UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA RELEVANCIA DE LA LITERATURA GAUCHESCA EN SEIS CUENTOS REPRESENTATIVOS DE JORGE LUIS BORGES

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

EDUARDO RITO VARGAS

DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA

DIRECTOR DE TESIS

DRA. CELENE GARCÍA ÁVILA

CO-DIRECTORA DE TESIS

DR. HERMINIO NÚÑEZ VILLAVICENCIO

TUTOR INTERNO DE TESIS

NOVIEMBRE 2026

ÍNDICE

Introducción 3
Capítulo I. Formación y desarrollo de la literatura gauchesca 8
1. Formación, desarrollo y valoración de la literatura gauchesca 8
1.1 Gestación 8
1.1.1 Etapas 14
1.2 Rasgos artísticos 19
1.2.1 La importancia de la entonación 23
1.2.2 La gauchesca en el programa independentista 27
1.2.3 La gauchesca ante la crítica 32
1.2.3.1 *Martín Fierro* ante la crítica 34
1.3 La relación de Borges con el contexto de la gauchesca 38
1.3.1 Borges ante la dicotomía *Civilización y Barbarie* 51
Capítulo II. Destino e invención de una muerte heroica 62
2.1 El Sur: tránsito del hombre letrado hacia un destino gauchesco 62
2.2 La otra muerte: memoria, cobardía y restitución del heroísmo 73
Capítulo III. Desplazamientos del modelo gauchesco 90
3.1 El muerto: ascenso, violencia y falsa autonomía del marginal 90
3.2 El asesino desinteresado Bill Harrigan: el gaucho trasladado al Oeste Norteamericano 107
Capítulo IV. Reescrituras de *Martín Fierro* 130
4.1 Biografía de Tadeo Isidoro Cruz: identidad, revelación y destino .130
4.2 El fin: reescritura, justicia y consumación del héroe gauchesco ...144
Análisis complementarios 158
A. La entonación: de la poesía gauchesca a *La Divina Comedia* 158
B. La casa de Asterión: el arma blanca y el duelo como eco gauchesco 165
Conclusiones 173
Bibliografía 178

Introducción

La relación de Jorge Luis Borges con la literatura gauchesca no se limitó al criollismo que caracterizó parte de su obra durante la década de 1920. Los gauchos, compadritos, cuchilleros, duelos, llanuras y espacios fronterizos perduraron a lo largo de su narrativa —y de su obra literaria en general—, aunque sometidos a distintas transformaciones. En algunos relatos, Borges recuperó directamente personajes y episodios de *Martín Fierro*; en otros, desplazó el modelo gauchesco hacia nuevos territorios o lo incorporó a ficciones donde el destino, la identidad, el tiempo y la muerte adquirieron una dimensión fantástica o metafísica. Esta persistencia permite considerar la gauchesca no solamente como una influencia de juventud, sino como uno de los sustratos literarios a los que Borges regresó para construir su propio universo narrativo.

A partir de esta observación surge la pregunta principal que orienta el presente trabajo: ¿de qué manera Jorge Luis Borges recupera y transforma los personajes, espacios, motivos y procedimientos artísticos de la literatura gauchesca para incorporarlos a una narrativa que trasciende su contexto regional y aborda problemas como el coraje, la identidad, la muerte y el destino? En correspondencia con esta pregunta, el objetivo general de la investigación es analizar la relevancia de la literatura gauchesca en seis cuentos representativos de Jorge Luis Borges, con el fin de determinar cómo el autor retoma y reconstruye sus personajes, espacios, conflictos y procedimientos artísticos para incorporarlos a una literatura que dialoga con preocupaciones de alcance universal.

De este objetivo principal se desprenden cuatro particulares. El primero consiste en examinar la formación, el desarrollo y los principales rasgos artísticos de la literatura gauchesca, así como las circunstancias históricas, políticas y culturales de su contexto. El segundo busca establecer la valoración que Borges hizo de esta tradición y la manera en que se relacionó con algunos de sus problemas fundamentales, particularmente la oposición entre civilización y barbarie, el culto al coraje y la construcción literaria del gaucho. El tercero se propone identificar los elementos gauchescos presentes en los seis cuentos seleccionados y analizar las transformaciones que experimentan al integrarse en la narrativa borgeana. Finalmente, el cuarto objetivo consiste en explicar cómo esos elementos dejan de funcionar únicamente como signos de una tradición regional y se convierten en recursos para reflexionar sobre la identidad, la violencia, la justicia, la muerte y el destino.

La hipótesis que orienta esta investigación sostiene que la literatura gauchesca constituye un sustrato persistente en la obra narrativa de Borges. El autor no se limita a reproducir esa tradición ni procura instaurar una nueva gauchesca, sino que resignifica sus motivos y procedimientos —el gaucho, el compadrito, la llanura, el duelo, el arma blanca, el culto al coraje y la revelación del destino— para integrarlos en ficciones donde lo regional entra en diálogo con preocupaciones universales y metafísicas. Desde esta perspectiva, la permanencia de la gauchesca en Borges no depende solamente de la presencia reconocible de sus personajes y escenarios, sino de la alteración de su atmósfera y de sus valores dentro de una poética propia.

Las coordenadas teóricas de este trabajo se organizan alrededor de dos líneas principales. La primera corresponde a los estudios sobre la constitución y las características de la literatura gauchesca. En este ámbito se recuperan, entre otras, las aportaciones de Ángel Rama, Josefina Ludmer, Lauro Ayestarán, Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Lugones y Pedro Henríquez Ureña. Sus trabajos permiten examinar la gauchesca como una elaboración literaria vinculada con determinadas circunstancias históricas, políticas y lingüísticas, y no como una transcripción directa de la vida o del habla del gaucho. Esta distinción resulta de

capital importancia, pues desplaza el análisis de la figura histórica hacia los procedimientos artísticos mediante los cuales los escritores construyeron su voz y su representación.

La segunda línea comprende los estudios dedicados a la obra de Borges y a su relación con la tradición argentina. Las contribuciones de Ana María Barrenechea, Jaime Alazraki, Amado Alonso, Beatriz Sarlo y Rafael Olea Franco permiten examinar el trayecto de Borges desde el criollismo de sus primeras publicaciones hacia una estética de la alusión, así como la tensión constante entre lo local y lo cosmopolita, el centro y las orillas, la civilización y la barbarie. Asimismo, cuando el análisis de los cuentos lo requiere, se emplean conceptos procedentes de la teoría narrativa y del análisis literario para estudiar la voz del narrador, la focalización, el tiempo, el cronotopo, la intertextualidad y la construcción del personaje. Estas herramientas no se aplican como un sistema teórico único, sino de acuerdo con las características y necesidades de cada relato.

Para delimitar el corpus se revisaron quince cuentos en los que aparecen personajes, espacios, conflictos o procedimientos relacionados directamente con la tradición gauchesca: “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, “Hombre de la esquina rosada”, “El fin”, “El Sur”, “El muerto”, “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “La otra muerte”, “La intrusa”, “El indigno”, “Historia de Rosendo Juárez”, “Juan Muraña”, “El duelo”, “El otro duelo” y “La noche de los dones”. En ellos se encontraron, con distintos grados de importancia, gauchos y compadritos, espacios rurales y suburbanos, duelos, cuchillos, actos de violencia, pruebas de coraje, conflictos de identidad y personajes enfrentados con la revelación de su destino.

La elección del corpus principal no obedeció únicamente a la cantidad de elementos gauchescos presentes en cada cuento, sino a la función que estos cumplen en la construcción de las historias. Se seleccionaron aquellos relatos en los que la tradición gauchesca participa de manera determinante en la configuración de los personajes, los conflictos y los desenlaces, y que, al mismo tiempo, permiten observar diferentes operaciones de transformación. También se buscó que los

textos pudieran organizarse en pares comparativos y que representaran distintos momentos de la narrativa de Borges.

De los quince cuentos considerados se eligieron seis, agrupados de acuerdo con tres operaciones literarias. “El Sur” y “La otra muerte” permiten analizar la invención o restitución de una muerte heroica; “El muerto” y “El asesino desinteresado Bill Harrigan” muestran el desplazamiento del modelo gauchesco hacia otros personajes y territorios; finalmente, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” y “El fin” constituyen reescrituras de personajes y episodios de *Martín Fierro*. Esta organización no pretende establecer categorías cerradas, pues en todos los cuentos confluyen diferentes motivos borgeanos, sino señalar el procedimiento que adquiere mayor relevancia en cada par.

Junto con los textos de corte gauchesco, se identificó otro grupo de relatos en los que pueden reconocerse ecos más indirectos de esta poética. De este segundo conjunto se seleccionó “La casa de Asterión” como análisis complementario, pues permite examinar la transformación del arma blanca, el enfrentamiento y la muerte fuera del contexto rioplatense. La incorporación de este cuento no busca afirmar que su personaje principal sea una representación del gaucho o del compadrito, sino observar hasta qué punto algunos procedimientos asociados con aquella tradición pueden reaparecer en un espacio mítico y en una historia aparentemente distante de ella.

También se añadió un análisis de las reflexiones de Borges acerca de *La divina comedia*. Este apartado no forma parte del corpus narrativo principal, sino que permite ampliar el estudio de la entonación, uno de los valores artísticos que Borges reconoció tanto en los cielitos de Bartolomé Hidalgo como en *Martín Fierro*. Al encontrar ese mismo valor en la obra de Dante, Borges trasladó un procedimiento apreciado inicialmente en la tradición local hacia su lectura de una de las obras centrales de la literatura occidental. Ambos análisis complementarios permiten observar, desde perspectivas distintas, el movimiento que guía esta investigación: la transformación de elementos vinculados con la gauchesca y su incorporación a un diálogo literario de mayor amplitud.

La intención del presente trabajo es seguir una metodología cualitativa de carácter documental, analítico, interpretativo y comparativo. En primer lugar, se reconstruyen la formación y el desarrollo de la literatura gauchesca mediante la revisión de sus principales obras y de los estudios críticos dedicados al género. Posteriormente, se examina la relación de Borges con esa tradición a partir de sus ensayos, prólogos, conferencias, poemas y declaraciones autobiográficas. Este recorrido permite establecer los conceptos y rasgos que sirven como punto de referencia para el análisis de los cuentos.

El estudio de cada relato parte de una lectura cercana del texto y de su comparación con personajes, episodios y procedimientos de la tradición gauchesca, particularmente con los de *Martín Fierro*. En cada caso se consideran, primero, el momento de publicación y la ubicación del cuento dentro de la obra de Borges; después, se identifican los elementos gauchescos que intervienen en la historia; finalmente, se analiza la transformación que experimentan y la función que cumplen en la construcción de los personajes, los espacios, los conflictos y los desenlaces. Según las características de cada texto, se atiende también a la voz narrativa, la focalización, el orden temporal, la intertextualidad, el cronotopo, las figuras retóricas y la relación entre el personaje y su destino. La comparación no tiene como propósito demostrar que todos los relatos repiten un mismo modelo, sino reconocer las diversas formas en que Borges modifica, desplaza o prolonga la tradición.

De esta manera, la investigación busca demostrar que Borges no reprodujo la literatura gauchesca ni se propuso continuarla bajo su forma original. Su operación consistió en recuperar sus voces, personajes, conflictos y procedimientos para someterlos a nuevas posibilidades narrativas. La gauchesca dejó así de ser únicamente la expresión literaria de una región y se convirtió, dentro de su obra, en una de las formas desde las cuales la literatura argentina podía conversar con el mundo, con el yo, con la muerte y con el destino.

CAPÍTULO I. FORMACIÓN Y DESARROLLO DE LA LITERATURA GAUCHESCA

Este capítulo establece el marco histórico, literario y crítico necesario para analizar la presencia de la tradición gauchesca en la narrativa de Jorge Luis Borges. Para ello, se revisan la gestación y las etapas del género, sus principales rasgos artísticos, su participación en el programa independentista y las distintas valoraciones que recibió, con especial atención a *Martín Fierro*. Posteriormente, se examina la relación de Borges con esta tradición y con la dicotomía entre civilización y barbarie. Este recorrido permite concluir que la gauchesca no constituye una reproducción directa de la vida del gaucho, sino una elaboración artística cuya entonación, personajes y conflictos proporcionaron a Borges recursos para vincular la tradición argentina con preocupaciones de mayor alcance.

1. Formación, desarrollo y valoración de la literatura gauchesca

1.1 Gestación

A principios del siglo XX, la literatura gauchesca, considerada por Borges como el origen de la literatura argentina, había perdido popularidad. El propio Borges, en su libro *El Martín Fierro* publicado en 1953, declaró: “Hace cuarenta o cincuenta años los muchachos leían *El Martín Fierro* como ahora leen a Van Dine [novelista estadounidense] o a Emilio Salgari [escritor italiano]; a veces clandestina y siempre furtiva, esa lectura era un placer y no una obligación pedagógica” (2009, p. 7). Para

1923 *Martín Fierro* de José Hernández cumplía un poco más de 50 años de haber sido publicada y los "cielitos" de Bartolomé Hidalgo, considerados el inicio de la poesía gauchesca, prácticamente tenían un siglo de haber sido escritos.

El inicio del género gauchesco se había dado en Uruguay; su conclusión, en Argentina. El personaje del "gaucho" y su contexto no era común solamente para estas dos naciones, como lo manifestó Borges en su ensayo "La poesía gauchesca": "la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregon hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*" (2026, p. 365). Durante la primera mitad del siglo XIX, época anterior a Borges, la presencia del gaucho de las llanuras argentinas era casi tan común como en los tiempos de Bartolomé Hidalgo.

Si bien Borges afirma que la figura del gaucho, o algún equivalente, era común a lo largo de América, es interesante contrastar esta declaración con la opinión de José Luis Moure. En el artículo *La lengua gauchesca en sus orígenes* Moure establece que, a pesar de lo arraigado que está el gaucho en Sudamérica, es un personaje difícil de determinar con cabalidad:

> Desde su aparición, documentada en 1790, la palabra fue asimilando distintos referentes, desde su alusión a un tipo social de la llanura rioplatense, trashumante, potencialmente agresivo y delincuente, evaluado negativamente […], para ampliarse después a la designación de todo campesino, habitante de la pampa primero (y de todo el país más tarde), con la que convivirá hasta la posterior conformación del personaje mítico que la tradición abrigó y que es el que concentró las notas positivas del imaginario que ha sobrevivido (2010, p. 3).

Los distintos referentes de los que habla Moure, son las diferentes características que los poetas le dieron al personaje dependiendo de sus necesidades, al principio, cuando había que llevarlo a servir a la milicia, y después, cuando fue el representante de los habitantes oprimidos de la llanura. Finalmente, Moure completa su observación así:

> No es entonces aventurado afirmar que no existe “un” gaucho sino más bien un complejo terminológico (cuyas lexías primeras fueron “gauderio” y “changador”, pero también “camilucho” y “guaso”) inclusivo de semas heterogéneos, inestables y contradictorios (delincuente, peón de estancia, “vago y mal entretenido”, miliciano patriota circunstancial, rebelde altivo y perseguido, guía espiritual) (2010, p. 3).

El gaucho, el habitante de las pampas de América del Sur, es un personaje importante de la tradición cultural tanto de Argentina como de Uruguay. Ambas naciones lo enarbolan como su “más entrañable recóndito antepasado” tal y como se afirma en el número diez de la edición *Capítulo oriental, la historia de la literatura uruguaya* (1968). Sin embargo, más allá de la marginación que padece, por ser el máximo representante de la barbarie[1], es *su voz* “rescatada milagrosamente del olvido por el artificio de los poetas gauchescos” (1968, p. 145), lo que dio origen al género fundador de la literatura de estos dos países.

Las circunstancias de vida del habitante de la pampa durante el siglo XIX fueron descritas por diferentes escritores. Siendo víctima de la injusticia, el destino del gaucho era ser usado para lograr los planes de los demás, ya fueran militares o económicos y en otro momento, hasta literarios. Tal y como lo expresa Josefina Ludmer en su libro *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*: “Las dos caras del uso del gaucho: el uso literario de la voz y el uso económico o militar de los cuerpos”(2000, p. 9). Ludmer advierte las circunstancias y espacios temporales que dieron origen a este género literario de la siguiente manera: “La literatura gauchesca surge o culmina “en momentos en que las economías regionales entraban en el mercado mundial [...] en el momento en que el gaucho era el productor de la riqueza nacional” (2000, p. 7). A mediados del XIX, y después de que el género gauchesco había sido usado principalmente como parte de la proclama independentista, la necesidad de manifestar la explotación que padecían los habitantes de la pampa fue uno de los temas de los poetas gauchos. En cuanto al *uso* que le dieron los escritores que formaban parte de la milicia.

[1] Tal y como lo afirmaría Domingo Faustino Sarmiento en su obra *Civilización i Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845).

Retomando la perspectiva de Ludmer, la escritora observa dicha situación desde el siguiente punto de vista:

> La militarización del sector rural durante las guerras de independencia y el surgimiento correlativo de un nuevo signo social, el *gaucho patriota*, pueden postularse como bases del género en la medida en que permiten el acceso del registro verbal de los gauchos al estatuto de la lengua literaria, su única representación escrita. La guerra no es sólo el fundamento sino la materia y la lógica de la gauchesca (2000, p. 30).

Por otro lado, y recuperando la idea de que durante el siglo XIX las colonias españolas de América pasaban cada una por su proceso de independencia, el crítico uruguayo Ángel Rama, en su libro *Los gauchipolíticos rioplatenses, literatura y sociedad*, observa el afianzamiento del género gauchesco como el programa nacionalista de la época, y en primera instancia con Bartolomé Hidalgo como principal exponente:

> Esta generación, que podría denominarse como "nacionalista" o también "de las clases medias", […] participa de las conquistas políticas de los sectores medios, del crecimiento del movimiento sindical y del clima de vivas demandas democráticas que se posesiona de la sociedad latinoamericana (1976, p. 5).

El surgimiento de un estilo literario propio, novedoso y local se da en una intersección de hechos determinantes para la vida política y social de la región del continente americano que pertenecía a la Corona española. Los diferentes momentos en el proceso de liberación y, después, de formación nacional, fueron guiando el discurso de los poetas quienes, a su vez, decidieron utilizar la forma *peculiar* de hablar de quienes habitan la llanura pampeana en sus versos. La postura de militares, políticos, y escritores ante la evolución de sus países se vio reflejada en sus textos e influenciada por factores culturales, políticos y sociales.

De acuerdo con Ángel Rama, en el libro *Transculturación narrativa en América latina*, la edificación del género que terminaría siendo conocido como *literatura gauchesca* fue un proceso complejo afectado por diferentes elementos, intelectuales y sociales:

> Nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora que —ciega— desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa "otredad" que descubrían en América; […] nacidas de las esplendidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca de reconciliaron con su pasado ibérico (2008: 15).

En décadas posteriores, ya cuando el género gauchesco fue incluido en el programa independentista, se incluyen temas *nacionalistas* como recurso en contra de las corrientes literarias europeas. Ángel Rama afirma que: "Esas mismas letras atizaron el demagógico celo de los criollos para que recurrieran a dos reiterados tópicos —el desvalido indio, el castigado negro— para usarlos retóricamente en el memorial de agravios contra los colonizadores, pretextando en ellos las reivindicaciones propias" (2008, p. 16). Rama propone que en el periodo nacionalista y social que va de 1910 a 1940 resurge un "criterio de representatividad […] animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por un buen número de provincianos de reciente urbanización" (2008, p. 20) y cuya intención era la representación de una clase social.

Un ejemplo del auge y la intención nacionalista es el "movimiento de rehabilitación con valores regionales y tradicionales" que surgió en Brasil, y de quien fueron representantes, de acuerdo con Rama, Joao Ribeiro y el poeta Manuel Bandeira, quienes pugnaban por el sentido de regionalidad. Rama habla de una "función homogeneizadora" que se percibía al incorporar patrones culturales extranjeros a la expresión artística propia. En un contexto contemporáneo, esto sería el equivalente a globalización positiva que puede resultar de las actividades culturales actuales.

Por lo tanto, existía un sentimiento genuino de defensa ante el avance de la ideología europea, y no se consideraba una posibilidad de entrar en contacto con

las corrientes literarias externas de manera que esto resultara en un enriquecimiento de intelectual. Lo mejor era continuar con la reflexión hacia el interior para impedir el paso del extranjero. De acuerdo con las declaraciones de Rama, Brasil fue una de las principales víctimas de este "imperialismo cultural" ante el avance del modernismo. Este conflicto se enfrentó con rigor teórico en Brasil, pero no fue soslayado en el resto de Hispanoamérica. En Perú, José Carlos Mariátegui enfrentó estas circunstancias.

Entre los discursos —criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo— que se barajaban para instaurar esa independencia literaria, Rama asegura que "la sociedad o naturaleza (de los románticos del siglo XIX y regionalistas del XX) [esta última] demostraba mayor potencialidad, capacidad modeladora más profunda, enmarque genético más fuerte" (2008, p. 22). En este aspecto, Rama no duda en asegurar que Pedro Henríquez Ureña tenía la capacidad para analizar "la peculiaridad latinoamericana" (hispánica, como prefirió decir) todavía al servicio de concepciones nacionales. En 1959, Borges escribió un prefacio para *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, una de las obras más importantes del escritor Dominicano, ahí expresó:

> Para Pedro Henríquez Ureña, América llegó a ser una realidad; las naciones no son otra cosa que ideas y así como ayer pensábamos en términos de Buenos Aires o de tal cual provincia, mañana pensaremos de América y alguna vez del género humano. Pedro se sintió americano y aun cosmopolita, en el primitivo y recto sentido de esa palabra que los estoicos acuñaron para manifestar que eran ciudadanos del mundo y que los siglos han rebajado a sinónimo de viajero o aventurero internacional (2021, p. 18).

A riesgo de romantizar la idea de lograr una identidad de Latinoamérica, e incluso de la humanidad, Borges aprecia la meta que Henríquez Ureña trazó en sus estudios de la literatura de esta parte del continente, para lograr la identidad de una región y no solamente de un país en particular.

Con respecto de las creaciones literarias con propósitos políticos, Terry Eagleton, en el libro *Literary Theory*, cuando describe el avance de la literatura en Inglaterra durante el siglo XVII y debate acerca de las características que se observaban en los textos de aquellos años para establecer si podían ser considerados literatura o no, "In the eighteenth century, however, literature did more than 'embody' certain social values: it was a vital instrument for their deeper entrenchment and wider dissemination" (2006, p. 15).

Si bien, los escritores de la naciente América Latina tenían la intención de alejarse de las últimas corrientes literarias provenientes de Europa, como el modernismo, por ejemplo, de todas formas replican otro uso que se había dado en Inglaterra debido a la guerra civil ocurrida a mediados del siglo XVII. Eagleton menciona que debido a las recientes luchas de clases, en esta nación se necesitaba consolidar ciertos valores que unieran a la población. Es así como la literatura tiene una característica *utilitaria* proveniente de la dinámica social que se desprende de la revolución industrial de finales del siglo XVIII. Eagleton lo describe de la siguiente manera: "'Poetry' comes to mean a good deal more than verse: by the time of Shelley's Defence of Poetry (1821), it signifies a concept of human creativity which is radically at odds with the utilitarian ideology of early industrial capitalist England" (2006, p. 16).

1.1.1 Etapas

En el número diez de *Capítulo oriental*, se proponen cuatro etapas de la poesía gauchesca: "Los precursores", de 1777 a 1810, cuyo propósito se limita a la "presentación de un tipo humano especial, su escenario y sus hechos". Es decir, esta primera etapa era fundamentalmente descriptiva y aún no se distinguía la *entonación* gauchesca. De acuerdo con Juan Ignacio Pisano: "El primer poema gauchesco ["Canta un guaso"] fue escrito hacia 1777 por Juan B. Maziel, alto funcionario de la corona española en el Río de la Plata […], para aclamar al Virrey Cevallos por su triunfo frente a los portugueses por la Colonia del Sacramento y la isla Santa Catalina (1968, p. 155). Sin embargo, las expresiones que se encuentran

en esta etapa son aquellas de las que no hay registro[2]. Lo único que se sabe es que los militares, quienes tenían contacto con los habitantes de la pampa gracias a las levas, escuchaban a los moradores *cantar* descripciones de su entorno o atribulaciones de su cotidianeidad. A esto también se le conoce como literatura gauchesca. Por lo tanto, la gauchesca no la escribieron los gauchos, esta se dio a partir de la perspectiva de los escritores de la ciudad ante los habitantes de la llanura.

En el libro “El mito gaucho”, Carlos Astrada describe la aparición de los cantos gauchescos de la siguiente manera:

> La extensión yacía cubierta por un gran silencio. El silencio cuyo piélago iba a ser la cuna del mito pampeano, el que al cobrar voz, voz de canto, lo desgarraría para articular dentro de su cósmica concavidad una palabra, la palabra de un mensaje, la cifra de una cosmogonía, de una historia gaucha del mundo, cuyos elementos primordiales comienzan a organizarse, a articularse en cosmos en virtud de la medida y el ritmo de las estrofas de un canto (1948, p. 63).

La siguiente etapa es “Los primitivos”, entre 1810 y 1835, en donde ya existe una “conciencia del poder de la expresión popular como arma de lucha” (1968, p. 148). Aquí ya aparece una necesidad de independencia, de contar verdades por las injusticias sufridas y se contrastan los contextos de la ciudad y el campo, tal y como sucede con lo cielitos de Bartolomé Hidalgo. Estos temas imperarán hasta los últimos textos representativos del género. Además: “lo que el poeta primitivo extrae de los gauchos es estrictamente formal: un lenguaje, una formula métrica, y dos

[2] En el artículo “"Canta un guaso" frente a la crítica: huellas de un archivo en dos escenas”, Juan Ignacio Pisano analiza un caso particular: la falta de un comentario crítico hacia el poema de B. Maziel por autores como Juan María Gutiérrez, Josefina Ludmer y Ángel Rama, voces autorizadas en el estudio del género gauchesco. En el caso de Gutiérrez, quien habló acerca de poemas escritos por Maziel recopilados a principios del siglo XX pero no de “Canta un guaso”, Pisano contrasta la opinión que sí dio acerca de dos poemas de Hidalgo "Diálogo patriótico interesante, entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del monte" y la "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas en Buenos Aires en el año 1822": “[aunque lo han imitado] todos han quedado mui abajo del maestro (...) porque nadie descendió a hablar el lenguaje tosco del pueblo con mejores intenciones que él”. Por lo tanto, Pisano deduce que: “no se trata de un rechazo per se a la gauchesca, al uso literario de ese lenguaje tosco. La divisoria de aguas la instauran las finalidades autorales en las que ese uso se enmarca” (2017, p. 41).

fórmulas estróficas" (1968, p. 148). A las propuestas para explicar la coyuntura social que dio origen a la literatura gauchesca, se agrega la perspectiva de Ángel Rama, quien asegura que la literatura gauchesca de Bartolomé Hidalgo surge cuando el grupo oprimido de los habitantes de la pampa: "adquiere conciencia de una reclamación económica, social y política" (1976, p. 27).

Acerca del pionero, Hidalgo, Borges afirmó: "En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho" (2026, p. 367). Pero Hidalgo no sólo se esforzó por plasmar el habla gauchesca, como tal vez fue lo que se intentó hacer en la primera etapa. Si observamos el texto: "Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata" descubriremos que ya hacía denuncias, aunque no eran las injusticias que padeció el gaucho lo que reclamaba: "No queremos españoles / que nos vengan a mandar, / tenemos americanos / que nos sepan gobernar (1987, p. 56).

Para Ayestarán, los primeros cielitos de Hidalgo se circunscriben en el género del *Melólogo*. Así los describe: "El melólogo es una acción escénica, por lo general para un solo personaje, con un comentario sinfónico que ya teje un fondo sonoro a la voz del actor, ya se alterna con la palabra para su expresividad o anticipar el sentimiento que va a declamarse de inmediato (1951, p. 3). Ayestarán apunta también la definición de José Subirá, quien argumenta "Lo que caracterizó al melólogo no era la presencia de un personaje único en la escena sino la interpretación en los trozos declamados para que la orquesta expresase los sentimientos que embargan al intérprete" (1951, p. 4). Ya aquí podemos observar la importancia de la *entonación* a la que se refirió Borges. No debemos dejar del lado que este comentario se desprende de un análisis de la obra de Hidalgo en tanto pieza musical llevada al teatro. Es decir, aquí existe un elemento de *performatividad* desde el que se aprecian las características de la incipiente literatura gauchesca.

Esta musicalidad es propia de la poesía, más que de los textos narrativos. Un ejemplo sería el cuento "Hombre de la esquina rosada" pues, aunque es un texto

en prosa, se podría advertir cierta musicalidad en la descripción de los hechos por parte del narrador quien, además, usa un lenguaje plagado de expresiones coloquiales propias del gaucho, o en este caso del compadrito de los suburbios: “Vimos entonces que traiba una herida juerte en el pecho; la sangre le encharcaba y ennegrecía un lengue punzó que antes no le oservé, porque lo tapó la chalina. Para la primera cura, una de las mujeres trujo caña y unos trapos quemados. El hombre no estaba para esplicar.” (2011a, p. 68).

La tercera etapa es “Los gauchescos”, de 1835 a 1875, aquí el género ha alcanzado su madurez porque hay “un dominio pleno del material expresivo y conciencia acabada de su afectividad y potencia” (1968, p. 150). Este periodo es el más longevo y también es al que Borges le dedica más atención, particularmente a los principales representantes. El autor de *El Aleph* prologó, en 1968, una edición de *Martín Fierro* de José Hernández. Ahí enlistó a los autores gauchescos, después de Hidalgo, que para él fueron los más importantes: Hilario Ascasubi, autor de *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*; Estanislao del Campo, quien hizo alusión a uno de los libros de Ascasubi con su obra *El Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, y Antonio Lussich, quien escribió *Los tres gauchos orientales* poco tiempo antes de la publicación de Hernández[3], obra que representaría la cumbre de la tradición gauchesca. El tema que principalmente se quiere rescatar es “la desgracia en que ha caído el gaucho, y por la que se ve obligado a matar y a hacerse matrero”. Ahora, el gaucho ya no es víctima solamente de los militares, sino también de los políticos que los usan como “guapos”. Es en esta etapa en la que nace la figura de Martín Fierro. La obra de José Hernández se agregaba a la poesía gauchesca, pero el héroe de su poema ya no cantaría sólo para divertir al lector con su *chusca* entonación.

[3] Como ya se mencionó, el contacto bélico entre militares —algunos de ellos muy cultos, como Sarmiento— y gauchos, a quienes se les impuso ser soldados, originó la literatura gauchesca. En el libro *Poesía Gauchesca*, Jorge B. Rivera ofrece datos biográficos, de cuatro de los cinco autores referidos en este párrafo, que permiten saber que formaron parte de la milicia: Bartolomé Hidalgo participó en las campañas de la región uruguaya contra los portugueses; Ascasubi luchó contra Facundo Quiroga; Estanislao Del Campo fue capitán del ejército de Mitre; José Hernández combatió en las fuerzas de la Confederación (1987, p. 399).

Uno de los principales y más extensos estudios acerca de la obra de José Hernández es *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*, de Ezequiel Martínez Estrada. En el segundo tomo de esta obra, el autor declara que:

> Colocado el Poema en su lugar y tiempo, con todos sus elementos ambientales, encuadra perfectamente en un panorama concreto, y el campo y su habitante tienen una iconografía y una psicología que pueden determinar casi entero el repertorio del aspecto más importante y significativo de toda la vida argentina, que momentáneamente puede calificarse, correlativamente, de "frontera de la inmigración" (1958, p. 439).

Finalmente, está la etapa de "Los líricos", entre 1875 y 1910, en donde ya se ha perdido el prototipo que dio origen al género y, aunque los temas principales se conservan, se ha quedado atrás el tono que distinguió a la gauchesca en su auge. Ya para estos momentos, "todo aquello que los poetas gauchescos tipificaron como *gauchesco*, mediante hábiles exageraciones de vocabulario y estilo, desaparece para dejar lugar a un lenguaje más próximo al habla popular. Se incluyen además vocablos "floridos", usados por necesidades de la rima o por puro *lujo* de cantores" (1968, p. 10).

Un aspecto determinante en el declive de la literatura gauchesca fue el progreso de la sociedad argentina. El historiador Halperin Donghi describe este periodo de la siguiente manera:

> En 1880 —años más, años menos— el avance en casi toda Hispanoamérica de una economía primaria y exportadora significa la sustitución finalmente consumada del pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo. A partir de entonces se va a continuar la marcha por el camino ya decididamente tomado. El crecimiento será aún más rápido que antes (2001, p. 280).

Por su parte, Leopoldo Lugones, en su obra "el payador" describe así lo que él considera *la muerte de gaucho*:

> No lamentemos, sin embargo, con exceso su desaparición. Producto de un medio atrasado, y oponiendo a la evolución civilizadora la renitencia, o por mejor decir, la incapacidad nativa del indio antecesor, solo la conservación

> de dicho estado habría favorecido su prosperidad. Por esto, repito, no preponderó, sino bajo los caudillos en cuyos gobiernos supervivía la colonia (1979, p. 55)[4].

Es importante señalar las opiniones críticas acerca del momento en que se da el cambio de una poesía *gaucha*, como le han denominado algunos, al inicio del llamado género gauchesco. Ludmer declara que los poemas gauchescos son "textos que ponen en relación la cultura oral y la letrada y usan la voz del otro" (2000, p. 6). En el número diez de *Capítulo Oriental*, se afirma que los críticos uruguayos y argentinos coincidieron en que: "la relación [entre la poesía gaucha y gauchesca] es escasa y señalan en cambio radicales diferencias" (1968, p. 143). Evidentemente, considerando que el gaucho habitaba la llanura, las primeras diferencias que se aprecian evidencian que la lírica gaucha es oral, piezas cantadas acompañadas por la vihuela, y es mayormente anónima, temáticamente ceñida a la descripción del día a día y del entorno panorámico.

Además, de la colaboración del "precursor" de este género, se infiere lo siguiente:

> El gaucho, sin proponérselo, por su mundo especial de referencias, por su ámbito original, por su propia rusticidad y su idiosincrasia, recreó al compás de su vihuela la bella y vieja poesía de los colonizadores y al imponerle su particular acento dialectal, abrió el camino para que, en el momento de la definición y el compromiso, los poetas gauchescos [los primitivos], en su mayoría ciudadanos, afirmaran su voluntad de ser libres a través de la lengua hablada por sus hermanos gauchos (1968, p. 145).

1.2 Rasgos artísticos

[4] Carlos Astrada, en el apartado *Muerte y renacimiento del gaucho* de su libro *El mito gaucho*, replica la idea de Lugones: "Piensa Lugones que el gaucho ha desaparecido, y que su desaparición es necesaria consecuencia del progreso social, por ser él producto supérstite del pasado, es decir extraño ya a las nuevas condiciones de vida, informadas por el incremento de la técnica y otra clase de economía. […] Murió porque era su destino renacer; de declinación y muerte se nutren todos los renacimientos, que son siempre, cuando se ha perdido el hilo de la fluencia, un volver a la fuente, un retomar paradigmas originarios, cuando se ha borrado la impronta del modelo. Hernández, a través de la encarnación simbólica de «Martín Fierro», nos descubrió el arquetipo, instaurándolo en la renovada prospección de su ejemplaridad. Con ello izó el pendón del mito gaucho, no para su época o la siguiente, sino para siempre" (1948, p. 79).

Con respecto del paso de la oralidad al texto impreso, el uruguayo Lauro Ayestaran expresó su punto de vista en *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, publicado en 1967. Primeramente, declara que "Quienes han realizado en el campo recolecciones folklóricas convendrán en que el cantor o recitador "de largas mentas", dicta, muchas veces, melodías y versos no socializados, su fama radica en su originalidad" (1967, p. 38). Es decir, los primeros momentos de la poesía gauchesca, o más bien gaucha, no ensalzaban al padecer del gaucho, aún no reclamaban ninguna causa social; destacaban por poseer cualidades melódicas, solamente.

Acerca de la relevancia de la entonación lírica por sobre la representación del personaje del gaucho, Ayestaran argumenta que "El gaucho, en tanto, estaba esperando su turno; todavía no era un hecho folklórico. Y esa hora recién suena setenta años más tarde, después de que el primitivo grupo de denodados escritores de la primera época fijan su léxico y lo implantan como lenguaje del día para devolverlo, luego, a la colectividad" (1967, p. 38)[5]. Esa hora a la que se refiere Ayestaran es la época en que *Martín Fierro* se ha convertido en símbolo del surgimiento de la literatura argentina.

En *Capítulo oriental*, se afirma que los poetas "primitivos" se apropiaron primero de: "lo estrictamente formal: un lenguaje que imita exagerando los aspectos que le parecen más originales o típicos, una fórmula métrica casi único (el verso octosílabo) y dos fórmulas estróficas (el romance, fragmentado en cuartetas y la décima, a menudo en forma de trovo)" (1968, p. 148). Y se asegura también, que esta elección no fue arbitraria, sino que obedecía a una intención estética para decir ciertas verdades.

Dado que los autores que iniciaron la poesía gauchesca no eran campesinos sino hombres de ciudad, tuvieron que esforzarse por representar el habla del

[5] Para definir el proceso del folklore, Ayestaran explica, acerca de la voz del habitante de la pampa y su incorporación a la tradición literaria sudamericana: "No se crea, sin embargo, que ese sedimento folklórico del siglo XVIII, de presumible filiación culta europea o virreinal americana, fuera exactamente igual al importado; el pueblo debía haberlo fecundado en su augusta memoria; le habría alterado, quizá, alguno de sus caracteres específicos; y, al hacerlo sobrevivir, lo *folklorizó.* Esta es, por otro lado, la dinámica del folklore en nuestro continente" (1967, p. 38).

gaucho. Este esfuerzo les rindió ciertos frutos, pero tenía sus limitantes en algunos aspectos. Al iniciar con esta empresa, “El uso de la modalidad expresiva presupone una compenetración, un extrañamiento en el alma gaucha, pero no un conocimiento acabado de la vida gauchesca” (1968, p. 148).

En cuanto a los aspectos que han sido considerados en el estudio de la literatura gauchesca, Ángel Rama estima primeramente que: “De poco sirve […] apelar a los orígenes sociales de los escritores […] sino a la asunción del pensar y sentir de un estrato social que realiza el escritor, sea cual fuere su nivel educativo. Más eficaz es interrogar, en el mismo texto, las operaciones literarias y lingüísticas” (1976, p. 27).

Rama declara que la literatura gauchesca logró consolidarse gracias a que los escritos que al principio sólo reflejaban el habla del gaucho, y que fueron hilvanados en una poesía de características inéditas, constituyeron un nuevo género literario que se mantuvo vigente durante casi un siglo. Es así como se abre la posibilidad de explorar una literatura específica “una vez delimitado su campo textual por sus peculiares rasgos artísticos y el discurso social explícito o implícito, de una clase social, al cual se agrega su eventual conciencia para sí” (1976, p. 27).

Más tarde, en el texto “El sistema literario de la poesía gauchesca” —en donde reflexiona acerca de la continuidad de la crítica literaria relacionada con este género—, Rama establece: “Una cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca y es éste un distingo que, por obvio que parezca, todavía no es posible eludir. La relación que por mucho tiempo estableció entre ambos la crítica resultó suficientemente equívoca como para que, en el preámbulo de una reconsideración del hecho artístico *literatura gauchesca,* sea indispensable introducir un rudo deslinde y proponer que se prescinda del primero de los términos (gaucho) para atenerse al segundo (literatura)”(1987, p. IX). Por lo tanto, coincide con Borges, quien afirmó, en su libro *Aspectos de la literatura gauchesca,* que “Derivar la literatura gauchesca de materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad” (1950, p. 5).

Al analizar el poema de José Hernández, Martínez Estrada asegura que en los versos de *Martín Fierro*, aún cuando esta obra representó el rompimiento con la gauchesca original, existen reminiscencias de las primeras creaciones del género: "Los hechos tienen también una técnica equivalente a la herramienta rudimentaria; sólo las reflexiones levantan al ser humano sobre el ínfimo nivel de las cosas. Cosas y hechos pertenecen a un mundo de cultura barbarizado, y los personajes se debaten como náufragos para no ser arrastrados por la corriente que todo lo destruye"(1958, p. 290). Bajo esta consideración, es todavía más notorio el alcance de lo que Hernández logró con la construcción poética de su personaje Martín Fierro.

Finalmente, Rama da la siguiente instrucción: "Las causas de la literatura gauchesca, por lo tanto, no deben buscarse en los asuntos de que trata y menos en los personajes que utiliza, sino en las concretas operaciones literarias que cumplieron los escritores que las produjeron" (1987, p. X). Y establece que es mejor "preguntarnos quiénes redactaron estos poemas, por qué y para quiénes los hicieron y qué principios los animaban. De otro modo, encarar este conjunto como lo que el sustantivo dice: 'una literatura'"(1987, p. X). Con respecto de los aspectos que Ángle Rama propone analizar, en *Capítulo oriental*, se ofrece una posible razón de por qué se redactaron esos poemas:

> Ahora bien, eso que siente y desea expresar el poeta gauchesco a través del canto es su profunda, inquebrantable, voluntad de ser libre. La lengua de los gauchos es el medio más eficaz para entrar en el alma de los patriotas. […] Al cambiar las circunstancias históricas, sociales y políticas, los propósitos que animan las creaciones de los poetas gauchescos varían. La poesía gauchesca aparece con un hálito de manifestación colectiva (1968, p. 154).

Por otra parte, retomando la opinión de Ludmer, al final de cuentas, la intención gauchesca, con más comedia al principio o con más poética después, siempre iba "contra el enemigo político o económico" (2000, p. 7). Igualmente, de acuerdo con la perspectiva de Ángel Rama, la poesía gauchesca puede verse como una expresión literaria que acompaña y es reflejo del proceso de cambio social y

político de Argentina. El rompimiento con la tradición gauchesca es explicado por Rama de la siguiente manera: “Borges no se resignó a dejar el género que era considerado como el génesis de la literatura argentina en un simple grito de protesta, y por eso lo retomó como recurso para su narrativa”.

1.2.1 La importancia de la entonación

¿Qué veía Borges en la literatura gauchesca, por qué siguió retomándola en sus escritos? Ludmer propone lo siguiente:

> En la literatura argentina Borges fue hacia atrás y hacia abajo; a José Hernández, a algunos poemas de Carriego y algunos folletines de Eduardo Gutiérrez. Son los argentinos que lo inspiraron y lo hicieron escribir: los lugares donde Borges sintió la lengua como suya. Los leyó, usó y hostigó porque su justicia carecía de respeto y obediencia (2000, p. 194).

Dado que uno de los principales propósitos de este trabajo es establecer lo que pudo expresar Borges en ciertos capítulos de su obra con los aspectos que retomó de la literatura gauchesca, retomaremos la frase en la que Borges consideró que “saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino” (2026, p. 367).

El libro *El tango*, está compuesto de cuatro conferencias que Borges pronunció los lunes de octubre de 1965. Los temas fueron: “Los orígenes del tango”, “De compadritos y guapos”, “Evolución y expansión” y “El alma argentina”. En la segunda conferencia, Borges habló, entre otras cosas, del compadrito del arrabal: “Un plebeyo criollo de la ciudad, o de las orillas de la ciudad, que estaban muy cerca del Centro, ya que la ciudad era chica. […] El compadrito podía ser matarife, cuarteador, carrero; sobre todo, los guapos más famosos salieron de esos gremios. Y además, esto es importante, me parece, el compadre no se veía a sí mismo como un compadre. El compadre se veía como criollo, y el arquetipo del criollo era el gaucho” (2017, p. 42).

Para Borges, uno de los ejemplos más representativos de “compadrito” fue Nicolás Paredes, de quien afirmó: “Paredes había sido guardaespaldas de algún caudillo conservador, es decir que era enemigo público” (2017, p. 50). En otras palabras, Paredes fue uno de los guapos de la época. Gracias a que fue su amigo, Borges compartió mucho tiempo con él, esto le permitió familiarizarse con la forma en que se expresaban los compadritos de las orillas.

Como ya se mencionó, Borges determinó que el valor literario de *Martín Fierro* estaba principalmente en “la entonación y en la respiración de los versos”; a Hidalgo lo consideró el iniciador de la gauchesca porque fue él quien descubrió la entonación del gaucho, pero en Hernández vio la coronación de la literatura gauchesca a partir de la voz del habitante de la pampa. Borges se esforzó por encontrar el tono adecuado para el narrador de sus primeros cuentos de atmósfera gauchesca “Hombre de la esquina rosada”, y su modelo fue Nicolás Paredes, quien aparece en esta historia como el patrón de Rosendo Juárez, cuyo trabajo era desempeñarse como su caudillo electoral.

Por su parte, en cuanto a los tonos que se pueden identificar en la literatura gauchesca, Ludmer propone lo siguiente:

> La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley. […] En *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos alternándose y encadenándose en una sintaxis específica. Los dos tonos son políticos, los dos se fijan como representaciones del pueblo y los dos pasan a significar lo argentino (2000, p. 190).

Cuando Ludmer declara que “En la literatura argentina Borges fue hacia atrás y hacia abajo […] a algunos poemas de Carriego”, lo que quiere decir es que, además de que el poeta de Palermo era de una generación anterior a Borges, su obra se consideraba como de *segunda línea*. Aún así, como ya se mencionó líneas arriba, la poesía de Evaristo Carriego fue una influencia importante para el autor de “Funes el memorioso”: en su obra pudo apreciar los tonos que describe Ludmer. En

términos generales, Borges retomó ese *valor* del suburbio, ese culto al coraje, a lo largo de su obra. Sin embargo, se rehusó a seguir el otro tono. Al dar su opinión acerca de la obra "Misas herejes", De Carriego, Borges afirma que en los textos del libro hay:

> Diez consecuencias de ese deliberado propósito de localismo y veintisiete muestras desiguales de versificación. […] Las páginas de observación del barrio, son las que importan. Repiten la valerosa idea que tiene de sí mismo el suburbio, gustaron con entero derecho. […] Carriego se estableció en esos temas, pero su exigencia de conmover lo indujo a una lacrimosa estética socialista. (2026, p. 327)

El tono que Borges trataba de replicar venía de una voz, como la de su amigo don Nicolás Paredes. Ángel Rama describe así la oralidad característica de la gauchesca:

> Aunque la gauchesca transitó, desde sus orígenes, por la escritura, la usó como puente para recuperar la oralidad en cuyo cauce se había formado. De tal modo que la escritura no puede considerarse su específica forma de producción, como lo atestigua la tarea de los múltiples "payadores" contemporáneos improvisando sobre los cañamazos estróficos tradicionales, sino simplemente un registro […] para permitirle expansión más amplia, otra vez dentro de la oralidad propia de su condición (1987, p. XXXVI).

La idea de que los poetas retomaron la forma de hablar de los gauchos y la convirtieron en un recurso estético en sus versos ha sido compartida por todos los críticos y escritores citados hasta ahora en este trabajo. Sin embargo; hay estudios que proponen analizar la incorporación del dialecto gaucho desde otra perspectiva.

En el estudio *Sainete provincial titulado: El detall de la acción de Maipú (1818)*, José Luis Moure declara que sería presuntuoso considerar una modificación en el uso de términos como "lengua gauchesca" o, incluso, "gaucho". Al respecto, expone la dificultad que se ha encontrado en torno a la denominación del dialecto en cuestión:

> Las vacilaciones de los críticos a la hora de nombrar la variedad lingüística reflejada por la denominada literatura gauchesca (“lengua gauchesca, “lengua o dialecto rural”, “habla rural”, “idioma de los gauchos, “nivel lingüístico popular rural”, “estilo campestre”, “isofonía rustica rioplatense”, etc.) son ilustrativas, como intentaremos demostrarlo, del entrecruzamiento de criterios que subyace a esa alternancia denominativa, tácitamente admitida y empleada como sinonímica. Es indudable, no obstante, que una larga y consolidada tradición ha impuesto y privilegiado el rótulo de “gauchesca” para identificar un sector importante de la producción literaria argentina y uruguaya (2012, p. 22).

El autor propone que la dificultad para denominar al dialecto del gaucho es, precisamente, la heterogeneidad del concepto de “gaucho”. Como ya se mencionó, esta cavilación hace referencia a términos que no están bajo evaluación. Borges se percató de esta circunstancia simplemente porque la vida pastoril era común en muchas regiones de América, por ende, todas poseían un personaje, un habitante, de características similares a las que tuvo aquel que terminó por homogeneizar la figura y se encontraba en las pampas de Argentina y Uruguay.

Moure describe así uno de los efectos de la invención gauchesca: “la modalidad lingüística empleada por los creadores de esas nuevas manifestaciones vino a interrumpir novedosamente la hegemonía absoluta de la lengua culta de que se había revestido en forma unánime la literatura contemporánea, para incorporar de modo libre y asistemático la lengua hablada: el resultado fue un remedo y puesta por escrito del dialecto rural rioplatense” (2012, p. 22). Un género literario de estas características representaba la respuesta nacionalista que contribuyera a la independencia política e intelectual.

Para Moure, asumir que existe una "lengua gauchesca" homogénea, denominación que ha sido utilizada tradicionalmente por la crítica, resulta problemático, pues tanto el concepto de *gaucho* como la variedad lingüística que se le atribuye han experimentado importantes transformaciones a lo largo del tiempo. Desde esta perspectiva, hablar de una única lengua gauchesca puede ocultar la

diversidad histórica y social que caracteriza tanto al personaje como al lenguaje que la literatura terminó asociando con él.

A partir de esta observación, Mouré sostiene que la modalidad lingüística empleada por la gauchesca no constituye una reproducción fiel del habla de los hombres de la campaña, sino un constructo literario elaborado por escritores cultos que seleccionaron y revaloraron ciertos rasgos del dialecto rural rioplatense para producir un efecto de verosimilitud. El resultado fue una variedad convencional que, aunque inspirada en la lengua hablada, responde a una elaboración estética y no a un registro lingüístico espontáneo. En consecuencia, el principal aporte de la gauchesca no radica únicamente en haber incorporado el habla popular a la literatura, sino en haber transformado ese material lingüístico en el recurso estético que otorgó identidad al género y permitió construir una voz literaria reconocible para sus personajes y mediante la cual se representa un contexto cultural específico. Borges tomaría esa voz como un recurso narrativo para poner a los protagonistas de sus cuentos en comunicación con el universo.

Los libros que Borges publicó en la década de 1920, cuatro de poemas y tres de ensayos, contienen muchos ejemplos de textos en los que Borges se afanó por expresarse con la entonación de la oralidad del gaucho. Después, en su primer volumen de narrativa, editado en 1932, intentó plasmar la voz del habitante de la orilla urbana, personaje que habita una región distinta, pero que vivía en circunstancias similares, que le exigían recurrir a acciones violentas para demostrar que tenía algo de valor en su personalidad. Para Borges, la marginalidad que compartían ambos representantes de los estratos bajos de la incipiente sociedad argentina le brindaba una oportunidad artística para acercar la esencia local a los temas universales mediante sus ficciones literarias. Reconocer esta etapa resulta fundamental para comprender la permanencia y transformación de la materia gauchesca en la narrativa posterior de Borges, una línea de interpretación comparativamente menos atendida frente a otras dimensiones de su obra.

1.2.2 La gauchesca en el programa independentista

En el primer cuarto del siglo XIX se da el periodo independentista de América Latina. En la obra “Las corrientes literarias de la América hispánica”, Pedro Henríquez Ureña tituló el capítulo IV: *La declaración de la independencia intelectual (1800-1830)*[6]. Aquí, describe el papel que jugo la literatura en el proceso de liberación de las colonias españolas. Así describe uno de los momentos más importantes de este suceso:

> El deseo de independencia intelectual se hace explícito por vez primera en la *Alocución a la Poesía* de Andrés Bello (1781-1865), la primera de sus dos *Silvas americanas*. […] Comienza con una invocación a la musa en seis versos de silva, en los que el juego delicado de las vocales da fresca calidad a las viejas imágenes pastoriles. (9) Requiere a la musa para una "vuelta a la naturaleza", invitándola a que abandone Europa, la "culta Europa", "región de luz i de miseria", "que tu nativa rustiquez desama", y vuele a la "grande escena" del mundo de Colón (1980, p. 143).

Más adelante, el autor dominicano describe así la voluntad de esos tiempos: “Durante este breve período se introducen muchas novedades en nuestra literatura; el deseo de independencia e innovación crece y se difunde.” (1980, p. 151). Y, después, describe así la contribución del primer poeta gaucho al movimiento de independencia:

> Por fin, entre 1810 y 1830, aparecen los primeros poetas de la ciudad que describen con detenimiento la vida de los criollos. Bartolomé Hidalgo, además, escribió sistemáticamente el dialecto criollo del Uruguay y de las provincias bajas de la Argentina. En sus cielitos y diálogos en el lenguaje de los gauchos saca a relucir las cuestiones políticas del momento, y con preferencia las que tocan a la independencia de los países del Río de la Plata;

[6] En el prólogo de la obra “Poseía de la independencia”, que reúne ejemplos de la literatura que surgió a partir de este suceso, Emilio Carrilla describe así la *independencia intelectual* a la que se refiere Henríquez Ureña: “Es natural que el planteo teórico del americanismo literario nazca como una derivación de la independencia política de los países hispanoamericanos. Y, más natural aún, que fueran los románticos los que desarrollaran con mayor frecuencia y fervor este atractivo tópico, por lo común ligado a obras que querían ser aplicación de aquellos principios. Era —repito— la derivación de la independencia política que buscaba los más tenues y complejos hilos de la independencia intelectual, y se afanaba por encontrar la “expresión de América” (1979, p. XV).

> sus apuntes de la vida rural anuncian ya los amplios frescos del *Santos Veqa* y del *Martín Fierro*. Su modesto esfuerzo, fue, probablemente, el más revolucionario de todos (1980, p. 154).

Al igual que Borges, Pedro Henríquez Ureña celebró la obra de Bartolomé Hidalgo como el surgimiento de una expresión que era un intento por exponer las situaciones políticas de la época sirviéndose del dialecto de los gauchos como elemento representativo de la región rioplatense, y de esta manera enfrentándolo con las corrientes literarias que provenían de la Europa colonizadora. Como ya se mencionó, consideró el esfuerzo del poeta "modesto" pero, a la vez, "el más revolucionario de todos". Sin embargo, Henríquez Ureña no se conformaría con ver que la literatura local marcaba su diferencia con las demás con base en el retrato del color local. El dominicano tenía una perspectiva mucho más amplía de las aspiraciones del escritor latinoamericano.

Henríquez Ureña estaba convencido de que la literatura en Latinoamérica debía continuar evolucionando y dejar atrás los motivos locales, aunque hubieran sido el mejor elemento artístico ante la labor independentista. Además, explicó así el momento en que la expresión literaria se ceñía a los entornos propios:

> Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómade; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento… La inundación romántica duró mucho, demasiado; como bajo pretexto de inspiración y espontaneidad protegió la pereza, ahogó muchos gérmenes que esperaba nutrir (2021, p. 27).

El autor dominicano, como lo hizo Borges en su momento, destacaba dos obras de la literatura argentina como las que podían marcar el nuevo rumbo intelectual de la región: "Cuando las aguas comenzaron a bajar, no a los cuarenta días bíblicos, sino a los cuarenta años, dejaron tras sí tremendos herbazales, raros arbustos y dos copudos árboles, resistentes como ombúes: el *Facundo* y el *Martín Fierro*" (2021, p. 27). Con palabras de Rubén Dario, Henríquez Ureña explicaba lo

que debía ser la aspiración de la literatura latinoamericana: “A esa literatura se ha de ir: a la que ensancha y revela, a la que saca de la corteza ensangrentada el almendro sano y jugoso, a la que robustece y levanta el corazón de América” (2021, p. 27). Así era la independencia literaria por la que propugnaba Henríquez Ureña.

Tanto Ángel Rama como Henríquez Ureña proponen la razón por la que la literatura latinoamericana se niega a alinearse con el modernismo llegado del exterior. Así como ya se han considerado razones para conservar el regionalismo; para explicar su evolución, Borges tendría sus propias razones para, en un inicio, agregarse a esa intención de independencia intelectual en la literatura, enfocando la mayor parte de su obra poética en motivos localistas. Pero, después, conserva un elemento tan local como la gauchesca a lo largo de su obra. Entonces, se podría contrastar la intención original, de parte de la mayoría de los escritores de la época, contenida en esa llamada independencia intelectual, a lo que hizo después el autor de “La memoria de Shakespeare”, al mantener elementos gauchescos a lo largo de su ficción, poesía y ensayística.

Después de todo, no parece desleal ni simple la tarea que los escritores latinoamericanos le atribuían a la literatura en el momento de las luchas independentistas y, posteriormente, en la edificación de una identidad nacional pero también intelectual. Es ahí donde Borges, primeramente, siente la necesidad de retomar localismos para escribir sus poemas. Después, se da cuenta que necesita expandir sus horizontes artísticos, sin olvidar sus raíces.

Por otra parte, en el volumen *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Ángel Rama nombró al capítulo III “Bartolomé Hidalgo: surgimiento del poeta de la revolución”. En este apartado determina que Hidalgo fue el

> primer poeta de la patria, primer cantor de la gesta artiguista, primer director patrio de la Casa de Comedias[7], primer versificador de los gauchos orientales, este Bartolomé Hidalgo no es un poeta, sino una piedra fundacional. Sobre ella se yergue una literatura con 150 años de trabajos forzados para constituirse, tal como él implícitamente la quiso, independiente,

[7] La *Casa de comedias* fue el primer teatro que existió en Montevideo, fue inaugurado en 1793.

> original, nacional, intérprete de una sociedad con dinámica vocación de existencia autónoma (1976, p. 55).

Como ya se ha dicho, en la literatura gauchesca se hacía culto al coraje y se describían las injusticias que los habitantes de la pampa sufrían a manos de grupos sociales con más poder; sin embargo, el objetivo original era ser parte del movimiento de independencia, primero, civil, y, después, intelectual. Los primeros *cielitos* que escribió el pionero Hidalgo son prueba fehaciente de dicho programa. A continuación se muestran dos estrofas del "Cielito de la Independencia":

> "Hoy una Nación
> en el mundo se presenta,
> pues las Provincias Unidas
> proclaman su Independencia.
>
> Cielito, cielo festivo,
> cielo de la libertad,
> jurando la Independencia
> no somos esclavos ya" (1986, p. 63).

En el fascículo quince de la publicación "Capítulo, la historia de la literatura argentina", titulado *Desarrollo de la poesía gauchesca,* se establece que el poeta gaucho tenía la obligación de:

> Ser testigo de la verdad, del sufrimiento, de las luchas de la independencia. Lo político o lo social no dejaban de registrar la gracia del estilo, pero actuaban en primer plano. […] La política hizo comprender a los autores de poemas que su papel era justificado y poderoso. El razonamiento del pueblo dependía de estos escritores —en su mayoría de ciudad, urbanos— para desentrañar los cambios aparentemente incomprensibles del acontecer diario (1967, p. 337).

Para Leopoldo Lugones, el surgimiento de la literatura gauchesca no representó una acción orgánica de los habitantes de la llanura. En su libro "El

payador", en el que analizó el *Martín Fierro*, dedicó el capítulo IV a *La poesía gaucha*. Inicia con la siguiente aseveración: "No era grande, que digamos, la necesidad de comunicación social entre aquellos hombres de la llanura." (1979b: 49). Lo anterior lo atribuye a la pasiva vida del gaucho, quien se conformaba con sus actividades en las praderas y la diversión que encontraba en las pulperías. Líneas adelante cita la siguiente declaración: "El campo es tan lindo, me decía cierta vez un gaucho, que no da ganas de hablar" (1979, p. 50).

1.2.3 La gauchesca ante la crítica

El género gauchesco ha sido considerado como un parteaguas en la literatura argentina, principalmente a partir de la publicación del *Martín Fierro*. Sin embargo, para críticos como Martínez Estrada, quien dedicó obras monumentales al poema de Hernández —*Muerte y Transfiguración de Martín Fierro* (1948)—, al hábitat del gaucho —*Radiografía de la pampa* (1933)—, y a la capital argentina —*La cabeza de Goliat* (1940)—, había representado algo diferente. Por principio de cuentas, asegura que la necesidad de libertad por parte de los hombres cultos no incluía la tarea de crear una literatura totalmente argentina. En cambio, opina que:

> La poesía gauchesca era una emancipación a fondo hasta contra los mismos emancipadores. Es lo que el pueblo puede hacer mediante una revolución, cuando ignora las teorías y los programas culturales de gobierno. Lo que hacen estos poetas del pueblo — por llamarles así — es declarar como extranjera inclusive la voluntad de crear una literatura nacional con elementos foráneos. Sin embargo, no realizan una revolución; sino que lo español de cepa popular reverdece en ellos, y por ellos la literatura vuelve a entroncar con lo castizo (1958, p. 278).

Para Martínez Estrada, uno de los principales elementos que impedía esa independencia intelectual a la que se refirió Henríquez Ureña era el idioma. Además, considera que la rebelión que trataba de mostrarse mediante la expresión literaria no era del todo efectiva:

> Considerar, pues, a nuestros poetas gauchescos como en rebeldía contra la poesía culta no es del todo cierto; se rebelaban, es claro, pero sólo en cuanto

> lo culto era también lo forastero. Y así como ellos acudieron al hombre del campo, omitido hasta entonces sino como ser de compadecer y burlar, así acudieron a su lenguaje, a su sensibilidad y a sus problemas vitales. Reaccionan contra el nuevo estado resultante de la Revolución —ya en Hidalgo— como hombres de la Colonia, como si la Revolución se hubiera hecho contra los hombres del pueblo y no contra la institución monárquica (1958, p. 281).

A diferencia de Henríquez Ureña, quien se enfoca en el mensaje que se intentó transmitir mediante los cielitos de Hidalgo, Martínez Estrada incluye al lenguaje como un agente que podría impedir una verdadera, o más plena, independencia intelectual. Para él, sólo se trataba de rechazar lo culto, con la representación de personajes y entornos marginales, por venir del exterior.

En el segundo tomo del estudio *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*, Ezequiel Martínez Estrada desglosa los temas que aparecen el poema de Hernández. La segunda parte de este trabajo inicia con la sección “El “mundo” de *Martín Fierro*”. Si bien, los aspectos que enuncia no van más allá de la temática gauchesca, como la fijaron Hidalgo y Echeverría, Martínez Estrada establece las posibles conexiones que podrían tener con la poesía y la narrativa universales. A saber: La edad de oro, Pobreza, Las cautivas, Los malones, Malón blanco, Comparación de los malones, Las peleas.

Cuando Martínez Estrada aborda el último tema mencionado en el párrafo anterior, explica la causa común de estas peleas. De los personajes Martín Fierro y Juan Moreira, declara: “a estos malevos los impulsa cierto ánimo vindicatorio contra los abusos de la autoridad” (1958, p. 356). Las vindicaciones que impulsan a los personajes de Borges y las “autoridades” que ejercen cierto abuso surgen a partir de diferentes situaciones: el compadrito de “Hombre de la esquina rosada” quiere impedir que un extranjero llegue a burlarse de su localidad; en “El muerto”, el honor del compadrito del arrabal está en juego pues nadie cree que tenga el coraje necesario para convertirse en criminal; Emma Zunz aprovecha la misteriosa muerte de su padre para resarcir un agravio con el que ha vivido desde su niñez. Las circunstancias de los personajes pueden ser en ocasiones más violentas; a veces

incluyen un duelo contra el personaje que los afectó, pero, en otras, la vindicación es intelectual. Lo que no cambia es que el personaje que representa al ideal gaucho no puede permitir que la ofensa quede impune.

1.2.3.1 *Martín Fierro* ante la crítica

En 1986 José Issacson compila el volumen *Martín Fierro: cien años de crítica*. El autor describe así su labor:

> Para celebrar el centésimo cumpleaños de *Martín Fierro,* reuní algunos de los textos que la crítica le ha dedicado. El lector advertirá, sin duda, que la muestra resultante elude —por lo menos en mi intención— el vocativo celebrante y unánime de las efemérides. Traté que los ensayos y artículos que integran este recorrido reflejaran no solo distintos aspectos del poema, sino distintos puntos de vista, muchas veces contrapuestos y aun polémicos, de modo que el interés revertiera sobre el texto, personaje central de este libro (1986, p. 17).

En 1894, un poco más de veinte años después de la publicación de la primera parte de *Martín Fierro*, Miguel de Unamuno dedicó un ensayo a la obra de José Hernández. A pesar de que al principio no se sintió atraído por las opiniones que escuchó acerca del *Martín Fierro* pues, cómo él lo mencionó, todas eran *extremadamente* buenas, se acercó a la obra y conformó la propia. Una de las primeras objeciones que expresa Unamuno es la categoría a la que algunos críticos suscribieron la obra de Hernández. Sin embargo, y después de advertir que sus comentarios dejaban a un lado las cuestiones meramente estéticas, celebraba que *Martín Fierro* "tiene dentro el germen de la verdad y la bondad" (1986, p. 50).

Lo que Unamuno más destacaba de *Martín Fierro* era que "El amor con que el pueblo argentino le ha acogido, es su mayor consagración. Le llaman el *Quijote* nacional; corre de pulpería en pulpería, y de rancho en rancho, congregándose los pamperos en torno al lector para oír los infortunios de *Martín Fierro*, acorralado por la *civilización* argentina, y no hay allí quien no le tenga en sus labios y sobre su

corazón”[8] (1986, p. 50). Unamuno considera relevantes los aspectos anteriores en términos de la dinámica social de aquel tiempo. Para ejemplificar su opinión, Unamuno cita el siguiente fragmento:

> De los males que sufrimos,
> Hablan mucho los puebleros,
> Pero hacen como los teros
> Para esconder sus niditos
> En un lao pegan los gritos
> Y en otro tienen los güevos (1986, p. 49).

No obstante, Unamuno consideraba injusto que, por motivos ajenos al arte, hubiera americanos que se afanaran en denostar la obra de Hernández: “Entre estos motivos de mala ley que han viciado el coro de alabanzas entonadas en loor de José Hernández, debe contarse la ridícula pretensión de que *Martín Fierro* pertenezca a una literatura primitivamente argentina, brote de un espíritu nuevo que diferencia a los argentinos de los demás españoles, y hasta esté escrito en *lengua nacional argentina* (1986, p. 51). Con respecto de la apropiación de la jerga gauchesca, para Unamuno es un recurso valido, ya que: “*Martín Fierro* es de todo lo hispanoamericano que conozco lo más hondamente español. Me recuerda a las veces nuestros pujantes y bravíos romances populares” (1986, p. 52).

Para Unamuno, *Martín Fierro* es “la flor de la literatura gauchesca”[9], pero lo es principalmente porque le parece una semblanza del periodo romántico de su literatura local. Si bien Unamuno le da crédito a la labor literaria de José Hernández,

[8] Unamuno también estaba al tanto de los datos estadísticos que respaldaban la trascendencia de *Martín Fierro*: “no hay en la República Argentina obra que haya gozado de mayor popularidad. En diez años, desde 1872, en que apareció, hasta 1882, alcanzó cual ningún otro libro hispanoamericano, once ediciones con un total de 58000 ejemplares, además de haber sido reproducido, ya total, ya parcialmente, en varios periódicos americanos, en París, en el *Correo de Ultramar*, en uno español y otro antillano” (1986, p. 48).

[9] La opinión completa de Unamuno dice así: “Martín Fierro es la flor de la literatura gauchesca, de esa literatura aquí casi desconocida, en que brillan tras Hidalgo, que es el que los precedió, su Homero le llama Mitre, Lavardén, Anastasio el Pollo, Ascasubi, Del Campo; literatura creada para hacer reír al hijo de la ciudad con las rusticidades del gaucho, aunque a las veces se revelara potente el alma de éste; literatura que pasa entre muchos argentinos por algo indígena, algo privativo de ellos, algo que les divide y les separa de la madre España, la consagración de su independencia, la flor del espíritu criollo” (1986, p. 49).

no pierde la oportunidad de asegurar que si en un territorio colonial, como lo fue toda Latinoamérica, surgen obras como las del poeta argentino es gracias al antepasado literario español que heredó los elementos épicas y líricos a escritores de la altura de Hernández.

En el artículo “Sobre la composición de “El gaucho Martín Fierro””, incluido en el número dos de la revista literaria uruguaya *Clinamen* (1947), Ángel Rama expone las opiniones que suscitó el poema de Hernández en el tiempo de su publicación y desglosa los elementos artísticos por los que la obra de Hernández representó la cumbre de la literatura gauchesca. Primeramente, Rama muestra su escepticismo ante la opinión de Unamuno, cuya postura ante la figura del gaucho es escrita así:

> El nuevo elemento que trae Unamuno a la crítica del poema, el que sólo un extranjero podía aportar, es la equiparación del hombre Martín Fierro con otro elemento humano, aquí el español. Se ha desmoronado el imperio colonial de España, el poderío norteamericano amenaza a las “ínclitas razas ubérrimas” y Unamuno puede señalar entonces, con esperanza, la identidad anímica del hombre de la península y el de la pampa” (1947, p. 31).

Rama pone en entredicho la originalidad de “la raza que enaltece” Hernández y que Unamuno elogia por parecerse a la de la madre patria. Como ya se había mencionado, Borges no tiene duda de que a lo largo del continente había personajes campiranos similares o equivalentes al gaucho pampeano. Rama cita las palabras de Ladislao Szabó, autor del texto “Martín Fierro en Hungría” quien declaró: “ningún pueblo ofrece una semejanza tan grande con el gaucho como el habitante de la llanura húngara. El hijo de la “puszta” viste, vive y piensa de una manera similar al hijo de la pampa” (1947, p. 32). Para Rama, el hecho de admitir que personajes como el gaucho de las llanuras rioplatense tenían su equivalente en diferentes naciones servía para evitar en un exagerado nacionalismo literario. Más que originalidad, Rama observa la universalidad de lo que el gaucho representaba: “el desarrollo del ser humano en determinadas condiciones naturales que se repiten, origina similares formas de vida y pensamiento” (1947, p. 32).

Como ya se mencionó en páginas anteriores, Rama aconsejaba no centrar la valoración de la obra de Hernández en la figura del gaucho sino en sus características artísticas. El autor uruguayo tampoco era partidario de celebrar al autor por sobre la obra. Al respecto, Rama cita parte del texto *En torno a José Hernández*, de Azorín, como ejemplo de las alabanzas de que era objeto el autor argentino: "No existes José Hernández, recalco, porque tu poema es tan nacional, encarna de tal modo el alma de un pueblo, que nadie creerá que es la obra de una individualidad. Y allá en el siglo XXX o XXXII, se elaborará toda una teoría para explicar la génesis de *Martín Fierro*. […] Tú has dejado de existir al pergeñar tu obra. Y eso —el no existir— es la mejor prueba de tu inmortalidad" (1947, p. 33).

Para Rama, el hecho de que el lector de la época en que fue publicado *Martín Fierro* se hubiera familiarizado tanto con el nombre en el título, que al comprarlo pedían "el libro de Martín Fierro", representó un problema. Y a pesar de que consideraba que esto era, hasta cierto punto, una consecuencia natural de la excelente recepción de la obra por parte del lector común, el inconveniente era que se seguía dejando de lado la valoración artística del poema. Si bien, la obra de Hernández amerita también un análisis sociolingüístico y político, para observar las características del tango o para recopilar un glosario del lunfardo, Rama extrae algunos de los elementos artísticos que sustentan el valor literario de la obra.

Una de las primeras aseveraciones de Rama es con respecto de lo que encuentra en los volúmenes antológicos dedicados al género gauchesco: "Las antologías de la poesía gauchesca y, con más propiedad, los volúmenes consagrados a exclusivamente a sus principales autores, al destacar la importancia de algún escritor o subrayar el valor artístico superior de algunas piezas, —cosa, desde luego, legítima y conveniente— incurren sin proponérselo en una deformación de la peculiaridad de la poesía gauchesca, que la distingue de tantas otras escuelas literarias: su codificación en un sistema literario rígido" (1947, p. XLII). A pesar de que Rama lo describe como un sistema limitado en recursos literarios, es precisamente esta característica, que impera en la obra de Hernández, la que contribuirá a su vigencia a pesar del paso del tiempo.

Rama describe así dicha característica “A diferencia de los estilos cultos que se sustituyen en el mismo periodo, este alcanza una vida mucho más extensa gracias a su rígida codificación: muestra un repertorio preciso y no muy amplio de temas, maneja un mismo reducido capital de proposiciones estéticas, dispone de un conjunto de formas artísticas cuya estricta canonicidad no fue conocida por otros movimientos literarios de América latina” (1947, p. XLIII). Lo que limitaba el valor artístico de la literatura gauchesca, y que alcanzó su “máxima” expresión en *Martín Fierro*, se constituyó como su valor universal.

1.3 La relación de Borges con el contexto de la gauchesca

Para indagar en las motivaciones de Jorge Luis Borges para acercarse a la literatura gauchesca podrían considerarse, primero, aspectos biográficos[10] y, después, ubicar momentos en sus textos que dejen entrever sus intereses como escritor, pero también como lector. Por ejemplo, *Fervor de Buenos Aires* no sólo fue una apasionada alabanza a la nación argentina ni tampoco una mirada fija en la región modernizada, civilizada, de la ciudad, también externó un sentir a veces melancólico y contemplativo de la pampa y, además, de las áreas marginales de Buenos Aires. A pesar de que la temática de un gran número de sus textos, publicados en su etapa de madurez literaria, harían alusión, o se desprendían de, autores y corrientes literarias y filosóficas del extranjero, Borges mantuvo el interés, imperante en la primera década de su carrera literaria, por el estudio y la apreciación de la literatura argentina, que tenía en la “gauchesca” uno de sus principales géneros.

A su regreso de Europa, en 1923, después de acompañar a su padre en la búsqueda de una cura para la ceguera que padecía, Jorge Luis Borges vio publicado su primer volumen de poemas *Fervor de Buenos Aires* —años más tarde, Borges demeritaría parte de la primera etapa de su carrera literaria—. En su autobiografía, Borges declaró:

[10] En el ensayo “Profesión de fe literaria” Borges declaró: “Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él” (1998b: 143).

> Fue para mí una sorpresa, después de vivir en tantas ciudades europeas, después de tantos recuerdos de Ginebra, Zurich, Nimes, Córdoba y Lisboa, descubrir que el lugar donde nací se había transformado en una ciudad muy grande y muy extensa, casi infinita, poblada de edificios bajos con azotea, que se extendía por el oeste hacia lo que los geógrafos y los literatos llaman la pampa. Más que un regreso fue un redescubrimiento. Podía ver Buenos Aires con entusiasmo y con una mirada diferente porque me había alejado de ella un largo tiempo. Si nunca hubiera vivido en el extranjero, dudo que hubiese podido verla con esa rara mezcla de sorpresa y afecto. La ciudad –no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional– me inspiró los poemas de Fervor de Buenos (1999, p. 64).

En *Fervor de Buenos Aires* ya estaban presentes muchas cuestiones filosóficas: "A quien leyere"[11], sus antepasados: "Inscripción sepulcral"[12], su arraigo argentino: "Las calles"[13], la fascinación que le provocó la marginalidad: "Arrabal"[14], los actores y conflictos políticos del país: "Rosas"[15], y la tradición —de la que también habla en "Rosas"[16]—. Fue así como Borges declaró que *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después" (2011b, p. 15). Además de ser evidencia de su contacto con el Ultraísmo en Europa, algunos poemas de este volumen permitieron ver la atracción que el autor sentía por las cuestiones locales.

Es importante destacar que, cuando comenzó con su producción literaria, Jorge Luis Borges incursionó principalmente en la poesía. Ya desde estos textos se puede apreciar su atracción intelectual y literaria por el culto al coraje y los entornos marginales; en la sociedad bonaerense, los gauchos y después los compadritos; y en la literatura, autores *secundarios* como Evaristo Carriego. Fueron estos uno de

[11] "Es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor" frase que refleja uno de los conceptos más recurrentes en Borges "un hombre es todos los hombres" (2011b, p. 17).

[12] Dedicado a su bisabuelo, el coronel Isidro Suárez (2011b, p. 26).

[13] Que no son las calles de la Buenos Aires civilizada sino: "aquellas calles del barrio, / casi invisibles de habituales, / enternecidas de penumbra y de ocaso" (1989, p. 17).

[14] Para Borges, la zona de la ciudad donde se sentía el verdadero Buenos Aires: "y divisé en la hondura / los naipes de colores del poniente / y sentí Buenos Aires (2011b, p. 34).

[15] "alguien, como reproche cariñoso, / pronunció el nombre familiar y temido. / La imagen del tirano / abarrotó el instante" (2011b, p. 30).

[16] "No sé si Rosas / fue un ávido puñal como los abuelos decían" (2011b, p. 30).

los principales motivos que orientaron el panorama de su obra. En el artículo "Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*" (1983), Jaime Alazraki describe así las características artísticas de la etapa temprana en la obra de Borges —con la ventaja que ofrece haber leído ya su obra consolidada—: "Volver al Borges de 1935 después de los sucesivos Borges de 1944 *(Ficciones),* 1949 *(El Aleph),* 1960 *(El hacedor),* 1970 *(El informe de Brodie)* y 1975 *(El libro de arena)* es «reconocer su voz» cuando esa voz era todavía un boceto, es leerlo como no se podía leerlo cuando esos llamados «ejercicios de prosa narrativa» aparecieron hace ya casi cincuenta años" (1983, p. 247).

En las publicaciones de Borges durante la década de 1920, se vislumbra la etapa anterior al germen observado en "Génesis de un estilo". Para Alazraki, "Historia universal de la infamia" ya contiene las evidencias suficientes para determinar que Borges comienza a delinear una poética narrativa propia cargada de elementos originarios en sus primeros textos. Si bien, esta poética irá evolucionando hasta alcanzar su etapa más madura, como algunos críticos la designan, en la década de 1940, muchos de los motivos literarios que aquí aparecen se mantendrán en sus siguientes cuentos.

La literatura gauchesca representó un suceso artístico cuyos orígenes, rasgos y alcances se han examinado por mucho tiempo. En general, se ha establecido que el argentino Juan Baltasar Maziel se erige como el precursor; el uruguayo Bartolomé Hidalgo, como el fundador; José Hernández, como el creador de la obra capital del género. Las descripciones de la imagen del gaucho y de su dialecto han ido y venido entre quienes confirman su originalidad y los que no dudan en establecer que son constructos artísticos cuyo objetivo no siempre fue el de dar origen a una nueva expresión literaria, sino que muchas veces obedeció a un programa político, propósitos militares, lúdicos o de protesta.

Con todo y ese trajín evolutivo, la literatura gauchesca exigió un lugar; una referencia geográfica, histórica y social que anclara sus inicios. Fue así como Argentina y Uruguay compartieron el origen tanto geográfico como autoral de esta corriente literaria. Históricamente, las primeras obras con características

gauchescas datan de finales del siglo XVIII. Socialmente, el personaje gaucho representado en los poemas fundacionales cantaba en los versos de los poetas siempre envuelto en situaciones adversas; de abuso. Si bien la literatura gauchesca siguió siendo representada hasta el primer cuarto del siglo XX en novelas como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Guiraldes, la obra cumbre del género, *Martín Fierro*, se publicó en 1872. Fue en este poema donde José Hernández manifestó la protesta social más enconada que se pondría en la voz del personaje gaucho.

Cuando Borges se propone rendir homenaje a la poesía gauchesca, entendiendo *homenaje* como una ruptura y renovación de la tradición, las circunstancias sociales de Argentina, en particular de la capital, Buenos Aires, ofrecían un nuevo contexto propicio para buscar un héroe de características similares al gaucho, pero con su problemática propia. Como ya se ha mencionado, Borges regresó a Buenos Aires en 1921 después de vivir en Europa por siete años, durante los cuales estuvo en contacto con intelectuales como Cansinos Assens y el movimiento Ultraísta. A su llegada, el autor de "El Sur" se encontró con una modernidad que avanzaba en su ciudad natal y que generaba contrastes entre sus pobladores y su geografía. Esta transformación del espacio urbano constituye precisamente el contexto al que regresó Borges.

En el libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo analiza las circunstancias sociales de la capital argentina durante el primer cuarto del siglo XX. En el primer capítulo describe la experiencia del pintor y escultor argentino Xul Solar quien, similar a Borges, regresó a Buenos Aires en 1924 después de una estancia en Europa de poco más de dos décadas. En este volumen, Sarlo explora las respuestas artísticas, como las de Xul, que algunos intelectuales de esa época expusieron frente al cambio al que se enfrentaron. Con respecto del pintor, Sarlo afirma: "Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla" (2003, p. 15).

Con respecto del acelerado crecimiento económico, y por ende urbano y modernizador, de Buenos Aires, Sarlo propone lo siguiente: “La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al *flaneur* que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro” (2003, p. 16). De acuerdo con esta descripción, Borges entraría en esa categoría de *flâneur*: un vagabundo que recorre la ciudad escudriñando sus alrededores. Él mismo describió en sus poemas, particularmente en los de *Fervor de Buenos Aires*, la emoción y la fascinación que le inspiraban sus caminatas por los arrabales bonaerenses de la década de los 20[17]. Como en cualquier sociedad que evoluciona, la prosperidad económica de Buenos Aires también trajo desigualdad social y económica. Quienes llegaban a la ciudad, sobre todo los inmigrantes que venían en busca de mejores condiciones de vida, comenzaron a hacinarse en los márgenes mientras lograban acumular los recursos económicos que les permitieran vivir más al centro. Sus costumbres extranjeras y las condiciones precarias en las que permanecían llamaban la atención de aquellos quienes se sentían ajenos a dichas circunstancias. Estas realidades ayudan a comprender por qué Borges encontró en las orillas un espacio literariamente fértil.

Sarlo no observa el paso de la modernidad solamente en el aumento de la riqueza, sino también en la evolución de aspectos culturales como, por ejemplo, la publicación de revistas literarias. *El Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Crítica* o *Martín Fierro* fueron ediciones populares de la época. La autora describe así aquel momento: “El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres, son el marco y el punto de resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales” (2003, p. 26). Y enumera así algunas de las circunstancias de Buenos Aires en esa época:

Conflictos sociales extienden su fantasma sobre los debates culturales y estéticos. La cuestión de la lengua (quiénes hablan y escriben· un castellano

[17] De acuerdo con Sarlo, otro autor que encontró inspiración en este entorno para definir un personaje y una perspectiva fue Roberto Arlt, y los plasmó en sus *Aguafuertes*.

'aceptable'); de las traducciones (quiénes están autorizados y por cuáles motivos a traducir); del cosmopolitismo (cuál es el internacionalismo legítimo y cuál una perversión de tendencias que falsamente se reivindican universales); del criollismo (cuáles formas responden a la nueva estética y cuáles a las desviaciones pintoresquistas o folklóricas); de la política (qué posición del arte frente a las grandes transformaciones, cuál es la función del intelectual, qué significa la responsabilidad pública de los escritores) son algunos de los tópicos presentes en el debate.

De acuerdo con Sarlo, la atención artística estaba dirigida hacia esa tensión entre lo nuevo y lo tradicional; el futuro y la historia; la urbe y lo rural; lo central y lo marginal; es decir, la civilización y la barbarie. Pocos autores se aventuraron a incorporarse a la corriente cosmopolita de occidente. Uno de ellos fue Borges, aunque ni si quiera él lo intento desde sus primeras obras. En la década de 1920 sus poemas eran una apología a su región natal, baste recordar el título de su primer volumen de poesía. Sin embargo, esa misma atracción que le causaban los márgenes de Buenos Aires le dotaría de elementos que más tarde incorporaría a su creación literaria. aspecto sobre el que la crítica no ha insistido lo suficiente hasta el momento.

En el apartado “Marginales: la construcción de un escenario”, Sarlo inicia afirmando que: “Durante la década del veinte, la literatura argentina realiza un viraje tendiente a poner en foco y elaborar un punto de vista nuevo sobre los marginales” (2003, p. 179). La argentinista observa la construcción de un motivo literario a partir de un espacio geográfico y sus habitantes. Así como en su momento se produjo el acercamiento de los escritores porteños al área marginal o marginada de la pampa, si tomamos como referencia las primeras obras de Bartolomé Hidalgo que aparecieron a principios del siglo XIX, entonces a finales del siglo XIX y principios de XX, el margen urbano comenzó a generar interés en los escritores porteños, y así se editaron algunas obras con motivo de los habitantes de los barrios

marginales. Una nueva poética tuvo como elemento artístico al *compadrito*, poblador de las orillas de Buenos Aires[18].

La presencia artística de las orillas urbanas es descrita por Sarlo de la siguiente manera: “Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables” (2003, p. 179). Tal y como sucedió en la época de Hidalgo, algunos escritores citadinos se interesaron por explorar artísticamente los suburbios, pero también hubo pobladores de las orillas que escribieron obras de contexto marginal. Un ejemplo de ellos fue Evaristo Carriego, quien fuera conocido como “el poeta del arrabal”, a quien Borges le rendía admiración y de quien retomó esa manera romántica de expresarse acerca de los barrios bonaerenses.

Sarlo declara: “Podría decirse que toda la poesía de estos años (incluida la de Borges) está obsesionada por la idea de frontera, de límite, de orilla” (2003, p. 180). Después de sus primeros volúmenes de poemas, Borges explora una manera artística diferente de asir el motivo *orillero*: “Borges acriolla la tradición literaria universal y, al mismo tiempo universaliza las orillas, todavía indecisas entre la ciudad y el campo. Su lectura de Carriego y de la gauchesca son bases de esta doble construcción” (2003, p. 181). Esto se convirtió en un distintivo del escritor argentino: a pesar de incorporarse al cosmopolitismo literario y de que este imperara en la mayoría de sus obras, supo poner en diálogo los motivos literarios locales con las literaturas de otras regiones.

Hasta este punto se han delineado los elementos que conforman el cronotopo[19] desde el cual Borges emprende su relectura de la tradición gauchesca: un espacio de frontera —las orillas entre la ciudad y la pampa—, un momento histórico marcado por la modernización de Buenos Aires y un nuevo protagonista,

[18] “El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas. Venerados arquetipos del uno son Martín Fierro y Juan Moreira y Segundo Ramírez Sombra; del otro no hay todavía un símbolo inevitable, aunque centenares de tangos y de sainetes lo prefiguran” (1968, p. 11).

[19] “*Unidad indisoluble* en la que se compenetran lógica y recíprocamente la geografía y su propia historia, captadas y comunicadas ambas por la sociedad a través del lenguaje de sus individuos” (2006, p. 117). En este trabajo, cada figura retórica se definirá únicamente en su primera aparición. Salvo indicación contraria, todas las definiciones procederán de la misma fuente.

el compadrito, heredero urbano de muchas de las cualidades atribuidas al gaucho. Este entramado espacial, temporal y social constituye el marco simbólico que hará posible la apropiación literaria que Borges desarrolla en su obra. Pero ¿cómo se da el diálogo entre elementos artísticos locales y la creación literaria? Sarlo propone la siguiente idea:

> Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas. Se realiza, entonces, un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria (2003, p. 180).

A lo largo del desarrollo del género gauchesco, a su protagonista (el gaucho), se le apreció como el representante de la barbarie, pero también se le atribuyó valentía y coraje. Borges vinculó la esencia de su estirpe en el entorno gauchesco. El autor poseía herencia militar en sus dos ramas familiares. Este hecho cobra relevancia dado que uno de los elementos que intervinieron con el surgimiento de la literatura gauchesca —tal y como lo afirmó Borges— fue el conflicto entre la milicia y los habitantes de la pampa. El escritor argentino apreció la tradición literaria de su ascendencia paterna, pero también recuperó la esencia de los caudillos que existieron en esa vertiente familiar. Tampoco le faltaron ejemplos de soldados que participaron en las batallas por la emancipación del territorio argentino en el linaje materno[20]. Esto se vio reflejado en sus primeros poemarios.

Algunos poemas los escribió con la intención clara de retribuir el honor que merecía su pasado militar —mediante las letras, pues sabía, y eso parecía causarle cierta impotencia, que le era imposible otorgarles un homenaje en ese contexto de los héroes que mostraron su arrojo en batalla—. Así como a su bisabuelo Isidoro Suárez, Borges le dedicó a su abuelo Francisco Borges un poema, cuyo título es “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)”. Estas son algunas

[20] Borges declara en su *Autobiografía*: “por ambos lados de la familia tengo antepasados militares; eso quizá explique mi nostalgia de ese destino épico que las divinidades me negaron, sin duda sabiamente.” Además, al referirse a su madre, admite: “Fue ella, aunque tardé en darme cuenta, quien silenciosa y eficazmente estimuló mi carrera literaria” (1999c: 23).

estrofas del poema: “Lo dejo en el caballo, en esa hora / crepuscular en que buscó la muerte; / que de todas las horas de su suerte / ésta perdure, amarga y vencedora. […] Está en lo cotidiano, en la batalla. / Alto lo dejo en su épico universo / y casi no tocado por el verso” (2011b, p. 132). Para Borges es tal la altura heroica del coronel Borges, que a pesar de que la intención del poema es rendirle homenaje, el verso no alcanza a tocar su imagen.

Las obras que Borges leyó desde su infancia influyeron en su obra, al igual que los lugares en donde vivió. Una corta visita a la estancia de sus familiares lo hizo interesarse en los habitantes de la pampa que en esos momentos representaban a un extracto de la sociedad rechazado y maltratado. Este suceso permite afirmar que el autor argentino no sólo siguió con fruición a escritores como Joseph Conrad o Walt Whitman, sino que también puso atención en aspectos que se encontraban en los estratos bajos de la sociedad —los rechazados, denigrados, ignorados— y, sobre todo, las posibilidades literarias que apreció ahí.

Las posibilidades literarias que Carriego, el “poeta del arrabal”, percibió en el suburbio bonaerense representaron una influencia determinante durante los inicios del autor de “Las ruinas circulares”. En el libro *Borges, un escritor en las orillas* (1995), Beatriz Sarlo explica la filiación de Borges por la obra de Carriego:

> Allí, de manera torpe si se quiere, estaba una materia que los escritores de su época consideraron marginal. Cuando, en la primera década de este siglo, Lugones y el modernismo ocupaban el centro literario, Carriego era precisamente el margen: un escritor que había tratado de ser modernista, para encontrar luego, en una decena de poemas sobre el suburbio, una forma atenuada del sentimentalismo que profetiza los tangos de Homero Manzi. El modernismo era una poesía *rica*; en oposición a ella, Borges busca un poeta pobre, cuya mayor virtud fue "no ser enfático" y cuyo pudor lo diferenciaba de los "años enfáticos del centenario (1995, p. 21).

Además de representar una obra literaria desdeñada por las corrientes literarias como el modernismo de Leopoldo Lugones, los poemas de Carriego son para Borges la oportunidad de establecer una génesis. Sarlo continúa con el análisis

del vínculo literario entre los dos escritores y lo expone de esta forma: “Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido. Realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone a la literatura marginal de Carriego como principio de su literatura. Esto le permite inventarse un origen” (1995, p. 21).

La obra de Carriego no sólo significó un punto de apoyo para que Borges se alejara del centro, en términos de las posturas literarias de la época: “‘Carriego’ y "las orillas" no son en este sentido simulacros de Buenos Aires o de un escritor menor, sino simulacros de lo que Borges escribe: “son una forma cifrada de su poética. La realidad de ese personaje y ese espacio se funda, precisamente, en la invención. Su persuasión es enteramente literaria” (1995, p. 23). Así es como explica Sarlo que, a pesar de iniciar su trayectoria literaria con una temática nacionalista y, hasta, de color local, lo que Borges ve en tomar como referencia un poeta “menor” es el espacio que necesita para desarrollar una poética. Por otro lado, es el modo en que fija su atención en el intersticio marginal lo que contribuye al desarrollo de la originalidad de su obra llena de alusiones.

En los primeros años de su obra literaria, los poemas de Jorge Luis Borges, principalmente, permitían apreciar que existían otras motivaciones, además de las meramente intelectuales y literarias. Una vez más, Beatriz Sarlo reflexiona acerca de estas circunstancias. En el ensayo *Borges: Nostalgia e invención* (2016), propone que una de las razones por las que Borges mantiene su interés por la literatura gauchesca es la nostalgia y la responsabilidad que siente por mantener o rescatar un género que ha desaparecido conforme la civilización fue avanzando en la región argentina, pues al sujetarse a un código de leyes que impone justicia, los actos heroicos y la necesidad de mostrar valentía se fueron volviendo innecesarios. En ese rescate puede reconocerse también la voluntad de situarse como un escritor sudamericano. Aunque heredero de la cultura europea, Borges encontró en la gauchesca una entonación, una memoria y un conjunto de símbolos específicamente rioplatenses desde los cuales dialogar con aquella tradición. Su singularidad no consistió en rechazar lo europeo, sino en incorporarlo a una

escritura definida también por la llanura, el arrabal y su pasado criollo. Después de todo, la literatura gauchesca es una característica más de la llanura, de la pampa.

También se podría especular que, antes de su admiración por el género literario creado a partir de los versos que cantaban los habitantes de las planicies, está la nostalgia de Borges por la región en sí; es decir, de su aprecio por las vastas praderas que rodeaban la capital de su país: "porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos" (2011a, p. 240). Esta añoranza perduraría a lo largo de su obra y seguiría presente décadas después incluso en sus obras de madurez literaria.

En *El infome de Brodie*, publicado en 1970, se incluye el cuento "El indigno". Aquí se cuenta la historia de don Santiago Fischbein, un librero que de niño vivió a unas cuadras del arroyo Maldonado: "El barrio no era bravo como lo fueron, según dicen, los Corrales y el Bajo, pero no había almacén que no contara con su barra de compadritos" (2011a, p. 359). En este cuento, Fischbein es un narrador autodiegético quien cuenta una experiencia de su infancia en la que entró en contacto con uno de los compadritos de su poblado quien lo defendió a él, un niño de quince años, y a sus tías de las habladas de unos "muchachones":

> Yo estaba con mi madre y mi tía; nos cruzamos con unos muchachones y uno le dijo fuerte a los otros:
> —Déjenlas pasar. Carne vieja.
> Yo no supe qué hacer. En eso intervino Ferrari, que salía de su casa. Se encaró con el provocador y le dijo:
> —Si andás con ganas de meterte con alguien ¿por qué no te metés conmigo más bien? Los fue filiando, uno por uno, despacio, y nadie contestó una palabra. Lo conocían (2011a, p. 360).

Fue gracias a este encuentro por lo que el compadrito de apellido Ferrari se convirtió en el ídolo de un niño que veía en los guapos de su región a héroes a quienes seguir e imitar. Ya hemos hecho referencia a la fascinación que Borges sintió por personajes como su amigo don Nicolás Paredes quien fue uno de los guapos de la región descrito por Borges como un "caudillo y jugador profesional del

viejo barrio norte". En la descripción que el personaje de Fischbein hace de Franciso Ferrari permite entrever, una vez más, la oportunidad que Borges se da para declarar su respeto hacia los compadritos de su niñez, esos a quienes Borges vio como verdaderos héroes. Esas memorias y esos personajes son los que añaden un carácter propio a la vivencia de la lengua.

Sarlo asegura que la presencia de la gauchesca a lo largo de la obra borgeana se debe a la nostalgia del autor por una época donde era común plasmar el culto al coraje en las diferentes historias de gauchos. Para ella, Borges escribió historias con elementos gauchescos para mantener vigente aquella época, al menos en sus escritos. Podríamos agregar que Borges necesitaba seguir rindiendo homenaje a sus héroes personales. En "El indigno", al referirse a su héroe, Fischbein declara: "Carlyle ha escrito que los hombres precisan héroes. La historia de Grosso me propuso el culto de San Martín, pero en él no hallé más que un militar que había guerreado en Chile y que ahora era una estatua de bronce y el nombre de una plaza. El azar me dio un héroe muy distinto, para desgracia de los dos: Francisco Ferrari" (2011a, p. 359).

Declarado lector de Thomas Carlyle, Borges, mediante la voz de su narrador, hace referencia a una de las obras más importantes del escritor escocés: *On Heroes, Heroe Worship, and the Heroic in History*. En 1893 se publicó una traducción de esta obra titulada: *Los Héroes, el culto de los héroes y lo heroico en la historia*. En la introducción de este tomo, Leopoldo Alas, al describir la libertad creativa de Carlyle, establece que:

> Se ha dicho, con razón que estos hombres del Norte no hablan, cantan ni escriben pensando en el público, adaptándose á las condiciones de éste, sino como en la soledad, por sí mismos, y como diciendo: quipotcst capere, capiat. Si en los libros retóricos de los Ciceróneses y Quintilianos se ve la constante preocupación de agradar, de caer en gracia, de obtener buen éxito, puede decirse que toda esta preceptiva es inútil para los Carlyle antiguos y modernos, que no se preocupan ni más ni menos de semejantes fines, porque buscan el resultado por otro camino. El lector es el que ha de procurar entender, ponerse en la situación necesaria para penetrar la idea y el sentimiento del autor (1893, p. 7).

Cuando Borges habló de la obra *Martín Fierro* (1872), destacó que en este poema gauchesco ya no se buscaba entretener al lector con situaciones cómicas cuyo personaje central fuera el gaucho; la obra de Hernández le daba a la gauchesca un real valor literario. De acuerdo con la opinión de Alas, los escritores europeos, como Carlyle, habían dejado atrás la intención de escribir por agradar al público para reflexionar acerca de sus preocupaciones intelectuales individuales. Borges también pasó por esa etapa en su producción literaria. Como podemos ver, existe una similitud entre la descripción de la intención artística de Carlyle y los primeros momentos de la obra del escritor argentino. En cuanto al género gauchesco, primero, trató de hacer campaña política, después, trató de divertir una audiencia, más adelante reflexiona acerca de las contrariedades humanas, como en *Martín Fierro*. Es probable que Borges se dé cuenta de esta independencia intelectual de los escritores ingleses y por eso decide desarrollar una obra que penetre en las condiciones humanas que observa en el universo de lo marginal, dejando de lado el folclorismo.

Los cuentos que Borges publicó cerca de 1950, como "El Aleph" o "La casa de Asterión", representaron la madurez intelectual de Jorge Luis Borges[21], pero un lustro atrás, historias como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de lugares inauditos, "Las ruinas circulares", donde se compaginan la magia y la metafísica, o "Tres versiones de Judas", con una propuesta narrativa de trasfondo teológico, les permitieron a los lectores de la época vislumbrar lo que encontrarían en los siguientes volúmenes del escritor argentino, tal y como lo establece Jaime Alazraki. Aparentemente, las narraciones de la década de 1930, más directas, más realistas, como las llamó el propio Borges, de *Historia Universal de la Infamia* quedaban en su pasado creativo. Sin embargo, con el análisis que se propondrá en el presente trabajo, se podrá apreciar no solamente que los motivos locales perduraron en su obra incluso en los

[21] Emir Rodríguez Monegal se refiere a la publicación de *El Aleph* de la siguiente manera: En el mismo momento en que el gobierno de Perón parecía más resuelto que nunca a humillar a Borges y a su familia, su obra estaba llegando a su plena madurez. En esos años había producido sus mejores trabajos de ficción y sus mejores ensayos, preparando el camino para dos de sus libros más importantes: El Aleph (1949) y Otras inquisiciones (1952). […] Borges estaba comenzando entonces a ser reconocido como el más distinguido escritor de su país y como el mejor prosista del idioma español" (1987, p. 362).

volúmenes de corte más universal, sino que los personajes y contextos del gaucho creaban una amalgama creativa necesaria para el autor argentino.

1.3.1 Borges ante la dicotomía *Civilización y Barbarie*

La *dualidad* siempre estuvo presente en la vida de Jorge Luis Borges. En sus primeros encuentros con la literatura, la biblioteca de su casa le ofreció la oportunidad de leer en inglés o en español —su primera lectura del *Quijote* la hizo en lengua inglesa—. En sus antepasados existían dos linajes: uno militar y otro intelectual. Cuando regresa de Europa se propone enaltecer el valor de los motivos artísticos nacionales ante la influencia literaria imperialista; cuando la familia Borges vuelve a Buenos Aires en la primera mitad de la década de 1920, la ciudad sigue envuelta en una atmósfera nacionalista debido a las celebraciones del Centenario argentino.

El joven Borges sintió la responsabilidad de contribuir al programa nacionalista de esa época. Olea Franco ofrece una explicación más concreta: "La mayor parte de esta producción literaria [la de la década de 1920] está signada por el ejercicio consciente y recurrente de una tendencia nacionalista: el criollismo, la cual es muy visible en las versiones originales de sus primeros poemas y ensayos" (1993, p. 93). A pesar de que su primer libro de cuentos se publicó hasta 1932, también se pueden apreciar los ecos de su iniciativa nacionalista en sus primeras narraciones.

Olea Franco también había abordado el tema minuciosamente en: "Borges, ¿Civilización o Barbarie?". Aquí, dio más detalles acerca de la postura artística en la primera etapa literaria de Borges:

> Pese al fácil equívoco en que incurrieron varios de sus primeros críticos, quienes clasificaron su producción en alguno de esos apartados que simulan facilitar la compresión de una obra, es obvio que su práctica artística no se limitó nunca a una sola vertiente; en los inicios de su literatura convivieron y se complementaron elementos divergentes, criollismo y vanguardismo, alta cultura y cultura popular, lengua escrita y lengua oral, etcétera (1992, p. 225).

Olea identifica muchas de las divergencias presentes en la obra del escritor bonaerense. Borges evitó concentrarse en solamente una de esas opciones, tampoco se limitó, por ejemplo, a discutir el fondo intelectual o político que estos temas poseían. Como ya se ha mencionado, al escritor argentino le interesó, desde un principio, conversar con el mundo artístico y literario, y no ceñirse a la estrechez del nacionalismo. Como cita Barrenechea, tres décadas posteriores a sus primeras incursiones en la literatura, y después de revisar los textos del volumen *Otras inquisiciones*, Borges se declaró un escéptico frente a ideas religiosas o filosóficas. La autora argentina establece que Borges aprovecha temas de esa índole porque "le ofrecen mayores posibilidades estéticas y una sugestión sobrenatural, para crear sus propias fábulas en un orbe afantasmado donde se han borrado los límites entre la vida y la ficción" (1984, p. 15). Borges también vio una posibilidad artística y estética en el conflicto entre "Civilización y Barbarie". A lo largo de su narrativa, se pueden encontrar evidencias de su postura ante el contraste de estos conceptos y, sobre todo, cómo la incorporó a su labor creativa.

Hasta este momento, se han ofrecido diferentes opiniones de críticos que observaron la relevancia de la literatura gauchesca en el entorno literario, social, político y cultural de Argentina, principalmente, y en diferentes momentos de su progreso como género. También se ha apreciado el debate que se dio a partir de sus características: la especulación acerca del personaje gaucho, como representante del entorno rural de la región; el programa político nacionalista al cual se alineaba; su particularidad lingüística; algunas características estructurales de sus versos; el contenido narrativo de las historias de personajes como Martín Fierro.

Como manifestó Ángel Rama, en 1947, acerca del poema más representativo de este género: "El libro de Hernández pudo servir y seguirá sirviendo para muy distintos menesteres, desde el estudio sociológico hasta el análisis de las ideas de previsión, trabajo y orden, o las letras de tango. […] En el futuro se le encontrarán nuevas dimensiones, pero a vuelta de teorías y modas, perdurará siempre su carácter literario" (1947, p. 34). Una de las características esenciales de la literatura

gauchesca es su naturaleza pedestre. Por tener como personaje principal a un habitante del campo y que su discurso se haya originado a base de un léxico vulgar y exótico, al principio, era considerada como una curiosidad artística, cómica, regional. Pero, más de un lustro después de la publicación de los cielitos de Hidalgo, la aparición de *Martín Fierro*, donde se mantuvo al personaje central del gaucho y su "habla", encumbró a este género, y al poema del militar y poeta argentino se le consideró como uno de los más grandes poemas nacionales, como en su momento lo observó Leopoldo Lugones[22].

Con el paso de los años, para la crítica literaria latinoamericana, la literatura gauchesca y sus elementos artísticos —el gaucho, la lengua rural, el contexto local, la música— han oscilado entre denominarla "literatura menor" y "el género representativo" de la literatura argentina; entre lo vulgar y lo refinado; entre la civilización y la barbarie. La semántica de esta dicotomía ha constituido uno de los ejes fundamentales del discurso acerca de la identidad en América Latina desde su choque con los conquistadores. Dicha confrontación representa la alteridad histórico-cultural de esta zona del continente americano frente a la región europea y a Estados Unidos; representantes de la civilización. Jorge Luis Borges no sería indiferente ante tal disyuntiva.

En el artículo "Civilización y barbarie. Ideas acerca de la identidad latinoamericana", se establece que tal contraposición representa un conflicto cíclico: "Esta fórmula siguió apareciendo [después de los primeros encuentros entre europeos y americanos] en diversos discursos a lo largo de los siglos y sus variadas cristalizaciones muestran una lucha simbólica por la construcción de la identidad regional" (2014, p. 32). Por otra parte, establece que esta simbiosis "se ha repetido desde la Antigüedad, aunque formulada en términos distintos. Los griegos, un

[22] En el capítulo "*Martín Fierro* es un poema épico", contenido en el libro *El payador*, Lugones explica que "Aunque parece que D. Juan Gualberto Godoy, antecedido todavía por algún otro, fue el primer autor en la materia, aplicada al panfleto político. su verdadera difusión corresponde al barbero Hidalgo, quien hubo de imprimirle, como es natural, la descosida verba del oficio. Mísero comienzo, que recuerda la iniciativa semejante del "colega" Jazmín, precursor de los ***felibres.*** Así como de esto provino al fin *Mireille,* la vasta égloga provenzal, aquello iba a engendrar a poco uno de los más grandes poemas nacionales" (1979, p. 126). Más adelante, aclara que se refiere al poema de Hernández.

pueblo que tuvo absoluta conciencia de sus diferencias culturales en relación con los pueblos vecinos, se erigieron como modelo cultural, y aquellos que diferían de este modelo, de este logos, fueron llamados bárbaros"[23] (2014, p. 33).

Después de los movimientos de independencia que se extendieron por el continente americano a principios del siglo XIX, diferentes regiones entraron en crisis sociales y económicas que dieron pie a intentos civilizatorios[24]. Sin embargo, estas iniciativas se encontraron con diferentes obstáculos. Argentina vivió uno de estos impulsos civilizatorios durante la *Época de Rosas*, que fue el periodo durante el que el militar y político Juan Manuel de Rosas ocupó la gobernatura de Buenos Aires. Dicho gobernante ejerció una hegemonía absoluta en el país, principalmente, durante su segundo mandato (1835-1852), cuyo resultado fue una profunda fractura social y política entre las provincias que formaban el territorio argentino. Esto originó diferentes reacciones por parte del sector político e intelectual. En respuesta a la insurrección, Rosas se encargó de exiliar a algunos de sus adversarios, entre ellos, el político y escritor Domingo Faustino Sarmiento.

Borges siempre mostró su interés por las circunstancias político-sociales que históricamente definieron el perfil social, y que afectaron al quehacer literario, de su país. En 1944, prologó una edición de *Recuerdos de provincia* (1950), de Sarmiento. Así describió la época en que se publicó este volumen:

[23] En el volumen 4 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik comenta: "considerando lo que en el texto inviste a ambos términos ["Civilización" y "Barbarie"], cultura urbana versus primitivismo desértico, se diría que hay de entrada, nomás, una contradicción básica, de orden semántico: la palabra «bárbaro» quiere decir, en el uso que se le ha dado en la tragedia griega, que Sarmiento no podía desconocer, «extranjero», o sea irruptor y, más aún, portador a la larga de terribles males aunque a la corta sea seductor, atractivo, conveniente y traiga un aire de renovación al lugar al que llega. Si esto es así, y sin duda lo es, lo que Sarmiento describe como «civilizado» y que es lo que viene de afuera, más propiamente de las ciudades de afuera, es, en realidad, «bárbaro» y aquello que califica de «bárbaro» no lo sería puesto que no es «extranjero», es lo que está previamente" (2022, p. 19).

[24] En el artículo de Urdapilleta y Muñoz, también se establece que "Desde mediados del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX tuvo lugar otra gran disputa en torno a la identidad histórico-cultural del subcontinente americano, en términos de civilización y barbarie […] La dicotomía civilización-barbarie fue puesta en marcha nuevamente por Domingo Faustino Sarmiento con *Facundo*" (2014, p. 37)

> He hablado de crueldad, el examen de este libro demuestra que la crueldad no fue el mayor mal de esa época sombría. El mayor mal fue la estupidez, la dirigida y fomentada barbarie, la pedagogía del odio, el régimen embrutecedor de divisas, vivas y muertas. Como ha dicho Lugones: "Es eso lo que no puede perdonarse Rosas: la esterilidad de 20 años en un país que a los 100 ha progresado como vemos" (*Historia de Sarmiento*, capítulo cuarto)" (1999, p. 207).

A pesar de la violencia y la persecución ejecutada por el presidente Rosas[25], los disidentes buscaron la manera de externar su discrepancia, pues consideraban que su mandato representaba un rezago cultural y civilizatorio para el país. En consecuencia, gran parte de la élite intelectual de la época, conocida como la Generación del 37[26], fue exiliada, principalmente en Chile y Montevideo. Sarmiento buscó refugio para continuar con su labor periodística y creativa. Durante su estancia en Chile. En el cuarto volumen de la monumental obra *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, se describe el propósito inicial que Sarmiento plasmó en un conjunto de artículos periodísticos que publicó en el diario *El Progreso* durante 1845: "Fueron escritos con el objeto de neutralizar los efectos que podría tener en Chile la presencia de Baldomero García, un enviado de Rosas cuya misión era frenar la acción de los exiliados, ciertamente intensa en ese momento" (2022, p. 11). Las entregas de estos artículos serían reunidas y editadas para dar forma al libro *Civilización y barbarie*. *Vida de Juan Facundo Quiroga, i aspecto físico, costumbres y ábitos de la República Argentina*. Fue así como Sarmiento avivó esta simbiosis, en ese momento, con una afán social, político y

[25] En el libro *Proyecto y construcción de una nación (Argentina 1846-1880)*, Halperin Donghi reúne "un conjunto de textos representativos de una etapa compleja y contradictoria de la historia argentina" (Halperin Donghi, CII). En el extracto que se incluye del "Fausto" de Sarmiento, se describen así las persecuciones: "al estado de inquietud y de alarma en que Rosas los ha tenido durante quince años, ha de sucederse la calma, necesariamente; por lo mismo que tantos y tan horribles crímenes se han cometido el pueblo y el gobierno huirán de cometer uno solo, a fin de que las ominosas palabras ¡Mazorca!, ¡Rosas!, no vengan a zumbar en sus oídos" (1980, p. 98).

[26] En *Historia de Sarmiento*, Lugones afirmó que el principal objetivo de los jóvenes integrantes de la generación del 37 era el líder de era implementar una democracia civilizadora ante el retraso representaba el dominio de los unitarios. Esteban Echeverría, líder del grupo, declaró que "La independencia no consiste solamente en la emancipación material del dominio extranjero, ó en el derecho de gobernarse por sí mismo, sino en la conquista de la civilización y de la riqueza, cuya fórmula es la democracia" (1911, p. 117). Sarmiento contribuiría a este propósito con *Facundo*, su obra cumbre.

económico. Pero el impacto de su obra permearía también en el quehacer literario de la región.

Las opiniones acerca de la obra de Sarmiento fueron diversas en la época de su publicación y contrastantes a través de los años. En el artículo de 1984 “Las posiciones de Sarmiento frente al indio”, Daniel E. Zalazar afirma:

> Por lo general, los autores que se han ocupado de la posición de Sarmiento frente al indio americano han mostrado que fue antiindigenista, y, para apoyar esta tesis, han citado los textos de sus escritos en que se refiere a la inferioridad racial de los americanos autóctonos frente a los europeos o nos han recordado su apoyo a las campañas militares contra los indios llevadas a cabo en la segunda parte del siglo XIX en la Patagonia argentina. A veces nos han presentado en forma de contraste las posiciones de Sarmiento y Marti, por las notorias diferencias de actitud de estos grandes americanos, sin aludir —con la importante excepción de Jaime Alazraki— a las diferentes situaciones en que ambos vivieron y actuaron (1984, p. 411).

A lo largo del artículo, Zalazar ofrece más ejemplos de opiniones cuyo tenor es el mismo. Sin embargo, el propósito de su investigación es aclarar esta confusión: “El objeto de este trabajo es poner en evidencia las múltiples facetas de la posición de Sarmiento ante los indígenas americanos y corregir en lo posible la opinión bastante difundida entre los americanistas de que sentía odio hacia el indio y deseaba su total exterminio” (1984, p. 412). La principal actividad económica de la época era la ganadería; su principal trabajador, el gaucho. Sarmiento veía en el predominio de esta producción de riqueza como uno de los principales obstáculos para que se instaurará la civilización que debía resultar del proceso independentista.

Más de un siglo y medio después, la obra de Sarmiento constituye una referencia, principalmente, para la crítica social, además de las posturas literarias ante ella. Beatriz Sarlo en *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia* (1997), describe así el perfil intelectual del periodista y político argentino:

> Recordemos la interpretación histórica de Sarmiento: las dos sociedades, la de la ciudad y la de la campaña pastora, coexistían en el territorio rioplatense, ignorándose recíprocamente, hasta que la revolución de 1810, que fue un

> hecho de la ciudad, se trasladó a la campaña en busca de apoyo y les dio un escenario nacional a las tendencias contenidas hasta entonces dentro de los límites de la pampa. Finalmente, los patriotas triunfaron sobre los españoles, pero la barbarie de la campaña terminó por triunfar sobre la civilización de la ciudad (1997, p. 95).

Sarmiento expresó en “Facundo” su preocupación por el avance de la barbarie en la urbe que debía representar el punto de partida de la civilización una vez que se emanciparon de la corona española. A continuación se ofrece una cita en la que se puede apreciar cómo Borges no se limitó a tomar al autor de *Recuerdos de provincia* como un anti-indigenista: “Sarmiento, múltiple enemigo de España, no se deslumbra, sin embargo, con la gloria militar de la Revolución; la juzga prematura, sabe que el dilatado y casi despoblado país no era entonces capaz de un ejercicio razonable de su libertad y nos deja esta observación: “Las colonias españolas tenían su manera de ser i lo pasaban bien, bajo la blanda tutela del rei, pero vosotros habéis inventado reyes con largas espuelas nazarenas apenas desmontados de los potros que tomaban en las estancias" (1999, p. 209).

El rechazo de Sarmiento al gobierno de Rosas era válido y pugnaba genuinamente por el progreso social de su nación; un contraste entre su obra y la de Borges fue que Sarmiento personificó el atraso social y la barbarie en el personaje del gaucho, mientras que para Borges el gaucho, y sus circunstancias vistas como elementos artísticos de la literatura gauchesca, le permitían reflexionar acerca de los temas universales desde una postura propia y local. A partir de un personaje cuyo destino era aparentemente *heroico*, o que por lo menos constituía una muestra del coraje que siempre le sedujo, Borges hilvanó ficciones que conversaban con la literatura universal, sin perder el arraigo local.

Aunque Borges se afana por defender el nacionalismo del centenario, no ve la postura de Sarmiento como contraria, sino como una oportunidad artística para acercar al desdeñado color local a la civilizada expresión literaria de occidente a pesar de que, como ya se mencionó, las declaraciones nacionalistas imperaron en su obra durante la década de 1920. Prueba de ello es la forma en que ponía de

manifiesto el valor creativo de la obra de Sarmiento. Más de medio siglo después, en 1974, Borges prologó una edición de "Facundo". A pesar del anacronismo, este texto nos da luz acerca de la postura que tuvo el argentino: "A muchos les interesan las circunstancias en que un libro fue concebido. Hará treinta y cinco años, Alberto Palacios halagó metódicamente esa curiosidad que sin duda es legítima. Transcribo su catálogo [ofrecemos aquí sólo dos de los cinco puntos que transcribe Borges[27]]": 1. Desprestigiar a Rosas y al caudillismo y, por ende, al representante de aquel en Chile, motivo ocasional de la obra. […] 3. Suministrar a los últimos [emigrados argentinos] una doctrina que le sirviese de interpretación y de incentivo en la lucha y una gran bandera de combate: la de la Civilización contra la Barbarie[28]. (1999, p. 217). En lugar de evaluar si los propósitos con correctos, Borges sentencia: "Nadie ignora que tratándose de obras del ingenio —el *Facundo* ciertamente lo es— lo de menos son los propósitos. El ejemplo clásico es el Quijote; Cervantes quiso parodiar los libros de caballería, y ahora los recordamos porque acicatearon su burla" (1999, p. 219).

Así como Borges ponía de relieve el valor creativo de obras como las de Sarmiento, cuyo personaje central, Facundo Quiroga, servía como la personificación de la Barbarie, algunos críticos apreciaban el proceso de creación en sus ficciones: En el texto "Borges narrador", al hacer un análisis del cuento "Hombre de la esquina rosada" Amado Alonso declara:

> Instalado en sus personajes, conviviendo con sus ambientes, sus acciones y hasta sus cosas materiales, el narrador de dotes poéticas no tiene por qué

[27] Los otros tres son: "2. Justificar la causa de los emigrados argentinos o para emplear el vocablo del propio sarmiento, santificarla. 4. Patentizar sus unidades aptitudes literarias en una época en que ésta se acercaban a su apogeo, y 5. Incorporar su nombre a la lista de las primeras figuras políticas proscriptas en previsión del cambio fundamental a sobrevenir apenas desapareciese la tiranía" (1999, p. 218).

[28] En contraparte, Jitrik propone lo siguiente: "De los variados y múltiples acercamientos al *Facundo*, los más precisos son los descriptivos en relación con los diversos registros que se pueden percibir en el texto; así, uno de ellos atiende a la zona de lo personal, o sea lo biográfico; otro apunta a lo político, en cuanto a los efectos proliferantes de sus propuestas principales y su utilización como arma de combate o intervención en la vida pública; también algunos consideran lo literario, desde sus avatares editoriales y, complementariamente, los ataques y refutaciones de que fue objeto hasta sus calidades «literarias», lo que se suele llamar «estilo» o, más modernamente, «escritura», y aun su estructura expositiva y, por cierto, las ideas que ordenaron su discurso. (2022, p. 10). Hay que admitir, una vez más, que opiniones como la de Jitrik o la de Borges tienen la ventaja de valorar la obra de Sarmiento con la ventaja que ofrece el paso del tiempo.

> hacer justicia social ni registrar con precisión científica las reacciones psicológicas reales de sus modelos. El don poético no es ningún aparato registrador; es una fuerza creadora, y los personajes son sus criaturas. Aquí ha sido creado un mundo, con sus hombres y mujeres y su modo de vivir, con ideales, normas y sanciones propias. Cuando el poeta nos lo muestra, lo aceptamos, no con la razón y el interés, sino con el sentimiento. Su justificación es poética, no social" (1986, p. 377).

Alonso nos ofrece un ejemplo más en el mismo sentido. Esta vez toma como referencia el cuento "El atroz redentor Lazarus Morell", que también se incluye en el volumen *Historia Universal de la infamia*, cuyo argumento gira en torno a las terribles condiciones de los esclavos del sur de Estados Unidos, como cuando se fugaban y entonces "hombres de barba entera saltaban sobre hermosos caballos y los rastreaban fuertes perros de presa" (2011a, p. 17). Alonso afirma que: "El autor no tiene aquí intención de castigar ni de corregir; el contenido estilístico de esas adjetivaciones consiste en un divertido jugueteo con los convencionalismos literarios, que, como hemos dicho, responden a la actitud básica del autor, el tomar sus asuntos como meros temas" (1986, p. 370).

Entonces, ¿cómo tomaría Borges el tema de la "Civilización y Barbarie"? Olea lo explica de esta manera: "En sus primeros escritos Borges se plantea pues el conflicto civilización y barbarie desde una perspectiva que implica una búsqueda de nuevos valores y concepciones, es decir, la superación de los conceptos decimonónicos" (1992, p. 228). A partir de la tensión creada por esos temas y su repercusión en el entorno social y artístico de Argentina. Borges los aproxima mediante personajes y circunstancias que representan ambos polos. Olea establece que dicha dicotomía está presente desde la obra temprana, pero que hasta que se consolida como narrador, Borges encuentra la solución artística al conflicto.

Borges afirmaba que tanto el "Poema conjetural" como el cuento "El sur" representaban dos de sus textos más logrados. Olea emprende el análisis de estos textos con el propósito de demostrar que en ellos Borges planteó "una singular y personal solución a un problema cíclico de la cultura argentina" (1992, p. 28). Con respecto del poema, en donde se conjetura lo que el doctor Francisco Laprida habría

pensado en el momento de ser asesinado por los montoneros de Aldao, el crítico mexicano se refiere al momento en que el militar declara: “Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano” […] “Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años” (2011b, p. 176). Y al respecto expresa: “Numerosos textos borgeanos se estructuran alrededor de este momento de definición del destino de un hombre el cual presenta, en general, dos rasgos distintivos: a) coincide casi siempre con la propia muerte violenta del protagonista y b) aunque propicia la comprensión del destino individual o incluso de los secretos del universo, nunca desemboca en la acción” (1992, p. 234). Y, líneas más adelante, concluye: “En suma, el texto construye una imagen de la barbarie que la define como el medio que ayuda a los civilizados a encontrar su destino; esto demuestra que Borges se desvía de los conceptos tradicionales de civilización y barbarie sistematizados por la cultura argentina decimonónica” (1992, p. 235).

En cuanto al texto narrativo, en donde se cuenta la historia de Juan Dahlmann, un bibliotecario porteño que, tras un largo y extraño padecimiento, emprende un viaje hacia la estancia familiar en la pampa, donde termina enfrentándose a un destino que parece haberlo esperado desde siempre. Olea resume su análisis incluyendo a los dos textos en su reflexión: “Laprida y Dahlmann, los hombres de cultura letrada, encuentran su lugar en el universo, es decir, su destino final, por medio de la barbarie; en contraste, tanto en el poema como en el cuento, el llamado “mundo bárbaro” permanece inmutable de principio a fin; por estas razones, sería mucho más acertado decir que el escritor barbarizar la civilización” (1992, p. 247).

Sería limitado tomar la posición de Borges ante la dicotomía *civilización y barbarie* como una mera postura política. Es cierto que en la proscrita década de 1920 Borges abogaba por el fomento de los motivos artísticos nacionales. Sin embargo, y además de que en décadas posteriores empieza a tomar distancia del programa nacionalista, es más valido destacar que lo más seguro es que, una vez que pasó el fervor nacionalista, Borges haya visto más claramente un entorno propicio para su exploración literaria, mediante la que, en lugar de decantarse por

unos de los extremos, encontrará una solución artística para vincular los términos aparentemente irreconciliables.(1948, p. 56)

A continuación se presentan los análisis de seis cuentos representativos de la presencia, valoración, y transformación de la literatura de gauchesca y sus elementos artísticos en la obra de Jorge Luis Borges. Las piezas narrativas se han organizado de acuerdo con los motivos literarios que el escritor argentino puso en diálogo con la esencia gauchesca. Primeramente, se analiza el tema del destino y el final épico en los cuentos en “El sur” y “La otra muerte”. Después, se escudriñan las razones de personajes con características gauchescas “En el muerto” y “El asesino desinteresado Bill Harrigan”. Posteriormente, se evaluará la solución artística que Borges propone para personajes representativos de la literatura gauchesca en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” y “El fin”. Finalmente, a manera de complemento, se expondrá la presencia de la esencia gauchesca en la obra *La Divina comedia*, con base en un prólogo escrito por Borges, y el cuento “La casa de Asterion”.

Capítulo II. Destino e invención de una muerte heroica

Este capítulo analiza “El Sur” y “La otra muerte” a partir de la relación que ambos cuentos establecen entre la tradición gauchesca, el coraje, el destino y la muerte heroica. Aunque Juan Dahlmann y Pedro Damián reproducen parcialmente el modelo tradicional del gaucho, los dos encuentran en su confrontación con la muerte la posibilidad de conferir un sentido definitivo a su existencia. Dahlmann acepta un final acorde con la tradición criolla que eligió como propia, mientras que Damián consigue corregir, de manera sobrenatural, la cobardía que había marcado su participación en la batalla de Masoller. El análisis de estos relatos permite concluir que Borges transforma el heroísmo gauchesco en una construcción literaria mediante la cual sus personajes pueden imaginar, elegir o restituir su destino. La gauchesca se convierte así en un medio para explorar la relación entre la identidad de un hombre y el momento final que revela el sentido de su vida.

2.1 El Sur: tránsito del hombre letrado hacia un destino gauchesco

El cuento “El Sur” se publicó por primera vez en el diario *La Nación* en 1953 y después fue incluido en la segunda edición de *Ficciones*, en 1956. Para críticos como Barrenechea, este relato se sitúa en un momento en que el autor ha transitado del criollismo vanguardista y estridente de la década de 1920 hacia una estética de la alusión (1984, p. 15). Mientras que Olea Franco observa que en este periodo: “Al encontrar su personal definición artística, Borges se decide por lo que él llama una estética de la *alusión,* en contraste con una de la *expresión;* lo curioso será observar que, en contra de la fama de "erudito" asignada a Borges, este complejo y rico proceso se realiza mediante la apropiación de distintos elementos provenientes tanto de los registros de la cultura popular, como de la cultura letrada” (1993, p. 19).

Borges ya no se limita a hacer una apología de la *argentinidad* mediante el uso del color local y el artificial léxico gauchesco; retoma la tradición como un sistema de símbolos para reflexionar acerca de problemas universales.

Como ya se mencionó *supra*, una de las recurrentes estrategias narrativas de Borges es admitir que su relato es solamente un retrato parcial de hechos que encontró en otra fuente[29]. De este modo, Borges delega la voz narrativa, a libros, cartas o relatos que usualmente están incompletos o que no gozan de una clara validez, con lo que admite que sus narraciones pueden caer en imprecisiones. En el caso de "El Sur", no existe ninguna nota en la que el narrador manifieste una reescritura de hechos; en realidad, estamos frente a un relato de los que Borges llama "directos", como lo hizo en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*.

Sin embargo, Ariel de la Fuente, en el artículo "American and Argentine Literary Traditions in the Writing of Borges' "El Sur"", propone la siguiente teoría: "*I will argue that "El Sur" is a comparative rewriting of both North American and Argentine traditions of frontier literature, of the Western and the Gauchesca genres. More specifically, I will argue Borges' story is, to a large extent, a rewriting of Owen Wister's classic* The Virginian: a Horseman of the Plains (1902)"[30] (2005, p. 41). En este análisis se abordará la resignificación de la tradición literaria gauchesca en "El Sur", pero también vale la pena apreciar cómo, de acuerdo con de la Fuente, incluso en los relatos en los que el personaje narrador no declara abiertamente su mero papel de copista, pueden encontrarse rastros de fuentes de las que el autor abrevó para construir sus ficciones y que abonan a la valoración del gusto de Borges por crear referencias ficticias.

[29] Un ejemplo se encuentra en "El informe de Brodie": "Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín. Falta la primera página" (2011a, p. 416).

[30] "Argumentaré que "El Sur" es una reescritura comparativa tanto de las tradiciones norteamericanas como argentinas de la literatura fronteriza, de los géneros western y gauchesca. Más concretamente, la historia de Borges es, en gran medida, una reescritura del clásico de Owen Wister El virginiano: un jinete de las llanuras (1902)" (2005, p. 41). La traducción es mía.

El análisis de este cuento podría iniciar diciendo que “El Sur” es “la historia de Juan Dahlmann cuyos antepasados llegaron a Buenos Aires provenientes de Alemania…”. No obstante, valdría la pena dar un paso atrás y observar de nuevo el título: “El Sur”; es decir, Borges pudo haberlo titulado “Historia de Juan Dahlmann —y agregar el año en que nació y en el que murió—”, pero el autor decidió darnos una orientación; mostrarnos una dirección hacia donde quería que sus lectores voltearan y se encaminaran. Es como si nos hubiera dicho: “vayamos hacia el sur para experimentar, mediante la desventura de un enclenque bibliotecario, un viaje al pasado de esa región”.

Sin embargo, conforme avanza la historia, el lector descubre que el sur al que nos conduce Borges no es solamente un punto cardinal, sino la personificación de un destino mítico “que empieza del otro lado de Rivadavia” (2011a, p. 216). El sur se torna progresivamente en un espacio simbólico donde confluye la memoria familiar, la tradición criolla, un destino personal y la posibilidad de una muerte elegida. En el artículo “El espacio y tiempo mítico en el cuento “El Sur” de Jorge Luis Borges”, Diana Acevedo asegura que en este relato “el tratamiento de la tradición aquí no es paródico, sino una estilización mitográfica: el Sur deja de ser una región geográfica para convertirse en un cronotopo mítico donde el tiempo se detiene o se vuelve circular” (2012, p. 74). Además, como ya se mencionó, por medio de la prosopopeya[31], el autor dota a una abstracción mítica de una “voluntad propia” para sugerir, por un lado, que el protagonista no controla su vida, por otro, que le impedirá que se aleje de su destino gauchesco.

El personaje principal de esta historia, Dahlmann —a quien podríamos señalar como *alter ego* del propio Borges, por la similitud de su padecimiento médico y el accidente que sufrió el escritor 1938— representa un criollismo “voluntario pero no ostentoso”, pues, tal y como el escritor argentino, posee un linaje familiar extranjero y otro argentino; además de que también tiene un antecedente familiar militar. Al inicio del cuento se establece que “en la discordia de sus dos linajes, Juan

[31] “Metáfora sensibilizadora, *prosopopeya* o *personificación* o *metagoge*, en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora mitológica)” (2006, p. 312).

Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica" (2011a, p. 214). El "antepasado" al que se refiere el narrador es su abuelo materno, "Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires".

Desde las primeras líneas del relato, Borges establece una tensión entre dos herencias que habitan en Dahlmann; un individuo escindido entre dos linajes: el germánico-intelectual y el criollo-romántico; por un lado, la estirpe europea representada por Johannes Dahlmann, pastor evangélico alemán; por otro, la tradición criolla encarnada en Francisco Flores, el abuelo materno que murió lanceado en una batalla de la frontera. El relato adopta una focalización interna fija en Dahlmann (1989, p. 245)[32]. No vemos el Sur "objetivo", sino la construcción nostálgica y literaria que Dahlmann hace de él. Este enfoque permite que el pasado gauchesco sea una conversación con el "yo", pues la llanura es, ante todo, un "espacio tematizado" por su subjetividad. Aunque Dahlmann se reconoce heredero de ambas genealogías, su afecto se inclina hacia la figura romántica del militar argentino. Esto representa el principal *leitmotiv*[33] simbólico del relato, pues anticipa el viaje que Dahlmann emprenderá desde el mundo de los libros y la cultura letrada hacia un espacio asociado con la acción, el coraje y la tradición heroica.

En el capítulo "El pliegue" del libro *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo se refiere a dicha tensión narrativa creada por la dicotomía de los dos linajes de la siguiente manera: "En las ficciones de Borges, la «solución del pliegue» muestra su inestabilidad en el momento mismo en que se pasa de una superficie a la otra: el pliegue es el lugar de peligro entre las dos superficies (las dos culturas), que une separando o separa uniendo. Juan Dahlmann, el personaje de «El Sur», resulta, como Borges mismo, de la inestabilidad y la intermitencia producidas por

[32] Genette establece que en esta focalización el lector es testigo de los hechos sin abandonar, o casi nunca, el punto de vista del narrador. Genette abunda en este tema en el apartado "Focalizaciones" (1989, pp. 244-248).

[33] "Motivo es aquella cierta construcción cuyos elementos se hallan unidos por una idea o tema común" (2006, p. 350).

ese pliegue" (1995, p. 34). Por consiguiente, Dahlmann es influido por agentes externos que le alientan a perseguir ese criollismo sobrepuesto.

En la cita anterior, Sarlo pone de manifiesto la similitud del protagonista de "El sur" con la estirpe de Jorge Luis Borges. En la conferencia *Beatriz Sarlo: Borges Inventor y Heredero*, la especialista da un ejemplo acerca de la forma en que Borges construye su ficción y retoma su propia herencia para instituir a sus propios precursores. En el cuento "Tema del traidor y el héroe", el clímax ocurre en agosto de 1824, cuando "un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe" (2011a, p. 180), Sarlo asegura que, a pesar de que la historia ocurre en Irlanda, nada relevante sucede en ese país en esa fecha.

En cambio, para Argentina esa fecha es muy importante, pues fue entonces cuando se dio la batalla de Junín, evento primordial para la guerra de independencia de la región y, donde murió Isidoro Acevedo Suárez, el abuelo materno de Borges (2016, 24:50). Sarlo afirma que este es uno de los ejemplos más representativos de la incorporación de hechos biográficos en la ficción del autor argentino por varias razones. Jorge Luis Borges estuvo siempre convencido de que debía rendirle homenaje a su estirpe militar[34], en particular, a su abuelo materno, quién sería el prócer más importante de la independencia. Entonces, no solamente inscribe una parte de la historia real en la ficción sólo a manera de homenaje, sino que de esta manera consagra a sus precursores, así como él los delimita en el ensayo "Kafka y sus precursores".

Con respecto de la "elección" de Dahlmann, el narrador ofrece "evidencias" de la preferencia del protagonista: "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" (2011a, p. 214). Según Barthes, las unidades del relato pueden ser indicios que "remiten a un carácter a un

[34] En el poema "Tankas", incluido en el volumen *El oro de los tigres,* Borges declara su frustración por "No haber caído / como otros de su sangre / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas" (2011b, p. 344). Él "simplemente" fue un escritor.

sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, e *informaciones,* que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio (1972, p. 18). Los elementos enlistados en la cita anterior no son mero color local; son índices de un destino elegido, en apariencia, voluntariamente que orienta la historia hacia su desenlace trágico.

A lo largo del cuento van apareciendo actantes que encaminan al personaje hacia su destino; evitan que se aparte de él y lo mantienen en la dirección para alcanzarlo. Por otra parte, el título de la narración representa el primer ejemplo de prosopopeya, recurso que se repetirá constantemente a lo largo del relato y mediante el cual se humanizan los objetos y las abstracciones, mientras que el protagonista se deshumaniza progresivamente, pues va perdiendo la iniciativa para convertirse en una figura de un relato arquetípico cuya trascendencia se formula a partir de elementos artísticos de la tradición gauchesca. Otro ejemplo de estos actantes es la lista de símbolos que nos da el narrador. En este caso, se debe observar cuál es el sujeto gramatical de esa oración "[…] el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso" (2011a, p. 214). La conjugación de pasado en modo indicativo establece que no fue Dahlmann quién desarrolló el criollismo, sino que se lo "fomentaron" esos símbolos gauchescos.

En consonancia con la elección de su antepasado de "muerte romántica", Dahlmann hizo el esfuerzo por conservar el casco de una estancia —una hacienda, en donde se dedican a la ganadería— en el sur que le perteneció a la familia Flores[35]. Como ya se mencionó, el protagonista vivía en la ciudad y estaba a cargo de una biblioteca municipal. Cada verano pensaba en la estancia y "se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura" (2011a, p. 214). Gracias a esta propiedad, Dahlmann tendrá la opción de trasladarse al sur; el bibliotecario se

[35] En el cuento se menciona lo siguiente: "Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme" (2011a, p. 216). Al igual que Villa Santa Rita, donde se ubica la pulpería de "Hombre de la esquina rosada", la calle Rivadavia se ubica hacia el suroeste de buenos Aires. Ambas zonas, no muy lejanas entre sí, son parte del Buenos Aires antiguo de los cuchilleros.

alejará de la ciudad y de su sedentaria ocupación para dirigirse a la tierra de sus antepasados.

El Sur siempre estuvo presente en los pensamientos de Dahlmann. El narrador de esta historia refiere los recuerdos del personaje principal de la siguiente manera: “una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí” (2011a, p. 214). Esa larga casa rosada era la estancia del sur a la que lo llevaría su destino. Como se puede apreciar, Borges usa colores para contrastar el pasado de la construcción —tal vez fue carmesí cuando la ocupó la familia del abuelo materno, el militar Francisco Flores, en una época de constantes batallas y violencia imperante— con las condiciones de la estancia en el momento en que llegó el nuevo dueño. El pasado intenso del lugar, representado en el color carmesí, se había diluido en un lánguido e impasible color rosa.

Borges también usó esa diferencia entre colores para describir el lugar en el que Dahlmann “sabría para siempre quién era”. Antes de llegar a la estancia, Dahlmann se detiene en un almacén. La primera observación del lugar que hace el narrador es: “El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento” (2011a, p. 218). Borges usa la palabra “punzó”, cuyo sinónimo sería “rojo intenso”, para describir el pasado del almacén. Junto con la palidez del color, la violencia que ahí prevalecía ha menguado[36]. Asimismo, pareciera que Borges usa el término “punzó” para jugar con la noción de los cuchilleros y las armas punzantes que usaban, primeramente, para el trabajo de matarifes, pero, en su momento, también para batirse en duelo. Dahlmann llega a un lugar que ya no es tan peligroso como antes. Aun así, no escapará de ser retado a salir a esgrimir el cuchillo.

[36] Es inevitable observar la relación entre los colores que aparecen en este cuento y el título “Hombre de la esquina rosada”. Tal vez, para el momento del conflicto entre el Pegador y el Corralero, personajes principales de este relato, en ese almacén de Villa Santa Rita los tiempos violentos también habían pasado ya. Una evidencia de esto sería que Rosendo Juárez desdeña el desafío de Francisco Real: Juárez ya había reflexionado y cuando observa a Real se ve reflejado en él y siente vergüenza de sí mismo; fue el narrador quien tomó el lugar de cuchillero que el Pegador decidió abandonar.

En el conflicto entre el contexto civilizado de Dahlmann y su pasado bárbaro entra en juego la literatura. En contraparte de los símbolos que alentaron su criollismo: “Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de *Las mil y una noches* de Weil” (2011a, p. 215). El narrador nos ofrece otra pista de la personalidad y el pasado de Dahlmann, lo que lo motiva es su afán literario, de adentrarse en una expresión artística que pertenece a la civilización. Sin embargo, su brío se topa con un obstáculo: “ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente” (2011a, p. 215). En cuanto se acerca a esta expresión de la cultura, se le interpone un evento que lo encamina hacia un destino desafiante.

La herida que sufre Dahlmann representa la irrupción de la barbarie ante la civilización. El corte es provocado por un objeto punzocortante, que asemeja a un cuchillo, representante inequívoco de la tradición gauchesca. Este “cuchillo” se interpone entre Dahlmann y un libro, símbolo de la civilización. En este momento de la diégesis del relato, se hace patente la influencia del entorno sobre el protagonista; el narrador no deja lugar a dudas del programa metafísico de la historia: “Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones” (2011a, p. 214). Lo que le sucede a Dahlmann no es resultado de sus decisiones; es el destino que ha decidido que su momento ha llegado. Además, el lector está ante el umbral narrativo de la historia: esta escena marca el paso entre dos mundos, el urbano en el que vive Dahlmann y la mítica fatalidad, pues esa herida, aparentemente insignificante, le causará el malestar por el cual terminará “cruzando la frontera” y realizando el viaje que lo conducirá a su sino gauchesco.

Dicho accidente representa un punto de quiebre en la historia y una escisión narrativa. El narrador sugiere que los subsecuentes acontecimientos podrían ser una alucinación de Dahlmann tras padecer de alta temperatura en el sanatorio. “«Mañana me despertaré en la estancia», pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (2011a, p. 217). El narrador afirma que Dahlmann se sentía como si fuera "dos hombres": el

que avanzaba por la geografía patria y el encarcelado en la clínica. Esta simultaneidad de niveles diegéticos (la realidad del hospital frente a la ficción del Sur) funciona como una metalepsis[37], donde los dos mundos se comunican y se funden.

Es probable que el traslado a la estancia que le conceden los médicos cuando ven cierta mejoría, haya ocurrido solamente en las alucinaciones de Dahlmann. Pero esos momentos ofrecen la oportunidad de apreciar otros ejemplos del dominio que el sur ejercía sobre él. Cuando el protagonista hace el viaje en tren, intenta leer de nuevo: "cuando los coches arrancaron, […] sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de *Las mil y una noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal" (2011a, p. 217). Una vez más, el símbolo de la civilización aparecía para reconfortar a nuestro personaje —incluso podía salvarlo de las "fuerzas del mal"—. Sin embargo, otro símbolo gauchesco entraría en escena para impedir su escape:

> A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién 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 (2011a, p. 217).

Una vez más, hay un cambio en la sintaxis de la idea, porque el personaje no "vive", sino que "se deja vivir". Entonces, es el sur el que regresa a habitarlo, pareciera como si la región regresara a reclamar algo que es suyo, al personaje no le queda más que dejar que haga su voluntad. Este caso puede representar un ejemplo de intertexto: en "Hombre de la esquina rosada" hay una escena donde el narrador afirma: "Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como

[37] "COLL y VEHÍ la describe diciendo que consiste en dar a comprender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede la acompaña o la sigue" (2006, p. 320).

adivinándome la intención. El tango hacía su voluntá con nosotros, y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, como en un sueño" (2011a, p. 63). Mediante la personificación, el entorno se convierte en un personaje, pero no sólo uno más, sino que uno que tiene poder sobre los demás y logra que hagan su voluntad.

En la misma cita de "El Sur", se establece que el entorno es superior al relato que Dahlmann trata de leer, "la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser" (2011a, p. 217). Es sólo mediante su percepción del contexto que lo rodea que el protagonista puede ser, aunque los aconteceres de *Las mil y una noches* sean "maravillosos". Por lo tanto, este es otro ejemplo de cómo los elementos gauchescos, como lo son el paisaje y la naturaleza, que forman su destino siguen imperando sobre el avance de la cultura representada por el libro y la lectura. El hecho de "ser" prevalece; es decir, el regreso lo hace feliz, no se siente amenazado ni triste, regresa y acepta su destino en el sur.

Cuando Dahlmann entra al almacén, se fija en un anciano que está en el suelo, acurrucado junto al mostrador: "registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del norte o con entrerrianos, que gauchos de ésos ya no quedan más que en el sur" (2011a, p. 218). Los antepasados militares y los cuchilleros dieron paso a un encargado de biblioteca —situación que guarda ciertas similitudes con la historia personal del creador de "El Aleph"—, pacífico, intelectual, asentado en la ciudad y no en la llanura.

El linaje de Dahlmann, así como el pasado reciente del narrador en "Hombre de la esquina rosada", lo lleva en la sangre, esto le impide apartarse de ese destino violento de los militares y los cuchilleros. Dahlmann, alguien totalmente ajeno ya a los desafíos de cuchillos, dedicado a una actividad que no puede ser más opuesta a los duelos mortales —como su abuelo paterno Johannes Dahlmann que cuando llegó a Argentina era pastor de la iglesia evangélica—, siente que tiene un *deber*

que cumplir al final del relato[38]. En esos momentos, Dahlmann llega al polo gauchesco de su personalidad, al del cuchillero que no rehúye a un desafío, porque si no acepta no merecería ser llamado así.

Mientras come y bebe en el almacén, tres hombres que estaban en otra mesa lo empiezan a molestar. Paradójicamente, acepta el duelo cuando el encargado del almacén le dice: "Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres". El anciano que estaba junto al mostrador le lanza una daga para que se defienda, "Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran" (2011a, p. 220). Como en el caso del narrador de "Hombre de la esquina rosada", son las circunstancias las que fuerzan a Dahlmann a defender un honor del que no era consciente antes de recibir el reto. Dicho honor hace que Dahlmann prácticamente se resigne a pelear.

Finalmente, cabría hacernos una pregunta: ¿en realidad Dahlmann tiene esa posibilidad de elegir su muerte, al menos en ese momento alucinante, o es completamente el destino el que se la impone? Es el propio narrador quien nos revela la respuesta a esta interrogante casi al final del texto: "Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo" (2011a, p. 220). La historia es una constante demostración de atributos al sur y sus diferentes elementos y cómo estos impiden que Dahlmann se aleje de su destino. En cuanto surge la posibilidad de que se aparte de esta línea, algo sucede que lo regresa a su fatalidad. Podríamos leer "El sur" como una alegoría[39] narrativa de la prosopopeya: Borges organiza el relato de tal manera que las abstracciones —el tiempo, el destino, la tradición, la

[38] Al narrador de "Hombre de la esquina rosada", la actitud del Corralero lo urge a impedir que su villa sea menospreciada.

[39] "Conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda para paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico" (2006, p. 25).

región— adquieren capacidad de acción, mientras el protagonista cede su iniciativa para convertirse en objeto de esas fuerzas.

2.2 La otra muerte: memoria, cobardía y restitución del heroísmo

La publicación del relato “La otra muerte” se ubica en el periodo considerado, por críticos como Olea Franco, de madurez narrativa de Jorge Luis Borges, marcado por la consolidación de sus relatos fantásticos en la década de 1940. El cuento fue publicado en *El Aleph* en 1949. En este texto, Borges toma como trasfondo histórico la batalla de Masoller de septiembre de 1904. En el libro *Borges Babilónico: una enciclopedia*, dirigido por Jorge Schwartz, se describe así este lugar[40]:

> Paraje ubicado en el noroeste del departamento de Rivera (República Oriental del Uruguay), en la intersección de las elevaciones llamadas Cuchilla Negra y Cuchilla de Haedo, a pocos kilómetros de la frontera entre Uruguay y Brasil. En ese lugar se produjo, el 1º de septiembre de 1904, una batalla decisiva de la guerra civil que se venía desarrollando entre blancos y colorados desde el mes de marzo. Allí fue herido el general blanco Aparicio Saravia, jefe de las fuerzas insurrectas contra el gobierno de José Batlle y Ordóñez. Nueve días después, moriría Saravia al otro lado de la línea divisoria, en Rio Grande do Sul (2023, p. 378).

El argumento de “La otra muerte” gira en torno a la reconstrucción fragmentaria y detectivesca que realiza el narrador acerca del momento final de Pedro Damián, un peón entrerriano que combatió en la batalla de Masoller. Tras enterarse de la muerte de Damián, en 1946, gracias a una carta cuyo principal propósito es informar que será enviada la traducción de un poema de Emerson, el narrador, aparentemente, decide aclarar el papel de Damián en la batalla. Sin embargo, cuando intenta buscar detalles acerca del conflicto, descubre con frustración que el gaucho Damián, a quien tenía por ídolo, no actuó con valor en el campo de batalla. A través de versiones contradictorias que se suceden en la

[40] Otros ejemplos de narraciones en los que Borges usó un trasfondo bélico fueron: “El jardín de senderos que se bifurcan” (Primera Guerra Mundial); La forma de la espada (Independencia de Irlanda), y podríamos incluir los conflictos locales que dieron origen a las levas y las consecuencias de sus reclutamientos, como en Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874). En algunas ocasiones, estos contextos le servían al lector para exaltar los finales épicos de sus personajes, pero también para explorar conceptos como la identidad, la traición o la lealtad.

diégesis del relato, la narración transita de la desmitificación del coraje hacia una dimensión necesariamente metafísica, para los propósitos adivinatorios del narrador, en la que Damián logra modificar su destino inicial, muriendo finalmente como un héroe, de un balazo en el pecho, al encabezar la carga final en Masoller.

El título de este relato establece desde un inicio que ya ha habido una muerte —el lector está por enterarse de algo inaudito, la posibilidad de que un mismo personaje pueda tener dos destinos diferentes—. Borges especula con el hecho de que un personaje pueda tener dos muertes diferentes, más bien, parte de un destino que ya ha alcanzado el personaje central para proponer otro distinto. De este modo, hace que el personaje recorra de nuevo el camino hacia otro sino. La palabra "otra" anticipa, por lo tanto, no sólo una muerte diferente, sino también otra versión del pasado y del destino de Pedro Damián.

En las primeras líneas de "La otra muerte", se puede apreciar una estrategia narrativa frecuentemente usada por Borges, en la que ficcionaliza elementos de la vida real para incluirlos en su narración, en este caso son dos escritores y un poema: "Un par de años hará (he perdido la carta), Gannon me escribió de Gualeguaychú, anunciando el envío de una versión, acaso la primera española, del poema «The Past», de Ralph Waldo Emerson, agregando en una posdata que don Pedro Damián, de quien yo guardaría alguna memoria, había muerto noches pasadas de una congestión pulmonar" (2011a, p. 272). "Gannon" es Patricio Gannon, quien fue un asiduo participante en la revista "Sur", dirigida por Victoria Ocampo y en la que Borges actuó como uno de los principales colaboradores.

Vale la pena observar que, a pesar de que el título establece que el *leitmotiv* es la otra muerte de Damián, lo primero que destaca el narrador es el envío de la traducción de un poema. En los versos de Emerson[41], de cuya traducción se

[41] Con respecto de la presencia de Emerson en la obra de Borges, existen diferentes textos en los que el argentino abordó el pensamiento del filósofo norteamericano. En el estudio preliminar del volumen recopilatorio *De los héroes, Hombres representativos* —obras de Thomas Carlyle y Ralph Waldo Emerson, respectivamente, publicadas a finales del siglo XIX—, Borges expresa así la relevancia de Emerson: "En el tiempo, en la historia, Whitman y Poe han oscurecido la gloria de Emerson, como inventores, como fundadores de sectas; línea por línea, son harto inferiores a él." (2016, p. 18).

encargaría Gannon, se reflexiona acerca del inalterable pasado, y enfatiza esta imposibilidad en las siguientes estrofas: “Not the gods can shake the Past; / Flies-to the adamantine door / Bolted down forevermore. / None can re-enter there, — / No thief so politic, / No Satan with a royal trick” [42] (1914, p. 254).

Borges compartía con Emerson el interés por el estudio del tiempo. Por su parte, en el libro *El otro, él mismo* (1964), dedica dos poemas al inalterable pasado. Primero tenemos “Límites”: “Si para todo hay término y hay tasa / y última vez y nunca más y olvido / ¿quién nos dirá de quién, en esta casa, / sin saberlo, nos hemos despedido?” (2011a, p. 187). El otro es “El instante”: “El hoy fugaz es tenue y es eterno; / otro Cielo no esperes, ni otro Infierno” (2011a, p. 228). La temprana referencia a Emerson y, en particular, a ese poema vislumbra lo que será en realidad la motivación narrativa del autor.

Para distinguir la aseveración anterior, se puede apreciar que la muerte de Pedro Damián es una mención adyacente; una posdata. La sintaxis de la oración refuerza esta idea, la coma que antecede a, “y agregando”, indica el término de la oración principal y da paso a la subordinada, en donde se menciona la muerte del gaucho. Además, en el mismo fragmento, el narrador nos muestra el interés que le produce la persona de Damián, cuando replica que sólo guardaría “alguna memoria”. Esta es la primera vez en el relato que el narrador se refiere al personaje principal de la historia, y esa expresión desencantada muestra un vago interés por él. Conforme avance la narración, iremos observando cómo expresa mayor interés quien cuenta la historia.

El siguiente extracto nos ofrece un detalle muy importante acerca de lo que pasó durante la agonía de Damián:

> El hombre, arrasado por la fiebre, había revivido en su delirio[43] la sangrienta jornada de Masoller; la noticia me pareció previsible y hasta convencional,

[42] Ni los dioses pueden sacudir al Pasado; / se cierra de golpe la puerta de adamantina, / asegurada para siempre jamás. / Nadie puede volver a entrar allí,— / ningún ladrón tan astuto, / ningún Satán con una treta real. (La propuesta de traducción es mía).

[43] El delirio de Pedro Damián tiene eco en el de Juan Dahlmann, personaje de “El sur”. En ambas historias, pareciera que la alucinación causada por le enfermedad es el presagio de un acontecimiento fantástico.

> porque don Pedro, a los diecinueve o veinte años, había seguido las banderas de Aparicio Saravia. La revolución de 1904 lo tomó en una estancia de Río Negro o de Paysandú, donde trabajaba de peón; Pedro Damián era entrerriano, de Gualeguay, pero fue a donde fueron los amigos, tan animoso y tan ignorante como ellos (2011a, p. 272).

La metáfora: "arrasado por la fiebre", le infunde una fuerza destructora a la enfermedad y vuelve más significativo que, a pesar de su convalecencia, el recuerdo de la batalla seguía presente. Es como si reaccionara y resistiera ante una situación igual de adversa que el conflicto armado en el que se involucró.

Para el narrador, la noticia era "previsible y hasta convencional". Aquí tenemos otra declaración en la que el narrador pareciera restarle importancia a lo sucedido con Damián, a pesar de que inmediatamente explique por qué le parece así. Borges recurre a una metonimia[44] para referirse al reclutamiento del protagonista, quien muy joven "había seguido las banderas" de Saravia. Sustituye a la causa política por un símbolo. Visto así, esto podría representar la falta de comprensión por parte de Damián ante el conflicto en que se involucró y una ausencia de probar su coraje en batalla, sólo siguió una representación de la situación sin ser consciente de lo que había de fondo. Esta idea se refuerza cuando el narrador asegura que "fue a donde fueron los amigos, tan animoso y tan ignorante como ellos".

En contraste con la afirmación del narrador quien decía conservar apenas "alguna memoria", ahora ofrece diversos datos biográficos: Combatió en algún entrevero y en la batalla última; repatriado en 1905, retomó con humilde tenacidad las tareas de campo. Que yo sepa, no volvió a dejar su provincia. Los últimos treinta años los pasó en un puesto muy solo, a una o dos leguas del Ñancay" (2011a, p. 272). No obstante, estos datos están acompañados de expresiones imprecisas —"Río Negro o Paysandú", "algún entrevero"— que revelan los límites de su conocimiento. La información parece suficiente para construir una semblanza biográfica, pero no para atribuirle a Damián una identidad heroica.

[44] "Sustitución de un término por otro cuya *referencia* habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser: 1) Causal, 2) Espacial, 3) Espacio/temporal" (2006, p. 327).

Una vez más, los datos biográficos que el narrador ofrece se contraponen a lo poco que en realidad conoce al protagonista: “en aquel desamparo, yo conversé con él una tarde (yo traté de conversar con él una tarde), hacia 1942. Era hombre taciturno, de pocas luces. El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia; no me sorprendió que los reviviera, en la hora de su muerte…” (2011a, p. 272). Adelantándonos al desarrollo de la historia, está será la única reunión que tuvo quien nos cuenta la historia con Pedro Damián, de todas formas, no logró establecer con él, la comunicación que deseaba, pues Damián era “taciturno y de pocas luces”. Encontramos aquí un paralelismo entre la descripción y el momento en que se enlistó: “tan animoso y tan ignorante” como sus amigos. Entonces, pasaron treinta y ocho años, y Damián seguía sin comprender la relevancia de Masoller —más adelante descubriremos que Damián murió en 1946; prácticamente, jamás la entendió y tampoco se dio cuenta de que era su oportunidad de convertirse en héroe—.

Debemos observar que cuando el narrador visita al viejo Damián solamente recibe un relato que se agota “en el sonido y la furia de Masoller”. Ambos términos —sonido y furia— son sustantivos abstractos que se vinculan con las emociones o las sensaciones; no con convicciones o razonamientos propios. En 1964, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Shakespeare, Borges dictó la conferencia “El enigma de Shakespeare”, en donde cita un pasaje del monólogo de Macbeth: “La vida es una historia contada por un idiota[45], lleno de sonido y furia, que nada significa” (1964, p. 12). Borges aprovecha esa alusión para caracterizar la relación de Damián con Masoller: la batalla fue el acontecimiento más intenso de su vida, pero él no logra convertirlo en una narración articulada ni otorgarle un significado claro; posee la experiencia, pero no el discurso para interpretarla. El vacío de su relato incompleto será llenado por el narrador, quien le atribuirá un sentido heroico —conforme avancemos en el relato se señalarán las evidencias que sustentan esta declaración—.

[45] Aunque el narrador describe a Damián como hombre “de pocas luces”, no se pretende establecer que sea el “idiota” del pasaje de Macbeth. El comentario va en el sentido de lo pobres que son las descripciones que se apasionan sólo por la experiencia violenta.

Al final de la visita, el narrador manifiesta:

> Supe que no vería más a Damián y quise recordarlo; tan pobre es mi memoria visual que sólo recordé una fotografía que Gannon le tomó. El hecho nada tiene de singular, si consideramos que al hombre lo vi a principios de 1942, una vez, y a la efigie, muchísimas. Gannon me mandó esa fotografía; la he perdido y ya no la busco. Me daría miedo encontrarla (2011a, p. 273).

Quien nos cuenta la historia sólo vio al hombre una vez y a la fotografía, muchas. Esto representa una antítesis[46] que confirma que la imagen que tiene el narrador de Damián procede menos del conocimiento directo que de una representación. Recordemos que al principio del relato se nos informa que la carta se perdió y ahora, también, la fotografía. La afirmación "Me daría miedo encontrarla", introduce una nueva incertidumbre: la imagen podría confirmar la identidad de Damián, pero también contradecir el recuerdo que el narrador ha construido.

La muerte de Damián no es lo que más conmueve al narrador: "La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller; Emir Rodríguez Monegal, a quien referí el argumento, me dio unas líneas para el coronel Dionisio Tabares, que había hecho esa campaña" (2011a, p. 273). Menciona la fiebre, que lo arrasó, su agonía, ante la que se impuso para referir la sangrienta batalla. Su intención inicial no es escribir acerca del entrerriano, sino obtener información que le permita completar una ficción sobre el conflicto. Por recomendación de Monegal, acude con el coronel Dionisio Tabares, de quien cree que puede obtener información de utilidad, pero lo que le dice lo desorienta.

Los primeros recuerdos de la batalla que vienen a la mente de Tabares, son presentados mediante una anáfora[47] que enlista imágenes fragmentadas:

---

[46] "*Figura* de pensamiento (tropo de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común" (2006, p. 55).

[47] "*Figura* de construcción porque afecta a la forma de las *frases*. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras" (2006, p. 40). Uno de los ejemplos más famosos en los que Borges usa este recurso está en "El Aleph". Cuando Borges, el personaje, describe todo lo que encuentra en ese punto del universo: "Vi el populoso mar, vi el alba

> Habló de municiones que no llegaron y de caballadas rendidas, de hombres dormidos y terrosos tejiendo laberintos de marchas, de Saravia, que pudo haber entrado en Montevideo y que se desvió; «porque el gaucho le teme a la ciudad», de hombres degollados hasta la nuca, de una guerra civil que me pareció menos la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero (2011a, p. 273).

Es posible establecer un paralelismo entre la descripción de Tabares y la de Damián, sobre todo, con base en la frase que usa el narrador para resumir lo que opina de la descripción.

Al afirmar que la guerra civil parecía menos «la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero», el narrador desplaza el conflicto desde la historia militar hacia la experiencia subjetiva del gaucho, como es el caso de Damián. La guerra no se presenta como un enfrentamiento organizado y se convierte en una sucesión confusa de marchas, caballadas, extravíos, miedo y violencia, vivida por hombres que, al parecer, desconocían las causas y consecuencias históricas de sus actos. Borges también se refirió a esta idea en el poema "Los gauchos": "Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran" (2011b, p. 319). La experiencia, tanto de Tabares como de Damián, fue intensa, pero no plenamente comprendida.

En un momento de la descripción de Tabares, el narrador logra preguntar por Damián. El coronel recuerda, entre carcajadas: "Ése sirvió conmigo. Un tapecito que le decían Daymán los muchachos" (2011a, p. 273). Las risas y el error en el nombre inmediatamente hacen menos a la figura del entrerriano. A pesar de que el coronel cambia su entonación cuando se dispone a dar más detalles acerca de Damián, los pormenores no son halagüeños: "Con otra voz dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. […] En algún tiroteo con los *zumacos* se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron […]. Pobre gurí, que se la

---

y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide…" (2011a, p. 341). Aunque en este caso el narrador realiza esta descripción con resignación, porque lo que vio era simultaneo, pero el lenguaje es "sucesivo".

había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada…" (2011a, p. 273).

Mediante un aforismo[48] "la guerra servía para que se probaran los hombres", Tabares impone la prueba reveladora que Damián debió haber superado, pero que no logró. El coraje —como ya hemos visto en las narraciones de corte gauchesco escritas por Borges[49]— no depende del triunfo o la derrota, ni de la imagen que cada hombre tenga de sí mismo, sino de la conducta que manifieste al enfrentarse con la muerte. Además, la contraposición que resulta al mencionar dos momentos en la vida de Damián, bañar ovejas y ser arrastrado por la patriada, confirma que no se incorporó a la guerra con el propósito consciente de probar su coraje ni de convertirse en héroe.

La reacción del narrador ante las memorias de Tabares nos permite advertir sus pretensiones. "Absurdamente, la versión de Tabares me avergonzó. Yo hubiera preferido que los hechos no ocurrieran así. Con el viejo Damián, entrevisto una tarde, hace muchos años, yo había fabricado, sin proponérmelo, una suerte de ídolo; la versión de Tabares lo destrozaba" (2011a, p. 274). Aunque la califica como absurda, quien relata los hechos siente vergüenza porque contradice la identidad heroica que le había atribuido. El verbo "fabricado" reconoce que ese ídolo no procedía de Damián, sino de la imaginación del narrador —máxime si sólo lo "entrevió" una vez y ni siquiera pudo comunicarse con él—. Por ello, la versión de Tabares no destruye propiamente al hombre, sino esa representación heroica.

El narrador comprende que el aislamiento de Damián no fue por modestia sino, en realidad, por el bochorno causado por su cobardía. Entonces, trata de conservar la imagen de ídolo mediante un razonamiento "literario":

[48] "Breve sentencia aleccionadora que se propone como una regla formulada con claridad, precisión y concisión. Resume ingeniosamente un saber que suele ser científico, sobre todo médico o jurídico, pero que también abarca otros campos" (2006, p. 37).

[49] En "Hombre de la esquina rosada", Rosendo Juárez decidió no enfrentarse al Corralero; En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", Martín Fierro encuentra un nuevo aliado, cuando Cruz decide desertar; en "El Sur", Dahlmann empuña el cuchillo y sale a la llanura.

> En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso[50]. El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que lord Jim o que Razumov. Sí, pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro —sobre todo, ante gauchos orientales" (2014: 274).

En este fragmento, el relato se convierte en deóntico[51], Borges muestra que es el narrador quien le impone una identidad y un destino al entrerriano. El relator sentencia que Damián tenía que reproducir el modelo de Martín Fierro pues considera que por ser gaucho debía responder a ese arquetipo.

Además, quien cuenta la historia nota cierto desprecio en lo que le cuenta el coronel.

> En lo que Tabares dijo y no dijo, percibí el agreste sabor de lo que se llamaba Artiguismo: la conciencia (tal vez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo… Recuerdo que esa noche nos despedimos con exagerada efusión (2011a, p. 274).

Con la referencia al "Artiguismo" [52], el relator admite una conciencia de superioridad fundada en la supuesta condición más elemental y brava del Uruguay. La "exagerada efusión" con la que se despiden los personajes deja entrever la incomodidad producida por una conversación en la que Tabares ha destruido involuntariamente al ídolo del narrador.

Meses después, el narrador vuelve a la casa del coronel Tabares: "En el invierno, la falta de una o dos circunstancias para mi relato fantástico (que torpemente se obstinaba en no dar con su forma) hizo que yo volviera a la casa del

[50] A Benjamín Otálora, el personaje principal del cuento "el muerto", también lo describen como "animoso" y por esta razón lo incluye Azevedo Bandeira en la banda de contrabandistas. La coincidencia entre las dos permite establecer que el término es usado para describir personajes que no acaban de comprender la situación por la que atraviesan.

[51] Es uno de los cuatro tipos de dominios narrativos (relato alético, deóntico, axiológico y epistémico). La modalidad deóntica está marcada "por las modalidades permisiva, prohibitiva y obligatoria, narrará el paso de una prohibición a un permiso o viceversa" (*Diccionario de Teoría de la narrativa*, Valles, 2002: 317).

[52] Tulio Halperin Donghi, en *Historia contemporánea de América Latina*, describe al "Artiguismo" como: "un alzamiento rural encabezado por José Artigas: el movimiento rompía más radicalmente con las divisiones sociales heredadas" (1998, p. 97).

coronel Tabares" (2011a, p. 274). Si bien explica que lo impulsa un deseo creativo, pues le faltan algunos detalles para su relato fantástico, pareciera que busca la manera de justificar su visita mediante una curiosa personificación: el relato era quien oponía resistencia para "ser lo que tenía que ser". Le adjudica la autoridad a una narración para mandarlo de regreso a la casa del coronel Tabares. Más bien, parece que la frustración de haber perdido a su ídolo lo induce a iniciar una investigación, casi detectivesca, para encontrar razones que justifiquen el penoso actuar de Damián.

En la segunda visita al coronel Tabares, el narrador tiene la fortuna de encontrarse con el doctor Juan Francisco Amaro, quien también había peleado al lado del coronel. Coincidentemente, hablaron de Masoller. A diferencia de los pormenores que Tabares ofreció en su descripción, el narrador reduce los detalles que el doctor Amaro menciona, a unas cuantas anécdotas y se enfoca en permitirnos saber cómo describe la participación del entrerriano. Una vez más, el narrador afirma que hay un cambio en la voz del doctor, lento y pausado, como si pensara en voz alta o como si tratara de construir el recuerdo, antes de referir el momento en que conoció a Damián. En cuanto el doctor menciona al gaucho, el narrador expresa con amarga resignación: "—Ya sé —le dije—. El argentino que flaqueó ante las balas" (2011a, p. 274). Es entonces cuando el doctor describe, enfático, lo que le pasó a Damián; el contraste con el relato de Tabares es inaudito:

> —Usted se equivoca, señor —dijo, al fin, Amaro—. Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años (2011a, p. 275).

Las circunstancias que refiere el doctor Juan Francisco Amaro representan en el momento en que el pasado del entrerriano se vuelve incierto. A partir de aquí, el narrador enfrenta situaciones que hacen inestables los recuerdos. La primera es

que, después de escuchar a Amaro, el coronel Tabares no logra recordar a ningún Damián que haya participado en sus tropas, aunque meses después envía una carta en donde aclara que “se acordaba muy bien del entrerrianito que hizo punta en la carga de Masoller y que enterraron esa noche sus hombres, al pie de la cuchilla” (2011a, p. 276). Después, en su regreso a Buenos Aires se encuentra a Patricio Gannon; trató de hablar con él:

> Le pregunté por su traducción de «The Past». Dijo que no pensaba traducirlo y que la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson. Le recordé que me había prometido esa versión en la misma carta en que me escribió la muerte de Damián. Preguntó quién era Damián. Se lo dije, en vano. Con un principio de terror advertí que me oía con extrañeza (2011a, p. 275).

La reacción del narrador revela el momento en que percibe la dimensión amenazante del fenómeno. Todavía no comprende completamente lo ocurrido, pero ya sospecha que no se encuentra ante un olvido ordinario.

La diégesis del cuento empieza a cambiar y avanza hacia una historia de distintas consecuencias. En las citas anteriores se trastocan los recuerdos de los dos personajes. El que recordaba, Tabares, primero olvida y después recupera memorias opuestas, que plasma en una misiva, pues ahora coinciden con el relato de Amaro. Por otra parte, Gannon niega tener la intención de traducir “The Past” y Pedro Damián se convierte en un completo extraño para él —no hay que olvidar que el narrador afirmó que Gannon incluso le tomó una foto al gaucho—. La carta que había enviado Gannon era una evidencia del pasado vergonzoso de Damián, y es ahora “reemplazada” por la del coronel Tabares, que apoya la hipótesis del final heroico del entrerriano. Es importante recordar que el poema de Emerson versa acerca de la irrevocabilidad del pasado. El extravío de la carta y la negativa de Gannon simbolizan la posibilidad de alterarlo; es como si su ausencia retirara el obstáculo que impedía la alteración de lo que ha sido.

El narrador agrega otros dos sucesos que representan la alteración del pasado:

> En julio pasé por Gualeguaychú; no di con el rancho de Damián, de quien ya nadie se acordaba. Quise interrogar al puestero Diego Abaroa, que lo vio morir; éste había fallecido antes del invierno. Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo (2011a, p. 276).

Los hechos aquí descritos sirven para representar la erosión de los recuerdos que ya no coinciden con la "nueva" historia de Damián. Las pruebas capaces de acreditar la vida de Damián después de Masoller desaparecen progresivamente. Su labor "detectivesca" se ve impedida por la pérdida de dos líneas de investigación: no encuentra el rancho y un testigo determinante, ha muerto.

La cita del párrafo anterior termina con la alusión a un tenor que participó en una obra de teatro. En párrafos anteriores se intentó establecer una referencia con otro personaje de Shakespeare: Macbeth. En este caso, sin embargo, a pesar de que aparece textualmente el nombre de Otelo, pareciera que la alusión que hace Borges es a la teatralidad, más que al personaje y su personalidad. Ante el desvanecimiento de las pruebas externas: la carta, el rancho, las declaraciones, el narrador intenta recurrir a su, tan pobre, memoria visual, pero ésta también lo traiciona: el "rostro sombrío" atribuido a Damián era el de un actor.

Así se comprueba la "fabricación" de una imagen de héroe alrededor de Pedro Damián. Por eso tomó el cuadro de un actor que se caracteriza para dar vida a un personaje; para su "puesta en escena". Considerados en conjunto, los sucesos anteriores forman parte de una serie en la que todas las huellas del Damián que sobrevivió a Masoller comienzan a borrarse. El narrador todavía no posee la explicación, pero ya se da cuenta de algo o, mejor dicho, va cambiando: el pasado corregido parece reorganizar retrospectivamente los recuerdos, los testimonios y las pruebas de la realidad anterior.

Después de registrar todos los hechos que evidenciaban que algo fantástico había pasado con la historia de Damián, el narrador ofrece sus conjeturas. A continuación, se proporciona un resumen de cada una:

1. Existieron dos “Damianes”: uno cobarde, que sobrevivió a Masoller y murió en Entre Ríos hacia 1946, y otro valiente, muerto en la batalla de 1904. La descarta porque no explica las alteraciones de la memoria de los testigos.
2. El primer Damián fue un sueño suyo: el anciano que conoció nunca habría existido. El narrador “se resiste” expresamente a aceptar esta posibilidad.
3. Damián regresó como una sombra: según Ulrike von Kühlmann, murió en Masoller, pero Dios transformó el recuerdo de su muerte en el de un desfallecimiento y permitió que su sombra volviera a Entre Ríos, donde llevó una existencia aislada hasta desvanecerse definitivamente “como el agua en el agua” (2011a, p. 276). El narrador también considera errónea esta explicación, aunque expresa: “pero hubiera debido sugerirme la verdadera (la que hoy creo la verdadera), que a la vez es más simple y más inaudita” (2011a, p. 276).

En la cuarta y última, afirma que Dios modificó verdaderamente el pasado. Así explica el fundamento teológico de su conjetura “verdadera”: “De un modo casi mágico la descubrí en el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, a cuyo estudio me llevaron dos versos del Canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad. En el quinto capítulo de aquel tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue” (2011a, p. 277). Y, finalmente, la plantea de esta forma —iniciando con la frase “lo adivino así”, indispensable para mantener el carácter hipotético de la inferencia—: acepta que Damián fue un cobarde, quien regresó al ostracismo y permaneció allí por cuarenta años. En ese tiempo “Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla” (2011a, p. 277). La oportunidad se le concedió en el delirio de su muerte, donde “revivió la sangrienta jornada de Masoller”, pero, esta vez, fue al frente de la carga. Así: “en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904” (2011a, p. 277).

Esa interpretación coincide con el deseo persistente del narrador de preservar la imagen heroica de Damián. La conjetura final puede comprenderse, por

tanto, como la culminación de la voluntad heroizante del narrador. De ese modo, Borges transforma el modelo gauchesco de la "prueba de valor" en un problema teológico sobre la omnipotencia, el tiempo y la posibilidad de corregir retrospectivamente la propia identidad.

La propuesta del narrador para resolver el enigma de la muerte de Pedro Damián se fundamenta en la, supuesta, disposición del entrerriano para sufrir un tormento más a cambio de redimirse. Pareciera que, "al adivinar" que todo ocurrió gracias a un milagro, el narrador evita enfrascarse en una discusión teológica y metafísica que resuelva la encrucijada. En cambio, prevé que dicha concesión no puede ocurrir sin haber consecuencias. Es el propio relator quien proporciona otra referencia teológica que refuta el planteamiento de Pier Damiani, de inmediato, advierte que falta considerar algo más:

> En la *Suma Teológica* se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales" (2011a, p. 277).

Por lo tanto, la creación de la segunda historia del relato, en la que Damián murió heroicamente en la batalla de 1904, erradicó las evidencias y los recuerdos que habían resultado en los cuarenta años más que había vivido. Sin embargo, nos aclara el narrador, la supresión de la historia que termina en la muerte de 1946 "no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido" (2011a, p. 277), —entiéndase, los vaivenes en la memoria del coronel Tabares y la desaparición de evidencias físicas—. Llegando al extremo de la muerte del puestero Abaroa, quien murió "porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián" (2011a, p. 278). Así se ve reflejado el proceso erosivo que resulta del milagro que, inconscientemente, logró Damián en su esperanza de "corregir esa bochornosa flaqueza". Por lo tanto, podemos establecer que el personaje que mejor conocía a Damián no era el narrador, sino Abaroa. El narrador mantiene su relato a partir de

especulaciones. Una de las pocas cosas que tiene por seguro es que Abaroa sí conocía en realidad a Damián.

Hacia el final del cuento, el narrador asegura:

> En cuanto a mí, entiendo no correr un peligro análogo. He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón[53]; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible (2011a, p. 278).

El peligro al que se refiere, con el oxímoron[54] "privilegio temible" que enfatiza su horror, es correr la misma suerte que Abaroa: morir por tener demasiados recuerdos del Damián que fue borrado. Y esto lo justifica al aceptar: "por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos" (2011a, p. 278). Sus recuerdos pueden ser falsos debido a su obsesión, descrita en los diferentes momentos del cuento, porque Damián representará el arquetipo del héroe gaucho.

A continuación, el narrador expone una reflexión que concuerda con la cautela que mostró al declarar que "adivinó" la terrible historia de Pedro Damián. Especula con el hecho de que, tal vez, el gaucho en realidad no existió, y postula dos motivos que le habrían inspirado esta historia. Se refiere a los argumentos de

[53] En el capítulo "Cómo se narra: el problema de Funes y la solución de Menard", del libro *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Salro declara: "La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su *escándalo lógico*, que todos los textos son la rescritura de otros textos (en un despliegue especular, desviado e infinito de sentidos)" (1995, p. 27). Considerando que Sarlo fue una de las más importantes especialistas en la obra de Borges, la expresión "escándalo lógico" hace eco del texto "La otra muerte". Pero no sólo se trata de una sucinta coincidencia. Al final de su análisis de "Funes el memorioso", afirma que "la literatura se compone, entonces, de versiones" (1995, p. 28). Me parece conveniente retomar una de las aseveraciones de banda de Barrenechea, quien asegura que Borges puede aprovechar temas filosóficos, metafísicos o religiosos conforme a las posibilidades estéticas que le ofrezcan. Uno de los temas a los que le dedicó muchas de sus reflexiones fue el tiempo. En "La otra muerte", conjeturó acerca de la irrevocabilidad del pasado y las consecuencias que resultarían al irrumpir en él, para crear, en un ejercicio literario como el que menciona Sarlo, "versiones" de la historia de un mismo personaje.

[54] "Figura retórica de *nivel* léxico/semántico, es decir, *tropo* que resulta de la "relación sintáctica de dos antónimos". Es a la vez una especie de *paradoja* y una especie de *antítesis* abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente la otra" (2006, p. 374)

Pier Damian, por otro lado, al poema de Emerson. Por lo tanto, el cuento constituye la propuesta artística, por parte del autor, mediante la cual se vinculan dos concepciones irreconciliables, pero cuya discusión ya no se cierne a conjeturar si es posible o no, sino en pensar en las consecuencias que esto acarrearía para quienes estén vinculados con esa solución: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios” (2011a, p. 278). El posible cambio entre el “cuento fantástico” y el “hecho real” es porque, debido al milagro logrado por Damián, ya no habrá duda de que efectivamente murió heroicamente. Pero el narrador dice: “así creeré haber fabricado” porque se ha dado cuenta de que la erradicación de los recuerdos en los que Damián murió cobardemente sigue avanzando, y en algún momento también alcanzará a su memoria.

Es claro que el misterio no está en entender cómo es que Pedro Damián logró tener una muerte heroica, según quién cuenta su “nueva” historia. El narrador lo aclara sin reservas hacia el final del cuento, con un recurso fantástico que representa haber “adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón” (2011a, p. 278). Lo interesante es descubrir las razones que lo instigan a involucrarse en una investigación detectivesca con el propósito de mantener la figura de *ídolo* que se había fabricado, según él, sin proponérselo. En más de una ocasión, quien nos cuenta la historia, asegura que no fue su intención crear la figura de un héroe épico alrededor de Damián, pero sus acciones nos indican lo contrario. La frustración que le provoca la descripción del coronel; el hecho de que el doctor Juan Francisco Amaro lo reanima al asegurar que Damián sí fue un héroe; su cavilación teológica, sobre todo, la fantástica propuesta que realiza para explicar la historia del entrerriano, evidencia que siempre fue motivado por su necesidad de mantener la figura heroica de Pedro Damián, a pesar de que al final duda incluso de que en realidad haya existido.

Así como la eternidad, la muerte o la identidad, en este relato, Borges toma el pasado y los recuerdos como elementos narrativos para construir su ficción y, por

lo tanto, el autor los vuelve tan dúctiles como lo considere necesario para mantener la lógica de la diégesis del cuento.

Capítulo III. Desplazamientos del modelo gauchesco

El presente capítulo examina el desplazamiento del modelo gauchesco hacia otros personajes y territorios mediante el análisis de “El muerto” y “El asesino desinteresado Bill Harrigan”. Benjamín Otálora traslada la figura del compadrito porteño hacia el ámbito de los contrabandistas de la frontera uruguaya, mientras que Billy the Kid permite reconocer ciertos rasgos del gaucho y del cuchillero en el Oeste norteamericano. En ambos cuentos persisten elementos como la marginalidad, la llanura, el caballo, la violencia, el coraje y la muerte; sin embargo, estos pierden parte del sentido heroico que habían adquirido en la tradición gauchesca. Los dos protagonistas confunden la violencia y la fama con la afirmación de su identidad, pero terminan sometidos a un destino que no controlan. El capítulo permite concluir que Borges transforma la gauchesca en un modelo literario desplazable, capaz de representar otras geografías y de someter el culto al coraje a una mirada crítica.

3.1 El muerto: ascenso, violencia y falsa autonomía del marginal"El muerto" se ubica en la etapa de plena madurez creativa de Borges, que es la década de 1940, un periodo marcado por el desplazamiento de la poesía —el último libro de poemas que había publicado era *Cuaderno San Martín*, de 1929, y no volvería a publicar otro si no hasta el principio de la década de 1960, *El hacedor*— hacia una narrativa “que funde el ensayo con la ficción” (1984, p. 12). Si el primer Borges de los años veinte trató de instaurar la mitología del arrabal alentado por la nostalgia, el Borges de *El Aleph* (1949) posee un enfoque mucho más crítico.

"El muerto" ya no representa la veneración apasionada por el “coraje” que Borges confesaría haber sentido en su juventud (2018, p. 31). Ahora, el coraje de Benjamín Otálora, personaje principal de la historia, es calificado despectivamente como una "infatuación" y el protagonista es descrito como un "triste compadrito" (2011a, p. 239). Borges abandona el "color local buscado como programa" (1984, p. 14) para utilizar los elementos de la tradición gauchesca —el caballo, el facón, la llanura— como componentes de su entramado ficcional. Artísticamente, el relato se inscribe en la "estética de la alusión"[55] (1993, p. 19), donde el espacio de la frontera funciona como un "cronotopo mítico"[56] donde la barbarie permite explorar la condición humana en su estado más elemental (2016, p. 112).

Cómo ya se ha referido, Josefina Ludmer resumió la sustancia del género gauchesco, en tanto su origen lírico, como “la relación entre voces oídas y palabras escritas” (2000, p. 5). Para la fecha de la publicación de *Martín Fierro*, la literatura gauchesca ya había pasado de los cielitos de Bartolomé Hidalgo hasta el poema narrativo que, finalmente, encumbraría la obra de José Hernández. La esencia artística de ese género lírico se había representado ya también en obras narrativas como *Hormiga negra* (1881) de Eduardo Gutiérrez y *Don segundo sombra* (1926), de Ricardo Guiraldes.

El acercamiento de Borges a la tradición gauchesca fue evidente desde sus primeros volúmenes de poesía. En algunas ocasiones, trasladando su poética hasta la llanura y los malones; en otras, empezaba ya a darle lugar a los márgenes y los suburbios de Buenos Aires. Por ejemplo, *Fervor de Buenos Aires* contiene

[55] Olea Franco cita la explicación de Borges: “Ahora ya he descubierto que únicamente por la alusión se puede ofrecer una idea de algo. Encuentro que la alusión tiene una importancia mucho mayor que la expresión. En su peor instancia, las cosas pueden ser expresadas; pero mediante la alusión extraemos un recuerdo en el lector, y con ello obtenemos un gran número de cosas. Por eso *Martín Fierro* resulta tan superior al resto de la poesía gauchesca. Hernández nunca describe el paisaje. Escribe: "en esa hora de la tarde, en que el mundo parece vivir en pura calma", etc. Todo es una *alusión*” (1993, p. 283).

[56] “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, p. 237).

"Arrabal"[57]; *Luna de enfrente*, "Calle con almacén rosado"[58]; *Cuaderno San Martín*, "Fundación mítica de Buenos Aires"[59].

Después de sus primeros libros de poesía, Borges retomaría un texto cuyo germen puede encontrarse en su quinto libro de ensayos *El idioma de los argentinos*, publicado en 1928. El apartado "Dos esquinas" contenía dos narraciones: "Sentirse en muerte" y "Hombres pelearon". Amado Alonso refirió así la relación entre los textos: "Quien se interese por la formación y por el progreso seguro de este escritor argentino, que relea ahora un borrador de cuento, *Hombres pelearon*, que Borges publicó en 1928 en el volumen titulado *El idioma de los argentinos*. Su anécdota es también germen de este cuento de ahora" (1986, p. 378).

Uno de los principales elementos poéticos de la literatura gauchesca fue el duelo entre gauchos cuchilleros. Cuando Borges "continúa" la gauchesca, lo hace de la manera en que él considera que se debe retomar una tradición: rompiendo con ella. El primer cambio que implementa en sus historias de cuchilleros es uno, digamos, geográfico. Los cuentos de Borges que incluyen duelos a muerte dejan atrás, en algunas historias, al gaucho de la pampa. Mantienen ciertos elementos de la literatura gauchesca, pero reemplazan al personaje principal por su equivalente "citadino", héroe y escenario habituales de condiciones similares al gaucho y su entorno, cuya atmósfera es ahora el suburbio bonaerense[60].

[57] Para Borges, la zona de la ciudad donde se sentía el verdadero Buenos Aires: "y divisé en la hondura / los naipes de colores del poniente / y sentí Buenos Aires" (2011b, p. 34).

[58] "Aquí otra vez la seguridad de la llanura / en el horizonte / y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres / y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde" (2011b, p. 63).

[59] "Un almacén rosado como revés de naipe / brilló y en la trastienda conversaron un truco; / el almacén rosado floreció en un compadre, / ya patrón de la esquina, ya resentido y duro" (2011b, p. 87).

[60] El tema de los cuchilleros y sus duelos sería tan común en los textos del argentino que él mismo haría mofa de este hecho. En su cuento "El indigno" —en donde Borges recurre una vez más a esa estrategia narrativa en la que un personaje, normalmente el principal de la historia le cuenta los sucesos al Borges personaje, siempre dispuesto a escuchar—, quien relata los hechos le dice a su atento escucha: "Voy a revelarle una cosa que no he contado a nadie. Ana, mi mujer, no lo sabe, ni siquiera mis amigos más íntimos. Hace ya tantos años que ocurrió que ahora la siento como ajena. A lo mejor le sirve para un cuento, que usted, sin duda, surtirá de puñales" (2011a, p. 359).

Acerca del rompimiento mencionado en el párrafo anterior, esto constituye una diferencia importante entre las historias de cuchilleros del autor de “Emma Zunz” y, por ejemplo, obras como *Martín Fierro* —la obra cumbre de la literatura gauchesca para Borges—. En la historia del gaucho se sabe que los hechos se desarrollan en la pampa, pero no se ubican en ningún lugar en específico. En cambio, en cuentos como “Hombre de la esquina rosada”, la trama se sitúa junto al río Maldonado porque ésta era una de las zonas de Buenos Aires en donde habitaban los compadritos y, por lo tanto, los duelos a cuchillo no eran sucesos poco comunes[61].

Por consiguiente, en las primeras líneas del segundo cuento del volumen *El Aleph*, “El muerto”, se establece el contexto de cuchilleros en el que se desarrollarán los sucesos de la narración: “Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible” (2011a, p. 239).

Al principio de esta historia, encontramos el ejemplo de uno de los recursos narrativos más recurrentes en la narrativa borgeana. El título, “El muerto”, es una prolepsis[62] mediante la cual el lector se entera inmediatamente de cuál será el destino del héroe del relato. Aunque más adelante descubramos los logros y el progreso de Benjamín Otálora para alcanzar su objetivo de ser el jefe de los contrabandistas, sabemos que simplemente son detalles de las aventuras de “un muerto”; es decir, la historia no contará un destino triunfante. Con este recurso, lo

[61] En los siguientes cuentos se dan duelos o hay personajes cuchilleros involucrados en la trama, también hay algunos en los que sucede una transformación como la de Cruz: *El asesino desinteresado Bill Harrigan, La forma de la espada, La muerte y la brújula, El Sur, El muerto, Historia del guerrero y de la cautiva, La otra muerte, La intrusa, El indigno, Historia de Rosendo Juárez, El encuentro, Juan Muraña, El otro duelo, La noche de los dones*. Otro cuento en el que aparece un compadrito, aunque no es del tipo cuchillero, de Buenos Aires es “Funes el memorioso”. El joven Ireneo Funes “era un precursor de los superhombres, […] pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos” (2011a, p. 163). El caso de Funes sería uno, peculiar, en el que un “compadrito” es involucrado en uno de los relatos fantásticos de Borges (después de sufrir una caída, el personaje queda paralítico y, al mismo tiempo, obtiene la aberrante virtud, como diría el autor, de recordar todo lo que le ha pasado).

[62] “Denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette, 1989, p. 95).

que se quiere transmitir es que lo importante no es el desenlace de la historia, sino cómo ocurren los hechos.

Desde el inicio del relato, quien nos cuenta la historia delimita claramente el objeto de su narración: “Quiero contarles el destino de Benjamín Otálora” (2011a, p. 239). La elección de esta palabra, “destino”, resulta significativa, pues revela que el propósito del narrador no reside en reconstruir cronológicamente una biografía, sino en mostrar el proceso mediante el cual una existencia adquiere un sentido definitivo. La historia constituye la sucesión de los acontecimientos; el destino, en cambio, el principio que los organiza; les confiere una unidad retrospectiva. Bajo esta perspectiva, cada momento narrado —el traslado a Uruguay, el encuentro con Azevedo Bandeira, la apropiación del caballo, de la montura y de la mujer del caudillo— dejan de ser hechos aislados para convertirse en una etapa necesaria dentro de un itinerario cuyo desenlace ha sido anunciado desde el comienzo. El relato no pretende responder qué ocurrió con Otálora, sino explicar por qué todos los acontecimientos de su vida convergían inevitablemente hacia ese desenlace.

Esta concepción de la ficción se vincula con una de las formulaciones más conocidas de Borges, incluida en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, donde afirma que “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (2011a, p. 261). Más que una reflexión aislada, esta idea constituye una auténtica poética narrativa que atraviesa buena parte de su obra. Los acontecimientos adquieren valor únicamente porque conducen hacia ese instante de revelación que reorganiza retrospectivamente toda la existencia del personaje.

Adelantándonos en el relato, ese momento ocurre cuando Benjamín Otálora comprende finalmente que nunca fue el sucesor de Bandeira, sino el instrumento de un designio concebido desde el principio. Sólo entonces la sucesión de episodios narrados revela su verdadera significación y el lector descubre que el relato anunciado no era la historia del ascenso de un hombre, sino la descripción del momento preciso en que ese hombre descubre —demasiado tarde— cuál era su verdadero destino.

Este desplazamiento del interés narrativo constituye una de las operaciones estructurales más características de Borges. El título, "El muerto", no sólo anticipa el desenlace de la historia, sino que modifica desde el principio el horizonte de expectativas del lector. En lugar de plantear la incertidumbre propia del relato tradicional —¿logrará sobrevivir el protagonista? —, el cuento instala una pregunta distinta: ¿De qué manera llegará Benjamín Otálora a convertirse en ese muerto anunciado desde el título? La tensión narrativa deja entonces de depender del resultado de los acontecimientos para concentrarse en el proceso mediante el cual el destino termina por cumplirse. El lector ya no avanza impulsado por el deseo de descubrir el final, sino por la necesidad de comprender la lógica que gobierna los hechos y que conduce, de manera casi imperceptible, hacia una conclusión previamente anunciada. Borges sustituye así el suspenso basado en la sorpresa por donde lo primordial es reconocer las señales que, retrospectivamente, revelarán que la muerte estaba inscrita desde el comienzo mismo del relato.

En algunos de los cuentos de cuchilleros de Borges, el personaje principal es ya un gaucho o compadrito con fama de valiente, pero en muchas ocasiones les mueve la imperiosa necesidad de viajar a otra región para probarse —“El indigno”, “Juan Muraña”, “Historia de Rosendo Juárez”—. Como símbolo el viaje representa “la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual” (1995, p. 1644). En el caso de “El sur”, Dahlmann, el personaje principal, incluso inicia un viaje onírico sin la conciencia de que este representa su única oportunidad de probar el arrojo gauchesco que lleva en las venas.

En “El muerto”, el viaje que emprende Otálora no se describe, al menos de principio, como la intención de ir a pelear contra otro guapo cuchillero: “El caudillo de la parroquia le da una carta para un tal Azevedo Bandeira, del Uruguay. Otálora se embarca, la travesía es tormentosa y crujiente; al otro día, vaga por las calles de Montevideo, con inconfesada y tal vez ignorada tristeza.” (2011a, p. 239). Por lo tanto, el viaje inicia por la necesidad de entregar una carta. El caudillo de la parroquia, que no es otro que el cuchillero matón del pueblo, siendo “la parroquia”

el conjunto de habitantes del lugar, le encarga dicha entrega cuyo destinatario es un criminal del Uruguay.

La carta constituye mucho más que un simple recurso para justificar el viaje del protagonista. Desde el punto de vista de la construcción narrativa, funciona como el acontecimiento que pone en marcha toda la acción del relato[63]. Hasta ese momento, Benjamín Otálora es apenas un compadrito de los suburbios porteños cuya única virtud consiste en la "infatuación del coraje". A partir de la entrega de la carta, su existencia abandona el ámbito relativamente conocido del arrabal para ingresar en un espacio donde las reglas del poder, la violencia y la autoridad responden a una lógica distinta. Resulta significativo que no se revele el contenido del mensaje, aunque en teoría se trataba de una recomendación. Como ocurre con otros objetos de la narrativa borgeana, su importancia no reside en lo que comunica, sino en el efecto que produce dentro de la estructura del relato: desencadena una serie de acontecimientos que conducirán al protagonista hacia el cumplimiento de un destino del que todavía no tiene conciencia. La carta deja de ser entonces un documento para convertirse en el primer eslabón de una cadena causal.

Antes de que aparezca Azevedo Bandeira, quien cuenta la historia introduce una observación que, por su brevedad, podría pasar inadvertida: Otálora "vaga por las calles de Montevideo, con inconfesada y tal vez ignorada tristeza". En primer lugar, valdría la pena destacar que el personaje aún no posee ninguna razón objetiva para estar triste. Ha abandonado Buenos Aires con éxito, está tratando de cumplir con el encargo recibido y está a punto de iniciar la aventura que transformará su vida. Sin embargo, el narrador revela un estado de ánimo que el propio Otálora no alcanza a comprender plenamente.

Esta breve incursión en la interioridad del personaje constituye una manifestación de la omnisciencia selectiva del narrador, quien conoce aspectos de la conciencia de Otálora que permanecen ocultos incluso para él mismo. La

[63] “Para que una función sea cardinal, vasta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra. que inaugure o concluya una incertidumbre” (1972, p. 20).

expresión "tal vez ignorada" introduce, además, una forma de ironía trágica: al lector se le ofrece la oportunidad de advertir desde este momento la existencia de un malestar cuyo origen sólo podrá explicarse más adelante, cuando el desenlace revele que el protagonista caminaba, desde su llegada a Montevideo, hacia una muerte segura. Borges transforma así una emoción apenas insinuada en uno de los primeros indicios de la fatalidad que gobierna el relato.

Paradójicamente, el paseo errante de Bandeira lo lleva exactamente hacia donde encontrará el siguiente eslabón de la construcción narrativa. En la alta noche de su primer día en Uruguay:

> En un almacén del Paso del Molino, asiste a un altercado entre unos troperos. Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja o la música. Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho. Éste, después, resulta ser Azevedo Bandeira. (Otálora, al saberlo, rompe la carta, porque prefiere debérselo todo a sí mismo) (2011a, p. 240).

Arribamos aquí al segundo suceso —el primero fue el envío de la carta— de los que constituirán una secuencia determinante para observar la edificación del destino por parte del autor. A lo largo del cuento, Otálora enfrentará diferentes pruebas o “ritos de incorporación” que lo irán incluyendo en el contexto de Azevedo Bandeira. El compadrito proveniente de los suburbios de Buenos Aires interpretará estos encargos como signos de confianza y de ascenso dentro de la organización; creerá que cada vez está más cerca del poder, sin saber que cada uno de sus esfuerzos por agradar a Bandeira allanan el camino a su perdición, anunciada desde el título mismo.

La primera intervención de Otálora en el mundo de Bandeira puede entenderse como la primera prueba difícil a la que es sometido. Con respecto de la razón por la que Otálora se acerca al altercado entre los troperos, sólo se puede deducir que lo hace simplemente por placer. El narrador compara su fascinación al ver el combate a cuchillos como la de quién juega la baraja o escucha música. Es

decir, la falta de una razón justificada para involucrarse en un conflicto que le es ajeno concuerda con la descripción que se ofreció en un principio “Benjamín Otálora cuenta, hacia 1891, diecinueve años. Es un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros” (2011a, p. 239). La inocencia que esta descripción refleja impide pensar que Otálora entendiera el peligro al que se exponía cuando, prácticamente, se entromete en el duelo de los cuchilleros. Lo que evidencia su intromisión en la reyerta es que logra detener la puñalada baja que le tiran a Azevedo Bandeira. Su intervención no nace de un cálculo estratégico, sino de una comprensión todavía incompleta del mundo al que acaba de ingresar.

Con respecto de la riña, el narrador aclara que: “el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo” (2011a, p. 241). La brevedad del altercado permite considerar la posibilidad de que el episodio no obedeciera a una confrontación auténtica, sino a una situación cuyo propósito era medir la reacción del recién llegado. Los maleantes detienen inmediatamente la pelea, tal vez, al darse cuenta de que esta ha surtido el efecto esperado: llamar la atención de algún forastero para incorporarlo a sus huestes. “Otálora bebe con los troperos y luego los acompaña a una farra y luego a un caserón en la Ciudad Vieja, ya con el sol bien alto” (2011a, p. 240).

Sin mayor suspicacia, Otálora es invitado a la farra de los troperos. Quien nos cuenta la historia no menciona ningún cuestionamiento o duda por parte de Bandeira para dejar que se una la juerga. Es así como Otálora pasa la primera prueba ante Bandeira, quien tampoco le dice que lo invita a ser parte de su grupo por ser valiente, sino porque “le está pareciendo un nombre animoso” (2011a, p. 240). No tardaremos en descubrir que el “reconocimiento” a Otálora ha sido simplemente parte de un plan delineado claramente para darle muerte. Entonces, se podría incluso pensar que para Bandeira la incorporación de Otálora era por simple diversión.

A pesar de establecer la importancia los sucesos en la historia de Otalora, el narrador acepta lo siguiente: “Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede

ser útil”[64]. (2011a, p. 239). El hecho de que el narrador revele que no posee los antecedentes completos no invalida el relato, sino que le da una libertad narrativa y, además, prevé los posibles fallos que le pudieran recriminar. Esta confesión no debe interpretarse como una simple limitación informativa ni como un recurso destinado únicamente a justificar vacíos en la reconstrucción de los acontecimientos.

En Borges, la admisión de ignorancia constituye con frecuencia una estrategia narrativa que fortalece, paradójicamente, la autoridad del relato. Al reconocer que existen aspectos inaccesibles de la historia, el narrador renuncia a la omnisciencia absoluta y adopta la posición de quien transmite una versión parcial de unos hechos ya ocurridos. Esta actitud aproxima el relato al funcionamiento de la memoria y de la tradición oral, donde el conocimiento siempre llega mediado por testimonios incompletos, rumores o documentos fragmentarios. La incertidumbre deja entonces de ser un defecto de la narración para convertirse en uno de sus principios constructivos, pues obliga al lector a participar activamente en la reconstrucción de los hechos y, al mismo tiempo, refuerza la impresión de autenticidad que caracteriza buena parte de la narrativa borgeana. Un ejemplo de esa falta de detalles suficientes para el desarrollo completo de la historia lo encontramos, también, al inicio del tercer párrafo: “Proyección o error del alcohol, el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo” (2011a, p. 240).

El narrador administra la información a lo largo del relato. En lugar de ofrecer una explicación concluyente sobre el origen del altercado, propone dos posibilidades igualmente plausibles y renuncia deliberadamente a decidir entre ellas. No se trata, por lo tanto, de una contradicción, sino de una modulación consciente de la voz narrativa, que alterna entre la afirmación categórica y la conjetura según el grado de certeza que posee sobre los acontecimientos. El narrador conserva una posición privilegiada respecto de la historia, pues conoce el desenlace y puede penetrar, en distintos momentos, en la conciencia de los

[64] En “Tema del traidor y del héroe”, encontramos otro ejemplo: “Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún” (2011a, p. 178).

personajes; sin embargo, evita presentarse como un testigo infalible y reconoce que algunos episodios sólo pueden reconstruirse mediante hipótesis. Borges convierte así la incertidumbre en un recurso narrativo que no debilita la autoridad del narrador, sino que, paradójicamente, contribuye a reforzarla.

En los poemas gauchescos del siglo XVIII e inicios del XIX, el infortunio del que era víctima el personaje del gaucho de la pampa era provocado principalmente por injusticias como las levas o el maltrato de los patrones. Este argumento se mantuvo hasta la publicación de la obra capital del género, *Martín Fierro*, en la década de 1870. Borges publicó un estudio acerca del poema de Hernández en 1953. En este libro se dice que en los tiempos de las batallas contra los indios: “El ejército cumplía […] una función penal; la tropa se componía, en gran parte, de malhechores o de gauchos arbitrariamente arreados por las partidas policiales”, y se establece que “Hernández escribió el *Martín Fierro* para denunciar ese régimen” (1995, p. 45). Sin embargo, para Benjamín Otálora, personaje principal de “El muerto”, la preocupación no será cómo dejar de ser víctima de las injusticias sino, por el contrario, cómo alcanzar el poder y la autoridad de un líder.

El tercer rito de admisión se da cuando Otálora acepta acompañar al grupo a Tacuarembó por una tropa, y el cuarto, cuando recibe su entrenamiento:

> Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos. Otálora se ha criado en los barrios del carrero y del cuarteador; antes de un año se hace gaucho (2011a, p. 241).

Aunque Otálora requiere tiempo para aprender las artes del gaucho, esto no le es ajeno, pues ya “está en su sangre”. Cuando se explica por qué Otálora posee una esencia gauchesca, se exponen dos aspectos trascendentales. Por un lado, la comparación entre el mar y la llanura adquiere una resonancia mayor si se pone en relación con el ensayo "El arrabal en la literatura" (1924), de Rafael Cansinos

Assens, maestro reconocido de Borges durante su etapa ultraísta. Allí, Cansinos sostiene que "el influjo del arrabal en la literatura es de naturaleza análoga a la del mar" (1999, p. 30) y llega incluso a afirmar que "el arrabal es, como el mar, un elemento disolvente" (1999, p. 30), pues rompe las estructuras rígidas de la ciudad y abre un espacio de libertad, incertidumbre y renovación estética. En "El muerto", Borges parece trasladar esa misma lógica simbólica al espacio de la llanura. La pampa deja de funcionar únicamente como escenario de la acción para convertirse en el equivalente rioplatense del mar: un ámbito donde el individuo se enfrenta con el destino, el riesgo y la posibilidad de transformarse. De esta manera, la comparación ya no cumple una función descriptiva, sino que transforma el paisaje en una categoría cultural y mítica.

Por otra parte, en la misma cita también tenemos la frase: “así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos” (2011a, p. 240). Esta declaración constituye una breve suspensión del desarrollo de la acción para introducir una reflexión de alcance general acerca de la sensibilidad argentina. En este pasaje, el narrador deja de limitarse a seguir la experiencia de Otálora y adopta momentáneamente un registro ensayístico, donde la voz narrativa se incorpora explícitamente a la comunidad de la que habla. Más que una ruptura de la ficción se trata de una de las estrategias más características de la narrativa borgeana: permitir que el cuento se abra transitoriamente al ensayo sin abandonar por ello el desarrollo de la historia. Ana María Barrenechea observa que, en la obra madura de Borges, “poesía, ensayo y cuento dejan de constituir géneros independientes para convertirse en manifestaciones de un mismo proyecto estético, en el que la reflexión filosófica y cultural se integra naturalmente a la ficción” (1984, p. 12).

Después de aproximadamente dos años en los que se adiestró como gaucho y ambicionó convertirse en contrabandista, lo cual representa el quinto “rito”, aún bajo las órdenes de Bandeira, llega el momento en que Otálora se da cuenta que puede aspirar al escalafón más alto, Cuando lo mandan a atender al convaleciente Bandeira, se da este momento: “El vasto lecho blanco parece disminuirlo y

oscurecerlo; Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él" (2011a, p. 242). La modificación en la aspiración del protagonista supone una transformación de la lógica que había caracterizado a personajes como Martín Fierro. En las obras fundacionales del género, el conflicto suele originarse en una situación de injusticia que obliga al gaucho a enfrentarse con un orden social que lo persigue o margina, como lo establece Ludmer en *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*; de ahí que el ejercicio de la violencia aparezca, por lo general, como una respuesta a una agresión previa o como un medio para preservar la propia dignidad.

Benjamín Otálora, por el contrario, no lucha por restituir un derecho perdido ni por escapar de una condición de víctima. Desde su primera aparición, sus acciones obedecen a una voluntad de ascenso que lo impulsa a apropiarse del prestigio, del poder y, finalmente, del lugar que ocupa Azevedo Bandeira, he aquí el sexto y último rito. Borges conserva así el universo simbólico de la gauchesca —*el coraje, el cuchillo, el caballo, la frontera*—, pero desplaza el conflicto desde el ámbito de la denuncia social hacia una reflexión sobre la ambición, el poder y el destino. En este sentido, "El muerto" no sólo reelabora los motivos tradicionales del género, sino que los convierte en el escenario desde el cual examina una de las preocupaciones constantes de su narrativa: la ilusión del hombre que cree dirigir su propia historia cuando, en realidad, avanza sin advertirlo hacia un destino que ya ha sido dispuesto.

Cuando Amado Alonso hizo una revisión de las historias contenidas en el libro *Historia universal de la infamia*, de reciente publicación, destacó una característica en el conflicto entre los "guapos" involucrados en el primer cuento de características gauchescas que Borges escribió: "El cuchillo del norte y el cuchillo del sur; el valentón que va retador hasta otro arrabal a buscar a un desconocido porque también de él se dice que es valiente" (1986, p. 378). Ese "traslado" del que habla Alonso, ese desplazamiento hasta otro arrabal motivado por la necesidad de probarse como un hombre con arrojo y, sobre todo, con más valor que el cuchillero

de la otra región es uno de los recursos narrativos comunes en la literatura gauchesca.

El gaucho no era un habitante exclusivo de la pampa argentina. En este sentido, es probable que Azebedo Bandeira, fuera también un gaucho, pero habitante de la pradera uruguaya, que se extendía también al territorio argentino. Cabe destacar que no todos los gauchos eran criminales, aunque las circunstancias, por ejemplo, las levas que se los llevaban en la época de las batallas civiles argentinas empujaron a muchos a convertirse en malevos, tal y como le sucedió a Martín Fierro. Más adelante en el relato, se descubrirá que Bandeira era el jefe de una banda contrabandista. Por lo tanto, al principio de la historia se establece que Otálora sale en busca de formar parte de otro grupo de criminales.

A excepción de la tradición gauchesca, en que el gaucho, normalmente, tiene~~n~~ la oportunidad de mostrar su valor o al menos de recibir el honor de morir en batalla, a Otálora ya se ha asignado un destino fatal: aun cuando él creyó que había aprovechado las oportunidades para mostrar su valía, sus pasos ya habían sido dirigidos hacia una muerte que le impediría tener el honor de morir haciendo gala de su arrojo, como buen gaucho que era, al menos, desde su perspectiva. A Otálora se le priva de alcanzar la esencia del gaucho, cómo pasó en uno de sus primeros relatos. Alazraki lo explica así: “La hombrada del protagonista de “Hombre de la esquina rosada” es asimismo símbolo de la primera virtud, del «areté» de los argentinos: el valor de morir antes de ser escarnecido o vencido” (1974, p. 29).

El relato “El muerto” establece un diálogo Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez. Borges también delinea un "gaucho malo", pero lo altera. Mientras que en *Juan Moreira* el héroe defiende su fama en duelos públicos —“Esa noche Moreira paseó por todas las pulperías del partido, invitando gente para que fuera a hacer público y presenciar cómo disparaban los vigilantes” (1882, p. 105)—, Otálora es un usurpador que no comprende que su éxito es un simulacro. Por otro lado, en el epílogo del volumen que contiene este cuento, Borges devela que el destino de Otálora es análogo a un episodio del *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon (2011a, p. 345), otorgando a la anécdota de un “triste compadrito sin más

virtud que la infatuación del coraje", una dimensión de grandeza imperial. Esta última aseveración, es una de las evidencias más claras de la posibilidad de incorporar elementos de la tradición gauchesca con la literatura universal. Tal y como lo manifestó, tener "un criollismo que sea conversador del mundo y del yo".

Los primeros personajes gauchescos de Borges hablaban usando la jerga gauchesca; los de "El muerto", ya no; esto sería un reflejo de la evolución de Borges con respecto de la forma en que incorpora las características de la literatura gauchesca en su obra. El contexto geográfico de los personajes parece ser muy importante. "Que el hombre —piensa— acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos" (2011a, p. 241). Borges se da el tiempo de aclarar el lugar de procedencia de Otálora y también señala de donde viene Azevedo Bandeira, quien es de Brasil y que por tal motivo debería ser despreciado. En el cuento "Hombre de la esquina rosada" también se menciona con importancia las regiones de dónde son originarios los personajes principales. Cuando se hace referencia estos aspectos es para enaltecer o menospreciarlos: "Los primeros —puro italianaje mirón— se abrieron como abanico, apurados. La cosa no duró. En el montón siguiente ya estaba el Inglés esperándolo, y antes de sentir en el hombro la mano del forastero, se la durmió con un planazo que tenía listo" (2011a, p. 64).

Considerando que "Hombre de la esquina rosada" inaugura está nueva mitología, que es cómo le llama Beatriz Sarlo, en donde el compadrito es el equivalente *citadino* del gaucho, el contraste entre sus características y las de los cuentos analizados en el presente trabajo será recurrente, juzgando a éste como texto canónico para la presente investigación. Entonces, por ejemplo, a diferencia de los guapos de la época pasada, Otálora no busca probar su valentía ni mediarse contra otros gauchos, ahora tenemos a un gaucho ambicioso que acepta el despiadado proceso de convertirse en un contrabandista con tal de tener la autoridad y el poder que ostenta Azavedo Bandeira, el líder de la banda: "Gradualmente, Otálora entiende que los negocios de Bandeira son múltiples y que el principal es el contrabando. Ser tropero es ser un sirviente; Otálora se propone ascender a contrabandista" (2011a, p. 241).

“El muerto” es un cuento con atmósfera gauchesca, pero el héroe de la historia ya no es ningún habitante de la llanura argentina. Cómo ya se ha mencionado, en un intento de renovar la tradición literaria gauchesca, Jorge Luis Borges “crea” una mitología alrededor del nativo de los suburbios de Buenos Aires. Aunque el personaje central de esta narrativa pertenece a una geografía diferente, sus conflictos y acciones en consecuencia son similares a los del personaje pampeano. Para establecer esas similitudes el autor hace diferentes referencias a algunas de sus otras historias que guardan relación con la tradición gauchesca[65]. En “La muerte y la brújula”, el personaje de Scharlach ejerce una manipulación similar sobre Lönnrot a la de Bandeira sobre Otálora. A Otálora lo dejan creer que asciende en su poder sobre los contrabandistas; a Lönrot, que resuelve el enigma[66].

La semejanza entre ambos relatos no se limita al hecho de que sus protagonistas sean víctimas de un engaño, sino que alcanza la propia construcción de la experiencia que viven. Tanto Lönnrot como Otálora interpretan una serie de acontecimientos que parecen confirmar la eficacia de sus decisiones y el progresivo dominio sobre las circunstancias. Sin embargo, el desenlace revela que esos indicios nunca fueron consecuencia de sus méritos, sino parte de una estrategia concebida por otro personaje. Otálora interpreta el aparente debilitamiento político de Bandeira, la creciente confianza que depositan en él los contrabandistas y la apropiación gradual de los atributos del caudillo, como pruebas de un ascenso legítimo; en realidad, cada uno de esos acontecimientos forma parte de una puesta en escena cuidadosamente tolerada por Bandeira para conducirlo, sin despertar sospechas, hacia el cumplimiento de un destino previamente dispuesto. La verdadera superioridad del caudillo no reside únicamente en el ejercicio de la autoridad, sino en el control absoluto del relato que Otálora cree protagonizar.

[65] Borges reconoce explícitamente en el epílogo de *El Aleph* que la figura de Azevedo Bandeira es una "tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton" (2011a, p. 345). Este ejemplo de intertexto aproxima a un caudillo de Rivera o Cerro Largo en una entidad teológica que aspira al dominio de sus circunstancias.

[66] “Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.
—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.
Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego” (2011a, p. 192).

Desde esta perspectiva, Borges reemplaza el conflicto del enfrentamiento físico a una forma más compleja del duelo entre malevos: el poder de quien no sólo decide la muerte de su adversario, sino también la manera en que éste interpreta su propia existencia hasta el instante mismo de la revelación.

Benjamín Otálora es una representación del héroe marginal que aspira inútilmente a convertirse en uno épico. Su única "virtud" es un coraje ciego; una "puñalada feliz" le reveló que era un hombre valiente (2011a, p. 239), pero nunca se dio cuenta que era “indigno” de una altura como la de Bandeira; su valentía no se traducía en el honor de otros héroes gauchescos, como Martín Fierro. Como en los casos de personajes de corte gauchesco, como Cruz o el “Pegador”, es el coraje lo que predetermina su destino; este arrojo, será la causa que origine “el momento en el hombre sabe para siempre quién es” (en el caso de Otalora, se entera demasiado tarde de esto).

Cuando Barrenechea analiza los estímulos creativos de Borges, afirma que sobre todo “se ha destacado su capacidad de asombrarse ante el misterio de vivir, pero diríamos que lo fundamental es su capacidad de maravillarse ante las teorías de los hombres que intentan interpretar un mundo y un destino definitivamente impenetrable” (1984, p. 15). En cuanto a esas teorías, la autora retoma un fragmento de la obra del autor argentino para exponer su postura: "Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas [de la reedición de *Otras inquisiciones*], en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso" (1984, p. 15). Como ejemplo de las historias y los personajes producto de esa tendencia, Barrenechea, menciona: “Unos [personajes] actúan dentro de lo concreto, se atarean en sus luchas humanas y sólo al final descubren su condición de sombras o de autómatas. (Pienso en "El muerto" que se juzgaba dueño de su destino y era el juguete de un Dios que lo había condenado desde la eternidad” (1984, p. 16).

Otálora intenta suplantar a Azevedo Bandeira adquiriendo sus atributos —el caballo colorado, la piel de tigre, la mujer— creyendo que los objetos confieren el

mando. Pero, para Bandeira, Otálora no es más que un títere a quien le permite probar "el amor, el mando y el triunfo" porque para él "Otálora ya estaba muerto" (2011a, p. 244). La dimensión ética del personaje es la de la ceguera; su relación con el destino es la de un hombre que camina como un "sonámbulo" (1984, p. 26) por un laberinto de pasos prefijados. Por lo tanto, Borges reflexiona acerca del inútil esfuerzo del ser humano por controlar su fatalidad a partir de las circunstancias y los conflictos de un simple compadrito de arrabal padece en su búsqueda de poder.

3.2 El asesino desinteresado Bill Harrigan: el gaucho trasladado al Oeste norteamericano

Un cuento es un fragmento de realidad; pero, dependiendo del tono que caracterice al narrador, puede llegar a provocar un impacto que va más allá de lo estético, para aterrizar en lo renovado. Los buenos lectores se identificarán con los hechos y con los personajes. Vivirán nuevamente, a través de estas aproximaciones, las emociones, las alegrías y los sinsabores del entorno en que estos relatos resultan contextualizados.

Desde el referente nominal que encabeza el cuento se anuncia, mediante un aparente oxímoron, el tono principal de lo que se ofrecerá en el acto mismo de contar la diégesis. Si el oxímoron reúne en un mismo contexto dos términos opuestos es obvio que el adjetivo “desinteresado”, con el alcance semántico de “generoso, desprendido”, no parece corresponder —semánticamente hablando— al sustantivo “asesino”, porque no podemos prescindir —con reservas lo digo— del placer de matar, lo cual vuelve al asesino como el principal motor de la acción criminal. Pero, esta interpretación podríamos hacerla si nos aislamos del contexto del relato. En términos generales todo criminal se involucra con el acto mismo de matar: puede ser por pasión, por celos, por dinero, por placer: es decir, tiene un cierto interés al hacerlo. Si profundizamos en el argumento hallaremos una explicación algo diferente con la cual —nos atrevemos a adelantar una opinión espuria— el propio Borges estaría más de acuerdo que con el oxímoron. Es probable que quiso decir “El asesino indiferente, impasible”, estos adjetivos han de concordar mejor con las acciones e idiosincrasia del personaje.

Ahora bien, conocemos desde el inicio el nombre del —podemos llamarle así— antihéroe, es decir del asesino: Bill Harrigan. Cuando tomemos contacto con el verbo y las acciones de este individuo, entenderemos como la mala entraña de quien vive al servicio de la muerte, nos dibuja el carácter de aquel que se involucra, con patética unción, en el acto de eliminar a sus semejantes. De aquel que en el devenir del relato recuerda con orgullo y clara ironía que fueron veintiún muertes sin contar a los mejicanos. Quien ofrece los hechos tiene presente el número preciso de las víctimas, al mismo tiempo que abre un espacio indefinido, vago, indeterminado, al no referir con exactitud cuántos mexicanos cayeron también bajo las balas inclementes de este criminal imberbe, pero descarado y letal. La alusión a los mexicanos resultará fundamentada en una suerte de fobia del protagonista por los descendientes del pueblo azteca.

Borges es dueño de una verdad cabalística que se impone en varios momentos de sus relatos. Al igual que Dante en su Infierno, el argentino, fiel seguidor de la filología clásica, recurre al factor numérico como una manera lúdica de brindar su destacada narración. No lo hace sólo en este cuento sino en muchos más, entre los cuales podríamos mencionar “La casa de Asterión”, en donde la numerología destaca (“Nueve hombres” llegan a la casa del temible Asterión”; el nueve como alusión implícita al contexto del Infierno ya mencionado).

El narrador, de acuerdo con las categorías de Gérard Genette ya aludidas en el marco de esta tesis, es focalizador cero u omnisciente según Todorov.
Comienza diciendo:

> La imagen de las tierras de Arizona, antes que ninguna otra imagen: la imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo México, tierras con un ilustre fundamento de oro y de plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, tierras con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros (2011a, p. 44).

La anadiplosis[67] se impone desde el comienzo como una figura retórica concluyente y preponderante que se explaya en una concatenación[68] al continuar la repetición inicial con algunos elementos que se agregan a ésta. Además, en esta presentación y breve caracterización del lugar señalamos la hipotiposis o descripción[69]. Es la interminable planicie de las tierras de Arizona y de Nuevo México, por sobre todas las cosas, la *tierra* como un concepto dominante en donde el hombre arraiga.

En el mismo contexto, destacamos el recurso de la prosopografía[70], cuando irá entregando las características del protagonista a medida que la narración avanza:

> Primero dice: “La imagen de las tierras de Arizona”.
>
> En segundo lugar, agrega: “La imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo México”.
>
> En tercer término, retoma el vocablo “tierras” para caracterizarlas con cuatro notas dominantes: 1. “Con un ilustre fundamento de oro y de plata”. 2. “Vertiginosas y aéreas”. 3. “De la meseta monumental…” y 4. “Con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros”.

En el contexto de esta concatenación destacan los datos sensoriales visuales y la organización barroca de la enumeración en sus diferentes momentos, que sobresale por una particular ornamentación, al incluir elementos que engalanan el relato al referirse a las tierras de Arizona y de Nuevo México e incluir además factores de un valor incalculable, como el oro y la plata y otros elementos que otorgan un particular movimiento al relato. Por otro lado, el narrador acude al

---

[67] *Figura retórica* que se produce mediante la *repetición* al principio de una *frase* (o de una proposición o de un *verso* o de un *hemistiquio*) de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final. Algunos la llaman también *conduplicación* (2006, p. 39).

[68] Figura retórica de construcción, es decir, de nivel morfosintáctico del discurso, que consiste en una repetición semejante a la *anadiplosis* (/…X / x…/), pero gradual o progresiva (/x…z / z…p /p…k/) (2006, p. 103)

[69] “La descripción es una de las cuatro estrategias discursivas de presentación de *personajes*, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, situaciones, etc.: *narración, descripción, diálogo, monólogo, argumentación*. Es también una *estructura discursiva*. (2006, p. 136)

[70] “[descripción que] puede ser sólo de su aspecto exterior” (2006, p. 136)

cronotopo bajtiniano, con especial alusión al "topoi", el cual queda enmarcado en la narración; a través de él se alude a los lugares que se ofrecen para ubicar al personaje en su propio paisaje. La palabra "tierras" es determinante para ello. Ésta se reitera mediante el recurso de la anáfora o repetición.

Agrega:

> En esas tierras, otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia. El desierto veteado de metales, árido y reluciente. El casi niño que al morir a los veintiún años debía a la justicia de los hombres veintiuna muertes—"sin contar mejicanos (2011a, p. 44).

Ubicado el lugar de las crueles acciones del citado asesino: Billy The Kid, quien cuenta los hechos quiere subrayar un concepto al que Borges ya había referido en sus relatos y que tiene una particular conexión con el personaje de la literatura gauchesca. Dice al respecto: "el jinete clavado sobre el caballo". Refiere, de este modo y mediante peculiar metáfora, a la unión del hombre con su caballo que es el amigo y el medio que lo acompaña en su deambular por la llanura. Observamos además una hipérbole[71] genial mediante la cual se proyecta la imagen del hombre amarrado a la montura, conformando así la unión inquebrantable entre bestia y ser humano, que se dirige, a su vez, hacia el infinito, en términos de la relación que en el cuento se establece entre vida y muerte. En este marco que nos da la exageración literaria regresamos nuevamente al entorno barroco. En otro de sus cuentos —ya lo habíamos comentado antes—, Borges había hecho referencia al profundo significado que conlleva esta unión[72], llegando a identificarse él también

[71] "Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el "*verbum proprium*" (aunque Fontanier recomienda no llegar a ese extremo), pues la hipérbole constituye una intensificación de la "*evidentia*" en dos posibles direcciones: aumentando el significado ("se roía los codos de hambre"), o disminuyéndolo ("iba más despacio que una tortuga") (2006, p. 257)

[72] Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos (2011a, p. 240).

como parte de ese sentimiento que viene de la llanura y del resonar de los cascos sobre esa planicie. La particular intromisión autoral del cuento citado despliega otro de los aspectos que el autor sabe utilizar con maestría sin igual. Por supuesto, insistimos, que los elementos barrocos continúan preponderando mediante el juego de sensaciones en que se involucra al lector y los contrastes implícitos que emergen en cada uno de los momentos de su fabulación.

Destaca la manera de ofrecer el retrato del personaje principal —prosopografía ya mencionada— enmarcado en los territorios previamente aludidos. El narrador, por no decir Borges mismo, se halla compenetrado con lo que viene contando y no pierde de vista los rasgos del personaje que aún parecen hallarse en una nebulosa; falta mucho que decir de él. Para avanzar en este proceso comenta: "El joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia" (2011a, p. 44).

Los recursos retóricos continúan: es el joven de los duros pistoletazos, el desierto aturdido por estos estampidos, esas balas invisibles que matan a distancia. Las sensaciones auditivas destacan, a través de las cuales podemos oír el sonido violento de las balas, ante ellas ni el desierto permanece ajeno; esos proyectiles que parecen invisibles porque llegan de pronto con la habilidad del pistolero que sabe matar en el preciso momento de fijar su objetivo, que lo lleva a cabo con una magia especial, la magia de la violencia. Porque es la intimidación, el terror y el ímpetu feroz del bravo Harrigan que lo domina todo, cuando llega el momento de eliminar al opositor, que desprevenido o no, cae bajo su impulso sangriento.

Resalto, en el marco de lo retórico, la prosopopeya de ese desierto impactado como si fuera un ser vivo, la hipálage[73] de las "balas invisibles" que se vuelven reales en el instante en el que rinden y someten al cuerpo del rival, la metáfora con que se alude a la magia que extermina sin piedad en una suerte de sortilegio o hechizo que recorre la pradera al paso del joven asesino. Asesino que mata por la

[73] "*Figura retórica* de construcción de la que resulta un *tropo*, es decir, de *nivel* morfosintáctico (ya que se produce por una permutación de lugares sintácticos) pero que afecta a la semántica, por lo cual también es de nivel léxico semántico (y a veces lógico —*tropo de sentencia*— por la extensión del discurso que es necesario abarcar para su comprensión). Generalmente consiste en aplicar a un objeto un *epíteto* que conviene a personas" (2006, p. 255).

inercia que lo lleva a hacerlo, no sin cierta complacencia en donde está ausente la piedad. Hay más que decir: “El desierto veteado de metales, árido y reluciente. El casi niño que al morir a los veintiún años debía a la justicia de los hombres veintiuna muertes—sin contar mejicanos” (2011a, p. 44).

El desierto se halla ahora jaspeado por el brillo de los metales que yacen en su seno; es árido y reluciente, es decir, aparentemente estéril y yermo a la par que resplandecen sus misterios. Éste es el *topoi* en que se mueve “el casi niño”, quien al morir a los veintiún años deja una estela de veintiuna muertes a su paso. Nuevamente Borges nos ofrece lo que llamaríamos una anadiplosis numérica: veintiún años / veintiuna muertes, con la cual destaca el empuje impetuoso y apasionado de quien, habiendo comenzado a matar desde hace ya un buen tiempo, termina de hacerlo en la veintena de su existencia. La cábala del número, a lo Dante como ya quedó explicado, reaparece para señalar el sangriento cenit. Dejamos a un lado la irrespetuosa alusión a los mejicanos que no se incluyen en esta numerología fatal. Líneas antes, ya algo dijimos al respecto. Concluye de este modo, la primera parte del relato para dar lugar al segundo momento que el narrador ha titulado: “El estado larval”.

El estado larval

Con este subtítulo se prepara una analepsis o racconto[74], mediante la cual nos hablará de los orígenes de este personaje. El término “larva”, con la significación de “gusano”, se aplica a un niño que empieza siendo adulto. Pero un gusano da a luz a una mariposa en la magia de la naturaleza panteísta de Borges; pero en el caso de nuestro personaje, una larva permitirá que nazca un ser peor aún que un insignificante gusano, un ser maligno destinado a matar como una muestra de su capacidad para destruir al otro por el puro afán de hacerlo.

[74] “En cuanto a la acepción moderna de la palabra *prolepsis* (sinónimo de *preparación* en la antigüedad), Genette ha denominado así a la presentación anticipada de las acciones llamadas *nudos* en la cadena que constituye el *relato* narrado o representado, y ha llamado *analepsis* al fenómeno opuesto, es decir, a la retrospección. Ambas constituyen figuras retóricas que no resultan solo del manejo de los elementos de la lengua sino del manejo de los elementos estructurales del relato” (2006, p. 55).

No deseamos pasar por alto el contenido decadente[75] de todo el cuento, en particular de este segundo momento de la narración. Decadente con el sentido de vivir el gusto por lo deplorable, atroz y lamentable. Decadente en el sentido literario del término que se les impusiera a los románticos tardíos en la geografía de las corrientes literarias. Decadente como Baudelaire y su poema "A una carroña". En fin, decadente por ese vivir de espaldas a una axiología normativa y por abrazar un nihilismo que los ahoga, pero que aun así los hace existir como si lo normal fueran sus acciones y no las imposiciones de una sociedad aparentemente organizada y serena. Porque el hombre viene de la muerte y tendrá que regresar a ella; porque Bill Harrigan nace en un conventillo subterráneo y oculto como lo cuenta el narrador:

> Hacia 1859 el hombre que para el terror y la gloria sería Billy The Kid nació en un conventillo subterráneo de Nueva York. Dicen que lo parió un fatigado vientre irlandés, pero se crio entre negros. En ese caos de catinga y de motas gozó el primado que conceden las pecas y una crencha rojiza (2011a, p. 44).

En esta cita se imponen las condiciones del decadentismo arriba mencionado. En cuanto al cronotopo, corresponde hablar del cronos: 1859. Siglo XIX, siglo del auge de la literatura gauchesca en Argentina, siglo de Hernández y su *Martín Fierro.* En la Banda Oriental —Uruguay— siglo de Antonio Lussich y sus *Tres gauchos orientales.* En todas estas manifestaciones artísticas el tema tendrá mucho que ver con la violencia y con la explotación del hombre por el hombre. Borges lo sabe y admira por sobre todas las cosas a José Hernández. Pero no se entrega a la apología de la violencia, sino que integra a los relatos como el que estamos analizando, a individuos violentos los cuales, por momentos, se yerguen como una divinidad pagana, quienes al dar muerte a sus circunstanciales oponentes los liberan de la enfermedad de la vida. Como Asterión al morir bajo la violencia

[75] En el artículo "Wilde, la nueva crítica", Roxana Haydée Páez expone lo siguiente: "Como se sabe, es el imaginario decadente uno de los que domina muchas veces la escritura misma y la imagen del escritor modernista. En primer lugar, el decadentismo francés —que reacciona en cierto modo contra el naturalismo y el parnaso y precede al simbolismo para llegar a fundirse o confundirse con éste—, pero también el decadentismo inglés (o esteticismo), a través de los textos y la imagen de Oscar Wilde. Narrador, poeta, ensayista, dramaturgo, conferencista, produjo géneros híbridos de catalogación a veces indecibles, con una lucidez, un humor, un sarcasmo durante mucho tiempo obturados por el valor moral atribuido al decadentismo —desde la misma denominación de tal actitud estética volcada como texto de la vida mundana" (2002, p. 1).

necesaria de Teseo comprende que ese ser desconocido lo ha venido, precisamente, a liberar, como uno de los hombres moribundos se lo había anunciado.

En medio del caos de la existencia reaparece la obra de Joyce como intertexto implícito. Concretamente la mención del "vientre irlandés" que parió a Bill Harrigan es una forma sutil de retomar brevemente al universo entrópico del genial narrador irlandés a quien Borges admiraba de un modo particular. La expresión "fatigado vientre [76]irlandés" es una metáfora que incluye un dato sinestésico[77] que se halla en movimiento al seguir el ritmo de ese vientre extenuado, pero igual engendrando vida. Engendrando a alguien que viene de la muerte y se proyecta hacia una existencia fatídica. Como en la tragedia griega que Borges venerara, el hombre nace con un destino predeterminado y del cual no podrá escapar, aunque lo quiera. El esquema de "culpa-castigo-aniquilamiento" que viene desde los antecedentes de Esquilo y que luego Sófocles retoma de modo parcial, predomina en este relato en donde el personaje no sabe que es perverso y ejerce su acción de aniquilar con total convencimiento de su hombría.

No hay duda de que reaparece —insistimos— la tragedia del gaucho de la pampa; quizás muchos considerarán inmensamente más cruel a Bill Harrigan que al propio Atreo que sirvió en horrible banquete a los hijos de Tiestes a su propio padre. ¿Por qué? Porque Atreo estaba cegado por su sino trágico y el deseo de venganza se hallaba por encima de cualquier otra circunstancia; Bill Harrigan ni siquiera tenía una razón más o menos real para matar. Martín Fierro —parcialmente al menos— sí la tenía porque la sociedad lo había hecho violento. Bill también lo era desde el vientre irlandés que lo engendrara y desde el ambiente en que le tocó empezar a vivir, como quedó explicado antes. Hay una sinécdoque[78] evidente, es

[76] En el episodio XIV de Ulises, de James Joyce: "Los bueyes del sol", los hechos narrados ocurren en el Hospital de Maternidad de Holles Street en Dublín. El protagonista, Leopold Bloom, visita a una mujer que está de parto y se une a un grupo de estudiantes de medicina ebrios. El término "vientre" cobra aquí una relevancia muy particular. (2022, p. 441)

[77] "Sinestesia (o trasposición sensorial). Tipos de metáfora o grados de la metáfora, según Cohen— que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido" (2006, p. 476).

[78] "*Figura retórica* que forma parte de los *tropos* de dicción (*metasemas*) y que se basa en "la relación que media entre un todo y sus partes" (Lausberg)". Fontanier La describe como la

decir, se ofrece un elemento por otro: está el vientre, pero falta la mujer. Es la hembra humana que en el acto de parir está fatigada; es la hembra que engendra a un individuo peculiarmente fatídico en su accionar posterior. Nos permitimos afirmar a la luz del texto, que ese niño nace con un revólver en la mano que lo guiará por sus trágicos aconteceres.

Al mismo tiempo, nace en tierra de negros, pero llegará a diferenciarse de ellos, de esta raza, por sus pecas y su crencha rojiza; este rasgo le otorgará ventajas en ese ambiente que —regresamos a la antítesis— se quiebra entre los dos extremos: lo moreno, su olor a catinga, sus motas negruzcas, en el otro polo, las manchas magenta y la guedeja rojiza. Dos sensaciones se reúnen para dar luz y vida al contexto: la visual y la olfativa. La contemplación de los dos colores que contrastan frente a la supervivencia del segundo de ellos nos habla de discriminación, como en *Martín Fierro* con el negro inocente a quien el personaje extermina por coraje y falta de resignación ante su destino implacable. Así empieza la existencia del protagonista que da nombre al cuento.

Sigue desarrollándose el retrato del personaje:

> Practicaba el orgullo de ser blanco; también era esmirriado, chúcaro, soez. A los doce años militó en la pandilla de los Swamp Angels (Ángeles de la Ciénaga), divinidades que operaban entre las cloacas. En las noches con olor a niebla quemada emergían de aquel fétido laberinto, seguían el rumbo de algún marinero alemán, lo desmoronaban de un cascotazo, lo despojaban hasta de la ropa interior, y se restituían después a la otra basura. Los comandaba un negro encanecido, Gas Houser Jonas, también famoso como envenenador de caballos.
> A veces, de la buhardilla de alguna casa jorobada cerca del agua, una mujer volcaba sobre la cabeza de un transeúnte un balde de ceniza. El hombre se agitaba y se ahogaba. En seguida los Ángeles de la Ciénaga pululaban sobre él, lo arrebataban por la boca de un sótano y lo saqueaban (2011a, p. 45).

De este modo empieza el aprendizaje de Bill Harrigan quien se entregaba a la vanidad de ser blanco, la cual le otorgaba alguna que otra ventaja en al ambiente

---

"designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea del otro", de tal modo que las sinécdoques dan a entender o más o menos de lo que las *palabras* significan literalmente". (2006, p. 474)

de los morenos bravíos y mafiosos. Con tres adjetivos define el narrador al joven nacido del vientre irlandés: esmirriado, chúcaro y soez, es decir, delgado, débil, con aspecto enfermizo; además arisco y grosero. Los adjetivos que emplea quien relata los hechos son despectivos y marcan la pauta de la relación del autor con su personaje: lo describe, de cierta forma lo admira, pero también lo pone en tela de juicio por sus acciones nefandas.

Debemos destacar la edad en que militó en la pandilla de Los ángeles de la ciénaga: 12 años, esto es, un niño apenas. No podemos pasar por alto que el narrador llama "divinidades" a los ladrones y amigos de lo ajeno que maniobraban entre las alcantarillas y sumideros de la ciénaga. En el devenir de este comentario hemos llamado a Bil Harrigan como una divinidad pagana por otorgar mediante la muerte la curación al padecimiento que conlleva el sólo hecho de vivir. La descripción del lugar nos habla de una verdadera distopía[79] del ambiente al cual se integraban estos hombres de quien Harrigan aprendería a despreciar al género humano.

Agrega la voz narrativa: "En las noches con olor a niebla quemada emergían de aquel fétido laberinto". Destacamos la sinestesia: "con olor a niebla quemada"[80], al mismo tiempo que los datos sensoriales olfativos y visuales imponen su solemnidad retórica. Dos hechos presentados brevemente documentan este comportamiento mafioso: el marinero alemán y el hombre sometido con un balde de ceniza; ambos eran despojados y abandonados a su suerte.

Hasta aquí las acciones que el niño Bill contempló y llevó a cabo y que luego las incluiría en su propio *modus vivendi.* Así lo explica quien cuenta los hechos:

> Tales fueron los años de aprendizaje de Bill Harrigan, el futuro Billy The Kid. No desdeñaba las ficciones teatrales; le gustaba asistir (acaso sin ningún presentimiento de que eran símbolos y letras de su destino) a los melodramas de cowboys (2011a, p. 45).

[79] Con el término "distopía" nos referimos a una sociedad indeseable caracterizada por la opresión y la deshumanización, en donde predomina la absoluta negación de los valores tradicionales, para colocar en su lugar una forma de comportamiento que consiste en mutilar al prójimo y sacar de él la mejor ventaja posible.

[80] En la sinestesia se unen dos sensaciones que pertenecen a sentidos distintos. Ya lo dijimos, una sensación visual: "niebla" y otra olfativa: "quemada".

En la segunda parte del relato continúa desarrollando la anécdota:

Go west![81]

> Si los populosos teatros del Bowery (cuyos concurrentes vociferaban «¡Alcen el trapo!" a la menor impuntualidad del telón) abundaban en esos melodramas de jinete y balazo, la facilísima razón es que América sufría entonces la atracción del Oeste. Detrás de los ponientes estaba el oro de Nevada y de California. Detrás de los ponientes estaba el hacha demoledora de cedros, la enorme cara babilónica del bisonte, el sombrero de copa y el numeroso lecho de Brigham Young, las ceremonias y la ira del hombre rojo, el aire despejado de los desiertos, la desaforada pradera, la tierra fundamental cuya cercanía apresura el latir de los corazones como la cercanía del mar. El Oeste llamaba. Un continuo rumor acompasado pobló esos años: el de millares de hombres americanos ocupando el Oeste. En esa progresión, hacia 1872, estaba el siempre aculebrado Bill Harrigan, huyendo de una celda rectangular (2011a, pp. 45-46).

Resaltamos los siguientes motivos literarios:

1. Los dramas de jinetes y balazos a los que le gustaba asistir al personaje del cuento analizado. Se había anunciado momentos antes que a Bill le encantaba asistir a las ficciones teatrales.

   Él participa con entusiasmo de la ficción en donde el cabalgar de los jinetes y los disparos lo motivaban. Esta ficción él la transformará en realidad en su presente pandillero.
2. América sufría la atracción del Oeste bravío y legendario.

   Nos importa subrayar el llamamiento que el Oeste lejano enviaba a los hombres para invitarlos a participar en ese banquete apocalíptico de sangre y muerte.
3. Nuevo empleo de la anadiplosis: “Detrás de los ponientes… “Frase mencionada dos veces: En la primera se llegaba al oro de Nevada y de California. En la segunda la descripción es más detallada y simbólica:

a. El hacha demoledora de cedros.

[81] *Go west* literalmente significa “Ve al oeste”, con el significado de una exhortación a la juventud para que se atrevieran a llevar a cabo y vivir en carne propia la barbarie de la colonización.

Es la naturaleza destruida por el impulso demoledor de la barbarie. Se halla también insinuada la explicable dicotomía entre civilización y barbarie como lo señalábamos al hacer referencia al *Facundo* de Sarmiento.

b. La enorme cara babilónica del bisonte.

   Otro aspecto que nos conduce al territorio de lo fantástico, en donde el búfalo americano ostentaba una enorme "cara babilónica". Este poderoso animal recuerda al narrador el lejano paisaje babilónico con su trompa —metafóricamente, "una cara"— desafiando al paisaje agreste y desolado.

c. El sombrero de copa.
d. El numeroso lecho de Brigham Young.
e. Las ceremonias y la ira del hombre rojo.
f. El aire despejado de los desiertos.
g. La desaforada pradera.
h. La tierra fundamental cuya cercanía apresura el latir de los corazones como la cercanía del mar.

Todo ello —repetimos a Borges— detrás de los ponientes; en resumen, era el Oeste que llamaba a los indómitos corazones de los hombres que, como Bill, estaban preparados para enfrentar una existencia apenas explicable y muy cruel.

Demolición de un mejicano

El título de este apartado refiere a un movimiento violento: "Demolición"; en segundo lugar, se señala a la víctima y su nacionalidad. En el desarrollo de este mismo cuento quedará explicado porqué los negros y los mexicanos no atraen la simpatía de Bill. En este caso, el destino o la suerte funesta, lo llevan a matar a Belisario Bentancur como lo comentaremos en seguida.

> La Historia (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora la de una arriesgada taberna, que está en el todopoderoso desierto igual que en alta mar. El tiempo, una destemplada noche del año 1873; el preciso lugar, el Llano Estacado (New México) (2011a, p. 46).

Comienza con un comentario del narrador el cual se refiere a la Historia que orilla a los hombres a los lugares que ella (la historia) ha escogido previamente. Entre paréntesis leemos una curiosa referencia a un director de cine quien, al igual que la disciplina humanística señalada, se vale de imágenes discontinuas. En el devenir de la existencia no hay líneas continuas que marquen la dirección del ser humano; por el contrario, todo resulta aleatorio y fortuito.

Nos hallamos ahora en una "arriesgada taberna"; otra vez la cara de la metáfora que prefiere Borges: la sinécdoque: porque el adjetivo "arriesgada" se aplica al individuo que llega a la taberna y no a la taberna misma. En ella están los peligros que esperan al hombre. Sigue una bella metáfora: "El todopoderoso desierto", semejante al mar embravecido. El desierto que no es derrotado por nadie y que aniquila a todo aquel que se atreva a ingresar en su yermo territorio. Además, el narrador nos regala con una impactante antítesis: el desierto y su aparente condición estéril y el mar lleno de vida y muerte simultáneas.

Un nuevo cronotopos resulta señalado por la fecha (el cronos) y el lugar, "el preciso lugar", como lo llama el narrador: el llano Estacado, la vasta e interminable meseta del Nuevo México. Denomina "preciso" al sitio aludido, porque allí ha de suceder lo que tiene que suceder, como pasa siempre en la vida azarosa del individuo humano, en donde, aunque no lo pensemos, igual ha de suceder.

> ¡La tierra es casi sobrenaturalmente lisa, pero el cielo de nubes a desnivel, con desgarrones de tormenta y de luna, está lleno de pozos que se agrietan y de montañas. En la tierra hay el cráneo de una vaca, ladridos y ojos de coyote en la sombra, finos caballos y la luz alargada de la taberna. Adentro, acodados en el único mostrador, hombres cansados y fornidos beben un alcohol pendenciero y hacen ostentación de grandes monedas de plata, con una serpiente y un águila (2011a, p. 46).

Comenta enseguida:

La tierra es extensa, muy extensa y muy lisa también; sobrenaturalmente lisa, como dice la voz que cuenta los hechos. Observemos la hipérbole del adverbio que para aludir a lo prodigioso y casi milagroso lo manifiesta mediante exagerada metáfora. Quizás corresponda decir que, en Borges, esas desmedidas expresiones

dejan de serlo al tomar contacto con el paisaje salvaje y cruel al que tanto admira el autor.

El narrador evoluciona desde el paisaje del desierto —cráneo de una vaca, ladridos, ojos de coyote— hasta llegar al sitio en que algo va a pasar: la taberna. Este movimiento narrativo adopta una forma deductiva al evolucionar desde lo general a lo particular; desde la inmensidad del espectáculo territorial hasta el lugar en donde los hombres "beben un alcohol pendenciero"; esta hipálage es frecuente en el escritor argentino[82], mediante la cual atribuye al alcohol el comportamiento y acciones del hombre impulsado por ese mismo alcohol.

Además:

> Un borracho canta impasiblemente. Hay quienes hablan un idioma con muchas eses, que ha de ser español, puesto que quienes lo hablan son despreciados. Bill Harrigan, rojiza rata de conventillo es de los bebedores. Ha concluido un par de aguardientes y piensa pedir otro más, acaso porque no le queda un centavo. Lo anonadan los hombres de aquel desierto. Los ve tremendos, tempestuosos, felices, odiosamente sabios en el manejo de hacienda cimarrona y de altos caballos (2011a, p. 46).

El silencio del desierto se quiebra con el canto de un borracho; quien, imperturbable, es ahora víctima del mentado alcohol pendenciero. Si canta es porque la bebida lo vuelve más expresivo que de costumbre; si bebe estará dispuesto a pelear ante la más mínima provocación. Tales acciones se las atribuimos al individuo que, si bien no ha de ser protagonista en la taberna, podrá observar la violencia de los otros, que es proyección de su propio ímpetu.

Esos que hablan un idioma con muchas eses, seguramente serán mexicanos; pero el narrador comenta, en un tono sarcástico, que ha de ser, sin duda alguna, el idioma castellano porque son despreciados, humillados y ultrajados por ello. La oposición entre el inglés de los gringos y el español de los mexicanos es notoria y quien no se expresa en el dialecto anglo no es digno ni de ser escuchado

[82] Encontramos esta figura retórica en "El muerto" y "La intrusa" entre otros relatos.

ni de ser tomado en cuenta. Bill Harrigan lo piensa y lo expresa así, mientras su narrador lo manifiesta de forma inequívoca.

Señalamos el epíteto[83] agresivo y violento que le dedica a su personaje: es una rata de conventillo. Esta metáfora destaca en términos del decadentismo ya aludido. No sólo es una rata, sino que además pertenece a un lugar miserable y muy pobre: el conventillo. Ese pobre individuo humano que es Bill se dispone a beber, aunque ni dinero tiene para hacerlo. De este modo ingresa al territorio perverso de la violencia en donde es —al menos por un tiempo— rey y señor.

Cuando ha concluido un par de aguardientes y antes de seguir con otro más, observa a los hombres del lugar, los hombres de aquel desierto. Al verlos tremendos y tempestuosos, no siente miedo, sino todo lo contrario; los ve felices al revolcarse como los puercos en su propio lodo y les llama "odiosamente sabios"; genial oxímoron que, quien cuenta los hechos, deja escapar con exacta perfección para definir una particular forma de ser sabio; lo son en el manejo de la hacienda salvaje y de altos caballos; cuando dice "hacienda salvaje", recurre a una metonimia, porque por hacienda se refiere a todos los animales de ese espacio, sin destacar ninguno, aunque sabemos que el caballo es la bestia dominante.
Agrega:

> De golpe hay un silencio total, sólo ignorado por la desatinada voz del borracho. Ha entrado un mejicano más que fornido, con cara de india vieja. Abunda en un desaforado sombrero y en dos pistolas laterales. En duro inglés desea las buenas noches a todos los gringos hijos de perra que están bebiendo. Nadie recoge el desafío. Bill pregunta quién es, y le susurran temerosamente que el Dago—el Diego— es Belisario Villagrán, de Chihuahua. Una detonación retumba en seguida. Parapetado por aquel cordón de hombres altos, Bill ha disparado sobre el intruso (2011a, pp. 46-47).

[83] "Epíteto: Figura de construcción o de *nivel* morfosintáctico. Consiste en agregar a un nombre una expresión —palabra, frase u oración— de naturaleza adjetiva que pueda resultar necesaria, en distintos grados, para la *significación*: parecía una hormiga *laboriosa* […]. En esta acepción el epíteto construye una variante de la *sinonimia*. Pero otros también llaman epíteto al adjetivo que agrega un significado (hormiga arriera) o al que posee valor estilístico. (2006, p. 194)

Todo ocurre en un marco particularmente dinámico: 1. Silencio total que el borracho de la guitarra ignora con su canto. 2. “Ha entrado un mejicano”, a quien describe con economía de medios expresivos como “fornido y con cara de india vieja”. 3. El sombrero es, mediante la hipálage, desaforado; es decir grande y abultado; también lleva en sus costados dos pistolas que son el símbolo de una violencia implícita. 4. Con su voz, el mexicano en duro inglés —esto es, apenas comprensible, nueva metáfora que adorna magistral el discurso—. Desea las buenas nuevas “a todos los gringos que están bebiendo”. 5. Nadie acepta el obvio desafío. 6. Sólo Harrigan interviene para preguntar quién es; al incorporar la identidad del desconocido mediante siniestra anagnórisis[84], no tarda en reaccionar y desde su barrera de hombres altos, dispara y mata.

En este momento como en tantos otros, Bill mata para imponer su presencia de macho en ciernes. Mata para demostrar que él es superior a cualquier otra circunstancia o acción que le quieran imponer. Semejante a él, Fierro mata al negro después de provocarlo, pero mata a los hombres de Cruz, porque lo acorralan y no quiere ir a la cárcel. Bill mata y mata porque, en cierta forma, para eso lo educaron o contra educaron.

> La copa cae del puño de Villagrán; después, el hombre entero. El hombre no precisa otra bala. Sin dignarse mirar al muerto lujoso, Bill reanuda la plática. "¿De veras?", dice. "Pues yo soy Bill Harrigan, de New York." El borracho sigue cantando, insignificante. Ya se adivina la apoteosis. Bill concede apretones de manos y acepta adulaciones, hurras y whiskies. Alguien observa que no hay marcas en su revólver y le propone grabar una para significar la muerte de Villagrán. Billy The Kid se queda con la navaja de ese alguien, pero dice "que no vale la pena anotar mejicanos". Ello, acaso, no basta. Bill, esa noche, tiende su frazada junto al cadáver y duerme hasta la aurora —ostentosamente (47).

Villagrán está muerto: primero cae la copa del puño del herido, enseguida se desploma el hombre entero. Bill actúa como si nada hubiera pasado. Con total

[84] “Proceso retórico —considerado de gran importancia— que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito *reconocimiento* de un *personaje*, de un objeto o de un hecho, Por parte de otro personaje, o por parte del público (ya que éste puede recibir mayor información que algunos *protagonistas* que no participen en ciertas *escenas*) si bien Lausberg considera este último tipo de reconocimiento solo como una aproximación a la anagnórisis (2006, p. 41).

indiferencia dialoga con los hombres que ya lo admiran, mientras el borracho sigue cantando, también él indiferente a los sucesos de la cantina. Harrigan vive su propia apoteosis y acepta de buena gana las alabanzas profanas de los allí reunidos. Bill es y se siente como un pistolero cabal y realizado en el marco de su propia violencia. Esa noche se atreve a dormir junto al cadáver; en el mundo entrópico en el que habita todo es normal; mientras duerme junto al hombre muerto, posiblemente piense en sí mismo como el héroe que no es.

Muertes porque sí

De esa feliz detonación (a los catorce años) nació Billy The Kid el Héroe y murió el furtivo Bill Harrigan (2011a, p. 47). En esta breve oración encontramos varios elementos retóricos: el oxímoron, “feliz detonación”; el cronotopo, “catorce años”; la metáfora, “nació Billy the Kid”; “murió Bill Harrigan”, atribución metafórica también para aludir al mito de Billy the Kid; entre estas dos frases finales hay una clara antítesis, antítesis universal entre el nacer y el morir. Por supuesto, un nacer y un morir que se revisten de irrealidad mediante el factor retórico que la presenta.

Además, Borges narra una diégesis ficticia partiendo de una historia real; me refiero a Henry McCarty, el pistolero más buscado en los Estados Unidos. La pluma del argentino transforma, mediante la magia de la literatura, un hecho histórico en otro inventado. Pero lo hace de una forma tal que su relato, dinámico y entrelazado con numerosas figuras retóricas, se proyecta como una obra de arte en donde —ya lo hemos dicho— la violencia prepondera unida a una serie de factores lúdicos que entronizan al joven asesino como un anti-ejemplo de lo que la brutalidad puede engendrar. Varios aspectos de este cuento conectan con la literatura gauchesca y no le permiten olvidar al autor que la violencia existe, aunque se dispare —parcialmente— en direcciones diferentes como ya lo hemos comentado antes.

Continúa diciendo quien cuenta los hechos:

> El muchachuelo de la cloaca y del cascotazo ascendió a hombre de frontera. Se hizo jinete; aprendió a estribar derecho sobre el caballo a la manera de Wyoming o Texas, no con el cuerpo echado hacia atrás, a la manera de Oregón y de California.

> Nunca se pareció del todo a su leyenda, pero se fue acercando. Algo del compadrito de Nueva York perduró en el cowboy, puso en los mejicanos el odio que antes le inspiraban los negros, pero las últimas palabras que dijo fueron (malas) palabras en español (2011a, p. 47).

Se describe al nuevo Bill Harrigan como "el muchacho de la cloaca y el cascotazo", volviendo a referir a su origen humilde, rayano en lo menesteroso. Se integra al ambiente que lo vio nacer, pero nunca llegó a parecerse a su leyenda. El narrador marca la diferencia entre ficción y realidad y deja en claro que su personaje es tan sólo verosímil, pero lo es con una particular fuerza de interpretación de su propia condición que no deja de asemejarse a McCarty.

Además, comenta:

> Aprendió el arte vagabundo de los troperos. Aprendió el otro, más difícil, de mandar hombres; ambos lo ayudaron a ser un buen ladrón de hacienda. A veces, las guitarras y los burdeles de Méjico lo arrastraban.
> Con la lucidez atroz del insomnio, organizaba populosas orgías que duraban cuatro días y cuatro noches. Al fin, asqueado, pagaba la cuenta a balazos. Mientras el dedo del gatillo no le falló, fue el hombre más temido (y quizá más nadie y más solo) de esa frontera (2011a, pp. 47-48).

La habilidad y la dedicación de este muchacho le permite "aprender", dice el narrador y nosotros agregaríamos, "aprehender", en el más amplio sentido del término. ¿Qué es todo aquello que integró a su microcosmos[85] de una manera exhaustiva? Primero, el "arte vagabundo de los troperos"; esto es la habilidad para montar y domar a la hacienda; destreza difícil de integrar, pero no imposible en medio de su condición nómada, errante. Desde niño tuvo la llanura por casa, después de abandonar el "conventillo subterráneo", en el que había nacido por primera vez; el segundo nacimiento, simbólico por supuesto, fue después de la "feliz detonación", cuando ya tenía 14 años como lo habíamos explicado. Pero, además asimiló una nueva noción, que fue la más difícil y ardua: la de mandar hombres. A los animales irracionales se les puede manejar mejor que a quienes son dueños de una tramposa inteligencia que los hace difícil de manipular. Pero Billy The Kid supo

[85] Microcosmos es el pequeño universo que somos cada uno de los hombres. Su antónimo es macrocosmos. que refiere al gran espacio universal, al universo infinito.

entender y mediante ambos conocimientos llegó a ser “un buen ladrón de hacienda”. Como un comentario al pasar el narrador agrega un referente complementario: en algunas ocasiones las guitarras y los burdeles de Méjico lo arrastraban. Vida licenciosa, en donde el sonido de la guitarra y la guitarra misma servían como un paréntesis consolador ante su existencia orgiástica desordenada.

Algo más, la sinécdoque indica que era arrastrado por las guitarras y los burdeles, cuando en realidad el que tenía la intención y la necesidad de ir al encuentro de ese instrumento y de esos lugares, era el protagonista. En los prostíbulos hallaba el sexo impersonal que sustituía al amor.

Con la clarividencia cruel del insomnio se entrega a orgías colectivas que llegaban a durar “cuatro días y cuatro noches”, dice el narrador, recurriendo de nuevo a la cábala del número que tanto prefiere el Borges intertextual y apasionadamente filológico. Su espíritu errabundo y solitario le exigía la vivencia de esos días y de esas noches; en las cuales estaba ausente también el amor.

Cuando esos desmanes terminaban, su lujuria daba paso a la violencia. En tanto fue exitoso en estos arrebatos de intimidación y terror, resultó temido por todos. Al mismo tiempo fue el hombre —valga la metáfora— “más nadie y más solo”. Es capaz de dominar al otro, a su rival, pero su alma no haya consuelo: es ninguno, insignificante y está completamente abandonado y huérfano en un mundo que lo aplaude en ocasiones, porque le temen y lo resienten por el horror de caer bajo las balas de su revólver inclemente.

Quien cuenta introduce un nuevo personaje: “Garrett, su amigo, el sheriff que después lo mató, le dijo una vez: "Yo he ejercitado mucho la puntería, matando búfalos." "Yo la he ejercitado más, matando hombres", replicó suavemente” (2011a, p. 48). Hay una breve prolepsis o anticipación que anuncia el fin: “Garrett, su amigo, el sheriff que después lo mató”. El narrador adelanta el fin. Garrett no es su amigo, es su rival que traerá equilibrio al universo desordenado y despiadado de Billy, de la única manera en que pudiera lograrse tal cosa: con la eliminación del hombre que entronizó a la famosa *Hybris*[86] griega (1971, p. 59) en su modo violento de actuar.

[86] Hybris con el sentido de exceso en la manera de actuar, en oposición con el término “sofrosine” que alude al equilibrio y la moderación.

En breve diálogo con su controvertido amigo, éste había dicho que ejercitaba su puntería matando búfalos; a lo que Billy The Kid contestó con altanería: Yo lo hice matando hombres. La soberbia será borrada del mapa por la astucia de Garrett que elimina para siempre al asesino vanidoso. Los pormenores son irrecuperables, pero sabemos que debió hasta veintiuna muertes— "sin contar mejicanos". Durante siete arriesgadísimos años practicó ese lujo: el coraje (2011a, p. 48).

La voz que narra deja de lado los pormenores y sólo aclara lo sustancial, que incluye un breve resumen de las crueles hazañas del prepotente muchacho. Fue el causante de veintiuna muertes durante los siete osados y valientes años en que practicó el arte de la guerra individual contra desconocidos rivales. Se repite la cábala: fueron siete años[87] y con veintiún años mató a veintiún hombres. Señalamos el racismo del personaje quien ya ha dicho que los negros y los mexicanos no forman parte de su círculo de admiración.

Durante este tiempo practicó el lujo del coraje, sintiendo que nadie mejor que él podía hacerlo. Veamos la metáfora: “el lujo del coraje”. El coraje, el arrojo y la intrepidez es algo que no cualquiera puede alcanzar. El personaje, tristemente lo logra al igual que lo había hecho Martín Fierro en la gauchesca, pero con motivaciones curiosamente contrarias, pero al mismo tiempo complementarias en lo que a violencia refiere.

Continúa diciendo la voz de Borges, oculta detrás de su narrador:

> La noche del veinticinco de julio de 1880, Billy The Kid atravesó al galope de su overo la calle principal, o única, de Fort Sumner. El calor apretaba y no habían encendido las lámparas; el comisario Garrett, sentado en un sillón de hamaca en un corredor, sacó el revólver y le descerrajó un balazo en el vientre. El overo siguió; el jinete se desplomó en la calle de tierra. Garrett le encajó un segundo balazo (2011a, p. 48).

Éste es el final de la biografía ficticia de Billy The Kid: es su muerte. Con precisión aclara el mismo narrador que esto sucedió “la noche del 25 de julio de

[87] Para explicar lo cabalístico de este número recordemos los 7 pecados capitales y las 7 virtudes teologales.

1880”. Nuevamente hay dinamismo en la acción y contrastes. En lo que tiene que ver con el primer aspecto, Billy The Kid avanza al galope confiado en sí mismo y sin presentir la muerte que lo aguarda; en cuanto al segundo, el comisario Garrett está sentado atisbando la posibilidad de dispararle al engreído opositor; y lo hace con calma, con parsimonia, con un balazo en el vientre de Billy, destruye el mito, elimina a Billy The Kid. El caballo sigue en su carrera mientras el personaje central del relato recibe un segundo balazo también certero.

Todo ha pasado ya. Una circunstancia fortuita acaba con la vida y acciones del pistolero implacable. El sheriff puede decir a partir de este momento que también ha ejercitado la puntería no sólo con búfalos, sino también con hombres; con un hombre, el aparentemente indomable Billy The Kid ha caído, toda su fama será ostentada ahora por el cobarde comisario.

Complementa quien relata los acontecimientos:

> El pueblo (sabedor de que el herido era Billy The Kid) trancó bien las ventanas. La agonía fue larga y blasfematoria. Ya con el sol bien alto, se fueron acercando y lo desarmaron; el hombre estaba muerto. Le notaron ese aire de cachivache que tienen los difuntos. Lo afeitaron, lo envainaron en ropa hecha y lo exhibieron al espanto y las burlas en la vidriera del mejor almacén. Hombres a caballo o en tílburi acudieron de leguas a la redonda. El tercer día lo tuvieron que maquillar. El cuarto día lo enterraron con júbilo (2011a, p. 48).

El personaje colectivo es el pueblo que hasta este momento ha sido un personaje *In absentia*[88]: sabíamos que ahí estaba, pero no habíamos tenido la oportunidad de verlo actuar. En este momento se entroniza una nueva sinécdoque (el todo por la parte) al nombrar al pueblo en lugar de los habitantes de éste. Se dice: “El pueblo trancó las ventanas”, aunque fueron cada uno de los que allí viven, quienes temerosos de los probables acontecimientos por venir cerraron las ventanas.

[88] *In absentia* significa en ausencia, a diferencia de *In praesentia*, es decir presente y actuante en la diégesis; los ejemplos más representativos son Billy The Kid, el sheriff y por qué no, el mexicano asesinado en la taberna.

La agonía del personaje principal —a pesar de los dos balazos recibidos— fue larga y apenas se alcanzaba a oír su voz renegando contra el destino y contra su falta de precaución. Su blasfemia se entiende como el último acto de este hombre que responde con su sangre por los crímenes cometidos. “El que las hace las paga”, reza un viejo refrán; agregan los que profesan una metafísica frívola, que hay un *Karma* que todos debemos pagar por los actos de nuestra existencia.

Con el sol ya en alto, los lugareños se acercaron aún temerosos, lo desarmaron y comprobaron lo que ya no era necesario acreditar: estaba muerto, bien muerto. Observaron el cadáver y sólo vieron en él un trasto viejo, un cacharro vacío. El alma —si es que la tenía este criminal confeso y arrogante—, había huido de ese cuerpo maldito. Los aldeanos llevan a cabo, con religioso terror, los ritos funerarios. Después de afeitarlo y de ponerle ropa vieja, lo sometieron al escarnio y la burla en la vitrina del mejor almacén.

Esto ha quedado de quien fuera el renovado Billy The Kid. Muchos vinieron a comprobar que este terror de la llanura estuviera verdaderamente muerto. Pero es innegable que todos le temían al cuerpo inerte, tanto o más que lo que temían al hombre de las pistolas certeras y malditas. Todo concluye en medio de un festejo burlón: “El cuarto día lo enterraron con júbilo”.

Hemos leído la historia de un “x” cualquiera, de un individuo que sobresalió únicamente por el miedo que causaba en los otros: ante este individuo el propio Borges siente una mezcla de admiración y rechazo. Admiración por el coraje que ostentó en todo momento y por su capacidad de sobrellevar las más difíciles circunstancias. Rechazo, porque el argentino no acepta la imposición tenebrosa de un hombre que viene de las sombras y que ahora regresa a ella. El tiempo con su sabiduría milenaria se encarga de que todo lo acontecido retorne al lugar que le corresponde ocupar. En tiempos de los nazis Borges llegó a sentir por ellos y su empuje arrollador, un cauteloso respeto. Pero tuvo oportunidad de aclarar ante las sospechas de algunos lo que sigue y que corresponde al epílogo del libro *El Aleph*: “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo, que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán (2011a, p. 345).

Concomitantemente con lo anterior, Borges sintió un atractivo particular por la literatura gauchesca. La violencia en este género era totalmente visible. Como ya lo hemos dicho, justificada o no esta violencia existía, como sucede en el cuento que acabamos de comentar; al retomar el tema de la violación y el crimen sigue amarrado —estética y estilísticamente hablando— a esta literatura que se desplaza desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández; desde los cielitos y diálogos patrióticos del primero y del venerado *Martín Fierro* del segundo.

Capítulo IV. Reescrituras de *Martín Fierro*

Este capítulo estudia dos operaciones mediante las cuales Borges interviene directamente en el universo de *Martín Fierro*. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, reconstruye la vida anterior del sargento Cruz para convertir su decisión de combatir junto a Fierro en el momento culminante en que reconoce su verdadera identidad. En “El fin”, prolonga la historia de José Hernández y concede al hermano del Moreno la posibilidad de vengar su muerte, con lo que introduce un desenlace que el poema había dejado pendiente. Ambos cuentos parten de personajes y acontecimientos de la obra canónica, pero exploran sus silencios y posibilidades narrativas para otorgarles nuevos sentidos. Su análisis permite concluir que Borges no reproduce pasivamente *Martín Fierro*: lo relee, lo completa y lo transforma para reflexionar sobre la identidad, la justicia, la violencia y el destino.

4.1 Biografía de Tadeo Isidoro Cruz: identidad, revelación y destino

En este relato, incluido en *El Aleph* (1949), Borges vuelve sobre uno de los episodios centrales del *Martín Fierro* (1872) para narrarlo desde el recorrido de un personaje que el poema de Hernández no desarrolla completamente. Publicado originalmente en 1944 e incorporado después a *El Aleph* (1949), este cuento reconstruye, de manera fragmentaria, la vida del sargento Cruz antes de su encuentro con Fierro y convierte una decisión que se antoja repentina —abandonar las fuerzas de la justicia y combatir al lado del malevo— en el momento en que “sabrá para siempre quién es”.

El intertexto del relato se encuentra en el canto IX de *El gaucho Martín Fierro*. En el poema de José Hernández, el sargento Cruz forma parte de la partida que

intenta capturar a Fierro, pero, al contemplar la valentía con que el matrero se defiende, cambia de bando y pelea junto a él. Recuperaremos un fragmento de aquella obra en el que, Fierro, quien recita los versos, describe así el asombroso suceso:

> "Tal vez en el corazón
> le tocó un Santo Bendito
> a un gaucho, que pegó el grito
> y dijo: "¡Cruz no consiente
> que se cometa el delito
> de matar ansi un valiente!".
>
> Y ay no más se me aparió,
> dentrandole á la partida;
> yo les hice otra embestida
> 1630 pues entre dos era robo;
> y el Cruz era como lobo
> que defiende su guarida" (2009, p. 63).

Borges reconstruye retrospectivamente la vida del personaje para explicar ese acto. El cuento transforma así un episodio complementario del poema en el momento culminante de una existencia: el instante en que Cruz reconoce en Fierro su propia condición.

El título incluye el periodo de vida de Cruz. El autor usa este recurso para darle al texto la apariencia de una biografía genuina[89]. Su vida se desarrolla en el contexto de las guerras civiles, la frontera y el reclutamiento del gaucho por parte del Estado, las levas. Sin embargo, los acontecimientos históricos funcionan principalmente como etapas de un itinerario personal. Perseguido primero por la autoridad y convertido después en agente de ella, siendo esto una manera en que se castigaba a los criminales de la época, Cruz deberá enfrentarse finalmente con un hombre cuya historia refleja la suya. Por eso el cuento no sólo amplía la biografía

[89] Son muchos los relatos en los que Borges usa un recurso similar para dotar de legitimidad a sus narraciones, como en "Tlön…", asegura que la información de la región consta en la *The Anglo-American Cyclopaedia*, o en "El acercamiento a Almotásim", donde nos cuenta que la historia se desprende de la novela *The Approach to Al-Mu'tasim* del abogado Mir Bahadur Alí.

omitida por Hernández, sino que convierte el encuentro entre Cruz y Fierro en una revelación acerca del carácter inevitable del destino.

Antes de iniciar con el relato, Borges cita los versos de un poema del libro *The Winding Stair* del autor irlandés W. B. Yeats[90]: "*I'm looking for the face I had / Before the world was made"* (2011a, p. 259). Proponemos la siguiente traducción: "Busco el rostro que tenía / antes de que el mundo fuera creado". Los versos pertenecen al poema "Before the World Was Made", que forma parte de la secuencia "A Woman Young and Old". En la primera estrofa, una mujer contempla y modifica su rostro frente al espejo, pero afirma que no lo hace por vanidad: busca el rostro que poseía antes de la creación del mundo[91].

El epígrafe de Yeats anticipa la revelación que prepara el relato. Si la mujer del poema busca el rostro que poseía antes de la creación del mundo, Cruz descubre en Martín Fierro una identidad anterior a las funciones asumidas durante su existencia. Su puesto de sargento constituye una identidad circunstancial; su identificación con el perseguido revela, en cambio, el rostro esencial que los acontecimientos de su vida habían encubierto[92]. Por ello, al desertar, Cruz no se transforma en otro hombre: por fin descubre quién ha sido siempre.

Si retomamos la información que nos proporciona los años incluidos en el título, el cuento comienza *ab ovo*[93]: "El 6 de febrero de 1829, los montoneros que,

[90] Otro texto en el que Borges cita a Yeats en el epígrafe es "Tema del traidor y del héroe": "*So the Platonic Year / Whirls out new right and wrong*, / *Whirls in the old instead*; / *All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong* (2011a, p. 177). Los versos aluden al "año platónico", a la repetición histórica y a los hombres como actores de una trama cíclica. Borges lo explica así en el ensayo "El tiempo circular": "(Platón) afirma que los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial de partida: revolución que constituye el año perfecto (…) Si los periodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino" (2026, p. 537).

[91] Estos son los versos anteriores al fragmento que utilizó Borges: "If I make the lashes dark / And the eyes more bright / And the lips more scarlet / Or ask if all be right / From mirror after mirror / No vanity's displayed: / I'm looking for the face I had / Before the world was made" (1933, pp. 87-88).

[92] Adelantándonos un poco en el cuento, cuando Cruz está a punto de enfrentarse a Martín Fierro, el narrador afirma: "Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento" (2011a, p. 262).

[93] "La relación de una *historia** comienza "*ab ovo"* cuando el orden* —artístico— de la *intriga** coincide con el orden —cronológico— de la *fábula**. El de la intriga es arbitrario y es introducido por

hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino" (2011a, p. 259). De los datos fríamente documentales, resalta un aspecto: el narrador asegura que los montoneros desconocen el nombre del lugar al que llegan —posteriormente descubriremos más acerca de esta estancia—. En la lógica de los sucesos, es muy probable que, en la huida, los montoneros lleguen a lugares desconocidos, pero útiles para sus fines estratégicos. En la diégesis del cuento, el narrador que sabe más que los personajes[94] posee la información, pero decide reservarla para producir una revelación posterior. El lector tendrá que aguardar para descubrir algo que debía ser parte esencial de una "biografía" que, se supone, nos está dando lo necesario para conocer el origen del protagonista.

A continuación, se "identifica" al progenitor 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. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro (2011a, p. 258).

Los hechos se dan "hacia el alba"; lo que simboliza un nuevo inicio, paradójicamente se toma como contexto para anunciar el final del soldado desconocido que, podemos deducir, era el padre de Cruz. Al describir su sueño como una "pesadilla tenaz" —cuyo contenido queda oculto incluso para el narrador—, que despierta al guerrillero, el autor utiliza un epíteto, de carácter personificador, porque el sueño, sustantivo abstracto, no puede "ser" tenaz, para enfatizar que estamos ante un presagio del atroz final que está a horas de sufrir. La

el sujeto de la *enunciación**; el de la fábula es el natural en que se darían necesariamente los sucesos si se dieran, en una sucesión lógica causa-efecto" (2006, p. 1).

[94] Heterodiegético con focalización cero, Genette denomina focalización cero al relato en el que el narrador dispone de mayor información que los personajes, situación representada mediante la fórmula "Narrador, Personaje" (1989, pp. 244-245).

mujer, que no vuelve a aparecer en el relato, nos aporta la razón del nombre del protagonista. Por último, nos encontramos con otro dato que reforzará la importancia del contexto espacial del cuento: el hombre que tuvo la pesadilla trató de huir, pero terminó en unos pajonales que, al ser descritos como "*ya* lóbregos", remiten también al destino que aguarda al personaje principal de la historia en ese lugar.

A continuación, el narrador advierte: "Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda" (2011a, p. 259). Quien escribe aclara que no hará las veces de "copista"; él decidirá lo que le será indispensable para mostrar la trascendencia de la noche "definitiva". Por lo tanto, el lector deberá mantenerse atento a cada detalle de los sucesos. Después, nos dice: "La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" (2011a, p. 259).

Con respecto del intertexto que el narrador refiere en este momento del relato, en este versículo bíblico, Pablo de Tarso afirma haberse adaptado a diferentes comunidades con el propósito de acercarlas a su mensaje: "Me hice todo para todos, a fin de salvar a algunos por todos los medios posibles" (s. f., 1 Corintios 9:22). Borges vincula esta manifestación con el *Martín Fierro*, al que define como un libro cuya materia puede ser "todo para todos" debido a su capacidad para producir "casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones". La cita bíblica no explica directamente la conducta de Cruz; caracteriza, ante todo, la maleabilidad de la obra de Hernández y su posibilidad de ser reinterpretada desde perspectivas distintas.

"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" constituye, precisamente, una de esas versiones. Borges recupera un episodio del "insigne poema" y construye los acontecimientos que habría conducido a Cruz a abandonar la partida policial y combatir del lado de Fierro. Su decisión no implica simplemente que un representante de la "civilización" se transforme en un "bárbaro". Al observar al

perseguido, Cruz reconoce en él su propia historia y comprende que la autoridad a la que sirve lo ha colocado circunstancialmente contra un hombre semejante a él.

Se pueden encontrar paralelismo de esta estructura narrativa encontrar en otros textos del autor argentino. En el cuento “Tres versiones de Judas”, publicado pocos años antes, Nils Runeberg sostiene que Judas no sería el simple antagonista de Cristo, sino el hombre que reproduce inversamente su sacrificio: así como el Verbo se rebaja hasta hacerse mortal, Judas se rebaja hasta convertirse en delator. Cristo y Judas, aparentemente contrarios, participan de una misma estructura sacrificial. Aunque no se pretende establecer una influencia directa entre ambos relatos, sí podemos identificar un procedimiento recurrente en Borges: acercar posiciones antagónicas hasta revelar que una puede reproducir, invertir o contener a la otra.

A continuación, el narrador ofrece información acerca de la personalidad de Cruz: “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” (2011a, p. 260). En consonancia con la cualidad de la materia en *Martín Fierro*, que capaz de producir “casi inagotables versiones”, el narrador es ambiguo a la hora de definir a quienes han comentado la historia de Cruz, sólo se limita de decir que “son muchos”. Quien nos ofrece este resumen se convierte en uno más de ellos. De acuerdo con esos comentaristas, lo que impera en la figura del protagonista es su condición de gaucho ingobernable. Aunque el lector aún no asiste al ejemplo capital de dicha característica, Cruz es un gaucho rebelde y, en consecuencia, padecerá las dificultades propias de esa vida —como le sucedió a Martín Fierro—.

La enfática influencia de la metonímica llanura en la constitución de la naturaleza del protagonista —del gaucho—, es aprovechada por el narrador, quien se apresura a objetar ese determinismo geográfico: “pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales” (2011a, p. 260). La existencia de gauchos en otras latitudes demuestra que la pampa no basta para explicar el carácter de Cruz. Esta objeción coincide con lo

señalado por Borges en *Evaristo Carriego*: “Al paisano lo quieren resolver por la pampa; al compadrito por los ranchos de fierro viejo” (2026, p. 315). El cuento desplaza así la explicación que va del paisaje hacia el destino. La procedencia de Cruz es semejante a la de muchos hombres de la región, pero sólo se individualiza en el instante en que Martín Fierro le “revela” quién es. La llanura configura el escenario de su existencia; no contiene, sin embargo, la explicación definitiva de su identidad.

El narrador continúa: “Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra[95], no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad” (2011a, p. 260). Ese entorno bárbaro explica la circunstancia del limitado universo al que se circunscribió Cruz. El salvajismo y la violencia imperan, son tan cotidianos en ese espacio que terminan por ser aburridos. Después, mediante una prolepsis[96], el narrador nos deja echar un vistazo al futuro para saber cómo morirá el personaje, sin haber tenido ciertas experiencias que no encontraría en la llanura: la montaña contradice a la planicie, el molino representa un avance tecnológico propio de la urbe, no del campo, el pico de gas y la ciudad son símbolos de la civilización.

La enumeración de cosas que Cruz nunca conoció delimita negativamente su mundo rural. Borges expone una idea relacionada en los textos “La otra muerte”, incluida en *El Aleph* (1949), y en “Historias de jinetes”, que forma parte de *Evaristo Carriego* (1930), en donde afirma que “el gaucho le teme a la ciudad”. Cruz, sin embargo, está en una circunstancia anterior. No evita la urbe después de conocerla, sino que esta nunca llega a formar parte de su horizonte. Su posterior reclutamiento no supone, por ello, una verdadera entrada en la civilización; el uniforme modifica su posición social, pero no la identidad que reconocerá al encontrarse con Martín

[95] En “La vuelta”, Martín Fierro describe así el acaecimiento de Cruz: “Se le pasmó la virgüela, / y el pobre estaba en un grito; / me recomendó un hijito / que en su pago habia dejado, / “Ha quedado abandonado”, / me dijo, aquel pobrecito. […] De rodillas a su lado / yo lo encomendé á Jesus; / faltó á mis ojos la luz / tube un terrible desmayo; / cai como herido del rayo / cuando lo ví muerto á Cruz” (2009, p. 123)

[96] “Denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (1989, p. 95).

Fierro. Ese rasgo en Cruz explica su actitud durante una visita anterior en Buenos Aires, episodio que el narrador recupera mediante una analepsis:

En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en 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 recogiéndose a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad (2011a, p. 260).

En este punto, vale la pena recordar lo que el narrador nos advirtió acerca de la historia de Cruz: "sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda" (2011a, p. 259). Esos momentos indispensables son los dilemas que van acercando poco a poco a Cruz a su sino. En el primero, podemos apreciar que la resistencia de Cruz ante el mundo urbano se hace patente cuando se recluye en la fonda de los corrales. Él pertenece al campo, y por lo tanto no coincide con sus compañeros quienes, al "vaciar el cinto", seguramente están malgastando el dinero que llevan en alcohol y diversión, deslumbrados por los atractivos de la civilización que encuentran en la ciudad. La dicotomía Sarmientina de "civilización y barbarie" se hace presente en este momento del relato. Paradójicamente, es el representante de la barbarie quien se muestra más ecuánime ante la situación. Incluso dentro del espacio urbano conserva las prácticas propias de su vida rural, recluyéndose en un lugar que lo ubica en la frontera del conflicto.

Más importante aún es observar el entendimiento que alcanza Cruz: "Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad" (2011a, p. 260). Esta afirmación, en realidad, no le atribuye una capacidad intelectual excepcional. Borges distingue aquí el razonamiento discursivo de una forma intuitiva de autoconocimiento. Cruz no puede explicar conceptualmente su rechazo de la urbe[97], pero lo manifiesta mediante sus hábitos y

[97] En "La otra muerte", algo parecido le sucede a Pedro Damián, el gaucho entrerriano que participó en la batalla de Masoller. El narrador afirma que "El sonido y la furia de Masoller agotaban

su reclusión. Esta comprensión prefigura la revelación definitiva del cuento. Primero, reconoce aquello a lo que no pertenece y, cuando se encuentre con Fierro, descubrirá el destino que lo rige. Su limitación intelectual no excluye, por tanto, una aguda lucidez acerca de su propia identidad.

A continuación, se le presenta el segundo conflicto: “Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada” (2011a, p. 260) —así y como le sucedió Martín Fierro—. El trabajador pensó que Cruz era un cobarde, por eso no paraba de incomodarlo y aunque Cruz al principio se contiene, lo ignora, la insistencia saca a relucir lo que llevaba en su sangre gauchesca, ahora sí, gracias a esa “monotonía bárbara”. Este episodio constituye un punto de inflexión: el agente externo no transforma por completo al personaje, sino que hace aflorar una disposición violenta que hasta entonces no había exteriorizado. Cruz se convierte ahora en prófugo de la autoridad.

Cruz se esconde de la justicia, pero después la enfrenta porque “Prefirió pelear a entregarse” (2011a, p. 260). En el duelo, el gaucho se bate como más adelante lo hará el otro prófugo de la historia, Martín Fierro. Una vez más, el lector está ante una premonición de lo que pasará en el cuento. La pelea termina hacia el alba, cuando finalmente es desarmado. Cruz se ha convertido, además de inocente a prófugo, en un gaucho bravo, templado por la adversidad y dispuesto a mostrar su coraje cuando sea necesario. Cuando lo capturan, lo reclutan porque: “El ejército, entonces, desempeñaba una función penal: Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra” (2011a, p. 260). La contradicción militar debilita el espíritu del gaucho que una vez resolvió un conflicto por simple rebelión pasiva. Consecuencia que suena lógica después de luchar en favor de sus orígenes para luego atacarlos como a un enemigo acérrimo.

su historia” (2011a, p. 272). La experiencia supera su entendimiento, y se limita a describir lo que lo impresionó de la batalla. Evidentemente, la conciencia que alcanza Cruz es distinta.

El narrador nos describe otra fecha importante más en la carrera militar de Cruz: “El 23 de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza” (2011a, p. 260). Aquí destaca el arrojo del protagonista: la diferencia numérica es avasalladora; aun así, es parte de la batalla y ni la herida que le provocan es suficiente para vencerlo. Por lo tanto, esta batalla se vuelve indispensable para realzar su valor físico, el que le ayudará a pelear con el mismo ímpetu que Martín Fierro.

A lo largo del cuento, encontramos evidencias de que el narrador, en efecto, nos proporciona sólo lo que él considera indispensable para entender la noche que orienta su relato. A continuación, nos dice: “En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo” (2011a, p. 261). La palabra “oscura” se puede referir a la infamia de los acontecimientos por los que atravesó o por los misteriosos que son, esto es ambiguo. Como no ofrece una explicación para pasar de una épica historia a un contexto pacífico y sedentario, quien cuenta los hechos lo resuelve con un hiato.

Sin embargo, sí nos muestra un cambio más en la esencia del protagonista. Cruz regresa a su lugar de origen después de un viaje en el que se volvió consciente de su espíritu gauchesco. Pero ahora, está asentado: posee una tierra y tiene un hijo, situaciones que representarían un avance hacia la vida en paz. La frase “casado o a amancebado” se puede entender de dos maneras: o los términos son intercambiables y ambos son válidos para describir su situación, o el narrador no sabe cómo se siente Cruz. Si tomamos la segunda opción, sería interesante apreciar la repentina limitación en la omnisciencia de quien relata —como si se tratara de un biógrafo con lagunas documentales propias de su quehacer—. En un momento anterior accedió a la comprensión más profunda de Cruz; ahora, no es capaz de establecer su estado.

Esa incertidumbre vislumbra los siguientes acontecimientos. “En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo

debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era" (2011a, p. 261). Una vez más, la omnisciencia del narrador se vuelve a modular para proporcionarnos los siguientes acontecimientos relevantes. Primero, nos ofrece un hecho: el nombramiento de Cruz como sargento. Esto abona al progreso que se venía reflejando en la vida ordinaria, equilibrada y feliz de Cruz. Aparentemente, la etapa de rebelde había quedado atrás, ahora era un representante del orden. Pero, después, el narrador, que regresa a su omnisciencia anterior, interviene para aclarar que en el fondo era desdichado, reflejo de la desazón a su interior:

> (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (2011a, p. 261).

Saber "para siempre quién es"; cruzar finalmente ese momento revelador era lo que, en lo más profundo de su ser, le faltaba, aunque no fuera consciente de ello. Por eso, a pesar de tener familia y ser dueño de unas tierras, no encontraba la serenidad. A través del narrador, Borges le atribuye a la noche del encuentro entre Cruz y Fierro ese carácter decisivo. La biografía de Cruz está por revelarnos el momento, el instante, en que sabrá para siempre quién es. El acto que está por realizar le revelará, por fin, su identidad. Como lo mencionamos, las encrucijadas anteriores le sirvieron a Cruz para entreverse en el espejo anterior de la creación del mundo, como en el poema de Yeats.

En el relato de los hechos finales, el narrador, primero, nos dice que, en junio de 1870, Cruz recibe la orden de capturar a un desertor quien: "en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas" (2011a, p. 261). Es el intertexto el que nos permite saber que estos hechos ya sucedieron, en la obra de José Hernández, pero la creatividad borgeana nos permitirá revivirlos, desde la perspectiva de Tadeo Isidoro Cruz. Después, quien nos

cuenta el relato ubica el lugar del suceso: “El informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros” y que también de ahí había salido “El desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil” (2011a, p. 261).

Vale la pena recordar que la estancia, cuyo nombre ignoraban los montoneros al principio del cuento, está aquí ubicada en Laguna Colorada, lugar consignado como procedencia de Cruz. Borges demora intencionalmente su denominación, el sitio apareció primero como un paradero fortuito y sólo después revela su condición de lugar originario, mediante una forma de anagnórisis espacial —aunque no sea el personaje quien reconoce el lugar, sino el lector—.

Dicho procedimiento reproduce la estructura del destino en el cuento, pues, del mismo modo que Cruz vive sin saber plenamente quién es hasta su encuentro con Fierro, el lector prácticamente pasa por desapercibido el escenario de su nacimiento sin enterarse de su significado. Laguna Colorada adquiere así una dimensión mítica, constituye el espacio donde inicia la biografía de Cruz y que está marcado por violencia. Ahí comienza, insospechadamente, el destino que se revelará cuarenta años más tarde. Al final, el narrador agrega: “Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció” (2011a, p. 261). Este recuerdo está anidado en el inconsciente de Cruz, pero le permite presentir que está volviendo a su origen y dirigiéndose a su destino.

Después de perseguir al criminal hasta acorralarlo, la batalla final empieza así: “Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara” (2011a, p. 262). Inmediatamente después del grito, Una sensación de *déjà vu* pasa por la mente de Cruz. Él sabe que está regresando a una situación que ya vivió, pero ahora los papeles se han invertido, pues ya no es la víctima sino el victimario. Con una

descripción hiperbólica —el cabello y la barba que le comen la cara—, el narrador retrasa un momento más el encuentro entre Cruz y Fierro.

Después de aclarar que no se darán a conocer los pormenores de la pelea, salvo que Martín Fierro hirió a varios de los hombres de Cruz, la narración se centra en la figura de Cruz: “Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender” (2011a, p. 262). El protagonista inicia la pelea Con una oscuridad de pensamiento. Es este un instante previo al descubrimiento de sí. Después, la transformación de Cruz se representa mediante la anáfora del verbo “comprender” qué muestra la progresión de la revelación final:

> Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro (2011a, p. 262).

Primero, comprende que no hay diferencia entre los destinos de las personas pues. Borges menciona esto en el cuento “El inmortal”: “Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas” (2011a, p. 233). Acatar ese destino no era fácil para Cruz, pero el mismo arrojo de su personalidad gauchesca le ayudaba para aceptarlo. Después, las jinetas y el uniforme que en un momento lo hicieron pertenecer a la justicia y la civilización eran ajenas ya para la identidad que surgía de sus adentros, del lado del bárbaro, pero, al mismo tiempo, del justo. A continuación, la doble metáfora que contrasta la singularidad del lobo contra la pluralidad del perro gregario enfatiza la individualidad, cuya consecuencia puede ser la marginalidad, pero que no se aparta del destino que cada uno debe afrontar. Finalmente, se da la revelación capital: Tadeo Isidoro Cruz se dio cuenta que “el otro era él”; que todo el tiempo anterior había llevado una vida que no era la que le correspondía.

En “Historia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, Borges no se limita a hacer que el protagonista cambie de bando; revela que, cada uno, llevaba dentro de sí

alguna forma de aquello que parecía ser su contrario. El narrador declaró, al principio de la historia, que sólo iba relatar los hechos esenciales para que la noche que le interesaba fuera entendida. En estos hechos se describen los dilemas que van aproximando al personaje a su destino. Si bien un dilema ofrece la oportunidad para decidir cómo resolverlo, Borges construye el momento definitivo de manera que esa decisión del héroe deja de sentirse arbitraria, sino que se ve determinada por circunstancias internas que, en términos gauchescos, o de acuerdo con la idea del eterno retorno, los personajes ya llevan en su espíritu.

Mediante la reconstrucción de los antecedentes de Cruz, Borges aborda el tema del "destino "como un elemento estético, al cual regresa a lo largo de su producción artística. Los personajes alcanzan el momento en el que tienen que sufrir una "transformación" que es parte de esta única historia de la que forman parte. Tal vez, más tarde o en otros cuentos, como sucede con el personaje de Cruz, enfrentarán las circunstancias contrarias a las presentes.

Conviene aquí recordar la declaración que Borges realiza hacia el final de su ensayo "El tamaño de mi esperanza" de 1926: "Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte" (2026, p. 117). El momento de claridad en que Cruz "comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad" (2011a, p. 260), también es un ejemplo evidente de la vigencia de la postura intelectual originaria del autor. La incompatibilidad de Cruz con la ciudad se configura mediante elementos concretos del mundo rural argentino —el gaucho, la tropa, la fonda de los corrales, el mate, la oposición entre campo y ciudad—; sin embargo, su comprensión trasciende el conflicto local entre campo y urbe. Borges convierte esa experiencia gauchesca en una revelación acerca de la identidad y la pertenencia. Antes de reconocer en Martín Fierro el destino que lleva dentro, Cruz intuye negativamente el mundo al que no pertenece. De este modo, el criollismo no funciona como simple representación costumbrista, sino como punto de partida para una reflexión de alcance metafísico sobre el autoconocimiento y el destino.

4.2 El fin: reescritura, justicia y consumación del héroe gauchesco

En este relato de Jorge Luis Borges vuelve a manifestarse su preocupación por la literatura gauchesca; con la salvedad de que su narrador concluye una historia que —según su criterio— había quedado inacabada en la obra cumbre de José Hernández.

El título representa, como ya lo habíamos dicho en el cuento "El muerto", una suerte de prolepsis, puesto que se está recurriendo a una ausencia de expectación en donde el argumento es lo menos importante; lo que en realidad trasciende es lo artístico, el modo de contar que caracteriza al escritor argentino brilla por su estilo, por sus metáforas y por la manera de decir, callando, por sus reticencias al estilo de Dante en *La divina comedia.* La única duda que puede asaltar a un lector desprevenido es saber quién va a morir. A medida que avanza el relato se irán clarificando los hechos hasta llegar al encuentro del forastero y del moreno.

Por otro lado, se ofrece a nuestra consideración un recurso literario vigente, pero con una historia muy antigua; se trata de lo que denominamos *Mise en abyme, puesta en abismo;* tal procedimiento consiste en una suerte de superposición de un relato en otro, entre los cuales existen semejanzas que el autor desarrolla de una manera que parece que nos estuviéramos viendo en un espejo. Se le conoce también como el juego de las *matrioshkas* o muñecas rusas, en las cuales una muñeca cabe en la otra y otra en ésta, así hasta el infinito. De este modo se produce la imbricación que nos conduce a la denominación que estamos analizando.

Si bien André Gide creó este término en su *Journal* en 1893[98], ésta es una expresión que el escritor francés tomó de la heráldica*,* en donde la inclusión de un escudo en la parte central de otro le lleva a reflexionar que esta superposición en la pintura puede adaptarse a la literatura. Así nació la denominación para un recurso literario muy antiguo que el escritor aludido le da nombre y trascendencia. El propio Gide aplica, de una manera magistral, este recurso en su novela *Los monederos falsos*[99]*.* A su vez entre muchos escritores que teorizaron sobre el tema tenemos

[98] Entrada correspondiente al 13 de junio de 1893.

[99] Gide, André (1925). *Les Faux-Monnayeurs*, París, Gallimard. (*Los monederos falsos,* traducción de Julio Gómez de la Serna), Barcelona, Seix Barral, 1985.

presente a Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular,* Madrid, Visor, y a Gérard Genette en *Figuras III.*

Como decíamos, había sido utilizado siglos antes, sin darle el certificado nominal que lleva desde fines del siglo XIX. Son muchos los ejemplos al respecto, sólo mencionamos a uno de los clásicos preferidos por Borges, *La divina Comedia.* En el canto V del Infierno en el momento en que Francesca Da Rímini le está contando a Dante sus amores con Paolo, le dice:

> Leíamos un día por entretenimiento la historia de Lanzarote y la reina Ginebra. Estábamos solos y sin recelo alguno. Cuando leímos como, sobre la anhelada sonrisa de la amada, puso en la boca un beso, éste, que eternamente estará junto a mí, me besó tembloroso. El libro y quien lo escribió fue para nosotros otro Galeoto. Aquel día ya no leímos más (2003, p. 60).

Éste es un claro ejemplo de relato en abismo, en donde el efecto espejo se cumple en forma cabal: Paolo y Francesca se besan apasionadamente en el instante en que leen como esa misma acción se cumple en el libro que están recorriendo con sus ojos. Además, al igual que Galeoto había sido el intermediario en los amores de Lanzarote y Ginebra, el libro que narra estas pasiones fue el mediador para que los amores de la pareja infernal se consumaran.

Complementariamente con lo anterior, agregamos que la valiosa fuente de conocimientos del autor, su erudición, lo conducen por el camino del intertexto[100] para narrar un acontecimiento que en el orden del relato tiene un pasado y un presente. En el pasado se recuperan dos pasajes del *Martín Fierro,* en donde el personaje principal provoca a un moreno que llegaba con su mujer en ancas a un baile, allí todo era movimiento y emoción. Fierro está borracho y después de afrentar

[100] El intertexto es un descubrimiento que Bajtín, entre otros, introduce en la teoría literaria: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (1981, p. 190). En el presente análisis nos basaremos, además, para presentar y aplicar la noción de intertextualidad, en *Palimpsestos, La literatura en segundo grado, de Gérard Genette (1989).* (Madrid, Taurus con traducción de Celia Fernández Prieto) y también de varios autores (1996), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto,* selección y traducción de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas.

a la mujer del negro se enfrenta con su marido y lo mata (2009, p. 49). El segundo pasaje se relata en *La vuelta de Martín Fierro* en donde se traban en una payada con un moreno (2009, p. 236), hermano del hombre que Martín Fierro había matado.

Comienza el cuento *in medias res,* es decir en mitad de la cuestión[101]. Se escucha en primer término la voz del narrador, quien presenta al personaje, testigo de los hechos que se han de contar:

> Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente… Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras. Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana ordinaria que le envolvía las piernas. Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aún quedaba mucha luz en el cielo (2011a, p. 206).

Un apellido tan sólo: Recabarren. Un desconocido que paulatinamente irá tomando rasgos propios y que funciona dentro del relato —ya lo dijimos antes— como un testigo de los hechos. Él contrasta con los protagonistas: el Moreno y Martín Fierro, quienes se irán presentando a medida que la diégesis lo exija.

La narración en abismo ya presentada al comienzo se plantea en el cuento de Borges, puesto que Recabarren —personaje del presente— observa el enfrentamiento de dos protagonistas que vienen —digámoslo así— de otra obra del pasado: *Martín Fierro.* El narrador encabalga una narración sobre otra, en este presente contemplaremos mediante la mirada del paralítico cómo se desarrollan los hechos. Corresponde aclarar, adelantándonos a los acontecimientos argumentales, que Borges se atreve a cambiar el final de la obra de Hernández, porque a pesar de admirar a este ídolo de su propio pasado, no está de acuerdo con que Fierro, después de matar a un hombre inocente, se encare con el hermano de éste. En aquella ocasión, juntos cantan bellamente y a dúo en una payada, el gaucho responde a cada una de las preguntas del moreno, cuando llega el momento de

[101] "La relación de una historia comienza "*inmedia res*" cuando el orden de la intriga no es el canónico o cronológico de la *fábula*; es decir, cuando no comienza por el primero de los hechos relatados —lo que sería iniciar la relación "*ab ovo"*— sino por una parte intermedia" (2006, p. 265).

reclamarle el asesinato de su hermano, Fierro se desentiende del tema y se aleja no queriendo repetir la violencia del pasado.

Posiblemente el autor piensa que no es suficiente con hacer a un lado el problema; hay una culpa que el moreno reclama y un silencio que el gaucho impone. Estarían en juego dos posibilidades o alternativas:

> La primera, si Fierro hubiera matado al negro en el segundo encuentro duplicaría su error y el doble crimen le reclamaría con mayor intensidad.
>
> En segundo lugar, si el negro hubiera matado a Fierro, como lo hará en el cuento, el final del poema gauchesco hubiera sido otro.

Pero Borges, aferrado al esquema trágico que mencionábamos en el relato de Bill Harrigan, reclama una suerte de justicia trascendente que exigiría —como nuevas Erinias[102] (1971, p. 429) latinoamericanas—, que el culpable pague con su propia sangre las acciones nefastas del ayer.

Al mismo tiempo, la mirada de Recabarren constituye un aspecto que no podemos ignorar, puesto que él y su falta de acción y sus ojos escrutadores dibujan un contraste con los dos personajes, quienes primero dialogan, luego se preparan para el enfrentamiento y, por último, se traban en un combate en el que muere Fierro, trasmutando así el final del grandioso poema de Hernández.

Continúa diciendo quien relata los hechos:

> Con el brazo izquierdo tanteó para dar con un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó; del otro lado de la puerta seguían llegándole los modestos acordes. El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado. La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo. Recabarren, patrón de la pulpería, no olvidaría ese contrapunto; al día siguiente, al acomodar unos tercios de yerba, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla. A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos con exceso de las desdichas propias; no así el sufrido Recabarren, que aceptó la

[102] Diosas vengadoras de los crímenes familiares.

> parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América. Habituado 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 (2011a, pp. 206-207).

Los movimientos de Recabarren son torpes; su brazo izquierdo intenta alcanzar un cencerro de bronce que se hallaba al pie de su modesta cama. Lo consigue y lo agita. Un joven aindiado acudirá al llamado. Pero antes de que esto ocurra el narrador se detiene a contar el —podríamos llamarle así— el preámbulo de los hechos centrales de este cuento. Prevalecen los datos sinestésicos de valores complementarios; a saber, táctiles —"tanteó para dar con el cencerro—, visuales —"de bronce que había al pie del catre"—, auditivos —"seguían llegándole los modestos acordes—.

La sensación auditiva es la más importante. El personaje testigo que está en el relato como una creación trascendente por parte de Borges, escuchaba los modestos acordes del negro que había llegado a la posada con sus pretensiones de cantor y había sido derrotado en la payada de contrapunto por otro forastero. Los temas van y vienen en el relato y el modo de narración en abismo se hace evidente en cuanto al intertexto implícito refiere; en este momento al menos, en donde hubo una payada al igual que había sido la de Fierro con quien ahora improvisa. La derrota presente del negro parece ser un aviso —gracias a la magia de la antítesis[103]— de su triunfo cuando llegue Martín Fierro y suceda lo que ya sabemos que acontece.

Agrega, además:

> 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 cantaba. El hombre postrado se quedó solo; su mano izquierda jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder.
> La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir, a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho

[103] "*Figura* de pensamiento (*tropo* de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común" (2006, p. 55).

> oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. A unas doscientas varas dobló. Recabarren no lo vio más, pero lo oyó chistar, apearse, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulpería (2011a, p. 207).

Otro personaje secundario interviene ahora. El narrador no sabe o no nos quiere decir quién es realmente: por eso. recurre al "tal vez". De todos modos, el chico y Recabarren forman unidad en el relato; se entienden perfectamente a pesar de las limitaciones del narrador testigo. En seguida dos comentarios del relator que dan pie a lo que vendrá en forma casi inmediata: 1. El negro no cantaba. 2. El hombre, Recabarren, se quedó solo mientras jugaba con su cencerro; éste representaba, en el orden del relato, un sonido que decía lo que su dueño no podía pronunciar ya.

Es genial la manera en la que Borges continúa contando; me refiero a esa llanura que, con los últimos rayos de sol, parecía verse como en un sueño. Este elemento onírico es trascendente: el calor de la tarde, los rayos del astro; todo tiende a crear un ambiente de ensueño que, poco a poco, se trastocará en pesadilla cuando Recabarren sea testigo del enfrentamiento y la muerte de uno de ellos.

Precisamente, mediante otro dato sensorial visual, puede observar un punto en el horizonte que paulatinamente se agiganta hasta devenir en un hombre que llegaba. Hay expectativa; una enorme línea de puntos suspensivos se dibuja inconsciente en el testigo. Puede ver y lo describe: "el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro". Dos sustantivos acompañados por sus respectivos adjetivos: el poncho, largo y oscuro; el caballo moro. El lenguaje gauchesco impone su presencia como un fresco idiolecto[104] que nos regresa al paisaje del lejano *Martín Fierro.* No alcanza a ver la cara del desconocido que llega: continúa la expectación ya mencionada.

Recabarren no vio más, pero sí oyó chistar, apearse y avanzar con paso firme. Ha llegado un desconocido. Comienza el diálogo entrecortado:

[104] "Lenguaje idiosincrásico, privativo de una persona, tal como ella, singularmente, lo emplea, con sus peculiaridades Individuales, según su competencia lingüística y su conformación sociocultural" (2006, p. 262).

> Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:
> —Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.
> El otro, con voz áspera, replicó:
> —Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido (2011a, p. 207).

Parecen amigos que se reencuentran y no lo son. Son enemigos silenciosos que se ponen en manos de sus propios destinos. El negro habla primero y agradece en un tono directo y sin segundas intenciones. El otro se ubica en la misma línea en que el moreno acababa de expresarse, regresándole "el cumplido".

El juego de opuestos se manifiesta nuevamente. Entre el silencio y el apagado sonido de la guitarra. Entre el que llega y el que estaba esperando. Entre la vida y la muerte. La muerte del pasado que el moreno viene a vengar y la vida del presente que pertenece a esos dos hombres. Pero, uno de los dos debe morir. Si nos ajustamos al texto de Hernández tendría que ser el negro quien dejara de existir. Pero Borges no lo ha querido así; al cambiar el final de la obra maestra de Hernández, por un lado, quiere hacer justicia, por el otro, desea controvertir el mensaje de su connacional al incluir el acto de violencia que veremos enseguida, hecho que el creador de *Fierro* quiso evitar.

El moreno y el otro:

> Hubo un silencio. Al fin, el negro respondió:
> —Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.
> El otro explicó sin apuro:
> —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.
> —Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud.
> El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rio de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla. (2011a, p. 207)

La identidad del recién llegado sigue oculta. En el comentario hemos adelantado de quien se trata, pero Borges desea no decirlo todavía. Con ello, está esperando el desenlace que se prepara paulatinamente. Al silencio responde el negro cuando alude al acto de esperar. Son siete largos años que han pasado. El otro contesta que él también ha pasado más de siete años sin ver a sus hijos. Insistimos en subrayar el modo en que el autor argentino regresa sobre el siete

como número cabalístico; éste es el juego lúdico que más que manifestar sugiere, insinúa.

El otro habla de un tema que necesariamente hará hervir la sangre de su oponente: los hijos y la alegría de reencontrarse con ellos. Por Hernández sabemos que Martín Fierro al matar al pobre negro, también condenó a sus hermanos, muchos hermanos, a prescindir de todo el apoyo que él les daba. La prepotencia del personaje central de la obra de Hernández se colocó, en aquel momento, por encima de todo razonamiento y sólo prevaleció el poder de un cuchillo. Hoy la magia del intertexto nos pone frente a frente con una cruel verdad que ya quedó explicada; el negro, el vengador, actúa con prudencia a pesar de todo el odio que anida en su interior. Fierro cuenta y explica, el moreno calla y piensa.

El desconocido y sus hijos:

> —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.
> Un lento acorde precedió la respuesta del negro:
> —Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.
> —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 (2011a, pp. 207-208).

El desconocido dio buenos consejos a sus hijos antes de despedirse de ellos. El hombre que habla está arrepentido de lo que hizo, pero al hombre que escucha le ha de parecer completamente extemporáneo ese arrepentimiento.

Sobre todo, cuando Fierro comenta que exhortó a sus hijos subrayando: “el hombre no debe derramar la sangre del hombre”. Es muy importante leer la respuesta del moreno: “Así no se parecerán a nosotros”. Reprocha veladamente mediante una frase insinuante y anuncia, mediante prolepsis fatal, que él está a punto de matar.

Ese “nosotros”, refiere al pasado del desconocido y al inmediato futuro del negro quien, con su cuchillo, se hará cargo de una venganza que ha esperado siete dolorosos años. El estilo borgiano es impecable, porque al prevalecer el discurso implícito permite que el lector lea mucho más allá de lo que está dicho.

El narrador continúa manteniendo en el anonimato al personaje que acaba de llegar. Lo curioso radica en que —si consideramos el contexto— todos sabemos de quien se trata. De acuerdo con la voluntad de Borges, Fierro sigue siendo tan sólo un forastero, como lo llama ahora. Oímos una reflexión en voz alta del recién llegado: “Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano”. Antes mató por culpa del destino, como lo señala; ahora se prepara para matar otra vez. Es fácil culpar a las fuerzas ocultas del sino trágico; pero, al mismo tiempo, observamos que el forastero cree en algo que no va a suceder. En sus palabras se oculta una falsa prolepsis: “Otra vez me pone el cuchillo en la mano”.

Observamos una clara metáfora, probablemente sinécdoque porque “poner el cuchillo en la mano”, es una forma de decir que se prepara para repetir los nefastos acontecimientos del pasado.

Llegamos al desenlace:

> El negro, como si no lo oyera, observó:
> —Con el otoño se van acortando los días.
> —Con la luz que queda me basta —replicó el otro, poniéndose de pie.
> Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado:
> —Dejá en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto.
> Los dos se encaminaron a la puerta. El negro, al salir, murmuró:
> —Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero (2011a, p. 208).

En las palabras del negro adivinamos cansancio y agotamiento. Son muchos años que han pasado para materializar la venganza. Ahora ha llegado el momento de hacerlo; aun así, prefiere seguir con el diálogo, que más parece un monólogo, porque Fierro ignora una parte al menos de lo que el negro está diciendo.

En verdad, no es que el moreno no haya oído lo que el forastero le dice, prefiere desviarse del tema, al menos momentáneamente, porque las palabras del recién llegado encierran cierta presunción.

Comenta entonces: “Con el otoño se van acortando los días”; el tiempo pasa raudamente, aunque lo ignoremos. Con el frío del otoño del Sur, parece que los días son más cortos y que la muerte llega, siempre llega, antes de lo esperado. El narrador llamará a Martín Fierro por su nombre unas líneas antes de concluir el relato como lo señalaremos *infra.* Mientras tanto, el negro no menciona el nombre

de su oponente, pero sabe perfectamente quién es. Las palabras de Fierro contienen un desafío muy claro: “Con la luz que queda me basta”.

Se paró firme ante el negro y le habló con una voz fatigosa, casi sin ganas de hacerlo. Borges continúa recuperando a su manera el texto de Hernández. Dice el forastero: —Dejá en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto”. A diferencia de lo que había sucedido en *La vuelta de Martín Fierro, en* donde el personaje de José Hernánez se había mostrado conciliador; después de terminar la payada con el negro, que ahora está frente a él, había evitado el enfrentamiento; en este momento, en Borges, lo encontramos promoviendo el duelo. Le dice que ya no toque le guitarra porque entre ambos tendrán otro tipo diferente de contrapunto. Ahora se jugarán la vida.

A continuación, complementa el narrador: “Los dos se encaminaron a la puerta”; al mismo tiempo que introduce una frase breve del moreno: El negro, al salir, murmuró:

> —Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero”.

El otro contestó con seriedad:

> —En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo (2011a, p. 208).

Este comentario del anónimo Fierro subraya la enorme necesidad que tienen todos los hombres de ganar, de llegar primero. El paisaje histórico en que se ubica el hombre abarca el presente en que se vive, el pasado en el que se recuerda y el futuro con el que se sueña. Pero hay también otro tiempo que no es estrictamente cronológico; El narrador de Borges dimensiona el futuro de cada uno de nosotros. Va a pasar —en esa misteriosa cuarta dimensión— lo que tenga que suceder. El negro está esperando la oportunidad de venganza que no le fue concedida en ese ayer sombrío —siete años antes—, pero que él vislumbraba como un hecho que necesariamente habría de suceder cuando se volvieran a encontrar. Este momento ha llegado.

> Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía. De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espuelas (2011a, p. 207).

Se preparan para el enfrentamiento sigilosos, prudentes. El narrador se detiene un momento para observar el paisaje nocturno en donde la luna resplandecía como mudo testigo.

Seguimos leyendo;

> Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo:
> —Una cosa quiero pedirle antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano (2011a, p. 208).

Curiosa solicitud del negro, a través de la cual le pide que se entregue a la lucha como antes lo hizo cuando mató a su hermano. Cobarde acción que ahora actualiza el retador y que él mismo viene a enmendar en este presente. Podemos leer en seguida al Borges carismático y comprometido no sólo con los sentimientos, sino también con el perfecto decir retórico. Por primera vez nombra a Fierro, porque no podía dejarlo morir en el anonimato: “Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio. Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro” (2011a, p. 208).

Comenta el narrador mediante una acertada sinestesia (conjunción de sensaciones de diferente valor) que Fierro oyó el odio. El odio, sentimiento abstracto no tiene sonido —primer elemento de la sinestesia—, Borges convierte una perturbación invisible en una percepción en la cual domina el dato sensorial auditivo directo —segundo elemento de la mencionada sinestesia—.

En algunas páginas de Internet confunden la sinestesia con la metonimia o la sinécdoque. Son parecidas, pero no iguales. Lo decimos porque en nuestra tesis hemos trabajado éste y otros conceptos retóricos con la bibliografía que entendemos pertinente, dejando de lado las erratas de otros medios de difusión que no son estrictamente literarios.

Desenlace:

> Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos, pero es intraducible como una música… (2011a, p. 208).

Hemos llegado a las postrimerías del relato. El narrador nos ofrece un panorama poético de esa hora de la tarde “en que la llanura está por decir algo”. He

aquí una prosopopeya de la naturaleza que quiere hablar con el hombre, su igual, gracias a los misterios del panteísmo. Panteísmo[105] que Borges si no profesaba, por lo menos sentía un respeto muy profundo por esa tendencia "casi teológica", como dirían los clérigos de tantas Iglesias organizadas para adorar a Dios y atraer numerosos fanáticos con sus respectivos diezmos.

Nos detenemos en esta concatenación que el narrador ofrece al aludir a la naturaleza que quiere comunicarse con el resto del universo. Que está por decir algo:

1. Pero nunca lo dice.
2. Tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos.
3. O lo entendemos, pero es intraducible como una música.

Es la música del cosmos, la armonía universal, el misterio del dios hecho naturaleza, del dios del que todos los hombres procedemos y a quien debemos regresar.

Es el macrocosmos infinito enfrentado al microcosmos finito e imperfecto —estos términos son explicados en "El asesino desinteresado"—. El macro universo y el pobre hombre que no alcanza a comprender por qué ha sido relegado tantas veces. Recabarren desde su inmovilidad ve la acción, la acción sangrienta que lleva a Martín Fierro a su muerte. Los hechos se destacan de un modo minucioso:

1. Desde su catre, Recabarren vio el fin.
2. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre.
3. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa.

El narrador testigo observa con morbosa curiosidad. "Vio el fin". Es el fin al estilo Borges, es el fin como lo quiere el hombre que clama por justicia. La escena presenciada por Recabarren es dinámica. El lector la puede percibir por los datos

[105] "No puede darse ninguna sustancia fuera de Dios ni, por consiguiente, tampoco concebirse. Pues, si pudiera concebirse, debería necesariamente concebirse como existente. Es así que esto (por la primera parte de esta demostración) es absurdo. Luego fuera de Dios no puede darse ni concebirse ninguna sustancia" (2000, p. 48)

sinestésicos de valor diverso: Visual — “Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo”—. Táctil —“se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre”—. Nos parece muy representativa esta acometida del negro contra Fierro. Podemos percibir el puñal que entra en el cuerpo del rival. Dice el narrador: “Puñalada profunda”, el adjetivo “profunda” agrega dolor al impacto que destruye.

Pero no conforme con la eficacia de tal estocada, clava nuevamente su arma y lo que Recabarren no alcanza a percibir lo aclara la voz que cuenta los hechos. Fierro no se levantó, ya estaba muerto. El moreno —lo dice Borges con una comparación— “parecía vigilar su agonía laboriosa”—. Posiblemente está pensando el negro en la agonía de su hermano hace siete años. No pensamos que disfrute al verlo morir lentamente; pero sí el sentimiento de venganza prevalece. Borges ha cambiado la historia literaria del pasado: Martín Fierro muere como debió haber muerto en la obra homónima de Hernández. Borges se solidariza con el tema de la justicia trascendente, de aquella que va más allá de la justicia humana. De la que exige —al modo de la tragedia griega, como ya lo dijimos *supra*— que el asesino pague con su vida por los crímenes cometidos.

Todo ha concluido y podemos observar al negro como el moreno: “Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás” (2011a, p. 209). Quien fuera víctima en el pasado se vuelve victimario en el presente. Pero este acto de violencia irrefrenable y calculada no hace feliz a nadie. Comprendemos que matando lava las culpas del ayer, pero su conciencia, a pesar de la aparente tranquilidad con que se aleja y sin mirar atrás, se reclama desde ya por estos hechos. En el modelo griego tenemos un ejemplo semejante cuanto Orestes de ve obligado a matar a su madre por el crimen de su padre. El joven guerrero intenta olvidar, pero las mencionadas Erinias se lo reclaman y sólo por la intercesión de Apolo salvará su vida. En el caso de “El fin” no hay dios alguno que proteja al negro. Por eso complementa diciendo el narrador:

> 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 (208-209).

Ha cumplido su tarea de justiciero, pero ahora, en este presente de odio satisfecho, es simplemente “nadie”. O mejor aún, es el otro. Ya no tenía razón alguna para seguir existiendo sobre la tierra. Ya estaba tempranamente muerto sin saberlo realmente.

El ejemplo genial de intertexto y de referencias de conocimiento profundo por parte de Jorge Luis Borges, destaca de un modo excepcional.

Además, el tema ya mencionado de “relato en abismo” recrea uno de los tantos modos en que la literatura destaca al recorrer los diferentes caminos retóricos, como lo hace la genialidad del escritor argentino.

Análisis complementarios

Los análisis anteriores se concentraron en cuentos que mantienen una relación directa con los personajes, espacios, conflictos o episodios de la literatura gauchesca. Los dos acercamientos siguientes amplían esa perspectiva y permiten observar la transformación de algunos de sus procedimientos fuera de aquel contexto inmediato. El primero examina la importancia que Borges concedió a la entonación, reconocida inicialmente en la poesía de Bartolomé Hidalgo y José Hernández y reencontrada después en su lectura de *La divina comedia*. El segundo analiza "La casa de Asterión" para identificar la presencia transformada del arma blanca, el enfrentamiento y la muerte en un espacio mítico ajeno a la tradición rioplatense. Ambos casos permiten concluir que la relevancia de la gauchesca en Borges no depende únicamente de la representación explícita de gauchos o compadritos, sino también de la persistencia de ciertos recursos artísticos dentro de una poética de alcance más amplio.

A. La entonación: de la poesía gauchesca a La Divina Comedia

Como ya se ha observado, uno de los elementos estéticos principales que Borges reconoce en los cielitos de Bartolomé Hidalgo es la entonación, a continuación, retomamos la idea: "En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino" (2026, p. 367). Posteriormente, El escritor argentino valoró el mismo aspecto en la obra de Hernández, sobre todo en "la entonación y en la respiración de los versos". Por lo tanto, es claro que Borges veía en esta característica uno de los principales valores literarios en los poemas de dos de los principales autores de la literatura local cuyo principal personaje representaba la tradición de la región argentina. Sin embargo, la mirada meticulosa del autor bonaerense también encontró este elemento artístico en obras de mayor trascendencia.

El libro *Siete noches* se reúnen los textos completos de las siete conferencias que Borges dio en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977. La primera lleva el título "La Divina Comedia". En este texto, Borges realiza una profunda reflexión acerca de las formas en que se puede leer la obra de Dante[106]. Cuando refiere la forma en que se acercó al poema de Dante, describe el siguiente *modus operandi,* propio de un intelectual de su altura:

> Leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano. En esa primera lectura comprendí que las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. La traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original; sobre todo, en el caso del español (2026, p. 731).

Más adelante, afirma que gracias a la "semejanza fraterna entre el italiano y el español" observó que: "los versos, sobre todo los grandes versos de Dante, son mucho más de lo que significan. El verso es, entre tantas otras cosas, una entonación, una acentuación muchas veces intraducible" (2026, p. 731). Además, Borges asegura que ha leído distintas ediciones, lo cual le permitió apreciar el italiano y los comentarios de varios autores; darse cuenta de que, dependiendo de la época las interpretaciones de la obra podrían ser corte teológico, en las más antiguas; históricas, en el siglo XIX, y en su tiempo, segunda mitad del siglo XX, estéticas. De acuerdo con el argentino, esta última perspectiva "nos hace notar la acentuación de cada verso, una de las máximas virtudes de Dante"[107] (2026, p. 731).

A continuación, transcribimos la propuesta de Borges para descubrir si un verso es "bueno" o no:

> Se ha comparado a Milton con Dante, pero Milton tiene una sola música: es lo que se llama en inglés «un estilo sublime». Esa música es siempre la misma, más allá de las emociones de los personajes. En cambio en Dante, como en Shakespeare, la música va siguiendo las emociones. La entonación

[106] En la que más se enfoca es en la "alegórica". En esta: "Dante sería el símbolo del hombre, Beatriz de la fe y Virgilio de la razón (2026, p. 729).

[107] Ángel Rama sostuvo que la gauchesca no debía ser valorada por la presencia del elemento tradicional gauchesco, sino por los elementos artísticos de los que el género se servía para ser considerado el origen de la literatura argentina.

> y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta. […] Digo es leída en voz alta porque cuando leemos versos que son realmente admirables, realmente buenos, tendemos a hacerlo en voz alta. Un verso bueno no permite que se lo lea en voz baja, o en silencio. Si podemos hacerlo, no es un verso válido: el verso exige la pronunciación[108] (2026, p. 732).

De acuerdo con Borges, la intensidad que poseen los versos de Dante exige una entonación que constituye uno de los elementos artísticos que contribuyen al valor literario del poema del autor italiano. Recordemos que las conferencias que constituyen este volumen datan de 1977. El argentino aseguró que Bartolomé Hidalgo encontró la "entonación correcta" en sus cielitos gauchescos, esta afirmación se encuentra en el libro de ensayos *Discusión*, publicado en 1932. No sabemos si Borges leyó primero *La Divina Comedia,* en diferentes ediciones y traducciones, o la obra de Bartolomé Hidalgo, pero las referencias anteriores permiten establecer que para el autor de *El Sur* la "entonación" constituía un elemento artístico que contribuía al valor literario de obras como *La Divina Comedia*, y que también se podría encontrar en géneros de, en apariencia, menor trascendencia como la poesía gauchesca.

Siguiendo a Borges, la entonación no sólo nos ayuda a apreciar la belleza del poema de Dante; es también un recurso usado para enfatizar las circunstancias de los personajes. Cuando describe el proceder de Dante al llegar al infierno, afirma que: "Dante está aterrado, siente miedo, opina sobre las cosas. Sabemos lo que opina no por lo que dice sino por lo poético, por la entonación, por la acentuación de su lenguaje" (2026, p. 735). Para Borges siempre fueron valiosos los recursos literarios mediante los cuales el autor transmitía sus narraciones sin la necesidad

[108] Borges introduce así ejemplos de su aseveración: "Hay dos frases que lo confirman. Una es la de Homero o la de los griegos que llamamos Homero, que dice en la Odisea: «los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar». La otra, muy posterior, es de Mallarmé y repite lo que dijo Homero menos bellamente; «tout aboutit en un livre», «todo para en un libro». Aquí tenemos las dos diferencias; los griegos hablan de generaciones que cantan, Mallarmé habla de un objeto, de una cosa entre las cosas, un libro. Pero la idea es la misma, la idea de que nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido." (2026, p. 732)

de ser explícito en cuanto a los hechos o las reacciones de los personajes. Es por eso que le atribuye este valor artístico a la entonación.

La literatura gauchesca se originó como una reacción ante el "imperialismo cultural". Fue una de las primeras expresiones literarias de Latinoamérica que trató de apartarse de las influencias europeas para producir un género propio de la región. Bajo esta premisa, los primeros autores fueron motivados a describir los conflictos que imperaban en la región. La temática local y de identidad nacional fueron sus primeros motivos. El primer autor que destacó en este género fue Bartolomé Hidalgo, quien escribió sus primeros cielitos a mediados de la década de 1810. Como ya se mencionó en este trabajo, en el afán de impedir el avance del "imperialismo cultural", que acompañaba al territorial, surgieron diferentes discursos a lo largo de América del Sur —criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo— que abarcaron todo el siglo XIX y parte del XX. El crítico Ángel Rama fue uno de los principales estudiosos de dichas expresiones, tal y como lo hizo con el contexto y las características de la gauchesca.

La longevidad del género gauchesco difiere en los estudios que se han publicado al respecto, pero la mayoría coinciden en la metamorfosis que sufrió a lo largo de más de un siglo de publicaciones cuyo principal personaje es el gaucho. Al inicio, los escritores que, seguramente sin saberlo, dan origen a la gauchesca describen la situación por la que atraviesa la región argentina, así como la uruguaya, y uno de sus habitantes más pintorescos. Seguramente consideraban los lectores de la época empatizarían con esa temática, la cual representaría la etapa más popular del género, en la que podemos ubicar a autores como Ascasubi, Lussich o Hernández. El gaucho se convirtió en el arquetipo de la literatura argentina, a falta de un símbolo nacional con más arraigo en la región.

Si bien existieron grupos indígenas que ya habitaban en las pampas argentinas, como los Ranqueles o los Tehuelches, ninguno poseía una tradición cultural que ameritara ser plasmada en las expresiones literarias de aquel entonces. En contraste, regiones como las de México habían sido habitadas por grupos prehispánicos de una gran riqueza cultural. Más cerca de Argentina, la región que daría forma a Perú también fue habitada por comunidades que, incluso, poseían

expresiones artísticas propias. El autor peruano José María Arguedas fue uno de los escritores más importantes de la región que, a mediados del siglo XX, publicó una vasta obra que recuperaba la tradición indígena de su nación.

En la tercera parte del libro *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama, se encuentra el capítulo VI: "La novela-ópera de los pobres". En este apartado, Rama realiza un estudio "estrictamente artístico" acerca de *Los Ríos profundos*, de José María Arguedas, obra que, de acuerdo con el crítico uruguayo, padeció de una incomprensión similar a la que sufrieron las primeras narraciones de Borges. Al inicio de dicho capítulo, Rama confirma que en *Los ríos profundos* también se describe la rebelión de grupos indígenas ante la injusticia militar; sin embargo, aseguraba que la obra de Arguedas superaba por mucho ese lugar común de la narrativa indigenista.

Rama establece que la labor de rescate del folklore, en primer lugar, y de creación literaria, en segundo, le sirvieron a Arguedas como:

> Solución al dilema [del cruce entra la tradición indígena y la civilización moderna] sobre el cual rotaba su meditación, tal como lo testimonian los múltiples escritos ensayísticos de esos años, de modo que se presentó como adecuada respuesta a una interrogación ideológica que buscaba conjugar muy dispares tendencias, haciéndolas funcionar disciplinadamente al servicio de un cambio espiritual y social (2008, p. 267).

Si bien incluimos el estudio de Rama, primero, para señalar el contraste entre los materiales narrativos de la gauchesca y los de la obra indigenista de Arguedas, vale la pena citar una parte del texto de Rama en donde se aprecia una similitud entre las dos corrientes cuando habla del objetivo que alcanza el autor peruano:

> Es a esa conclusión que llegará este ensayo: de conformidad con la investigación cumplida, presenciaríamos en *Los ríos profundos* la invención de una forma artística original, en el nivel de las citadas más importantes de la narrativa latinoamericana actual. Incluso podríamos adjetivarla de insólita, vista la audacia con que ha sido elaborada a partir de materiales humildes, escasamente dignificados por las letras (2008, p. 266).

Si bien sería mucho afirmar que los elementos artísticos del género gauchesco están en el centro de su narrativa, es indudable que Borges también encontró la manera de hilvanar estos "materiales humildes" en historias que ofrecen al lector un panorama intelectual allende los entornos locales y tradicionales. Rama declara: "es en la articulación estructural donde la materia narrativa adquiere la plenitud del sentido estético, donde esos materiales que pueden ser de uso colectivo o mostrenco alcanzan una precisión *dicente* y *comunicante*, que cabalmente expresa la orientación de una obra" (2008, p. 266).

Rama inicia su reflexión observando la relevancia que tienen dos elementos en la obra de Arguedas: la lengua quechua y la función de la música y del canto. Cabe decir que cuando Borges intentó por primera vez un relato de corte gauchesco, "Hombre de la esquina rosada", también trató de hacerlo usando la jerga gauchesca y la *entonación*. Con esta aseveración no tratamos de equiparar el trato que estos autores le dieron a los elementos de sus tradiciones nacionales. Evidentemente, la dimensión de la obra de Arguedas le permitió a críticos como Rama apreciar en detalle el funcionamiento de los elementos del folklore quechua en el entramado de la narrativa Arguediana. El propósito de estas líneas sólo es poner de relieve que en los años en que Borges publicaba *El Aleph*, autores como Arguedas se daban a la tarea de reflexionar acerca de la riqueza intelectual y cultural de, por decirlo de una manera sencilla, los grupos prehispánicos de su región.

Rama asegura que el primer dilema al que se enfrentó Arguedas: "Se trataba de dar impostación verista al habla de personajes populares incorporados a una escritura realista: de Latorre a Gallegos, de Rivera a Azuela, se lo logró mediante una estilización de los modos dialectales que, permitiendo la comprensión por parte del público urbano al que las novelas se dirigían, no empañaba la ilusión de realidad que se buscaba" (2008, p. 271).

La relación entre Arguedas y la lengua quechua fue descrita por Rama de la siguiente manera:

> Por su experiencia vital en la niñez, por su trabajo de folclorista y etnólogo en los años adultos, Arguedas estuvo íntimamente vinculado a las comunidades

> ágrafas, donde la palabra, como privilegiado instrumento de elaboración cultural, se emplea con la reverencia y laconismo de un valor superior, reconociéndosele capacidad encantatoria, poder sobrenatural, alcance sacralizador (2008, p. 268).

Rama estudia con detalle esa relación que Arguedas mantuvo con *la palabra*. De este análisis retomaremos la siguiente idea: “las obras de los regionalistas, como los cuentos iniciales de Arguedas, deparan un curioso desequilibrio lingüístico entre el habla de esos personajes y el del narrador, cosa que tradujo, en el nivel de la lengua, el desequilibrio cultural y clasista que subyacía al movimiento” (2008, p. 272). Consideramos que ese “desequilibrio” fue el que llevo a críticos como José Luis Mouré a señalar lo *artificial* de la forma de hablar que los autores “civilizados” le infundieron a los gauchos de sus poemas. Una vez más, recordaremos el cuento “Hombre de la esquina rosada”. En este relato, Borges le atribuye la narración a un gaucho o compadrito; es decir, Borges evita prestarle voz a un narrador de un estrato social superior para evitar ese “desequilibrio”.

Rama continúa con la explicación de la complejidad que representó para Arguedas la incorporación del habla quechua en su obra:

> En sus primeros escritos Arguedas tratará de encontrar un habla verista y estilizada para los personajes, lo que habría de resultarle bastante más difícil porque se trataba de indios o mestizos que usaban el quechua y no dialectos del español o del portugués. De los múltiples aspectos que comporta una lengua, se aplicó al examen de dos, sin duda principales, como fueron la sintaxis y el léxico, cada uno de los cuales presentaba problemas diferentes (2008, p. 272).

En cuanto al aspecto sintáctico, Rama señala que a pesar de que Arguedas intentó trasladarlo al español de sus personajes, con lo que resultaba un español “rudimentario”, el autor peruano optó por ceder —por un lado, porque la obra se dirigía a un lector hispanohablante que no conocía el quechua—: “Consciente de los desequilibrios de este sistema sin por eso resolver persuasivamente el problema literario verista que afrontaba, Arguedas lo abandonará en sus obras posteriores. Seguirá así la misma vía de los narradores citados en su generación (Rulfo,

Cortázar) a la búsqueda de una integración lingüística que empastaba unitariamente el relato" (2008, p. 274).

Cuando Borges declaró que, en el *Martín Fierro*, Hernández retomó la entonación que supo identificar en muchos poemas de los autores gauchescos, también destacó la forma en que se relataron las peripecias del gaucho Fierro; aquellas que lo hicieron convertirse en un matrero. De acuerdo con Borges, autores como Sarmiento aseguraron que el poema de Hernández era una epopeya, aseveración con la que no estuvo de acuerdo. Después de los ejemplos que Borges nos ofrece para apreciar la entonación en *La divina Comedia*, observa que otro aspecto fundamental es la narración que el poema desarrolla:

> Toda la *Comedia* está llena de felicidades de ese tipo [los ejemplos de la *melodía* que le da la entonación]. Pero lo que la mantiene es el hecho de ser narrativa. Cuando yo era joven se despreciaba lo narrativo, se lo llamaba anécdota y se olvidaba que la poesía empezó siendo narrativa, que en las raíces de la poesía está la épica y la épica es el género poético primordial, narrativo. En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después; todo eso está en la poesía (2026, p. 733).

Tanto el poema de Baltazar Maziel "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Exmo. Dn. Pedro Ceballos" como los cielitos de Batolomé Hidalgo tuvieron como objetivo de describir los sucesos bélicos que sucedieron en sus provincias. Después, la obra de José Hernández no se enfocó ya en los conflictos revolucionarios, pero sí contaría la historia de un gaucho cuyas tribulaciones asemejaron aquellas por las que pasaron los gauchos de la pampa que fueron reclutados en las levas.

B. La casa de Asterión: el arma blanca y el duelo como eco gauchesco

Antes que nada, vale la pena observar que este cuento se agrega a las historias en las que Borges trató de darle continuidad a una parte de la *vida* de personajes de otros relatos. Como ya lo hemos visto, algunos ejemplos son "El fin", en donde se propone la forma en la que el legendario personaje de José Hernández encontraría la muerte. También tenemos "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", en el que se

exponen cuáles habrían sido las circunstancias que animaron al sargento Cruz a luchar al lado del fugitivo Martín Fierro, cuando en realidad había sido enviado para aprehenderlo. Otra muestra la tenemos en “Historia de Rosendo Juárez”. Aquí Borges incluso realiza una suerte de auto intertexto, ya que continúa la historia de un personaje que apareció precisamente en un cuento fundamental para este trabajo: “Hombre de la esquina rosada”. En este cuento aparece el personaje del “Pegador” quien simplemente huyó para no participar en un duelo entre cuchilleros. Borges propone lo que sería el desenlace de la historia de este personaje. Nos cuenta a dónde fue después de la huida que emprendió e incluso tiene una oportunidad más para probar su valor.

En “La casa de Asterión” aparece en el título el término *casa* que se referiría a la morada de alguien, al hogar que podría habitar y que representaría un refugio del exterior. Considerando que quien narra el cuento es Asterión, es claro que el lugar en el que se encuentra es su hogar, aunque en la historia mitológica se establezca otra cosa. En este relato, esta casa o “construcción” representa el laberinto o prisión a la que fue confinado el minotauro, ya que en la mitología su nacimiento se da a partir de la venganza que busca Poseidón sobre Minos pues con anterioridad este último había ofrecido un sacrificio para que Poseidón apareciese un toro del fondo del mar (1987, p. 110).

Posteriormente, en su ambición por reinar, Minos olvida lo que le había concedido Poseidón, y esta ingratitud provoca que Poseidón busque la manera de vengarse. Es entonces cuando Poseidón provoca que Pasifae se enamore perdidamente del toro que había venido del fondo del mar. Pasifae se mete dentro de un toro de madera para poder copular con el toro y así es que nace Asterión. Ante la imagen de monstruo de Asterión, Minos le pide a Dédalo que lo oculte en un laberinto del que no pueda salir. Como se describe en la mitología, para acabar con el minotauro Ariadna guía a Teseo con un hilo para entrar y salir del laberinto sin contratiempos (1987, p. 114).

En “La casa de Asterión”, Borges propone una posible reflexión del personaje del minotauro y cómo podría haber sido su vida hasta antes del día en que es

asesinado. El cuento inicia con la frase “Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura” (2011a, p. 269). Claramente, quien habla aquí es Asterión, es de destacar que su reflexión lo ha llevado a sacar conclusiones de lo que la gente del exterior piensa de él. Está seguro de que lo acusan de soberbia, y sospecha que lo acusan de misantropía, y tal vez hasta de locura. Al final de esta frase, sentencia: “Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias” (2011a, p. 269).

Es así que, al principio de la historia, tenemos ya una característica contradictoria en la *personalidad* del personaje principal. Precisamente la veracidad de los aspectos que se niega a aceptar se evidenciará a lo largo del cuento con elementos que él mismo brindará, y así se le dará la razón quienes así lo juzgan. Primeramente, la frase donde amenaza con castigar a sus acusadores le infunde una autoridad que se contrapone a su negación de ser alguien soberbio; hablar con esa autoridad no le permitiría impedir que le llamen soberbio. Si adelantamos un poco la lectura veremos que existe una afirmación que nos da pistas del origen de la soberbia de que se le acusa “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia lo quiera” (2011a, p. 270).

Por otra parte, Asterión desdeña la habilidad de leer, como si esta no le representará un reto ni tampoco una fuente de conocimiento. A esta habilidad se refiere de la siguiente manera: “Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra" (2011a, p. 270), a pesar de que, como se puede ver en la cita anterior, es muy probable que Asterión no supiera qué es eso grande a lo que se refiere. Aun así, se siente con la autoridad de desdeñar, como ya se mencionó, una actividad que podría brindarle conocimiento y sabiduría. Es así como podemos evidenciar que uno de los defectos que el niega, la soberbia, en realidad es cierto.

Una evidencia más de la soberbia de Asterión es lo que afirma en la siguiente cita “El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda trasmitir a otros hombres” (2011a, p. 270). Si, como Asterión afirma, las acusaciones que sobre él caen son irrisorias, este es un ejemplo de la evidente contradicción entre lo que

niega al principio del cuento y lo que va afirmando conforme avanza la historia. La singularidad de su ser lo hace afirmar que no le interesa contacto alguno con los hombres. Por lo tanto, está convencido de que no tiene nada que aprender de la comunicación con los humanos que lo rodean.

En la siguiente cita se puede apreciar lo convencido que se siente Asterión de lo único que es: “Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales” (2011a, p. 269). Asterión no se identifica ni con los hombres ni con los animales. Su apariencia no le convence de que sea un monstruo. Al contrario, esa apariencia que no encuentra en ningún otro ser a su alrededor le inspira seguridad, por lo tanto, se sabe por sobre todo los demás simplemente porque no hay alguien que se parezca a él.

La capacidad qué Asterión tiene “para lo grande” lo hace incluso sospechar que él pudiera ser el creador de cosas de complejidad incalculable. En la siguiente cita, Asterión se pone a la misma altura de Dios: “Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (2011a, p. 271). Es tal la soberbia de Asterión que ni siquiera le da importancia a asegurarse de que haya sido él capaz de crear algo como las estrellas y el sol. El simple hecho de saberse capacitado “para lo grande”, lo invita a sospechar que tal vez pudo haber creado el sol y las estrellas, pero aclarar la duda ni siquiera le preocupa.

La capacidad de Asterión no solamente lo posibilita de crear cosas como el sol y las estrellas, también le da la facultad de ser alguien que pudiera liberar del mal a otros seres. En la siguiente cita Asterión asegura que los humanos que son enviados a su laberinto llegan para que sea él quien los libere de todo mal. “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos” (2011a, p. 271). Es así como, una vez más, Asterión ignora o no se da cuenta de la monstruosidad de sus actos, sino que les atribuye una cualidad incluso

divina, ya que dependiendo de lo que él haga con quienes lo visitan en el laberinto, pueden quedar libres de todo mal.

El segundo defecto que niega es el de ser misántropo. A pesar de que Asterión está convencido de que su casa es el mundo, menciona que ha pisado la calle. Aquí se aprecia la razón por la que decide regresar a su casa después de salir a la calle: “Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta” (2011a, p. 269). Aquí se puede apreciar una vez más lo convencido que está Asterión de que su apariencia no tiene que ver nada con rasgos monstruosos, sino más bien con la diferencia que lo hace ser superior a los demás. Incluso podríamos retomar el momento en que Asterión afirma que su madre fue una reina y, por lo tanto, no es posible que él se pueda juntar con el vulgo, como lo firma, aunque humildemente lo intentará.

Por último, Asterión menciona que tal vez lo acusen de locura. En la descripción de las actividades con las que se ha entretiene mientras está en el laberinto, o en sus palabras, en su casa, podríamos encontrar ejemplos de actividades que, posiblemente, permiten establecer que existe una contradicción entre lo que él niega y lo que más adelante describe en la historia:

> Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: “Ahora volvemos a la encrucijada anterior” o “Ahora desembocamos en otro patio” o “Bien decía yo que te gustaría la canaleta” o «Ahora verás una cisterna que se llenó de arena” o “Ya verás cómo el sótano se bifurca”. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos” (2011a, p. 270).

En la cita anterior incluso encontramos evidencias que también nos ayudan a ver la contradicción en las otras acusaciones. Primeramente, nos referiremos a lo que sería la evidencia de la locura de Asterión, le gusta jugar a que llega de visita otro Asterión a quien le puede mostrar los detalles de la casa y con quien incluso ríe por las equivocaciones que pudiera cometer en la descripción de los espacios. Esto mismo juego puede ser un ejemplo de la soberbia que Asterión niega, porque

ya habíamos mencionado que despreciaba el contacto con los humanos del exterior, así que esta es la razón por la que únicamente encuentra en su propia imagen a alguien con quien socializar.

Finalmente, tenemos un ejemplo más del espíritu poderoso del que se sabe dueño Asterión (y también podemos identificar una evidencia más de su locura): “Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos)” (2011a, p. 270). En el extracto anterior también podemos identificar una evidencia más de la creencia de Asterión en cuanto a su capacidad para lo grande o su poderoso espíritu. Después de describir los juegos violentos con los que Asterión se entretiene, declara que se queda dormido con los ojos cerrados y la respiración “poderosa”. Esto nos remite de nuevo a la idea que tiene Asterión de superioridad sobre los otros seres que viven fuera de su casa.

Asterión es la representación de aquellos seres monstruosos quienes son incapaces de darse cuenta de la atrocidad de su ser, y que, por el contrario, se aprecian con capacidades distintas que los hacen superiores a los demás y, por lo tanto, capaces de existir sin el contacto con la sociedad, con el poder de librar a los demás de sus conflictos, con la posibilidad de crear lo que ven a su alrededor.

Al final del cuento de Borges encontramos un pequeño rasgo que sustenta la opinión que fundamenta la presente investigación, con respecto de la interacción entre elementos de la mitología y aspectos de la literatura local de Argentina, o más concretamente de la literatura gauchesca. Asterión se da cuenta de que existe la posibilidad de que llegue su fin cuando uno de los jóvenes que entró a su laberinto lo amenaza, seguramente advirtiéndole que llegará alguien que vengue las muertes de quienes entraron al laberinto y acabe con él. Para Asterión esto no representa una amenaza: “Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo” (2011a,

p. 271). La actitud de Asterión ante dicha amenaza podría parecer incluso inocente. Sin embargo; lo que trasciende es la posibilidad de que su fin se acerque.

En el cuento de Borges, el momento en que Teseo da cuenta del minotauro es descrito haciendo uso de la brevedad, aspecto que siempre consideró como el más efectivo de las estrategias literarias: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre —¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió” (2011a, p. 271). A propósito de este desenlace, el epígrafe que Borges usa para este cuento fue tomado de la *Biblioteca mitológica de Apolodoro*. A continuación, citamos la descripción de la muerte del Minotauro en este texto:

> Cuando [Teseo] llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y se ofreció a ayudarlo si prometía llevarla a Atenas y hacerla su mujer. Y habiéndolo prometido Teseo bajo juramento, rogó ella a Dédalo que le revelara la salida del laberinto. Entonces por consejo de aquel, le dio a Teseo, cuando entraba en el laberinto un hilo; Teseo lo ató a la puerta y arrastrándolo tras de sí iba entrando. Cuando encontró al Minotauro en la parte extrema del laberinto, lo mató golpeándolo con sus puños; y recogiendo el hilo, salió (1987, p. 114).

La pequeña pero trascendental diferencia en la forma en que Teseo mata al minotauro, nos da pie para observar que el autor argentino tenía siempre en mente aspectos de la literatura gauchesca y que constantemente los hilvanaba en sus ficciones de manera que, como en esta historia, los encontráramos al lado de contextos que nada tenían que ver con la tradición local y que contribuían a su poética. En el cuento de Borges, Teseo mata al minotauro con una espada de bronce, mientras que en el texto de Apolodoro Teseo mata al minotauro tan sólo sus puños.

Es entonces que podemos observar cómo se incluye un elemento típico de las historias de gauchos, en las que los personajes se batían en duelo usando cuchillos. Es evidente que la intención del autor es resaltar esta diferencia pues si bien Teseo, de acuerdo con la mitología, pudo haber llegado armado, en el texto se afirma que mató al minotauro solo con las manos. El hecho de que aparezca una

espada de bronce nos permite remitir y apreciar este pequeño aspecto como un eco de las peleas descritas en la tradición gauchesca.

Por otra parte, el autor enfatiza que “ya no quedaba ni un vestigio de sangre” cuando el sol se reflejó en el arma. Esto nos permite retomar el desenlace del cuento que representa la piedra angular de la presente investigación —Hombre de la esquina rosada—:

> Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre (2011a, p. 69).

Si bien debemos admitir que estos pequeños elementos no modifican sustancialmente los hechos en las dos historias, es evidente que existe una coincidencia y que el autor apreció estos como una forma de darle conclusión a dos historias cuyos contextos no tienen nada en común más que la muerte de uno de los personajes y que, como ya lo hemos mencionado, le permite ponerlos al mismo nivel en términos de recursos narrativos.

Conclusiones

La presencia de la literatura gauchesca y sus rasgos artísticos en la obra de Jorge Luis Borges es evidente. Hasta mediados de la década de 1930, constituía uno de los principales motivos de su obra. Posteriormente, disminuyó su relevancia, pero la esencia gauchesca siguió vigente durante el resto de la narrativa del escritor argentino. Entonces, lo más valioso es apreciar que las características literarias que sustentaron el valor del género gauchesco fueron retomadas por Jorge Luis Borges para hilvanar ficciones en las que conversaran con la literatura universal, más allá del entorno local o nacional en el que aparecieron originalmente.

Ese propósito de tomar parte en el diálogo artístico y literario mundial produjo una fructífera y constante tensión intelectual entre lo local y lo cosmopolita, en la obra del argentino —basta con ver algunos títulos de sus principales analistas: *Borges: un escritor en las orillas* (1995), de Beatriz Sarlo; *El otro Borges, el primer Borges* (1993), de Olea Franco; *Lo marginal es lo más bello: Borges en sus manuscritos* (2022), de Daniel Balderston—, que lo estimuló para reflexionar acerca de temas literarios, filosóficos, religiosos, metafísicos o estéticos. En esta labor incluyó y aprovechó constantemente los elementos gauchescos como recursos literarios sobre los que construyó algunas de sus ficciones.

La presente investigación se enfocó en mostrar la forma en que Borges retomó los personajes, entornos, valores y conflictos de la gauchesca para resignificarlos en su propio universo literario. En muchas ocasiones, esta labor se vio alentada por inquietudes personales, como su nostalgia por el pasado épico y militar de su familia, una experiencia de la que se sabía inevitablemente excluido.

De esta forma, Borges convierte esa imposibilidad biográfica en materia literaria y ficcionaliza aspectos biográficos que le permitan vislumbrar, por ejemplo, un destino heroico.

Los análisis realizados permiten precisar las operaciones mediante las cuales Borges recuperó y transformó la literatura gauchesca. En los seis cuentos seleccionados, su presencia no depende siempre de la representación directa del gaucho ni de la reproducción de su habla, sino de la persistencia de determinados personajes, espacios y conflictos: el héroe marginal, la llanura, el duelo, el arma blanca, el culto al coraje, la violencia y la revelación del destino.

En “El Sur”, Juan Dahlmann transita desde el mundo letrado de Buenos Aires hacia un espacio asociado con su ascendencia criolla. El Sur deja de funcionar únicamente como una región geográfica y se convierte en un territorio mítico donde confluyen la memoria familiar, la llanura, el gaucho y la posibilidad de una muerte elegida. El viejo gaucho, la daga y el desafío final conducen al personaje hacia una identidad que hasta entonces había permanecido como una aspiración heredada. Borges convierte así la oposición entre civilización y barbarie en una experiencia interior: Dahlmann acepta un destino gauchesco que confiere un sentido heroico a su muerte.

En “La otra muerte”, Pedro Damián consigue sustituir una conducta cobarde por una muerte heroica en la batalla de Masoller. Las contradicciones entre los testimonios, la desaparición de las evidencias y la alteración de los recuerdos muestran el proceso mediante el cual una historia reemplaza a la otra. Sin embargo, la restitución de su heroísmo también depende del narrador, quien necesita conservar la imagen ejemplar que se había formado del entrerriano. Borges transforma el culto gauchesco al coraje en un problema relacionado con la memoria, la escritura y la inestabilidad del pasado. Tanto en este cuento como en “El Sur”, la muerte heroica deja de ser un hecho objetivo y se convierte en una construcción capaz de otorgar sentido retrospectivo a la vida de un personaje.

“El muerto” desplaza el modelo gauchesco hacia la historia de Benjamín Otálora, un compadrito porteño que se interna en el mundo de los contrabandistas de la frontera

uruguaya. Aunque conserva el coraje y la marginalidad de los cuchilleros, carece del sentido de justicia atribuido a otros héroes de la tradición. Su valentía se convierte en ambición y lo lleva a creer que puede sustituir a Azevedo Bandeira. El desenlace revela que su ascenso había sido un simulacro tolerado por el caudillo y que Otálora nunca controló su destino. Borges sustituye el enfrentamiento físico entre malevos por otro duelo: el de un hombre que se considera dueño de su historia frente a quien ha decidido de antemano su muerte.

En “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, la llanura argentina se transforma en el Oeste norteamericano; el gaucho y el compadrito encuentran un equivalente en Billy the Kid, y el cuchillo es sustituido por el revólver. El relato conserva la marginalidad, la violencia, la fama y el coraje, pero los presenta mediante una perspectiva que oscila entre la admiración y el rechazo. Harrigan obtiene notoriedad por el miedo que provoca, no por una causa justa ni por la defensa de una comunidad. “El muerto” y “El asesino desinteresado Bill Harrigan” muestran que el modelo gauchesco puede trasladarse hacia otros personajes y territorios, pero también que el coraje, separado del honor y de la justicia, puede convertirse en ambición, crueldad o ceguera.

En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, Borges reconstruye el pasado de un personaje cuya vida anterior no había sido desarrollada por José Hernández. Los acontecimientos seleccionados conducen hacia la noche en que Cruz reconoce en Fierro su propia condición y decide combatir a su lado. El cambio de bando deja de ser una reacción repentina y se convierte en el cumplimiento de una identidad que el personaje llevaba dentro de sí. Cuando comprende que “el otro era él”, Cruz descubre que las jinetas y el uniforme representan una vida ajena. La reescritura convierte así un episodio de *Martín Fierro* en una reflexión sobre el autoconocimiento, la pertenencia y el momento en que un hombre reconoce su destino.

En “El fin”, Borges prolonga otro conflicto de la obra de Hernández. El Moreno regresa para vengar la muerte de su hermano y enfrenta a Fierro en un duelo observado por Recabarren. La muerte del personaje canónico parece consumar una

justicia que había quedado pendiente; sin embargo, no restituye el orden ni libera al vencedor. Después de cumplir su venganza, el Moreno se convierte en “el otro” y ocupa el lugar del hombre al que ha matado. La víctima se transforma en victimario y prolonga la violencia que pretendía concluir. Tanto “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” como “El fin” demuestran que Borges consideraba *Martín Fierro* una obra abierta, cuyos personajes y omisiones podían ser retomados para reflexionar sobre la identidad, la justicia, la repetición y el destino.

En conjunto, los seis cuentos muestran tres operaciones principales: la invención o restitución de una muerte heroica, el desplazamiento del modelo gauchesco y la reescritura de *Martín Fierro*. También permiten observar que la presencia de la gauchesca se vuelve progresivamente menos dependiente de sus signos exteriores. La jerga, el gaucho histórico y la denuncia de las injusticias padecidas en la pampa dejan de ser indispensables; permanecen, en cambio, la entonación, la marginalidad, el duelo, el coraje, la violencia y el instante en que un personaje reconoce su identidad o se enfrenta con su destino. No se trata, por lo tanto, de la desaparición de la gauchesca, sino de su paulatina interiorización dentro de la poética borgeana.

Los análisis complementarios refuerzan esta conclusión. El estudio de la entonación muestra que Borges no la consideraba únicamente una particularidad de la poesía gauchesca. Primero la reconoció en los cielitos de Bartolomé Hidalgo y en los versos de José Hernández; posteriormente, la identificó como uno de los principales valores de *La divina comedia*. Un procedimiento apreciado en la tradición local orientó también su lectura de una obra central de la literatura occidental. La entonación se convierte así en un punto de encuentro entre la gauchesca y la literatura universal.

Por su parte, “La casa de Asterión” permite reconocer algunos ecos gauchescos en un relato perteneciente a la mitología clásica. Borges modifica la versión de Apolodoro al hacer que Teseo mate al Minotauro con una espada de bronce y al destacar la ausencia de sangre sobre el arma. Estos detalles recuerdan los duelos con armas blancas y el cuchillo limpio del desenlace de “Hombre de la esquina

rosada”. La coincidencia no convierte a Asterión en un personaje gauchesco, pero demuestra que Borges podía trasladar procedimientos y detalles de una tradición local hacia ficciones situadas en ámbitos completamente distintos.

Como resultado de esta investigación, puede establecerse que Borges no pugnó por instaurar una nueva gauchesca. Recuperó sus personajes, espacios, valores, conflictos y procedimientos artísticos para someterlos a distintas transformaciones. En sus ficciones, el gaucho puede convertirse en un bibliotecario que acepta una muerte criolla, en un soldado que corrige su pasado, en un compadrito engañado por su ambición, en un pistolero del Oeste o en un personaje canónico que descubre o consuma su destino.

Borges incorporó la atmósfera gauchesca —junto con el trasfondo militar y épico de su historia familiar— a un universo narrativo en el que lo local dialoga con lo cosmopolita, lo marginal con lo universal y la tradición con la invención. En sus manos, la gauchesca deja de ser únicamente la memoria literaria de una región: se convierte en una de las formas desde las cuales la literatura argentina interroga al mundo.

Bibliografía

1 Corintios 9—Biblica® Open Nueva Biblia Viva 2008 ONBV. (s. f.). Biblica. Recuperado 30 de julio de 2026, de https://www.biblica.com/bible/onbv/1-corintios/9/

Acevedo López, D. (2012). El espacio y tiempo mítico en el cuento “El sur” de Jorge Luis Borges. *Interpretextos*, *6*(8), 71-86.

Alas, L. (1893). Introducción. En *Los héroes: El culto de los héroes y lo heroico en la historia* (pp. 1-38). Manuel Fernández y Lasanta.

Alazraki, J. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas, estilo* (2a edición aumentada). Gredos.

Alazraki, J. (1983). Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*. *Revista Iberoamericana*, *49*(123-124), 247-261. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3778

Alighieri, D. (2003). *La divina comedia* (C. Rosell, J. L. Borges, & N. Bruzzi Costas, Trads.). Océano. https://biblioteca.seminario.edu.uy/index.php?id=3440&lvl=author_see

Alonso, A. (1986). *Materia y forma en poesía* (3a. ed). Ed. Gredos.

Altamirano, C., & Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia* (2. ed.). Ariel.

Apolodoro. (1987). *Biblioteca mitológica* (J. Calderón Felices, Ed.; 1ªed., 3ª reimp). Akal.

Astrada, C. (1948). *El mito gaucho, Martín Fierro y el hombre argentino* (1.ª edición). Ediciones Cruz del Sur.

Ayestarán, L. (1967, octubre). La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. *Cuadernos de Marcha*, (6), 37-57.

Ayestarán, L. (1913-1966), Megget, H. (1926-1951), Porter, K. A., Langsner, J., Ribemont-Dessaignes, G., James, H. (1843-1916), Benedetti, M. (1920-2009), Rodríguez Monegal, E. (1921-1985), Vilariño, I. (1920-2009), & Claps, M. A. (1920-1999). (1951). *Número, Año 3, n. 12 (ene. 1951)*. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/131

Bajtin, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (Reprint). Taurus.

Barrenechea, A. M. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Ed. aumentada). Bibliotecas Universitarias, Centro editor de América Latina.

Barthes, R., Greimas, A. J., Bremond, C., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Todorov, T., & Genette, G. (1972). *Análisis estructural del relato* (2.ª ed.) [PDF]. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Becco, H. J. (1967, noviembre). *Desarrollo de la poesía gauchesca: Ascasubi y Del Campo*. (15), 337-360.

Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética* (Novena edición, tercera reimpresión). Editorial Porrúa.

Borges, J. L. (1950). *Aspectos de la literatura gauchesca*. Número. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41009/1/AspectosdelaLiteraturaGauchesca_Borges_1945.pdf

Borges, J. L. (1964). El enigma de Shakespeare. *Revista de Estudios de Teatro*, *3*(8), 5-13.

Borges, J. L. (1968). *El compadrito: Su destino, sus barrios, su música* (2.ª ed.). Compañía General Fabril Editora. https://archive.org/details/elcompadritosude0000bull (Obra original publicada en Bullrich, Silvina)

Borges, J. L. (1989). *Obras completas. 1: 1923 - 1972* (17. impr). Emecé.

Borges, J. L. (1999). *Prólogos, con un prólogo de Prólogos*. Emecé.

Borges, J. L. (2011a). *Cuentos completos* (1. ed). Lumen.

Borges, J. L. (2011b). *Poesía completa* (Primera edición). Lumen.

Borges, J. L. (2017). *El tango: Cuatro conferencias* (Primera edición en México). Lumen.

Borges, J. L. (2026). *Ensayos completos* (Primera edición en México). Alfaguara.

Borges, J. L., Di Giovanni, N. T., Souto, M., & Borges, J. L. (1999). *Autobiografía, 1899—1970*. Ed. El Ateneo.

Borges, J. L., & Guerrero, M. (1995). *El Martín Fierro* (4. impr). Emecé.

Cansinos Assens, R. (1999). El arrabal en la literatura. *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, (8), 30-35.

Capítulo Oriental 10. La poesía gauchesca, de Hidalgo a Viejo Pancho (1968). (1968). https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4535

Carilla, E. (1979). *Poesía de la Independencia*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

Carlyle, T., & Emerson, R. W. (with Borges, J. L.). (2016). *De Los Héroes: Hombres Representativos*. Editorial Oceano de Mexico.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (Eds.). (1995). *Diccionario de los símbolos* (5. ed). Ed. Herder.

Dávila Dávila, J. M. (2018). *Las posibilidades de una tradición literaria: Configuración y reconfiguración del relato gauchesco-orillero en Borges (1927–1971)* [Tesis doctoral, El Colegio de México]. https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/dz010q55d

Eagleton, T. (2006). *Literary theory: An introduction* (2. ed., 5. print). Univ. of Minnesota Press.

Emerson, R. W. (1914). *Poems of Ralph Waldo Emerson* [PDF]. Humphrey Milford, Oxford University Press. https://archive.org/details/poemsofralphwald030050mbp

Fuente, A. de la. (2005). American and Argentine literary traditions in the writing of Borges' «El Sur». *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, (19), 41-92.

Genette, G. (1989). *Figuras. III*. Lumen.

Grandes Libros. (2016, agosto 31). *Beatriz Sarlo: Borges Inventor y Heredero / Grandes Libros* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=CQTBOPrOQ4s

Gutiérrez, E. (1882). *Juan Moreira: Escrito para La Patria Argentina* (3.ª). Imprenta de La Patria Argentina. https://archive.org/details/juanmoreiranovela

Halperín Donghi, T. (Ed.). (1980). *Proyecto y construcción de una nación: Argentina 1846 - 1880*. Biblioteca Ayacucho.

Halperin Donghi, T. (2001). *Historia contemporánea de América latina* (1a ed. en "Área de conocimiento: Humanidades"). Alianza ed.

Henríquez Ureña, P. (1980). *Obras completas 1945-1946* (Vol. 10).

Hernández, J. (2009). *«El gaucho Martín Fierro», «La vuelta de Martín Fierro»*. RTM S.A.

Hidalgo, B. (1986). *Obra completa*. Ministerio de Educación y Cultura. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/52986

Isaacson, J. (Ed.). (1986). *Martín Fierro: Cien años de crítica*. Ed. Plus Ultra.

Jaeger, W. (1971). *Paideia: Los ideales de la cultura griega* (J. Xirau & W. Roces, Trads.; 2.ª ed., 2.ª reimp.). Fondo de Cultura Económica. https://archive.org/details/jaeger-werner.-paideia.-los-ideales-de-la-cultura-griega-libros-i-ii-iii-iv-ocr-1995

Jitrik, N., & Amante, A. (2022). *Sarmiento* (Vol. 4). Emecé Editores.

Joyce, J. (2022). *Ulises* (F. García Tortosa, Ed.; M. L. Venegas Lagüéns, Trad.). Cátedra.

Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela (J. M. Arancibia, Trad.). En *Semiótica 1* (2.ª ed., pp. 187-225). Editorial Fundamentos.

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria* (1. ed). Libros Perfil.

Lugones, L. (1911). *Historia de Sarmiento* (1.ª ed.). Otero & Co., Impresores.

Lugones, L., & Ara, G. (1979). *El Payador: Y antología de poesía y prosa*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: Ensayo de interpretación de la vida argentina* (2.ª edición corregida, Vols. 1 y 2). Fondo de Cultura Económica.

Moure, J. L. (2010). *La lengua gauchesca en sus orígenes*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. https://www.aacademica.org/000-043/82

Moure, J. L. (Ed.). (2012). *Sainete provincial titulado El detall de la acción de Maipú (1818)* (1a. ed). Ediciones Biblioteca Nacional.

Olea Franco, R. (1992). Borges, ¿civilización o barbarie? En *Reflexiones lingüísticas y literarias* (1.ª ed., Vol. 2, pp. 225-250). El Colegio de México. https://www.jstor.org/stable/j.ctv47wf58.16

Olea Franco, R. (1993). *El otro Borges: El primer Borges* (1. ed). Fondo de Cultura Económica.

Páez, R. H. (2002). Wilde, la nueva crí-tica. *Orbis Tertius*, *8*(9). https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv08n09a07

Pisano, J. I. (2017). Aquí "canta un guaso": Entre la postulación de una comunidad rioplatense y el primer poema gauchesco. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, *8*(15), 94-107. https://doi.org/10.25025/perifrasis201781506

Poesía gauchesca (2a ed). (1987). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en Rivera Jorge B.)

Rama, Á. (1947, junio). Sobre la composición de «El gaucho Martín Fierro». *Clinamen*, *1*(2), 31-44.

Rama, Á. (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses* (Primera edición). Calicanto Editorial.

Rama, Á. (1987). El sistema literario de la poesía gauchesca. En *Poesía gauchesca* (2.ª ed., p. IX-LIII). Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en Rivera, Jorge B.)

Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina* (Segunda edición). Ediciones El Andariego.

Rodríguez Monegal, E. (1987). *Borges: Una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, B. (1995). *Borges: Un escritor en las orillas*. Ariel.

Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1. ed., 3. reimpr). Ed. Nueva Visión.

Sarlo, B. (2016). Borges: Nostalgia e invención. *Estudios Públicos*, (143). https://estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/155

Schwartz, J. (2023). *Borges babilónico: Una enciclopedia*. Fondo de cultura Económica.

Seis ensayos en busca de nuestra expresión: Piezas escogidas (Primera edición: diciembre, 2020). (2021). Asociación de Academias de la Lengua Española.

Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico* (A. Domínguez, Ed. y Trad.). Editorial Trotta.

Urdapilleta Muñoz, M., & Núñez Villavicencio, H. (2014). Civilización y barbarie. Ideas acerca de la identidad latinoamericana. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (82), 31-40.

Yeats, W. B. (1933). *The Winding Stair and Other Poems*. Macmillan and Co., Limited.

Zalazar, D. (1984). Las posiciones de Sarmiento frente al indio. *Revista Iberoamericana*, *50*, 411-427. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1984.3909