borges le dedica parte importante de su escritura. La forma en la que el escritor trata y desarrolla el tema de la gauchesca es muy particular, ya que a partir de distintos procedimientos estilísticos y retóricos va a reescribir el *Martín Fierro*³. De esta manera, resulta interesante estudiar la reescritura que hace Borges del poema de Hernández en el margen de un debate que lo sitúa (al *Martín Fierro*) en el centro de la problemática por la identidad. Según esto, es pertinente preguntarse: ¿cómo, por qué y para qué Borges reescribe el *Martín Fierro*?

Objetivos

El objetivo de esta investigación es estudiar la lectura que hace Jorge Luis Borges del *Martín Fierro* y la valoración que de éste realiza. Para esto, será necesario analizar la reescritura borgeana del poema de Hernández en sus cuentos y ensayos, situándolos en el marco de la construcción de una identidad argentina, específicamente bonaerense⁴. Serán

¹ Compadritos, gauchos, cuchilleros, el tango, el truco, las orillas de la ciudad, etc.

² Que serán desarrolladas más adelante.

³ En cuentos como “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El Fin”, pero también en su ensayo “El Martín Fierro”.

⁴ Teniendo en consideración los procesos contextuales en los que se encuentra inserta la ciudad a principios del siglo XX y que marcan la obra de Jorge Luis Borges.

considerados los cuentos “El Sur”⁵ y “El Fin”⁶ de *Ficciones* (1944)⁷ y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”⁸ de *El Aleph* (1949). Por otra parte, también se revisarán los ensayos *El Martín Fierro* (1953)⁹, *El escritor Argentino y la tradición* de *Discusión* (1932)¹⁰, *Sobre los clásicos* de *Otras inquisiciones* (1952)¹¹ y *Martín Fierro* de *El Hacedor* (1960)¹².

Objetivos específicos

El primer objetivo específico será entender la concepción que tiene Borges del poema de Hernández y analizar la manera en la que el escritor lo lee en su ensayo *El Martín Fierro*. Todo esto, teniendo en consideración la lectura canónica que del poema se ha hecho en tiempos de Borges, y la discusión que el escritor propone a ésta.

El segundo objetivo específico será entender la nostalgia por el pasado como fundamental para la construcción de la identidad del sujeto bonaerense en el cuento “El Sur”. En el relato, el personaje se construye a sí mismo a partir del viaje que lo transporta a una ciudad de límites difusos: el viaje al Sur se entiende como un viaje al pasado.

El tercer objetivo específico será analizar en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” la forma en la que Borges, a través de la creación de una biografía, reelabora un personaje y un episodio del *Martín Fierro* desde los valores que juzga relevantes en éste.

El cuarto objetivo específico será analizar la creación que hace Borges en “El Fin” de un suceso que completa su lectura del poema, otorgándole al personaje una muerte acorde a los valores ya mencionados y generando un desplazamiento que va desde el contrapunto como payada, hasta el contrapunto como pelea.

⁵ El cuento “El Sur” será citado como ES.

⁶ El cuento “El Fin” será citado como EF.

⁷ *Ficciones* (1944) está compuesto por dos partes: *El jardín de Senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944). “El Sur” y “El Fin” fueron agregados con posterioridad (1956).

⁸ El cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” será citado como BTIC.

⁹ El ensayo *El Martín Fierro* será citado como MF.

¹⁰ El ensayo *El escritor argentino y la tradición* será citado como EAT.

¹¹ El ensayo *Sobre los clásicos* será citado como SLC.

¹² El *Martín Fierro* de *El Hacedor* será citado como H.

Metodología

El presente informe estará dividido en dos partes: en la primera examinará críticamente distintas propuestas que aborden las temáticas a tratar (incluyendo una revisión bibliográfica de las mismas) y la segunda, analizará textualmente las obras literarias que componen el corpus, considerando los conceptos que ya habrán sido desarrollados.

En la primera parte, se realizará una contextualización que de cuenta de los procesos intelectuales y culturales de Buenos Aires durante el siglo XX. Dentro de esto se abordará el tema de la tradición y los clásicos, incluyendo las propuestas que hace el mismo Borges en *Sobre los clásicos* y en *El escritor argentino y la tradición*. En esta primera parte se revisarán también, los conceptos de modernidad y modernización en la ciudad de Buenos Aires (Marshall Berman, Beatriz Sarlo y Ellen Meiksins). Y con el objetivo de entender el contexto en el que Borges reescribe el *Martín Fierro*, se desarrollará la idea de *nacionalismo del centenario*.

La segunda parte de esta investigación incorporará un análisis textual de las reescrituras que hace Borges del *Martín Fierro*. En primer lugar será considerado el ensayo *El Martín Fierro*, en donde se analizarán los distintos argumentos que propone Borges para realizar una lectura propia del poema, así como también las lecturas frente a las que se muestra crítico. En segundo lugar, se realizará una revisión textual del cuento “El Sur”, teniendo en cuenta la manera en la que el personaje (Dahlmann) se construye a sí mismo a través de ciertos ideales que, según Borges, pertenecen al Martín Fierro. En tercer lugar, a partir del cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se analizará la manera en la que Borges reescribe un episodio particular del Martín Fierro, teniendo en consideración la forma y la temática del relato. Finalmente, se hará una revisión del cuento “El Fin”, que lo considere como un episodio que da una continuidad y un sentido (el de Borges) al *Martín Fierro*.

Primera Parte:
Contextualización y Marco Teórico

1. La tradición: lo marginal y lo central.

En Borges adquiere especial relevancia la posición que tiene el escritor frente a su mundo y la manera en la que se sitúa ante la realidad para construir un relato que le dé forma, que la oriente o la rechace. Pero, ¿cómo podemos hablar desde lo marginal? La respuesta de Borges a esta pregunta no deja de ser interesante, aún cuando a lo largo de su vida literaria, tome distintas direcciones: desde el joven Borges que vuelve a Buenos Aires y escribe allí sus primeros y nostálgicos poemarios, hasta el viejo Borges que a través de inteligentes procedimientos tratará de desestabilizar y cambiar el foco de una tradición.

Beatriz Sarlo, en su libro *Borges, un escritor en las orillas*, analiza la posición en la que se sitúa el escritor rioplatense en su obra. Para ella, Borges es a la vez un escritor cosmopolita y nacional. Sus textos pueden ser leídos desde ambos lugares: por una parte desde la posición central de la tradición occidental y por otra desde lo marginal y periférico que supone nacer y escribir desde Argentina. Se trata de producir literatura desde una nación que no tiene completamente trazadas sus líneas, “una nación joven, sin fuertes tradiciones culturales propias, colocada en el extremo sur de los dominios de España en América, tierras finales que fueron la sede del virreinato menos rico, que tampoco pudo exhibir, como otras naciones latinoamericanas, grandes formaciones indígenas precolombinas” (Sarlo 14). A pesar de que su literatura nunca se separa de la reflexión sobre lo propio, o más exactamente desde el lugar en el que lo instala lo propio, ésta puede ser leída también desde temas universales, es decir, grandes temas filosóficos que sobrepasan lo nacional y que remiten a nociones y reflexiones que pertenecen a la tradición occidental: “allí está su relación tensa pero permanente con la literatura inglesa, su sistema de citas, su erudición extraída de las minucias de las enciclopedias, su trabajo de escritor sobre el cuerpo de la literatura europea y sobre las versiones que esta literatura construyó de “Oriente” (Sarlo 15).

La relación entre lo cosmopolita y lo nacional resulta, a lo menos, compleja, ya que no se trata simplemente de una importación de temas, reflexiones o formas, sino que más bien de una nueva manera de plantear una tradición ya consolidada. Estar en la periferia

supone poder leer los grandes discursos centrales desde una nueva perspectiva que otorga la libertad que no ofrece pertenecer a dicha tradición. La distancia permite desestabilizar, fragmentar e incluso hacer uso libre de otras culturas que no son la propia. Sarlo propone que Borges, desde el margen que le otorga pertenecer a la periferia, logra hacer que su literatura dialogue de igual a igual con la de la tradición occidental.

Grínor Rojo, en su ensayo *Historia y geografía de Borges*¹³, plantea que en su literatura, el escritor transita constantemente entre tres espacios que lo determinan. Estos espacios son (desde el más cerrado al más abierto) la biblioteca, el patio y la calle. El mismo Jorge Luis Borges escribe y más adelante reescribe una frase autobiográfica que nos sitúa en la problemática que analiza Rojo: “yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (EC 41)¹⁴. Esta confesión sobre su vida, que refiere Borges en el prólogo a *Evaristo Carriego*, lo sitúa, según Rojo, en diferentes espacios que se fundan en la relación afuera-adentro. El “suburbio de calles aventuradas y ocasos visibles”, en el que creía haberse criado el escritor (el lugar de los orilleros y de los duelos a cuchillos, de las fachadas desteñidas y de la luz de la luna) contiene en sí al jardín en el que jugaba Borges niño y éste, a su vez, a la biblioteca. El espacio cerrado y privado (el jardín y por lo tanto la biblioteca) se encontraba protegido del mundo exterior por la verja con lanzas. El movimiento de Borges en estos espacios se asemeja al movimiento que hace entre culturas: en lo más interno se encuentra la tradición europea (la “biblioteca de ilimitados libros ingleses”) y tras la verja con lanzas, se presenta un lugar más peligroso e inseguro que suscita la imaginación.

Es sumamente conflictivo y hasta erróneo entender ambas literaturas, la marginal y la central (en palabras de Sarlo), dentro de los límites de una oposición que las asume contrarias y excluyentes. No se puede decir que es en Borges donde éstas se aúnan y entran en conflicto, porque supondría desconocer toda la historia de la cultura y la literatura latinoamericana. En este sentido, muchos intelectuales y escritores ya habrían sido

¹³ En: Rojo, Grínor. *Borgeana*: Santiago 2009.

¹⁴ Desde ahora, *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges será citado como EC.

cosmopolitas y nacionales antes que él. Por otra parte, Borges no sólo va a desestabilizar por medio de sus procedimientos literarios la tradición central o europea, sino que también la marginal, apropiándose de ambas a través de diversas estrategias retóricas¹⁵. En este sentido, la desestabilización no se relaciona con cambiar el centro, es decir, con mover y otorgar importancia a lo propio, sino que más bien con mutar el punto de vista desde el cual se ha hablado de ambas culturas y de sus elementos característicos. Acertadamente, Sarlo propone que el proceder del escritor es un “juego en el filo de dos orillas” (16), pero más que una doble pertenencia es una no-pertenencia, ya que desde un no-lugar Borges transitará entre el margen y el centro.

1.1 Los clásicos y la tradición

Para Jorge Luis Borges los clásicos son aquellos libros que “una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin términos. Previsiblemente, esas visiones varían” (SLC 235). En el ensayo citado (*Sobre los clásicos*), en el que Borges analiza el concepto de *obras clásicas*, nos dice que podría basarse en las definiciones de otros (Eliot, Arnold y Sainte-Beuve), pero que prefiere desarrollar lo que él ha pensado durante su vida. Alejarse de definiciones ya hechas, supone alejarse también de definiciones clásicas. Para él, lo clásico se basa en parámetros contextuales (espaciales, temporales, etc), por lo que una obra que en cierto lugar puede ser considerada clásica en otro puede no serlo. Las obras que suponen ser clásicas no tienen necesariamente que cumplir ciertos requisitos para serlo: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (SLC 236).

Entonces, el valor de las obras que han sido consideradas clásicas no reside en características que las posicionan como superiores, sino que en convenciones: “una preferencia bien puede ser una superstición” (SLC 235). Por estas razones, Borges ha descreído de la noción de lo clásico: “las emociones que la literatura suscita son quizá eternas,

¹⁵ La ironía, la reescritura, la intertextualidad, la cita, la creación de biografías, etc.

pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida de que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre” (SLC 236). La materia del arte es eterna¹⁶, pero las formas deben ir variando para no agotarla. La imposibilidad de las formas de expresar lo eterno se inserta en un devenir temporal que es al que el ser humano pertenece. En este sentido, no podemos hablar de obras clásicas, pero sí de temas eternos.

En su ensayo *El escritor argentino y la tradición*, Jorge Luis Borges desarrolla y debate el tema de una tradición propia. Reacciona a diversas propuestas que dan solución a la existencia de una literatura que responda a la especificidad de dicha tradición. En Argentina se ha instalado, dice él, la creencia de que la tradición rioplatense ya existe en la poesía gauchesca y Leopoldo Lugones ha situado al *Martín Fierro* en la posición de *obra clásica* de esta tradición¹⁷. Sobre el *Martín Fierro* Borges afirma: “Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico” (EAT 306). Por otra parte, revisa la idea de que la literatura propia deba ahondar en rasgos diferenciales argentinos. Borges va a rechazar tajantemente esta idea, ya que “lo verdaderamente nativo puede y debe prescindir del color local” (EAT 310). No es necesario hacer evidente lo propio para que esto aparezca entre líneas: “[...] en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (EAT 311). Para Borges, que los argentinos solo puedan referir a temas de color local significa limitar la capacidad de la mente argentina: “como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (EAT 313).

Por otro lado en el mismo ensayo, debate otras dos posturas o soluciones a la pregunta por la tradición. La primera propone que los argentinos deben acogerse a la tradición española. Aunque considera que este consejo es menos estrecho que el anterior (el del color local), afirma que el gusto por la tradición española suele ser adquirido y que la “historia

¹⁶ El tema de lo eterno y de la materia del arte, según Borges, será desarrollado más adelante.

¹⁷ El tema del lugar que le da Lugones al *Martín Fierro* en la tradición argentina será desarrollado más adelante.

argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España” (EAT 313). La otra propuesta señala que en una desvinculación del pasado, los argentinos deben alejarse de Europa y dejar de “jugar a ser europeos” (EAT 314). Borges afirma que no es posible tal desvinculación ya que los argentinos, como nunca, están ligados a Europa. Para Borges la tradición propia es “toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (EAT 315).

2. Lectura y escritura: procedimientos retóricos.

Para Borges no existe la escritura sin la lectura: la originalidad reside paradójicamente en la cita, en la copia y en la reescritura de textos ajenos. Leer implica seleccionar, ordenar y jerarquizar. La creación de un corpus personal es fundamental, ya que como el mismo Borges afirma, no podemos leerlo todo:

“Aquí está su labor: la Biblioteca.
Dicen que los volúmenes que abarca
dejan atrás la cifra de los astros
o de la arena del desierto. El hombre
que quisiera agotarla perdería
la razón y los ojos temerarios” (Historia de la noche 61).

Lo escrito es aún mayor que los astros, que sabemos infinitos y en constante muerte y creación. La traducción y la reescritura son procedimientos que nacen de la lectura; tomar historias y rehacerlas era uno de los procedimientos predilectos del escritor argentino.

Nestor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas*, afirma que la traducción y la incorporación de la cita es constancia de que escribir es ocupar un espacio ya habitado. Canclini añade que esta lectura, y por lo tanto escritura de los clásicos, hizo que muchos críticos entendieran de manera errónea esta erudición cosmopolita, tachándola de “europea” e irrepresentativa de la realidad argentina. La traducción lo acerca a culturas externas y le

permite reelaborar una gran cantidad de textos. Pero no sólo se dedicará a reelaborar textos ajenos, sino que también tendrá en consideración obras que pertenecen a su propia tradición, entre ellas, el *Martín Fierro*.

La reelaboración del *Martín Fierro* en la literatura de Borges se realiza de diversas maneras. En esta investigación analizaremos cuatro formas de leer el poema: el ensayo *El Martín Fierro* y los cuentos “El Sur”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El Fin”. Consideraremos que las cuatro son reescrituras de la obra de Hernández, en tanto desviaciones de la lectura tradicional y consolidada de ésta. Todas las reescrituras del poema (que aquí revisaremos) utilizarán particulares procedimientos retóricos y literarios, entre ellos: la ironía, la incorporación de la cita, la creación de una biografía, etc.

3. Modernidad y modernización

Cuando Borges vuelve a Buenos Aires, se encuentra con una ciudad completamente cambiada que ha caído en manos de la modernización¹⁸, una ciudad que se ha enfrentado no sólo a cambios estructurales y demográficos, sino que también culturales, intelectuales y lingüísticos. Marshal Berman va a definir la modernidad como un conjunto de experiencias asociadas al tiempo y al espacio; se trata de una vorágine perpetua de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia.

Uno de los motores de la modernización es el crecimiento urbano que se da de manera rápida y caótica. Se trata de una serie de modificaciones que cambian el curso normal de la vida en la ciudad: se crean nuevas edificaciones, caminos, alumbrados, etc. En Buenos Aires, este proceso tuvo su auge durante las primeras décadas del siglo XX. En 1930, por ejemplo, ya existía mayor pavimentación y edificación, y se había cambiado la iluminación con kerosene por alumbrado eléctrico¹⁹. Las transformaciones en la infraestructura de la ciudad

¹⁸ Marshal Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* define modernización como todos los procesos que en el siglo XX dan origen a la vorágine moderna y que la mantienen en constante devenir.

¹⁹ Beatriz Sarlo en su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* entrega estos datos sobre la ciudad de Buenos Aires en la época.

traen consigo una nueva experiencia en el sujeto que la habita: la iluminación eléctrica lo aturde, lo confunde y los nuevos medios de transporte hacen que viva las distancias de manera diferente. Los cambios en la forma de edificar y por lo tanto, el surgimiento del centro como lugar de encuentro de la vida social, en contraposición a las tertulias en salones que se organizaban dentro de los márgenes de la vida privada, provoca que habitar la ciudad sea una experiencia rápida o vertiginosa y por lo tanto que la percepción anterior de la velocidad se vea afectada.

Marshal Berman plantea que quienes se encuentran insertos en la vorágine moderna, tienden a pensar que son los primeros y quizás los únicos que la experimentan. Dicha creencia trae consigo la creación de múltiples mitos nostálgicos que hablan de un “Paraíso Perdido premoderno” (Berman 1). A pesar de que por más de quinientos años muchos han experimentado los cambios bruscos de la modernidad, los que pasan por ella tienden a considerarla una amenaza radical a su historia y a sus tradiciones. Sarlo propone que en este choque con lo nuevo se produce el “tópico de la edad dorada”²⁰. Afirma que frente a las transformaciones que alteran las relaciones sociales y económicas, los perfiles urbanos, el paisaje y la vida en general surgen respuestas que idealizan y vuelven utópico el pasado, y en la imaginación le otorgan a la sociedad rasgos que la hacían más orgánica, integrada, justa y solidaria. Pero a pesar de que se hace una crítica al presente y se mira con nostalgia el pasado, no se intenta volver a él.

Ellen Meiksins en su artículo *Modernity, posmodernity or capitalism?* analiza la forma en la que se ha entendido comúnmente el concepto de modernidad. Dice la autora que la modernidad y la postmodernidad han sido leídas como dos fases distintas del capitalismo (Jameson, Harvey). Para ella, entender la modernidad de esta manera es un error, ya que naturaliza e invisibiliza al capitalismo. La visión de la historia que aúna modernidad y capitalismo entiende a este último como resultado de tendencias ya existentes o incluso de leyes naturales: “The 'economic' is identified with exchange or markets; and the assumption seems to be that the seeds of capitalism are contained in the most primitive acts of exchange, in any form of trade or market activity” (Meiksins 543). Basándose en esta idea, la autora

²⁰ *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*

desarrolla una idea que dialoga y discute con lo propuesto por Berman, afirma que lo que Berman ve en la *experiencia de la modernidad*²¹ es una experiencia que él mismo asocia a una temprana fase del capitalismo. Sobre esto, afirma Meiksins:

“But something rather different occurs to me when I read the words of St Preux in the *New Eloise*, or even when I read Berman’s own account of the ‘maelstrom’ of modern life: not so much the experience of the modern *capitalism* but the age-old fear and fascination aroused the city. So much of what Rousseau's St Preux, and Marshall Berman himself, have to say about the experience of 'modern life' could, it seems to me, have been said by the Italian countryman arriving in the ancient city of Rome”. (Meiksins 547)

La experiencia que para Berman suscitan los cambios estructurales que produce el capitalismo, para Meiksins proviene de una fascinación frente a la ciudad.

3.1 El proyecto modernizador en Buenos Aires

Uno de los mayores proyectos políticos e intelectuales del siglo XIX latinoamericano se relaciona con la modernización de las ciudades. En Argentina, Sarmiento fue uno de los principales portadores de esta idea, oponiendo el concepto de civilización al de barbarie. Para él la civilización encarnaba el progreso (principalmente la ciudad moderna) y la barbarie (todo lo que podía ser asociado al campo y además el caudillo y el gaucho) la decadencia pura. Modernizar era una de las tareas más importantes de la agenda política de la época, pero también una de las más difíciles. En el siglo XIX la modernidad en América Latina se expresa de manera incompleta, los cambios no llegan a ser radicales y las repúblicas que se habían fundado bajo ideales que podemos llamar modernos, no lo son realmente. Se trata más bien de una modernidad teórica e intelectual y no material, como ocurre a principios del siglo XX en Buenos Aires.

²¹ Meiksins define la experiencia de la modernidad (de Berman) como “the modernist sense of new possibilities combined with the unease and uncertainty that come from constant motion, change and diversity” (Meiksins 547)

Pero la modernidad en Latinoamérica no puede ser igual a la europea, ya que como afirma Ángel Rama en *La ciudad letrada*, cuando España descubre América se encuentra en decadencia y por lo tanto Madrid económicamente constituía la periferia de las metrópolis europeas. En este sentido, las ciudades americanas conformaban la periferia de la periferia: “difícil imaginar más enrarecida situación, en que un vasto conjunto urbano se ordena como un expansivo racimo a partir de un punto extracontinental que reúne todo el poder, aunque aparentemente lo ejerza por delegación al servicio de otro poder” (53). Mario Magallón en una publicación para la revista Archipiélago, de la UNAM, afirma que los intelectuales del XIX se basaron en las ideas del positivismo y que para alcanzar el tan anhelado “orden y progreso” se dedicaron a seguir las proposiciones de la ilustración. Para esto decidieron alejarse de la tradición hispánica e indígena, ya que éstas representaban el oscurantismo y el atraso. Se desconfió de elementos raciales propios, como lo indígena, lo negro e inclusive lo español, ya que no se pensaba que fueran poseedores de aptitudes para la civilización y por lo tanto para el progreso:

“Por eso, hombres como los argentinos Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros, entre otros, propiciaron la inmigración blanca para mejorar la raza. Existía una gran desconfianza sobre nuestras capacidades y aptitudes, por eso siempre se esperó que las soluciones vinieran de fuera, de Europa o de los Estados Unidos de Norteamérica” (Magallón 46)

El cambio demográfico fue otra de las consecuencias de la modernización y el crecimiento de la población citadina se presentó como un factor relevante para la experiencia moderna. En el caso de Buenos Aires, la inmigración extranjera es significativa: la ciudad duplica su población en menos de un cuarto de siglo debido a la inmigración y Argentina se ubica en el segundo lugar entre las naciones que han recibido mayor cantidad de inmigrantes europeos desde mediados del siglo XIX a 1950²². Pero, dice Grínor Rojo, que los inmigrantes que llegan a Buenos Aires no son los que pretendía el proyecto de Sarmiento: “aquellos que según todos sus cálculos iban a ser los protagonistas del esfuerzo civilizador, se les están transformando ni más ni menos que en los promotores de los desórdenes sociales” (8).

²² Alfredo R. Lattes y Ruth Sautu cit en. Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*.

Una de las consecuencias más relevantes de la inmigración y de la mezcla cultural que ésta produce, es el fenómeno lingüístico que enfrenta a diversos intelectuales de la lengua y que instala una política normativa²³ que pretende preservar la lengua de lo que era considerado como un factor disolvente, es decir, el cambio lingüístico, y por otro lado, mantener las jerarquías sociales. Dice Ángela Di Tullio: “En la Argentina la necesidad del control social a través de la normativa se hizo perentoria a fines del siglo XIX. La inmigración había convertido a Buenos Aires en Babel, Gringópolis, el caos” (2). La solución propuesta por Borges a este fenómeno llama profundamente la atención, ya que se dedica a desbaratar las normativas precedentes, pero a su vez crea una propia que se basa en el *buen gusto*.

A pesar de que, como afirma Sarlo²⁴, la modernización en las ciudades (en el siglo XX) no se da de manera pareja y que los barrios que no eran muy centrales arrastraban sólo tenuemente los rasgos modernizados del centro, las transformaciones dan paso a un mundo lleno de inseguridad que contrasta drásticamente con el pasado. Pero se trata de un contraste que se diluye y se pierde junto al sujeto mientras este deambula y avanza hacia las orillas de la ciudad. Ir hacia la periferia supone, casi necesariamente, un viaje en el tiempo.

4. Nacionalismo del centenario

Borges en sus primeros años escribe con nostalgia sobre un Buenos Aires que se ha diluido entre los procesos modernizadores. Recuerda una ciudad que se ha ido borrando, en la medida en que se ha convertido en algo diferente. Resulta contradictorio pensar que la nostalgia de Borges se funda en las imágenes de una urbe que no ha conocido: Buenos Aires es una ciudad que debe ser redescubierta²⁵. Pero, ¿cómo se puede redescubrir algo que no

²³ Dice Ángela Di Tullio en “Borges y Bioy: La normativa del *buen gusto*”, que la normativa como parte esencial de la gramática tradicional ha sido rechazada en el siglo XX por su carácter acientífico, falta de objetividad y por basar su fuerza reguladora en criterios políticos.

²⁴ *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*

²⁵ Esta idea la desarrolla Grínor Rojo en “Borges joven y después...”, ensayo que pertenece a su libro *Borgeana*.

había podido ser descubierto?. Hurgar en el pasado, y con esto, en sus personajes y en sus paisajes, obliga a revisar lo que se ha escrito e imaginar y divagar sobre ello. Por lo tanto, Borges debe crear un retrato de lo que era su ciudad y su barrio, fuera de la verja con lanzas.

El redescubrimiento que Borges pretende hacer de la ciudad coincide con lo que Grínor Rojo afirma que ha sido llamado “Nacionalismo del Centenario” en la historia cultural y política de Buenos Aires. Se trata de la sensación de desengaño y fracaso que ha experimentado la oligarquía rioplatense a partir del frustrante proyecto modernizador que inició en el siglo XIX, en donde se había apostado por el desecho del elemento originario y el fomento a la inmigración en favor de lo que se entendía por civilización. En este contexto, surgen diversas posturas que intentan revitalizar el elemento propio con la intención de revivir una comunidad anterior que fue interrumpida por la inmigración masiva²⁶. El resultado, como dice Rojo, es “el llamado a volver atrás, el retorno a las raíces, a la pascua del gaucho” (Rojo 8). Como sabemos, en tiempos de Borges ya no existían los gauchos, por lo que el escritor tuvo que recurrir a transitar los límites de la ciudad, dedicando su preferencia a los lugares en los que ésta va perdiendo sus rasgos urbanos.

Aunque es posible afirmar que Jorge Luis Borges participó en la discusión sobre el elemento autóctono o anterior a la inmigración, no podemos ligarlo completamente a ella, a pesar de que sabemos que en sus primeros años de escritura “se sintió poseído por una pasión argentinista y latinoamericanista de proporciones colosales, y que hasta tuvo que aguantar bromas pesadas a causa de eso” (Rojo 7). Cabe preguntarse entonces, en qué radica la diferencia entre la reflexión sobre la identidad y la vuelta al pasado propia de la época, y la visión borgeana de la misma.

5. Las orillas de la ciudad

El tema de los límites de la ciudad y el tratamiento que hace de éstos Borges es ampliamente elaborado por Beatriz Sarlo en su libro *Borges, un escritor en las orillas*. Las orillas son definidas por ella como un “espacio imaginario que se contrapone como *espejo*

²⁶ Entre estas últimas destacan las posturas de Martínez-Estrada, Rojas y Lugones, entre otros.

infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas” (Sarlo 49). Se trata de un espacio que parece poco afectado por la inmigración, y por lo tanto, por la mezcla cultural y lingüística. Sarlo habla de un primer criollismo de Borges, refiriéndose principalmente a la escritura de sus primeros años, en donde el término orillas “designaba barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad” (Sarlo 50).

Las orillas son habitadas por los orilleros, que se diferencian de los compadritos al ser personajes anteriores a la inmigración: tienen coraje por naturaleza, no como los últimos que lo exageran. El compadrito es arrabalero y lleva en sí elementos de una cultura baja: pretende mostrarse e imitar las cualidades que son intrínsecas y naturales en el orillero. En la primera etapa de Borges, según Sarlo, compadritos y orilleros pierden sus rasgos más agresivos para entrar en el barrio popular que el escritor imagina. En su escritura, orilleros y compadritos son los restos que han dejado los últimos años del siglo XIX en el XX. A partir de estos personajes, Borges elabora un mito para la ciudad de Buenos Aires, en el que opone la ciudad moderna a un recuerdo que no le pertenece.

Un ejemplo de esta mitología es la forma en la que Jorge Luis Borges trata la figura de Evaristo Carriego, ya que al incluirlo dentro de su propio canon y situarlo como una lectura necesaria para entender su ciudad, le otorga una genealogía a la misma. Lo que hace Borges en el *Evaristo Carriego* es inventar una genealogía para poder construir una mitología. A pesar que, como sabemos, Jorge Luis Borges se dedica a negar la particular forma en la que escribe durante sus primeros años, entendemos que, como dice Sarlo, “los poemas de los años veinte, los tres libros de ensayos de la misma década y Evaristo Carriego fueron momentos de fundación radical cuanto que esa voz reorganizó la historia entera de la literatura argentina y rearmó, para ella, una jerarquía de valores culturales y sociales” (58). Grínor Rojo afirma que Borges debuta como un escritor “poseído por el prurito nacionalista” pero que más adelante se sacude de él o lo desestabiliza, es decir, lo pone en entredicho:

“Si en los textos anteriores a Evaristo Carriego rinde pleitesía a la argentinidad, a la latinoamericanidad, o a lo que él entiende que tales nociones significan [...] en Evaristo Carriego y en los textos “criollos” que escribe con posterioridad a 1930 esa reverencia se

torpedea a sí misma, se trueca a medida en ironía, no pocas veces en autoironía y, en el límite de sus potencialidades de hacer daño, en un crudo e irrefrenable sarcasmo”. (Rojo 15)

Segunda Parte:

Análisis

El Martín Fierro
Un hombre soñó una pelea

La lectura que hace Borges del *Martín Fierro* en sus ensayos aparece de manera fragmentaria en su obra²⁷. La poesía gauchesca y el poema de Hernández son temas que abordará con recurrencia en sus escritos y publicará en diversas ocasiones textos que remiten a ellos. Sin embargo, a pesar de este carácter fragmentario, va construyendo un relato más o menos homogéneo que funciona como estructura para la idea que tiene del poema.

En 1925, año de publicación de *Inquisiciones*²⁸, se pueden reconocer las primeras huellas de la revisión que hace Jorge Luis Borges de la poesía gauchesca, pero no se trata allí del *Martín Fierro* de Hernández, sino que más bien de la poesía de Ascasubi. En *El tamaño de mi esperanza*, vuelve a referirse a la gauchesca, esta vez por medio de un ensayo dedicado a Estanislao del Campo. Es sólo en 1931 cuando Borges aborda directamente el *Martín Fierro*, en un texto que recoge en *Discusión* (1932)²⁹. Emir Rodríguez sustenta la razón por la que Borges no escribe explícitamente sobre el poema de Hernández hasta 1931, en el hecho de que la lectura de *Martín Fierro* que hace el escritor es clandestina. En su casa y en su núcleo familiar, estaba prohibido leer el poema, ya que por pertenecer Hernández a los federales, era enemigo de los Borges y de los Acevedo, y además de ser un panfleto político, el poema mostraba una imagen falsa de los gauchos (Rodríguez 288).

Lugones y Martínez- Estrada

De esta ciudad salieron ejércitos que parecieron grandes

Hay que tener claro que antes de 1916, fecha de *El payador* de Leopoldo Lugones, el gaucho no era símbolo representativo de la nacionalidad argentina, sino que más bien encarnaba todo lo relacionado a la barbarie. La imagen que se tenía de los gauchos estaba asociada al concepto de Sarmiento. Se trataba de “las masas armadas que tanto podían servir

²⁷ En la obra ensayística de Borges, aparece el tema del *Martín Fierro* en: “La poesía gauchesca” (1931), ensayo recogido en *Discusión* (1932); en *Aspectos de la literatura gauchesca* (conferencia de 1945 recogida en panfleto en 1950); en el libro “El *Martín Fierro*” que escribe en 1953 en colaboración con Margarita Guerrero (aquí); en un prólogo a una antología de las obras centrales de la *Poesía gauchesca* redactado junto a Bioy Casares (1955); en su ensayo “*Martín Fierro*” presente en el libro *El Hacedor*; entre otros.

²⁸ No podemos olvidar que Borges, con posterioridad, va a negar su primer libro de ensayos.

²⁹ “La poesía gauchesca”.

para una causa justa (la Independencia) como para ponerse al servicio de estancieros bárbaros y ambiciosos (como Rosas y los demás caudillos); masa que al desintegrarse en unidades perdía toda grandeza” (Rodríguez 290). Era la visión oficial de la historia argentina que se edificaba en torno a la dicotomía civilización y barbarie.

La visión de Lugones mueve los términos de la oposición de Sarmiento, situando al *Martín Fierro* en un lugar central en la construcción de la identidad argentina: “Los hombres de la ciudad [...] ignoraron enteramente su evolución profunda, su valor expresivo de la índole nacional” (Lugones 126). Entre la crítica a los hombres de ciudad³⁰, el poema de Hernández es elevado a poema épico en el discurso de Lugones, en tanto expresa “la vida heroica de la raza: su lucha por la libertad, contra las adversidades y la injusticia” (Lugones 129). El gaucho ya no es la barbarie, sino que encarna lo más heroico de la realidad nacional. Se trata de una “creación arrancada de las entrañas vivas del idioma” (Lugones 135), una poesía nueva y habitual, un sentimiento profundo del alma y por lo tanto, una obra de arte. Lugones reprocha arduamente a quienes le han negado al poema de Hernández la posibilidad de entrar en esta categoría. El *Martín Fierro* es en parte creación inconsciente, a pesar de que para los contemporáneos al poema (y para el mismo Hernández) no fuese más que una obra de tesis y un alegato político y social en defensa del gaucho.

Ezequiel Martínez-Estrada contribuyó a que el *Martín Fierro* se convirtiera en una obra canónica y representativa de la identidad argentina. Martínez-Estrada entiende el *Martín Fierro* a partir de su visión de lo histórico, de lo geográfico y de lo nacional: “la vida entera en las llanuras sudamericanas, en el litoral pero también en sus estribaciones de planos hasta los confines de montaña y océano” (Martínez-Estrada 251). Para él se trata de una “posición total de la psique: un estilo, un contenido, un uso del lenguaje, una cualidad étnica, un mundo” (Martínez-Estrada 251). En este sentido, la poesía gauchesca (y el *Martín Fierro*) sería un entrelazamiento de lo humano e interior, es decir, de lo particular y de los rasgos históricos y contextuales, lo general.

³⁰ “La risa superficial del urbano ante los tropezones de la gente campesina extraviada por las aceras inspiró, exclusiva, aquel profuso coplerío con que empezó a explotarse el género desde los comienzos de la Revolución” (Lugones 126).

Esta visión del Martín fierro fue incorporada en la vida, traspasando lo puramente literario y quedando inserta en la memoria colectiva del folklor rioplatense. El poema ha desdibujado lo real y lo ficticio, llegando al punto en que no se sabe qué es lo que él ha tomado de la realidad o lo que la realidad ha tomado de él. Su lenguaje, que surge de un estereotipo del gaucho ha quedado impregnado en el plano de lo real. “El *Martín Fierro* reemplazó, entonces, el panorama de nuestra vida rural y creó para las letras -en lo netamente argentino- la misma artificial seudonaturalidad que los poemas clásicos crearon para la percepción del mundo” (Martínez-Estrada 258). La relación con el género épico que para Martínez tiene *el Martín Fierro* se relaciona con su función de difuminar las líneas de lo real con lo ficticio, influyendo en la percepción de un mundo. Se asocia su carácter fundacional a su manera de mostrar lo rural-argentino, sin saber cuáles son los límites de lo tomado de la realidad y de lo inventado por Hernández. Por otra parte su carácter fundacional podría radicar en sus rasgos de insurrección, es decir, a la utilización de elementos propios del lugar en contraposición con la literatura creada en los salones, que a pesar de ser la encargada de construir ideológicamente la nación se nutría de elementos foráneos.

La lectura de Borges:

Los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo

Dos son los ejes que articulan el pensamiento y la discusión borgeana (en el marco del *Nacionalismo del centenario*³¹) sobre el poema de Hernández: la crítica a la inclusión de la obra en el ámbito de lo épico y a la asociación de ésta con la poesía popular y la payada. El escritor en su ensayo *El Martín Fierro* (1953), de manera pedagógica y hasta didáctica, va a proponer salidas a estas visiones ya canónicas, con la intención de promover una lectura de *Martín Fierro* que sea, en esencia, distinta:

“Hace cuarenta o cincuenta años, los muchachos leían el *Martín Fierro* como ahora leen a Van Dine o a Emilio Salgari; a veces clandestina y siempre furtiva, esa lectura fue un placer y no el cumplimiento de una obligación pedagógica. Ahora, el *Martín Fierro* es un libro clásico y ese

³¹ Término citado por Grínor Rojo en su libro *Borgeana*.

calificativo se oye como sinónimo de tedio [...] *Promover la lectura del Martín Fierro* es el objeto de este breve trabajo” (MF 7)

Para Borges, el *Martín Fierro* no es una obra épica, como afirman Lugones y Martínez-Estrada. La obra entra dentro de un género distinto: la novela. Es a través del protagonista que nos enteramos del mundo que narra, es decir, no se trata de una mera descripción de la vida en la pampa, sino que existe una mediación que se nos presenta a través de un personaje. Por otro lado, no hay nada más antimilitarista que el *Martín Fierro*: “Hernández quería ejecutar lo que hoy llamaríamos un trabajo antimilitarista y esto lo forzó a escamotear o a mitigar lo heroico, para que los rigores padecidos por el protagonista no se contagiaron con la gloria” (MF 30). En *Evaristo Carriego* Borges dice: “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” (EC 137). Esta cita es analizada por Guillermo Gotschlich, quien afirma que existe una vinculación simbólica con la patria que es ajena al sentido tradicional otorgado a la figura del militar. En el reemplazo a esta figura tradicional, dice que Borges conjetura que es “la rebeldía ante las instituciones la fuerza que da imagen valórica a sus congéneres en identidad” (Gotschlich 47). El *Martín Fierro* no se vincula a la nación de manera épica, sino que son otros los valores que los aúnan.

Otro de los argumentos de Borges que remueven al *Martín Fierro* de la categoría de obra épica que le habían otorgado, tiene que ver con la invocación a “los santos del cielo” que hace Fierro al comenzar su canto. Lugones había asociado esto a la invocación a los dioses propia de la poesía épica, pero Borges lo relaciona a la creación poética: “Agreguemos que tales invocaciones [...] no son herencia mecánica de la *Iliada*; proceden de una convicción instintiva de que lo poético no es obra de la razón, sino el dictado de poderes ocultos” (MF 27). *Martín Fierro* es ante todo una ficción. Fierro es primero un personaje y después un gaucho.

Jorge Luis Borges se distancia de Lugones en diversos sentidos, pero hay una cosa que rescata del pensamiento de éste: la creación inconsciente. A pesar de que el *Martín Fierro*

haya nacido del propósito de Hernández (entre otros tantos) de hacer visible “la convicción criolla de que la tarea pastoril produce hombres valientes y generosos, y la agricultura o la industria, hombres apocados y avaros” (MF 25), e incluso que no haya sido posible su creación sin ciertos fenómenos contextuales, el poema no queda agotado en estos motivos: “como todas las obras destinadas a la inmortalidad, tiene raíces hondas e inaccesibles a las intenciones conscientes del hacedor” (MF 25). Hernández logró crear una obra que no esperaba crear y por lo tanto alcanzó la trascendencia: “escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos” (MF 25).

El *Martín Fierro* resultó ser una obra de arte y no sólo un panfleto político, dice así Borges en “Martín Fierro” (ensayo que incluye en *El hacedor*): “también aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo *eternas* que son la materia del arte” (H 39). Según esto, lo importante del *Martín Fierro* de Hernández radica en que el autor logra *eternizar*, es decir, hacer de las cosas que pueblan la realidad materia de la ficción: “Un hombre que sabía todas las palabras miró con minucioso amor las plantas y los pájaros de esta tierra y los definió, tal vez para siempre, y escribió con metáforas de metales la vasta crónica de los tumultuosos ponientes y de las formas de la luna” (H 38-39). Lo que hace Hernández es soñar o imaginar una historia: “Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea” (H 39). La historia que imagina el poeta, la ficción o el simulacro, son rasgos que hacen del *Martín Fierro* un libro memorable, digno de ser recordado y repetido. Este ensayo de *El Hacedor* rescata la historia que inventa Hernández (el poema es esa pelea entre un gaucho y un moreno) y proyecta la ficción en su posible repetición y en la inclusión de ésta en la memoria colectiva:

“Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos” (H 39)

Borges refuta el argumento que afirma que la poesía gauchesca deriva de la poesía de los payadores. Dice Borges, que un mérito de la poesía gauchesca es que, a pesar de su origen culto, es genuinamente popular, pero que no se trata de la poesía oral de los payadores. Afirma también que no se pueden reducir las causas de esta poesía a la vida pastoril, ya que ésta ha existido en innumerables regiones de América, pero que en ninguna de ellas se ha creado el *Martín Fierro*. Afirma el escritor que se ha querido derivar la poesía gauchesca de la poesía de los payadores, debido a la coincidencia del metro octosílabo y de las formas estróficas típicas de la poesía popular (sextina, décima, copla) con las de estos poemas. Pero la diferencia radica en algo que resulta sumamente relevante para quienes realizan el ejercicio de la payada: la importancia que otorgan estos sujetos al arte. El arte, según Borges, es para el pueblo un asunto serio y solemne: “Los payadores no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales” (MF 9). Las temáticas y las formas adoptadas por los cantores pretenden tratar temas trascendentes y abstractos. Reflexionan sobre las más profundas problemáticas humanas y divinas, y olvidan el mundo pastoril que los rodea. Para Borges, el *Martín Fierro* está escrito en un lenguaje que estudiadamente pretende ser rústico y no así la poesía popular, que intenta elevar las temáticas y las formas para pensar problemas más trascendentes y poner a prueba la habilidad del otro. Al final del *Martín Fierro*, Hernández ha representado una payada en una pulpería, que Borges describe como el olvido de los cantores del pobre mundo pastoril que los rodea y el tratamiento inocente o temerario de temas abstractos: “el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida” (MF 9).

Según esto, se puede afirmar que lo popular del *Martín Fierro* (y de algunas obras de la gauchesca) no está, para Borges, en su relación con la poesía oral característica del pueblo, sino que más bien se sitúa en otros elementos que hacen de su materia algo eterno. Su lectura es popular si consideramos que el *Martín Fierro* fue una obra muy leída y hasta divulgada (apropiada y utilizada como bandera de lucha) en sectores que podríamos considerar populares, pero no es la poesía misma del pueblo. Esta desvinculación destaca otros elementos de la gauchesca y del poema de Hernández, que lo alejan de la valoración del color local que han realizado *los nacionalistas del centenario*. Dice Guillermo Gotschlich al respecto: “Borges enfatiza la equivocidad en que se sitúa a esta obra. Rechaza las alabanzas

que ocultan lo esencial del poema, al atribuirle rasgos clásicos o localistas originados en visiones erróneas de orden estético o histórico” (Gotschlich 50).

Borges pretende desestabilizar una tradición que ha puesto, por necesidad, al *Martín Fierro* y a la poesía gauchesca en el centro de la discusión por la identidad argentina. Estos intelectuales (los del *nacionalismo del centenario*) han tratado de responder a los cambios sociales que consideran negativos, a partir de la valorización de una obra que se oficializa como nacional en el discurso de ellos. Afirma Humberto Rasi que

“ninguna obra ha despertado en Borges reacciones tan equívocas o contradictorias como el *Martín Fierro* [...] es cierto que a través de sus trabajos críticos puede seguirse un proceso general que, partiendo de una actitud reservada o negativa, va evolucionando hacia una postura más favorable; pero también lo es que nunca llega a expresar un juicio inequívocamente positivo acerca de esta obra” (329)

A pesar de que, hasta cierto punto, Rasi acierta al afirmar que el juicio de Borges sobre el *Martín Fierro* no es inequívocamente positivo, ya que éste no se sustenta en el valor que la tradición le ha otorgado, se puede decir sin miedo a errar, que la posición que le otorga Borges al *Martín Fierro* es positiva. No le niega el valor al poema, sino que lo resignifica en los términos que se han mencionado. Si no fuese así ¿por qué Borges lo reescribiría en tantas oportunidades? El escritor valora positivamente el poema, no así la lectura que lo ha convertido en una obra canónica.

Acertadamente escribe Guillermo Gotschlich: “Borges refuta entonces la perspectiva de raigambre nacionalista en el sentido de vincular lenguaje, temas y color local como expresiones de la identidad que definirán a la literatura argentina” (Gotschlich 48). La posición en la que han puesto al *Martín Fierro* es equívoca para Borges, ya que en ella se oculta el verdadero valor de la obra de arte. La identidad no se expresa en el color local sino que en esas *vicisitudes eternas* que son la *materia del arte*: la muerte y el destino.

“El Sur”

El hábito de estrofas del Martín Fierro

Leer el *Martín Fierro* es una forma de reelaborarlo, es decir, de otorgarle una significación propia que lo convierta en una obra nueva. Ya decíamos que para Borges la escritura se funda en la lectura y que por lo tanto, la cita es el procedimiento fundamental de la primera. A pesar de que en el cuento “El Sur” hay elementos que remiten al poema de Hernández, no se observa a primera vista una reescritura de éste. En el cuento, es el personaje (Juan Dahlmann) quien ha leído el *Martín Fierro*, pero no ha sido una lectura ocasional, sino que ésta se ha convertido en un hábito que junto a otros elementos³², han fomentado en él una forma de criollismo que lo ha llevado a escoger de entre sus dos linajes al que ha tenido una muerte “romántica”, es decir, a su abuelo materno Francisco Flores, quien murió lanceado por los indios de Catriel en la frontera de Buenos Aires. Podríamos afirmar que quien reescribe el *Martín Fierro* es el mismo Dahlmann, porque es el sujeto que realiza la lectura y que por ende le da nueva forma y significado al poema. Pero esta nueva forma que adquiere el *Martín Fierro*, en la lectura habitual que hace de él Dahlmann, se ve expresada en un ámbito que trasciende el papel: su propia vida.

Dahlmann es un hombre que lee. Trabaja como secretario en una biblioteca municipal en Buenos Aires y su vida se mueve entre los libros que allí consigue. Si repasamos la historia de manera lineal, resulta fácil resumirla en algunos hechos concretos: Dahlmann encuentra el ejemplar de *Las mil y una noches* que lo hace subir las escaleras y no esperar el ascensor; se golpea la cabeza en la arista de un batiente recién pintado que se han olvidado de cerrar. El golpe le causa fiebre y pesadillas que se alimentan de *Las mil y una noches*. Después de ocho días en ese estado, el médico habitual se presenta junto a uno nuevo y lo trasladan a un sanatorio para tomarle una radiografía. En el sanatorio se le realiza un procedimiento quirúrgico que lo salva de una septicemia. Cuando es dado de alta, decide irse a una estancia que había sido de sus antepasados (los Flores) y que conservaba en el Sur. Antes de poder llegar a ella, hay un inconveniente (desconocido para Dahlmann y para nosotros) que lo obliga a bajar en una estación intermedia. Sin poder conseguir un vehículo para llegar a la estancia, decide caminar y detenerse en un almacén para comer. Allí es incomodado por unos sujetos que se encuentran en una mesa contigua, quienes le han arrojado migas de pan. Pero,

³² “Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (ES 165).

en el momento en que decide hacer caso omiso a la incitación de los compadritos, el patrón lo llama por su nombre, por lo que la situación se transforma en algo personal, y resuelve encararlos. Uno de los sujetos lo reta a duelo. Un gaucho que se encontraba extático apoyado sobre el mostrador le arroja un cuchillo y Dahlmann acepta el enfrentamiento.

La historia transcurre según lo mencionado, pero de ella se puede desprender una segunda historia que aparece cuando reparamos en ciertas marcas textuales que han sido incluidas por Borges. Este nuevo relato, surge cuando entendemos que es Dahlmann el que crea su propia narración, es decir, el que construye la sucesión de los hechos a partir de sus deseos y de su elección. En esta historia Dahlmann nunca sale del sanatorio y todo lo que allí le ocurre se le presenta de manera difusa entre lo que logra captar de la realidad y lo que sueña. Mientras estaba en el sanatorio, Juan Dahlmann *soñó una pelea*: los límites entre sueño y realidad se funden y parece ser que soñarla es análogo a vivirla. Sobre esta lectura del cuento, Grínor Rojo dice: “Pero eso sería darle a Borges en la vena del gusto. Equivale a leer en “El Sur” cuánto y cómo a Borges se le antoja que nosotros leamos y, lo que es peor, equivale a concederle que es lo mismo pelear que soñar con haber peleado, que es lo mismo actuar que soñar con haberlo hecho” (Rojo 52).

Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur

Si el *Martín Fierro* es el sueño de Hernández en la pieza de un hotel, “El Sur” equivale al sueño de Dahlmann en la camilla de un sanatorio. Juan Dahlmann, a partir de la nostalgia que le produce un paraíso perdido, va a construir una realidad que no sólo es inexistente, sino que también desconocida para él. Así como Borges recuerda con nostalgia un Buenos Aires que se ha diluido entre los procesos modernizadores y la inmigración, Dahlmann recuerda un sur de la ciudad que se funde con el campo, en el que se pierden los rasgos modernizados del centro. Viajar al sur es viajar al pasado. Son muchas las pistas que nos indican que ese viaje se construye como un viaje en el tiempo. El título de este apartado hace explícito eso que ya veníamos sospechando. Viajar al pasado supone dar vuelta los logros del proyecto modernizador: observar las casas y sus jardines bajo la luz de la luna y no del alumbrado

eléctrico, los grandes zaguanes, los patios y las esquinas que habían sido rojas, desteñidas por el paso de los años. Así, cuando Dahlmann deja el sanatorio, de manera simétrica a cómo llegó, la mañana le muestra la ciudad como una ilusión:

“La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registrara sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.” (ES 167)

Todas las cosas que se han ido, regresan en la imaginación de Dahlmann, quien puede observar, desde el vértigo y la nostalgia, un ambiente distinto al que sabemos existía en 1939 en el centro de la ciudad de Buenos Aires. En la medida en que el personaje avanza en su viaje se va adentrando en lugares despojados de rasgos ciudadanos, la ciudad se “desgarra” en suburbios, aparecen quintas y jardines que interrumpen su lectura de *Las mil y una noches*. Recordemos que Dahlmann, al abordar el tren, decide continuar la lectura del libro que le causó el accidente con la intención de evidenciar que la desdicha ya había sido anulada: “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” (ES168). Pero la lectura de *Las mil y una noches* es interrumpida constantemente por elementos que conforman la realidad que está viviendo Dahlmann: “La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra de imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quien lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir” (ES 169). Se abandona un libro para enfrentar un hecho verdadero, pero ese hecho verdadero, como ya decíamos, tiene mucho de literario, porque es, también, un sueño.

El viaje se va construyendo a partir de elementos que le otorgan a Dahlmann la posibilidad de transportarse en el tiempo. Como ya decíamos, le basta con salir del sanatorio para comenzar a entender la ciudad en términos pasados. Cuando llega a la estación, tiene treinta minutos libres antes de la salida del tren, recuerda un café en el que hay un gato que

se deja acariciar por la gente. El gato es ser inmutable que trasciende las barreras temporales, así como más adelante lo es el gaucho que le arroja la daga. En el momento en que Dahlmann prueba un café endulzado con azúcar, piensa que el contacto con el animal es ilusorio, ya que ellos (los animales) viven en el instante y los hombres en la sucesión de tiempo: “pensó [...] que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante”. Dahlmann entiende el tiempo de manera lineal y comprende que su condición de ser humano le da la posibilidad de habitar más que el instante y el presente.

Más adelante, el almuerzo que le sirven en el tren le recuerda su infancia: “El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido” (ES 169). Agradece los guiños de la realidad (o de su sueño) que lo llevan de vuelta a un añorado pasado. Un pasado del que probablemente no fue el protagonista, un pasado en el que era un niño y que quizás nunca pudo conocer más que de oído. El tiempo transfigura al personaje, así como también lo hace con el tren en el que viaja Dahlmann: “también el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado” (ES 169). La llanura, el Sur y el pasado tienen el poder de transformar. Así, Dahlmann vuelve a un ser pasado, pero a uno que nunca ha sido, sino que más bien se sueña a sí mismo de manera diferente.

Sumido en su viaje, Dahlmann admiró todo lo que el paisaje le iba ofreciendo y ya adentrado el tren en el campo, los alrededores se convirtieron en algo totalmente distinto a lo que el personaje había dejado en la ciudad. Ya no existían rastros de poblaciones ni signos humanos, a veces sólo se podía distinguir un toro en el camino. La soledad del campo versus el atochamiento de la ciudad hizo que Dahlmann sospechara que su viaje trascendía lo material: “La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al sur” (ES 170). Inmediatamente después de que Dahlmann comenzara a entender su viaje como un viaje al pasado, el inspector del tren lo interrumpe y le advierte que debe bajar en una estación distinta. La estación en la que lo dejan, se encuentra “casi en medio de campo” y sus instalaciones sólo constaban de un andén con un cobertizo. La

estación, al situarse en medio del campo, se sitúa también en medio del pasado. Dahlmann se adentra en una localidad desconocida que es simultáneamente campo y pasado.

Siguiendo esta lógica es cómo debemos entender el encuentro de Dahlmann con los compadritos (o compadritos agauchados) en el almacén. Desde la descripción del lugar, observamos rasgos nostálgicos que pueden ser fácilmente asociados a los primeros poemarios borgeanos, el color del almacén, por ejemplo, era rosado debido al paso del tiempo sobre la pintura, había sido en algún momento de un rojo vivo e intenso (punzó). Afuera del almacén habían amarrados unos caballos y adentro “comían y bebían ruidosamente unos muchachos” (ES 171). Se trataba de tres sujetos “dos parecían peones de chacra; otro, de rasgos achinados y torpes” (ES 171). Es este último el que se enfrenta en duelo con Dahlmann. La escena, como todo lo demás en el viaje al Sur, parece sacada del pasado y puesta en el presente del sujeto de manera voluntaria. Pero, hay en el lugar un personaje que llama aún más la atención; se trata de un gaucho que yace en el suelo apoyado sobre el mostrador: “los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad” (ES 171). Al mirarlo, Dahlmann reparó (con satisfacción) en la vincha, en el poncho de bayeta, en el largo chiripá y en la bota del potro y pensó “rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos como éstos ya no quedan más que en el Sur” (ES 171).

Ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado

Todo el ambiente que rodea a Dahlmann en este lugar parece salido del pasado. Y si continuamos la lectura que ya veníamos realizando, podemos afirmar que se trata de una construcción que realiza el personaje desde el sueño, la cual es, para Borges, la zona en donde se forja la ficción y, por lo tanto, la literatura. En el capítulo anterior señalábamos que el *Martín Fierro* es para Borges, sobre todo, una ficción construida por Hernández a partir del sueño, y que su importancia radica para él (Borges) en la universalidad de sus temáticas, fundadas en la muerte, el valor y el destino. En ese sentido, el relato que crea, sueña o imagina

Dahlmann, encarna las temáticas que hacen del *Martín Fierro* una obra valorable y que perdura en el tiempo. Dice Guillermo Gotschlich que cuando Dahlmann recibe el cuchillo y por lo tanto, acepta el duelo que le ha ofrecido el compadrito de rasgos achinados, se encuentra leyendo el *Martín Fierro*:

“El hábito de estrofas del *Martín Fierro*” es otra y notoriamente la más marcada de las obsesivas lecturas del personaje. Cuando se apresta a recoger 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” (Gotschlich 59).

La muerte y la posibilidad de ella, es un rasgo que aúna los dos libros canónicos que lee Dahlmann (*Las mil y una noches* y *Martín Fierro*); el miedo de morir en ciertas circunstancias es el elemento que los unifica. Así también, éstos se relacionan con el personaje, en la medida en que Dahlmann se siente y se encuentra cercano a la muerte. El accidente que deja a Dahlmann en estado febril y que lo lleva al sanatorio, lo hace pensar en ella: “[...] cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte” (ES 167). El sujeto se ha sentido miserable, le ha estorbado su cuerpo y ha odiado su identidad: “En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara” (ES 176). Este odio, lo ha hecho entrar en una discordia que se nos presenta desde la primera página del relato, es decir, la discordia de la sangre.

Se sentía hondamente argentino

El relato se compone de diversas oposiciones binarias que se estructuran a partir de otras más generales. Se distinguen a primera vista dos pares: campo - ciudad y sangre criolla - sangre germánica. De la primera, se desprenden otros pares opuestos, como por ejemplo,

un murciélago o un pájaro – la batiente en la que se golpea Dahlmann³³; o pasado - presente. De la segunda oposición, también podemos desprender diversos pares, pero son dos los que parecen más relevantes y que nos interesan aquí: *Las mil y una noches* - *El Martín Fierro* y, la muerte en un duelo - la muerte en el sanatorio. Sobre estas oposiciones, Grínor Rojo afirma que la débil jerarquización que presentan, las hace susceptibles de ser objeto de deconstrucción y propone que

“no somos nosotros los que los deconstruimos sino que ellos se deconstruyen a sí mismos *pero para nosotros*, es decir, no sin haber satisfecho primero nuestras patéticas pretensiones de agudeza, haciéndonos creer que éramos nosotros los que estábamos llevando a cabo la operación de develar el misterio del crimen” (Rojo 53).

De esta manera, Grínor Rojo entiende la escritura de Borges como un juego que se basa en su conocimiento de la literatura policial y que, por ende, orienta la lectura de la misma. El escritor espera que el lector siga las líneas trazadas por él, para llegar a la interpretación propuesta.

En el relato, todas las líneas se cruzan y no hay oposición que no se vea inserta en los dominios de la otra. Así, es posible relacionar el par campo - ciudad con sangre criolla - sangre germánica. Se puede decir que los dominios de lo criollo se funden con los del campo y los de la ciudad con lo foráneo, así como también se borran los límites entre dichas oposiciones. Lo mismo ocurre con todos los otros pares presentes en la historia. Pero, lo importante de esto radica en que todas las oposiciones son encarnadas en un solo personaje: en Juan Dahlmann se unifican todos los opuestos.

Entender de qué se compone la identidad de Juan Dahlmann es sencillo a primera vista, ya que son descritos su linaje, su ocupación, los libros que lee, sus deseos, etc. Pero, de manera más profunda, nos encontramos con una identidad sumamente compleja, que se nutre de los cruces que ya mencionábamos. Dahlmann se siente “hondamente argentino”, dice el narrador en su descripción del personaje, y se construye a sí mismo a partir de una

³³ “algo en la oscuridad le rozó la frente. ¿Un murciélago, un pájaro? [...] La arista de un batiente recién pintado [...] le habría hecho esa herida” (ES166)

elección: “en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica” (ES 166). Dahlmann se identifica con su abuelo materno Francisco Flores, pero el narrador justifica esta elección en un impulso provocado por su sangre germánica, es decir, por lo que heredó de su abuelo paterno Johannes Dahlmann. Hereda algo de cada uno de ellos, por ejemplo, de su abuelo materno el nombre en castellano: Juan. Pero éste es el equivalente a Johannes, por lo que se complejiza el rasgo y se cruzan en él, ambos linajes. Su elección, se estructura de manera problemática a través de todo el relato y se impone, en contra de su voluntad, todo lo que se relaciona con su lado germánico, que es también, el que lo lleva a tener el accidente y terminar muriendo en el sanatorio.

Es el encuentro de *Las mil y una noches* (la traducción de Gustav Weil) y por lo tanto su trabajo como bibliotecario, lo que hace a Dahlmann golpearse la cabeza contra la arista de un batiente recién pintado. Todos estos elementos pertenecen al lado germánico de su linaje. La versión de *Las mil y unas noches* con la que se topa es la traducción de un alemán (como su abuelo paterno); y por otro lado, el lugar donde vive (la ciudad) y su trabajo (secretario de una biblioteca municipal) se alejan de sus mayores anhelos: visitar la estancia en el Sur que ha sido heredada del lado materno de su familia, es decir, del lado criollo. Dahlmann vive en la imposibilidad de acercarse a lo que el cree es lo hondamente argentino. No podemos olvidar que a pesar de todo esto, el se siente argentino y que lo demuestra a través de una nostalgia que toma forma a través de ciertos elementos que el personaje conserva (la estancia en el Sur, el estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, etc) y de algunas actividades que realiza, especialmente el *hábito de estrofas del Martín Fierro*. Es debido a esta misma nostalgia que el personaje decide construir su propia historia y su propio destino.

La muerte que Juan Dahlmann sueña o escribe para él mismo, tiene relación con la construcción que hace de su identidad. Elige para este propósito, el modelo del *Martín Fierro*, es decir, el modelo del valor. Si él hubiese podido elegir su muerte, habría elegido morir en este duelo a cuchillo con el compadrito. Una de las razones que lo empujan a encarar a los sujetos y a aceptar el duelo que le ha propuesto uno de ellos, es haber escuchado su nombre.

Que el patrón sepa su nombre sin que él se lo haya mencionado, hace que el episodio sea para Dahlmann una incitación personal y por lo tanto, una insinuación a su propio destino. El duelo ya ha sido premeditado, es un duelo que le corresponde a él y no a otro sujeto. Es este destino el que le hace recuperar la fe en su identidad. La cercanía a la muerte (en el sanatorio) lo había hecho llorar y reparar en el odio a su propia identidad, pero luego, cuando le fue asignada (al nombrarlo) la posibilidad de morir de una manera que podemos fácilmente asociar al valor, decide enfrentarla como si se tratara de una liberación:

“Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto, y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que habría elegido o soñado” (ES 173).

Y efectivamente, esta es la muerte que sueña Dahlmann, la muerte a la manera de Martín Fierro y bajo sus ideales, es decir, bajo la ética del duelo: a cuchillo y a cielo abierto. El argentino se piensa valiente, no en relación al pasado militar de la nación (lo dice Borges en *Evaristo Carriego*), sino que más bien en concordancia con las figuras rebeldes del gaucho y del compadre. A pesar de que soñarlo es la única manera que tiene Dahlmann de poder vivir ese destino valiente y de enfrentarse a la muerte romántica que desea, el sueño se mixtura con la realidad y los límites de ambos se hacen difusos.

La forma en la que Dahlmann enfrenta su destino es su manera de expresar que es auténticamente argentino y criollo. Pero no es sólo en la interrupción del discurso europeo en donde surge lo criollo. Dice Borges en *El escritor Argentino y la tradición*, que los argentinos no pueden desvincularse de Europa y que en los últimos años (desde cuando habla), europeos y argentinos han estado más involucrados que nunca:

“Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española, o fuera partidaria de los nazis

o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa” (EAT 314).

Pero entonces nos preguntamos y Borges responde, ¿cuál es la tradición argentina? ¿Qué implica que Dahlmann se sienta hondamente argentino? Va a decir Borges que la tradición argentina es toda la cultura occidental y que los argentinos también tienen derecho a echar mano a lo europeo. Los argentinos y los sudamericanos en general, para el escritor, pueden y deben manejar los temas europeos, “manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (EAT 315). Al igual que Borges, Dahlmann reescribe el *Martín Fierro* tomando como punto de inicio lo que de él considera universal y en su identidad se aúnan el discurso europeo y el argentino. Dahlmann, a través de su sueño, tiene la posibilidad de vencer su linaje europeo, pero en ninguna circunstancia puede desprenderse de él.

En el mismo ensayo (*El escritor Argentino y la tradición*), Jorge Luis Borges realiza una reflexión sobre la necesidad de incluir temas de color local en la literatura para que ésta exprese la identidad argentina. Afirmo que quienes consideran, y con esto somete a juicio sus primeros poemarios, que la inclusión de temas de color local es necesaria para hacer evidente lo argentino, cometen un grave error. Esto, debido a que quien es argentino no tiene la necesidad de hacerlo evidente: “lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local” (EAT 310). Quien escribe desde Argentina, sin ser parte de lo que tacha de nacionalista, creará que todas las cosas que lo rodean son comunes y corrientes y por lo tanto, no sentirá la necesidad de incluirlas. A pesar de aquello, su discurso no dejará de ser argentino.

“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”

El momento en que el hombre sabe para siempre quién es

Martín Fierro se encuentra contemplando las estrellas, que en su soledad, constituyen un consuelo; son para el gaucho una guía en la pampa, pero a la vez resaltan su condición solitaria. Para Fierro, esta noche será distinta a cualquier otra noche: no sólo encontrará en Cruz un amigo y una compañía, sino que un igual. El grito del chajá hará que Fierro se ponga en alerta, le avisa sobre un peligro cercano. En su preparación, el gaucho se arregla las espuelas, se arremanga el calzoncillo, se ajusta la faja y prueba el filo del cuchillo. A pesar de que existe un peligro, Fierro no arranca, se queda y se arma de valentía para enfrentar la amenaza, es de esta valentía de la que Cruz se admira y de la que se compadece. Por otra parte, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, desde una perspectiva diferente (la de Cruz) Borges nos presenta el relato de cuatro noches distintas, que estarán orientadas a la configuración de una noche específica, la misma que se relata en el *Martín Fierro*. El elemento que entrelazará las cuatro noches será el grito, el confuso grito en la noche del padre y el grito del chajá en la tercera noche como consecuencia de la segunda, en la que Cruz comete el asesinato por el cual es perseguido. El relato de estas tres noches en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” nos lleva a una cuarta noche, que se nos dice crucial para el personaje, el encuentro e identificación con Fierro. En este sentido, la reelaboración de Borges da especial énfasis al grito como advertencia y premonición, que va marcando y configurando las distintas noches para llegar al momento cúlmine: la identificación de los personajes.

Teniendo en consideración lo expuesto anteriormente, es posible afirmar que la reelaboración de Borges se orienta a su visión del poema, que considera como elementos de suma importancia al personaje y su óptica. Lo que toma el escritor desde el *Martín Fierro* es el encuentro con Cruz, pero lo sitúa en una nueva perspectiva, la biografía del mismo Cruz. En este sentido Borges nos va a mostrar aspectos de la vida de Cruz o de Tadeo Isidoro Cruz, que van a ser cruciales para el encuentro con Fierro. El cuento, desde su epígrafe prefigura el encuentro y la identificación:

“I’m looking for the face I had
Before the world was made
Yeats: The Winding Stair” (BTIC 221).

Como mencionábamos, son tres las noches que llevan al encuentro final. En la primera, ocurrirá la concepción de Tadeo Isidoro Cruz y se nos hablará de un confuso grito producto de una pesadilla que tendrá el supuesto padre de Cruz: “hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él” (BTIC 221). En la segunda noche, sabemos que Tadeo Isidoro comete un crimen. Luego, durante la tercera noche, Cruz es buscado por la policía y el episodio es idéntico al encuentro de Fierro con Cruz en *Martín Fierro*, aunque en este momento, no existe un encuentro. Es más bien una antesala al encuentro final e identificación de los personajes. En la cuarta y última noche, llegamos al momento que se ha prefigurado durante el relato. Éste coincide con los versos del *Martín Fierro* en que Fierro se encuentra con Cruz. Es el mismo episodio, pero esta vez lo observamos desde la perspectiva de Cruz (o de Tadeo Isidoro).

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos

La narración en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se nos presenta como una biografía. Todo lo que en el cuento se narra, se orienta a describir la vida de un sujeto. Pero la pretensión de exactitud que se ve reflejada en la inclusión de fechas y hechos concretos, se difumina en las dudas del narrador. Resulta contradictorio que en el relato de los sucesos de la vida del personaje, existan precisiones tales como fechas exactas y a la vez “abunden los hiatos”. Es interesante, también, entender que es la biografía de un personaje literario y no de un sujeto real: Borges le crea una biografía a Cruz, personaje del *Martín Fierro*.

En Evaristo Carriego, Borges define el propósito de una biografía: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo, recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía” (EC 58) Para Borges, una Biografía no cuenta datos exactos: “Creo también que el haberlo conocido a Carriego no rectifica en este caso particular la dificultad del propósito. Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas

mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido en cada ensayo” (EC 58). La biografía es el relato de la vida de alguien emitido por un tercero que no puede comprender de primera fuente los hechos que se narran. En este ensayo, Borges le otorga un lugar a la biografía: la paradoja. Lo mismo hace en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”

Realizar una biografía supone (además de contar los acontecimientos de mayor relevancia de la vida de alguien) ubicar genealógicamente al sujeto. Borges le inventa un nombre más completo y una genealogía a Cruz, y hace de él una descripción que lo sitúa espacialmente, es decir, le otorga un origen específico, de una manera similar a lo que hace con Juan Dahlmann en “El Sur”. El narrador relata la concepción de Cruz, el nombre de su madre y también, la muerte de su padre. Por otra parte, describe su origen y relata su forma de vida (siempre aludiendo a las imprecisiones que la información que nos entrega puede tener): “Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona” (BTIC 222). Se traza la historia de Cruz, pero para decirnos que lo que importa de ella es solamente un suceso en la vida del personaje: una noche específica, es decir, la noche en la que se encuentra con Martín Fierro y decide unirse a él en la lucha contra los policías. La creación de la biografía se justifica en este suceso, ya que en él se define la identidad de Tadeo Isidoro Cruz. Toda la vida del personaje se ve reflejada en un solo momento: “el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (BTIC 223).

Todo el relato (de la biografía) se orienta a mostrarnos un episodio concreto de la vida del personaje: el momento en que sabrá para siempre quién es o el momento en que le será revelada su identidad. Ya trazábamos una similitud con el cuento “El Sur”, pero ahora cabe destacar una diferencia sustancial. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, si bien se traza el linaje del personaje, se le otorga un origen difuso. Sabemos que su padre fue un montonero y que concibió a Tadeo Isidoro Cruz en un alto que hicieron los hombres en una estancia (“a tres o cuatro leguas del Pergamino” (BTIC 221), también sabemos que esa noche tuvo una pesadilla y que al día siguiente murió en una zanja “partido el cráneo por un sable de las

guerras del Perú y del Brasil” (BTIC 221). A pesar de los datos exactos de la muerte del padre de Cruz (la pesadilla, la procedencia del sable, etc) no nos enteramos de su nombre y sabemos que no lega su apellido a Tadeo Isidoro, que fue nombrado de esa manera debido a su madre, Isidora Cruz. No tenemos datos claros tampoco de la procedencia de los padres del personaje, y por lo tanto, tampoco de su origen. A diferencia de Juan Dahlmann, Cruz no tiene un linaje claramente trazado, sólo se sabe de él lo que anteriormente relatábamos. Siguiendo esto, es interesante destacar un elemento del origen del padre que llama profundamente la atención: en el cuento se afirma que el malevo al que debe apresar Cruz, proviene de una localidad llamada Laguna Colorada y de allí mismo, su padre. Cruz había olvidado el nombre del lugar, pero de todas formas lo reconoce con inquietud. Hay una unión entre Cruz y Martín Fierro que ya se expresa en este linaje difuso que el narrador le traza a Tadeo Isidoro Cruz. Él y Martín Fierro se van identificando paulatinamente en el relato, hasta llegar a la noche en que Cruz se reconoce en el otro y decide pelear junto a él.

Gritó un chajá

El Chajá (chauna torquata), habita en gran parte del sur y del centro de Sudamérica. Posee un gran tamaño; es un ave de setenta y cinco centímetros de pico a cola, y ha sido considerado un símbolo de las pampas. Su nombre se ha derivado de su característico canto; parece ser una deformación de la onomatopeya de su grito, aunque en guaraní significa ¡vamos! o ¡escapa!. El chajá, cumple en la pampa la función específica de avisar un peligro cercano. Esto se basa en que el ave, al sentir una perturbación en la tranquilidad del lugar, se echa a volar y produce su característico sonido: ¡Chajá, Chajá!. Cita Borges en su ensayo *El Martín Fierro*, un pasaje de Santos Vega de Ascasubi:

“Entonces los ovejeros
coliendo bravos torear
y también revolotean
gritando los teruteros;
pero, eso sí, los primero
que anuncian la novedá

con toda seguridad
cuando los pampas avanzan
son los chajases que lanzan
volando: ¡chajá! ¡chajá!” (MF 12-13)

Sin embargo, en el *Martín Fierro* parece pertinente otorgarle una dimensión más profunda que consiste en despojar al grito del ave de su trivialidad e insertarlo en un plano más simbólico, dando cuenta así de la interioridad del personaje, puesto que según Borges, la transgresión con la tradición gauchesca que hace el poema de Hernández se basa en situar la narración desde la óptica del personaje. Entonces, es insuficiente considerar la aparición del ave como un mero elemento o como una descripción más del paisaje y de las acciones del gaucho ante el peligro. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” este aviso se encuentra cargado de trascendencia. Ante él, Cruz estará enterado de lo que le espera. El grito es el aviso del destino, que aunque es conocido por el gaucho, hace aún más evidente su posible perdición.

En el cuento de Borges, cuando Cruz se va a encontrar con Fierro, escucha el grito del chajá y éste lo hace pensar que ya había vivido ese momento: “Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guardia para pelearlos. [...] éste [Cruz], mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad) empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro [...]” (BTIC 224). Anteriormente, en la segunda noche de la que ya hemos hablamos, Cruz fue apresado por haber matado un hombre, quien borracho se había burlado de él por su nula adaptación a la ciudad. El gaucho no se dejó capturar fácilmente y su valentía lo llevó a pelear con los oficiales y a malherir a los más bravos de la partida. Cruz se mantiene en pie hasta el alba y, mareado por la pérdida de sangre que le provocó la pelea, cae ante los oficiales. Este suceso es el que más tarde (en el encuentro con Fierro) suscita la identificación.

En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se justifica un hecho que en el *Martín Fierro* no tiene un motivo explícito; es decir, la toma de partido de Cruz en el encuentro con Fierro. Si bien en *El Martín Fierro*, Cruz afirma que se une a su contrincante debido a la valentía que éste ha mostrado, y en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* se retoma esta motivación, en el

cuento de Borges la identificación funciona como una justificación más trascendental. En el cuento, además, se realiza un paralelo entre el accionar de Cruz ante su apresamiento y el posible de Fierro, presente en el *Martín Fierro*. En el poema de Hernández, se muestra la preparación que realiza Fierro cuando le es avisado el peligro:

“me encontraba, como digo,
en aquella soledá,
entre tanta escuridá,
echando al viento mis quejas,
cuando el grito del chajá
me hizo parar las orejas.
[...] Me refalé las espuelas,
para no peliar con grillos;
me arremangué el calzoncillo
y me ajusté bien la faja,
y en una mata de paja
probé el filo del cuchillo.” (Hernández 75)

Mientras que en el cuento se visibiliza la preparación de Cruz antes de ser capturado: “El grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse” (BTIC 222-223). Si el *Martín Fierro* narra la pelea por la que debe pasar Fierro para no ser capturado por la policía, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” relata la forma en la que Cruz logra liberarse luego de haber sido apresado.

Comprendió su íntimo destino de lobo

La liberación de Cruz, así como también la resistencia de Martín Fierro, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, se relaciona con un valor que para Borges resulta trascendente; es decir, la valentía. Ya veníamos desarrollando el tema del valor y del destino como elementos relevantes en la reescritura borgeana del *Martín Fierro*; en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” estos se presentan de manera similar a como aparecen en el cuento “El Sur”. En este último, es Dahlmann el que sueña y por lo tanto, escribe y acata su destino valiente, y en el primero,

es Cruz quien decide entregarse a su destino y por ende, comprenderlo. La comprensión del destino, se relaciona con la comprensión de la identidad, ya que en el momento en que comprende quién es, comprende también, su destino: “comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él” (BTIC 225). Al verse reflejado en el otro entiende quién es y cómo debe comportarse, le es revelada su identidad como por medio de un espejo.

Se identifica en el otro debido a su valor. El narrador parafrasea un pasaje del *Martín Fierro*: “Cruz [...] gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente” (BTIC 225). La valentía es lo que incita a Cruz a pelear junto a Fierro y es esta misma la que genera la identificación: no podemos olvidar que en el cuento de Borges, Cruz ya había peleado con la policía de la misma manera en que Fierro lo estaba haciendo en ese momento. Pero, en la identificación de ambos personajes, es resaltado algo tan o más importante que la valentía: la rebeldía ante la institución. Esta idea, que es desarrollada y justificada ampliamente por Hernández en su poema, es retomada por Borges. Cruz pasa de ser un gaucho desertor que había matado, a ser un sargento de policía: se había convertido en “un perro gregario”. Pero, cuando se ve reflejado en Martín Fierro, comprende que no encaja en esta forma de vida y decide desertar (al igual que Fierro lo hizo cuando vio las injusticias que contra él se cometieron). La condición de desertor del gaucho es resaltada en diversas oportunidades a lo largo del relato, por ejemplo, cuando se dice que Cruz ha recibido la orden de apresar a un sujeto, se lo califica de malevo y se lo describe como un desertor: “recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Este era un **desertor** de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado” (BTIC 224). Más adelante, durante la pelea (momento en que Cruz se identifica con él) el narrador vuelve a llamarlo de la misma manera: “básteme recordar que el **desertor** malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz” (BTIC 225). Pero el momento en el que mayor importancia cobra esta denominación, es cuando la utiliza junto a su nombre: “Cruz [...] se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro” (BTIC 225). A través del nombre nos referimos a una persona específica, designamos a partir de él una identidad. Que se utilice como adjetivo junto al nombre de Martín Fierro, le entrega al sujeto una característica específica que define su

identidad. A pesar de que a Cruz no se lo llama así directamente, es también un desertor, ya que al matar, debe dejar las tropas de Francisco Xavier Acevedo y huir de la policía.

La identificación de Cruz y de Fierro como desertores, es relevante en la medida en que la entendemos dentro del pensamiento de Borges sobre la identidad argentina. Cruz y Fierro se identifican debido a la rebeldía ante las instituciones, que es propiciada por su valor y empujada por el destino. La reelaboración de la figura del gaucho que realiza Borges se relaciona simbólicamente a la patria de una manera distinta a la tradicional: en contraposición a la figura del militar. Para él, los argentinos “en trance de pensarse valientes” (EC 137) no se identifican con la figura del militar, sino que con el gaucho y el compadre. Es esa la valentía que Borges destaca y que señala como punto de partida para la comprensión de una identidad argentina. La identificación de Fierro y Cruz se debe, entre otros motivos, a su insurgencia frente a lo militar y al sistema que los obliga. Se identifican entre sí, así como cualquier argentino puede identificarse con ellos.

Borges afirma que la decisión de Cruz (de pelear junto a Martín Fierro) se debe a que “en estas tierras el individuo nunca se sintió identificado con el estado” (MF 35). Dice Borges que el servicio en la frontera ha hecho de Fierro un vagabundo (cuando escapa o deserta), un criminal (cuando mata) y un matrero (cuando escapa de la justicia); que “huye de la vida civilizada y busca amparo entre los bárbaros” (MF 37), es decir, entre los indios. Dice también, que Ricardo Rojas ha señalado que en la autobiografía de Cruz (cuando le cuenta su vida a Martín Fierro) hay expresa una protesta anárquica que también aparece en las quejas de Fierro. Según estas proposiciones, la respuesta a un sistema que se rechaza en el poema sería expresada en el actuar anárquico de Martín Fierro y Cruz, dos seres que deciden vivir al margen. Pero, es mucho más acertado pensar que lo que quiere mostrar Hernández son las consecuencias desfavorables del mismo sistema. En esta línea, Borges ve en el *Martín Fierro*, no sólo una “rebelión sacrosanta” sino que también un sueño, el sueño de una organización mejor: “Si protestan de aquella organización, es porque sueñan con otra mejor” (MF 37).

Comprendió que nada tenía que ver con él la ciudad

La identificación que tiene Cruz con Fierro, lo hace comprender quién es, es decir, le revela su identidad. El juego filosófico que realiza Borges en este relato, tiene que ver con el develamiento de la identidad. Esta última se revela a través de un momento único: “el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (BTIC 223). Si la biografía pretende mostrarnos la vida de alguien, bastaría entonces con relatar el hecho más significativo: el momento en que el hombre entiende su destino y su identidad. En el cuento “El Sur” Juan Dahlmann se piensa a sí mismo y comprende su identidad al momento de enfrentarse a la muerte. Situarse cara a cara frente al destino es la causa del conocimiento de mayor importancia en la vida de un hombre. Dahlmann, al ser consciente de su probable muerte en el sanatorio, decide escribir su propia muerte y construir una identidad según sus deseos. Esa identidad, creada por él, también se le revela por medio del conocimiento del destino: en la incitación a duelo comprende que esa es la muerte que hubiese querido o soñado. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, ocurre algo similar: en el peligro de la muerte (que es la ajena y la propia) es develada la identidad del sujeto, si bien el suceso se desarrolla de manera diferente. En este relato, la identificación se da en el otro, Cruz entiende quién es porque se ve reflejado en el otro, que a pesar de no estar en su misma posición en el momento del suceso, es su igual.

En la narración, la identidad del personaje Tadeo Isidoro Cruz, como ya detallábamos, se manifiesta de manera paralela a la de Martín Fierro. Cruz ha hecho todo lo que sabemos hizo Fierro (por la lectura del *Martín Fierro*). La manera de enfrentarse a la muerte de ambos personajes ha sido conflictiva: ambos han matado en situaciones confusas. La razón por la que Cruz mata en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” es diferente a la que tiene para hacerlo en el *Martín Fierro*. En el cuento de Borges, Cruz mata borracho en el fogón debido a las burlas que le ha propiciado un compañero de campaña, lo ha increpado debido a la forma en que se ha comportado Cruz en su pasada por la ciudad:

“En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron a la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en

el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aún del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad”. (BTIC 222)

Cruz no calza con la ciudad, no la entiende y nunca la ha visitado. La única vez que estuvo en ella no salió de una fonda y se siguió comportando como si no estuviese allí; además, se describe su mundo como “un mundo de barbarie monótona” (BTIC 222). No tenemos complicaciones en entender que Cruz no pertenece a la ciudad, no la conoce y no tiene intenciones de hacerlo. A diferencia de Juan Dahlmann en “El Sur”, Cruz es un hombre de campo, es un gaucho que habita la pampa. Esta relación entre los personajes resulta pertinente en un sentido: Cruz mata por las burlas que le realizan tras su paso (no paso) por la ciudad y Dahlmann se enfrenta a la muerte a manos de un sujeto perteneciente a los dominios del campo (donde la ciudad ya se ha vuelto rural). Podemos interpretar el episodio del duelo de Dahlmann como una burla por ser un hombre de ciudad. En ese sentido, su apariencia habría provocado a los sujetos que le arrojaron las migas. Al sacar *Las mil y una noches* para dejar pasar la situación, hace evidente su condición letrada y por lo tanto, su pertenencia a otro orden de las cosas, es decir, a la ciudad. La valentía es una cualidad que no puede ser expresada en la ciudad; Cruz es valiente porque no es un hombre de ciudad y Dahlmann es valiente porque se reescribe o se sueña dejando de serlo. Ambos personajes, aunque de forma diferente, rechazan pertenecer a lo urbano y este rechazo les permite construir (y enfrentar) su identidad.

La manera de comprender y encontrar la identidad propia, es para ambos personajes la misma: construirse a sí mismos según a un pilar fundamental, es decir, el valor. Ambos deberán tomar una decisión que los enfrentará al destino y ambos actuarán de forma admirablemente valiente; así como Dahlmann aceptará el duelo a cuchillo y a cielo abierto, Cruz decidirá unirse en pelea al desertor Martín Fierro, mientras amanece en la “desaforada llanura”.

“El Fin”

Otra clase de contrapunto.

Recabarren es un viejo Pulpero que ha sufrido una parálisis en el extremo derecho de su cuerpo. Desde su cama, presencia los acontecimientos o, mejor dicho, el gran acontecimiento que está previsto ocurra en su almacén: la muerte de Martín Fierro a manos del negro que espera pacientemente para vengar a su hermano. Recabarren juguetea con el cencerro que utiliza para pedir ayuda (la parálisis le ha afectado el habla), sabe qué es lo que ocurrirá en ese mismo lugar, tiene plena consciencia del destino del negro y de Martín Fierro. Recuerda el contrapunto que enfrentó al mismo que espera tocando la guitarra y a Fierro, una larga payada en la que el negro fue derrotado. Este último no ha vuelto a cantar luego de haberse enfrentado al forastero que el cuento menciona, y Recabarren ha quedado tendido en su cama. Pero ahora, lo que les espera (lo que les ha preparado el destino) es una nueva suerte de contrapunto, un contrapunto en el que el ingenio estará puesto en las manos y en la habilidad de manejar el cuchillo. Lo que hace Borges en “El Fin” es imaginar (o soñar) una pelea posterior al tan reconocido contrapunto entre el moreno (hermano del que mata Fierro durante una de sus borracheras) y Martín Fierro. En el cuento, existe un desplazamiento que va desde el contrapunto como payada, hasta el contrapunto como pelea.

En el “Martín Fierro” Borges elabora la idea de una posible pelea, posterior al contrapunto entre el moreno y Fierro (episodio de *La vuelta de Martín Fierro*), en la que el primero vengue la muerte de su hermano (o haga justicia): “Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano” (MF 54). La idea se presenta de manera recurrente en la obra de Borges y “El Fin” es la realización ficcional de esa idea. Borges soñó una pelea, una pelea que le hacía falta a *La vuelta de Martín Fierro*, una pelea que se condice con el resto del poema de Hernández. El contrapunto que pone fin al enfrentamiento entre Fierro y el hermano del moreno que mata, no da cuenta del coraje de Martín Fierro (y de la ética del gaucho). En la utilización de las letras y del entendimiento, se pierden las armas y el duelo. “El Fin” funciona como una justificación al actuar de Fierro en el poema de Hernández. Es difícil imaginar el término del contrapunto con el moreno sin una pelea posterior. Borges desarrolla esa idea imaginando un episodio que funcione de manera más coherente con el poema.

En *La vuelta de Martín Fierro*, el contrapunto termina con Martín Fierro bastante ofuscado y al borde de iniciar una pelea:

“Y ya que nos conocemos,
basta de conversación
para encontrar la ocasión
no tienen que darse prisa:
ya conozco yo que empieza
otra clase de junción” (Hernández 275).

Esta otra clase de junción (o función) coincide con lo que Borges pone en boca del negro como “otra clase de contrapunto” (EF 158). Se trata de la pelea o del duelo que Martín Fierro evita en su vuelta, y que suponemos (como Borges) no habría evitado en la primer parte del poema o sin sus hijos en frente. Sus actos no coinciden con la valentía que lo caracteriza. En “El Fin”, Borges le da voz al motivo que hace que Fierro decida evitar el enfrentamiento a cuchillo con su contrincante: “Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas” (EF 158). Esta frase pronunciada por Martín Fierro en el cuento de Borges, da cuenta de la lectura que hace el escritor del poema, no hay manera de entender el actuar de Fierro, sin una justificación como esta.

El hombre no debe derramar la sangre del hombre

Inmediatamente después del contrapunto entre los gauchos, Martín Fierro le da consejos a sus hijos que tampoco se condicen con la forma en que ha actuado durante su vida. Martín Fierro no quiere que sus hijos tomen el camino que ha tomado él; por eso mismo, les aconseja ser obedientes, trabajar, cuidar de sus amigos, ser generosos³⁴, etc. Dentro de estos consejos, hay uno que llama profundamente la atención:

“El hombre no mate al hombre

³⁴ Estos últimos dos consejos, son acciones que sí realiza Fierro. No podemos olvidar que entre sus valores están el cuidar de sus iguales y ser generoso con ellos (como lo hace con su amigo Cruz).

ni pelee por fantasía
tiene en la desgracia mía/
un espejo en que mirarse:
saber el hombre guardarse
es la gran sabiduría” (Hernández 285).

Ya sabemos que la identificación con Martín Fierro es para Borges algo positivo. Por ejemplo, en el coraje de éste se ve reflejado Tadeo Isidoro Cruz. Cuando ve la valentía del malevo que debe apresar, se ve también a sí mismo. Esa valentía es a la que renuncia Martín Fierro cuando decide dar estos consejos a sus hijos (y al de Cruz). En el *Martín Fierro* y en *La vuelta de Martín Fierro*, el personaje debe pasar por innumerables sufrimientos a causa de su actuar, por lo que la identificación (a través de un espejo) con el gaucho, sólo puede suponer desgracias. Es problemático entender las razones por las que ha matado Fierro, pero la respuesta que encontramos en el poema de Hernández es clara: Fierro se convierte en un sujeto fuera de la ley y de las normas sociales, por las injusticias que se han cometido sobre él. Una de esas injusticias es precisamente el haberlo alejado de su tierra y de su familia. Cuando encuentra a sus hijos recobra gran parte de lo que ha perdido y analiza su vida, dando estos consejos que resultan impensables para el tipo de vida que llevó.

En “El Fin”, Martín Fierro le cuenta al negro sobre dichos consejos: “-Les di buenos consejos- declaró-, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre” (EF 158). La respuesta del negro se relaciona con la intención que ha tenido Fierro para aconsejar a sus hijos, dice éste: “- hizo bien. Así no se parecerán a nosotros” (EF 158). Martín Fierro (en el poema de Hernández y en el cuento de Borges) aconseja porque no quiere que sus hijos se reflejen en él y que vivan sus mismas miserias. A esto último que ha dicho el negro, Fierro responde: “-Por lo menos a mí- dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta: mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano” (EF 158). Martín Fierro ya ha matado y por eso se enfrenta a su destino, pero el negro no lo ha hecho aún (a pesar de que en este mismo relato lo hará). Es interesante entender la respuesta que ha dado el negro a Fierro; él ya se siente identificado con el otro, porque tiene plena consciencia de su destino.

Es un destino que está esperando y que se concreta en el momento en que Martín Fierro entra en la pulpería.

En *La vuelta de Martín Fierro* ya se desarrollaba esta idea de destino. Martín Fierro era consciente del destino que le espera a todo hombre: “Yo no sé lo que vendrá/ tampoco soy adivino; pero firme en mi camino/ hasta el fin he de seguir:/ todos tienen que cumplir/ con la ley de su destino” (Hernández 275). A pesar de no comenzar, ni aceptar un duelo a cuchillo posterior al contrapunto, Martín Fierro muestra su coraje frente a la vida, pero esta valentía no se queda más que en palabras. Sólo en el cuento de Borges, estas palabras se transforman en cuchillos.

Más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde.

En este relato, Borges añade una figura que estructura la narración: Recabarren. En el *Martín Fierro*, si bien los hijos de los gauchos (Fierro y Cruz) son quienes están observando los acontecimientos, no sabemos si existe un pulpero (aunque resulte verosímil) que se encuentre presenciando la acción. Borges crea a Recabarren y le otorga una función que complejiza la narración. Su figura es interesante en diversos aspectos, ya que su historia se entrelaza con la del negro y Martín Fierro. Hasta el instante en que entra el jinete desconocido, el relato está focalizado en el pulpero. Recabarren es un sujeto que está imposibilitado, no sólo tiene su cuerpo paralizado sino que también el habla. Pero a pesar de que no tiene la posibilidad de comunicarse de manera verbal, utiliza el cencerro para llamar la atención o pedir ayuda. Es así como llama a un joven que el narrador supone su hijo. Con los ojos le pregunta si ha llegado alguien más: “Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no contaba” (EF 157). Recabarren sabe, así como el negro, que vendrá Martín Fierro a terminar algo que no empezó.

Como ya mencionábamos, Recabarren queda paralizado y sin habla el día después del contrapunto que enfrentó al negro y a Fierro. Inmediatamente surge la duda ¿por qué le

ocurre esto tras el encuentro verbal de los gauchos? Algo marca un antes y un después en la vida de Recabarren, que tendido en su cama sólo puede esperar la muerte. Pero a pesar de que la muerte es lo único que puede remover de esa situación al pulpero, no piensa en ella: sólo puede vivir en el presente: “Habitado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia” (EF 157). Esta idea de que los animales viven en el presente es recurrente en la literatura de Borges, quien en *El Sur* también la menciona³⁵. Según esto, los animales viven en el instante y no tienen consciencia de la sucesión del tiempo y menos del destino. Se nos dice que Recabarren vive como los animales, en el presente; pero es contradictorio aceptar sin vacilaciones esta proposición, ya que recuerda algo del pasado (el contrapunto entre el negro y Fierro) y espera algo que ocurrirá en el futuro (el duelo a cuchillo entre los mismos sujetos). Podemos atribuir este comentario del narrador a algo aún más profundo, que tiene que ver con la posible liberación de Recabarren, que tendrá lugar en la venganza del negro y en la muerte de Martín Fierro. Recabarren está tendido en su cama, sin posibilidad de acceder él mismo al futuro o al pasado. No puede apurar los sucesos, sólo puede esperar, desde el presente, lo mismo que espera el negro. Pero la espera de ambos es radicalmente distinta; dice Guillermo Gotschlich que “El pulpero desea que alguien aparezca, el negro lo espera convencido” (63).

La parálisis del pulpero es la respuesta al contrapunto. Recabarren entra en dicho estado porque imagina una pelea posterior. No puede comprender la lógica en la que el encuentro verbal no termine en pelea. Es como si el duelo mismo hubiese quedado paralizado, dentro de la pulpería, en su habitación. Recordemos que los duelos deben, necesariamente, ser a cielo abierto y fuera de las dependencias de los almacenes o las pulperías. Recabarren no puede moverse de su cama, ni dejar de ver el techo: tras su habitación se abren el cielo y la llanura: “Afuera, más allá de los barrotes de las ventanas, se dilataban la llanura y la tarde” (EF 156). Los barrotes de las ventanas subrayan su condición de prisionero y su imposibilidad de traspasar las barreras que le han sido impuestas. El duelo entre Martín Fierro y el negro es su única posibilidad de liberación.

³⁵ “[Dahmann] pensó, mientras le alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante” (ES 168).

Recabarren sueña el duelo. Sobre esto, Guillermo Gotschlich postula que “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” (64). La obra de Borges está llena de personajes que sueñan otro destino, un destino con más coraje, que los acerque a la llanura, a la pampa y a un mundo que se ha perdido. Para recuperar ese mundo hay que recurrir al sueño y a la imaginación. Según Gotschlich, Recabarren se identifica con Martín Fierro y con el negro en el duelo: “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 aquel que cumplida su misión no tenía destino sobre la tierra” (64). En el duelo que sueña, Recabarren es el otro: tanto el negro, como Fierro.

Recabarren, desde su catre, logra observar el acontecimiento que da fin a la vida de Martín Fierro: “Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió de una puñalada profunda, que penetró en el vientre” (EF 159). Si adoptamos la idea de Gotschlich de que la muerte de Martín Fierro es el sueño de Recabarren, podríamos decir también que es él quien le otorga a Fierro el fin que merece. El pulpero no quiere solamente morir él en una muerte valerosa y a cuchillo, sino que es también lo que quiere para el gaucho Martín Fierro. Resultaría interesante conectar este acontecimiento con la muerte que tiene Cruz en el poema de Hernández. Cruz muere por una viruela negra que afectó a los indios cuando él y su amigo estaban prisioneros. La muerte de Cruz no es valerosa, a pesar de que el sufrimiento es grande (sobre todo por ver las atrocidades que hacen los indios para curar la enfermedad que los afecta) y de que muere por prestarle ayuda a un compañero, no muere en una lucha o en un duelo. Podríamos imaginar también una nueva muerte para Cruz, así como lo hace Borges (o Recabarren) con Martín Fierro. Si bien, la muerte de Fierro no aparece en el poema, podemos llegar a pensar (por la manera en la que actúa en los últimos versos del poema) que si hubiese aparecido, se habría tratado de una muerte similar a la de Cruz. Es difícil imaginar al valeroso Martín Fierro de Hernández perdiendo en una pelea. Pero Borges lo imagina, sueña a Fierro entregado a su destino, que es el destino de todo hombre: la muerte. Sólo nos queda lamentar el hecho de que Borges no hubiese escrito una muerte diferente para Cruz.

Recabarren, inmóvil, utiliza un cencerro para comunicarse. Con él puede hacer lo que no logra por la voz. El lado izquierdo de su cuerpo, que no ha sufrido la parálisis, lo ayuda a utilizar este instrumento que agita constantemente como queriendo llamar a alguien. La primera vez que lo toca, es para saber si ha llegado algún forastero a ver al negro que espera guitarreando. Cuando llega el chico de rasgos aindiados, y le responde que no hay nadie junto al negro, Recabarren se queda jugueteando con el cencerro: “ El hombre postrado se quedó solo; su mano izquierda jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder” (EF 157). El pulpero sigue tocando el cencerro como si llamara a alguien o a algo. El narrador asimila la manera en la que el dueño de la pulpería juega con el cencerro a ejercer un poder. ¿Qué significa que con este jugueteo, Recabarren esté ejerciendo un poder? Si leemos este pasaje en la misma línea argumentativa que venimos trazando, entendemos que Recabarren está esperando algo y sobre eso, posee cierto control. Se puede afirmar que el pulpero está con su cencerro y se encuentra llamando al destino, al mismo destino que imagina. Ese destino que lo identifica con Fierro y con el negro. En este acto, Recabarren está invocando al destino. La RAE define la invocación como una llamada (formal o ritual) en solicitud de ayuda. La llamada ritual supone necesariamente, la petición de ayuda de fuerzas superiores, como en el caso del pulpero, el destino.

Muchas veces hemos dicho ya que Recabarren ve o presencia la muerte de Martín Fierro, pero es necesario hacer una aclaración sobre esto. Recabarren no se mueve del catre que lo tiene prisionero, ni traspasa los barrotes de las ventanas que lo mantienen dentro del edificio. Además, como también mencionábamos, el duelo no puede realizarse bajo techo, por lo que los sujetos deben alejarse de las casas para entrar en la llanura: “se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía” (EF 159). Nosotros (los lectores) nos enteramos de la pelea, sabemos lo que ocurre en ella y sus resultados; pero Recabarren sólo puede verla a partir de su imaginación. ¿Cómo podría ver más allá de las paredes de su habitación? Desde su catre, Recabarren ve, sueña o imagina el fin de Martín Fierro.

Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie

En el negro podemos encontrar claramente desarrollada la idea de identidad que aparece recurrentemente en la obra de Borges. La identidad es para Borges un momento en la vida de un hombre: recordemos que Dahlmann sabe quién es (o se sueña de determinada manera) en el instante en que toma el cuchillo que le arroja el gaucho, y que Tadeo Isidoro Cruz se enfrenta a su propia cara cuando se identifica con Martín Fierro. En “El Fin” ocurre algo similar: el negro ha construido su vida y su identidad alrededor de un momento futuro. Por este motivo, luego del contrapunto a cuchillo en el que mata a Martín Fierro, se queda sin un propósito: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (EF 159). Al matar, el negro se convierte inmediatamente en el otro, es decir, en *Martín Fierro*. En la conversación entre Fierro y su contrincante (anterior al duelo), el último aún no había derramado la sangre del hombre, pero a partir de su discurso, podemos afirmar que su misión (y su destino) era hacerlo, o creía ya haberlo hecho: “Así no se parecerán a nosotros” (EF 158). El negro sabe que va a matar, así como Martín Fierro sabe que va a morir. Ambos entienden lo único que le depara al gaucho en la pampa. Tras el duelo con Martín Fierro y tras haber matado, no le queda otra forma de destino, más que la muerte a cuchillo.

Conclusiones

En esta investigación revisamos cuatro reescrituras borgeanas del *Martín Fierro*, cada una con sus particularidades:

En el ensayo *El Martín Fierro* nos encontramos con una propuesta de lectura al poema de Hernández, que desviando la manera en que tradicionalmente ha sido leído (a partir de Lugones, Martínez-Estrada y otros) lo desvincula de un género para instalarlo en otro: desde lo épico hasta lo novelesco. Respondiendo, además, a la mirada que consideraba que el poema encarnaba lo propio o la identidad argentina, Borges declara que lo importante del *Martín Fierro* son las temáticas *eternas* que componen su materia: la muerte y el destino. El poema, antes que expresión de la realidad y del color local, es el sueño de Hernández. Una obra de arte que expresa su eternidad en temas que trascienden lo local.

Luego, en el cuento “El sur” hay una reescritura que se presenta como un sueño. El personaje se construye a sí mismo a partir del sueño y de la imaginación. El viaje a las orillas de la ciudad funciona como un viaje al pasado, en el que Dahlmann se encontrará con sus ideales y su identidad. La identidad del personaje se construye a partir de su coraje y de su decisión de morir bajo los ideales del gaucho: los de Martín Fierro. La nostalgia de Dahlmann (y su pertenencia a la ciudad) lo incita a soñar con un paraíso pre moderno, que se va construyendo en la medida en que Juan Dahlmann avanza hacia el Sur.

En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” la reescritura se presenta como una biografía, pero una biografía de datos difusos. Se toma un episodio del *Martín Fierro* y se reelabora según los ideales que Borges valora: el coraje de Martín Fierro es lo que hace que Cruz se vea reflejado en él. La historia que consta en un *libro insigne*, da cuenta de cómo la vida de un sujeto (y su identidad) se expresa en un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. La creación de la biografía se muestra a ratos difusa y a ratos completa, porque la identidad del hombre se expresa en un instante. También, es importante destacar que un motivo de la identificación de ambos personajes es la rebeldía ante las instituciones,

rasgo que para Borges, funciona como fuente de la identificación de todos los argentinos, *en trance de pensarse valientes*.

Por último, en el cuento “El Fin” se crea (o se sueña) un episodio que traspasa los límites del poema. Un episodio que va más allá de lo que Hernández soñó en la pieza de un hotel. En este momento se realiza un desplazamiento que va desde el tópico de las letras al de las armas, desde el contrapunto como payada hasta el contrapunto como duelo a cuchillo. El coraje, o la valentía, es otra vez el elemento que da cuenta de la identidad de los personajes, que se definen e identifican en relación a la manera en la que se enfrentan a sus destinos.

La lectura que hace Jorge Luis Borges del *Martín Fierro* es también su reescritura de él. Su valoración de la obra de Hernández y la manera en que la entiende, contribuye a su creación literaria: a su sueño. Su idea de identidad se distancia sustancialmente de la que considera al poema una representación de lo argentino. Para él (según las obras analizadas) la identidad de un hombre se forja en el momento en que éste comprende su destino: Dahlamann entiende su identidad en el momento en que se enfrenta a la muerte. Cuando está por morir en el sanatorio, comprende que esa muerte no es la que se ajusta a sus valores. Por eso, decide soñar una propia, basada en los ideales del gaucho de Hernández. Tadeo Isidoro Cruz se ve en *Martín Fierro* como en un espejo y en ese momento sabe para siempre quién es: no es un perro gregario, es un lobo que debe actuar de manera rebelde ante las instituciones. Por último, el negro agota su destino en un momento específico; su vida se forja en función de una venganza que al ser cumplida, lo deja sin un destino sobre la tierra.

Jorge Luis Borges sueña, imagina, escribe y vive una pelea. Se trata de la crónica de los cuchillos que presenta valores que son eternos y que traspasan las barreras de lo local. En el gaucho se expresan ideales que son universales y materia de infinitas repeticiones.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE BORGES

1.1 Cuentos

- BORGES, Jorge Luis. “El Sur” “El Fin”. *Ficciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.
- _____ . “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. *El Aleph* (1949) . Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.

1.2 Ensayos

- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego* (1930). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.
- _____ . “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión* (1932). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.
- _____ . “Sobre los clásicos”. *Otras inquisiciones* (1952). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.
- _____ . “Martín Fierro”. *El hacedor* (1960). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.
- BORGES, Jorge Luis con colaboración de Margarita Guerrero. *El Martín Fierro* (1953). Buenos Aires: Columba, 1965.

1.3 Poemarios

BORGES, Jorge Luis. "Alejandría, 641 A.D" *Historia de la noche* (1977). Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.

2. OTROS AUTORES

- BERMAN, Marshall. *Todo lo solido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1989.
- DI TULLIO, Ángela. "Borges y Bioy: La normativa del buen gusto". *Fundación instituto internacional de la lengua española* (2014). Web. 2017.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GOTSCHLICH, Guillermo. "Lectura borgeana de la literatura gauchesca" *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 2000: 42-68.
- LUGONES, Leopoldo. *El Payador*. Caracas: Ayacucho, 1992.
- MARTÍNEZ-ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores, 2004.
- RASI, Humberto. "Borges frente a la poesía gauchesca: Crítica y creación" *Revista Iberoamericana*. Abril-septiembre 1974: 321-336.
- RODRÍGUEZ, Emir. "El Martín Fierro en Borges y en Martínez-Estrada" *Revista Iberoamericana*. Abril-septiembre 1974:1-16.

- ROJO, Grínor. *Borgeana*. Santiago: LOM, 2009
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2015.
- _____ . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 1988.