

## O «soño dos heroes» nos contos de Borges\*

María Rosa Lojo

O título da famosa novela de Adolfo Bioy Casares<sup>1</sup> permite cualificar moi ben unha dimensión da experiencia do heroe que tanto a Borges coma a Bioy lles é común. Por unha banda, a heroicidade –concibida como a realización plena do propio ser– é o soño por excelencia dos homes<sup>2</sup>: a máis fonda aspiración do desexo que xustifica unha vida; por outra banda, aparece tamén como unha ilusión coherente coa xeral irrealidade do Universo.

Unha certa estrutura reiterada define o apoxeo da vida heroica na ficción e na poesía de Borges. Trátase usualmente do cumprimento dun acto supremo polo cal o protagonista coñece o profundo da súa identidade e realiza o seu destino<sup>3</sup>. Hai heroes intelectuais e relixiosos que se salvan por un acto de contemplación ou creación: Hladík, que obtén de Deus a interrupción do fluxo temporal antes do seu fusilamento para darlle a oportunidade de concluír a súa obra, o poeta que *ve* a rosa na súa agonía, o mago que descifra a escritura de Deus. Pero tamén hai contemplativos que descubren a súa íntima esencia «bárbara», o seu destino de loita, de acción ou de coraxe. E hai «bárbaros», que atopan a forma verdadeira da

\* Traducción realizada por Isabel Soto López. Siglas empregadas pola autora: OC: *Obras Completas* de Borges, na edición de Buenos Aires: Emecé, 1974. EA: *El Aleph*. EIB: *El informe de Brodie*. HI: *Historia universal de la infamia*. F: *Ficciones*.

H: *El Hacedor*

1. Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, Buenos Aires: Emecé, 1954.

2. O termo «homes», máis cá especie humana corresponde aquí especificamente ó sexo masculino. Na narrativa de Borges a muller –acaso o verdadeiro «outro» vedado á comprensión viril, e quizais tamén á posesión– cumpre un papel elusivo, e en xeral non comparte cos varóns a aspiración e a función heroica, aínda que pareza ser o suxeito de fazañas cruentas como o personaxe de Emma Zunz (F), a meta da cal –máis que colocarse ela mesma no sitio do heroe– é consumir a vinganza pola morte do pai; ou o da viúva de Juan Muraña (EIB), que en realidade actúa como simple instrumento do marido ó esgrimir a súa daga. É posible que o caso máis próximo, entre mulleres, á forma do combate viril sexa «El duelo», competencia delicada e tácita entre dúas amigas, ambas pintoras, onde sen embargo «no hubo derrotas ni victorias» (EIB). Sobre a posición das mulleres na obra de Borges, ver os libros de Osvaldo Sabino, *Borges, una imagen del amor y de la muerte*, Buenos Aires: Corregidor, 1987, e de Julio Woscoboinick, *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Buenos Aires: Trieb, 1988.

3. Esbozamos este tema en «Borges: la faz desconocida», *Napenay*, Ano I, N° 2 (abril 1987), pp. 4-6.

súa vida na existencia contemplativa, especulativa, no abandono da violencia. En tódolos casos, o «soño dos heroes» leva a un *espertar*: o ingreso noutro nivel da experiencia, o cambio da visión, o tránsito do ser cara a si mesmo. Ás veces a volta pode resultar trágica e enfrontar ó protagonista coa debilidade ou a falsidade xa irremediable das bases sobre as que edificou a súa propia imaxe. Pero noutras ocasións permite o ingreso positivo e definitivo na súa verdade vital.

## Heroes frustrados: consumación onírica, ficción diurna

O protagonista de «La otra muerte» –Pedro Damián–, é un paisano da provincia de Entre Ríos que acusa as características típicas da «especie gaucha» na ficción de Borges. Ós dezanove ou vinte anos, mentres traballa de peón nunha estancia oriental (do Uruguai), enrólase baixo as bandeiras do uruguaio Aparicio Saravia, aínda que é arxentino, seguindo leis de lealdade alleas a meras nacionalidades: «fue adonde fueron los amigos, tan animoso y tan ignorante como ellos» (EA, OC, 571). Non menos típica é a actitude do seu caudillo, Saravia, que non entra en Montevideo «porque el gaucha le teme a la ciudad» (971). A natureza mesma do conflito é eminentemente gauchesca: o coronel Tabares, recordando o episodio, fala «de hombres degollados hasta la nuca, de una guerra civil que me pareció menos [opina o narrador Borges] la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero»\* (pp. 571-572). Por outra parte, a Banda Oriental aparece como un territorio máis elemental, máis salvaxe, máis valeroso, cá Arxentina. A covardía de Damián en Masoller vulnera os vellos arquetipos heroicos e déixao, como representante da arxentinidade, en desvantaxe fronte ó paisano uruguaio:

En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso. El gaucha Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o que Razumov. Sí, pero Damián, como gaucha, tenía obligación de ser Martín Fierro –sobre todo, ante gauchos orientales–. En lo que a Tabares dijo y no dijo percibí el agreste sabor de lo que se llama artiguismo: la conciencia (tal vez incontrovertible) de que el Uruguay es más elemental que nuestro país y, por ende, más bravo... (p. 572).

Se Damián foi covarde en Masoller, expía a súa fraqueza vivindo unha existencia escura e anódina de voluntario antiheroísmo: «Volvió a Entre Ríos, no alzó la mano a ningún hombre, no *marcó* a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos de Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará\*. Fue preparando, sin saberlo, el milagro» (p. 574). A compensación chégalle sobre o fío da morte, cando revive no delirio a xornada da batalla e este soño último corríxe a imaxe que gardan os demais sobrevivintes e crea outra historia universal paralela, na cal Pedro Damián alcanza a morte en Masoller no 1904.

O caso particular e singular de Pedro Damián, o gaucha, que realiza o «soño dos heroes» –convertindo á súa vez en «soño» toda a historia planetaria anterior– está encadrado, como é habitual en Borges, nun marco filosófico-poético: o poema *The past*, de Emerson; Dante, e o teólogo Pier Damiani (evocado por dous versos do canto XXI do *Paradiso*), sostedor da teoría de que «Dios puede efectuar que no

haya sido lo que alguna vez fue» (p. 574). Como outras veces, a «barbarie» singular e vernácula insértase nun contexto que a transcende, e enriquece tamén en calidade de variante particular, ese contexto. Un exemplo típico deste mecanismo é a breve prosa «La trama» de *El Hacedor*, onde a morte de Julio César reproducése no gaucha da provincia de Bos Aires, agredido por un grupo de paisanos entre os que se atopa un seu afillado a quen recoñece ó caer: «Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena» (OC, 793).

Otra forma do soño heroico é a vivida por Benjamín Otálora en «El muerto». O «heroe» é aquí «un hombre del suburbio de Buenos Aires,...un triste compadrito\* sin más virtud que la infatuación del coraje...» (EA, OC, 574). Como calquera gaucha de antano, Otálora, que aínda non se *fixo* gaucha, e que non é mestizo senón de orixe vasca, «desgraciouse» en Bos Aires. Debe unha morte e foxe cara á Banda Oriental. En Montevideo detén unha puñalada dirixida a Azevedo Bandeira, o xefe de contrabandistas que vai determinar unha viraxe na súa fortuna. Bandeira si é un froito da mestizaxe, non só entre o branco europeo e o indio, senón tamén entre o humano e o animal, nel encárnase tamén esa inquietante e perversa figura do «monstro» á que Borges adoita apelar para definir o situado fóra da categoría humana (máis alá ou máis acá dela) -a exasperación máis grotesca e máis vil desta imaxe percíbese no conto de H. Bustos Domecq «La fiesta del monstruo»<sup>4</sup>. Así se describe a Azevedo Bandeira:

da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el negro bigote cerdoso (545).

Contratado como arrieiro por Bandeira, Otálora pasa do estado de «compadrito» ó máis noble de «gaucha» que dalgún xeito lle revela o seu verdadeiro ser. A súa «iniciación» lembra a de Fabio Cáceres en *Don Segundo Sombra*, e tamén nos remite á sorte de preparación ascética coa que o paisano Damián prepara a súa morte heroica (aínda que a Otálora é outro final moi distinto o que lle espera):

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amane-ceres 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 cuatrero\* y del cuarteador\*; antes de un año se hace gaucha. Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a resistir el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a arrear con el silbido y el grito (546).

4. «La fiesta del monstruo» relato de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, editouse orixinariamente no diario *Marcha* despois da caída de Perón, e apareceu logo nos *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Madrid: Siruela, 1986. Neste conto, que reproduce situacións de «El Matadero», relato fundador de Esteban Echeverría, o «monstro» (o «bárbaro», por excelencia) é o peronismo, encarnado nun grupo de rufiáns que acurralan e asasinan salvaxemente a un mozo intelectual xudeo.

Pero Otálora equivoca o camiño. Pronto a tarefa de resero, que constituíu a aprendizaxe viril do heroe de Güiraldes, parécelle a «dun servente». Obsesiónao por dentro o soño do poder. Nunha das misións, chegan a unha estancia chamada *El Suspiro*. É un territorio tan bárbaro e agreste como o de La Caledonia<sup>5</sup> –ata tal punto que se reitera textualmente a descrición–: «Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura. Ni árboles ni un arroyo la alegran, *el primer sol y el último la golpean*» (547). Alí recibe Otálora, o intruso, os primeiros indicios –que desestima– da súa falsa situación: «alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado» (ibídem). Pronto aparece un «verdadero» gaúcho, Ulpiano Suárez, lacónico, de poncho e barba cerrada, gardacostas de Bandeira. En aventuras compartidas, Otálora propónse gañar a complicidade de Suárez para desplazar a Bandeira e confíase a el. Gradualmente, desobedece ou ignora as ordes de Bandeira. Por fin, conquista os atributos máxicos de xefe: o cabalo, o trebello, e a muller de pelo colorado. Pero unha noite de festexo, na estancia *El Suspiro*, Otálora, bébedo e gabancioso, é executado, baixo a orde de Bandeira, por Ulpiano Suárez. Sacode a Otálora unha revelación similar á que atravesa ós heroes de Borges no momento límite, pero unha revelación que o pon, desta vez, fronte ó seu carácter de fraude. Foi un falso gaúcho, un falso xefe, un falso heroe. A súa identidade non se consuma senón que esvaece na nada. Otálora morre non por ter cumprido o seu destino, senón máis ben por confundilo: «Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto» (549).

## Da acción á visión: Funes, milagre e parodia

Outra clase de culminación do «heroe» é a de Funes, o memorioso. Funes, uruguaio, e polo tanto máis «elemental» có arxentino, é, afirma A. J. Pérez, «una mezcla de gaúcho, peón y compadrito», unha «parodia del gaúcho representativo de la literatura gauchesca»<sup>6</sup>. Sen embargo, aínda en Funes predominan as características recorrentes do gaúcho xenuíno tal como adoita definilo Borges: cara taciturna, aindiada e remota, mans afiadas de trezador\*, filiación paterna descoñecida («Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró» -*EIB*, *OC*, 1069). É imperturbable, irónico, despectivo. A súa voz non ten os «silbidos italianos de ahora», é «la voz pausada, resentida y nasal del orillero\* antiguo». O seu orgullo, o seu estoicismo, a súa falta de sentimentalismo e de autocompaixón tamén o asimilan ó prototipo gauchesco de Borges. Coma el, desprecia ó home unicamente letrado. En tanto indicio simbólico non casual, cabe sinalar que o «heroe» Funes vive «a la vuelta de la quinta de los Laureles» (*F*, *OC*, 486). Tamén se chama «Los Laureles» a estancia onde se baten, en duelo crioulo, Duncan e Maneco Uriarte, outros «heroes» empurrados ó combate pola paixón das armas que empuñan.

Pero a Funes non lle está destinada a exultación a través da coraxe. En realidade, fracasa como home de campo, porque quedou tolleito a consecuencia dunha caída

5. É a estancia de Alejandro Glencairn no conto «El Congreso del mundo», pertencente a *El libro de arena*, Barcelona: Plaza Janés, 1977.

6. Cfr. Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid: Gredos, 1986.

dende un cabalo que non chega a dominar. Sen embargo, o seu accidente permítelle acceder a unha contemplación inédita do mundo que o aproxima, dalgún modo paródico, a dúas figuras recordadas pola poética de Borges: Demócrito de Abdera, o que se arrincou os ollos para pensar, e o propio Homero do que se fala en *El Hacedor*. O Homero que «nunca se había demorado en los goces de la memoria» (p. 781) descende a esa memoria cando perde a vista e sabe que nesa «noche de sus ojos mortales», o seu destino era «cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana» (782). Ireneo non posúe o don do canto poético nin do pensamento. Pero foi agraciado coa visión da totalidade de cada ser, na súa inmensa minucia material e temporal: unha visión extraordinaria e en certo sentido monstruosa, que se asemella nalgún aspecto á visión do «Aleph». Ireneo acepta gozoso o sacrificio da actividade física, prefere a invalidez ó común estado mortal de cegueira e irrealidade:

Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, *él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado (...)* Diecinueve años había vivido como quien sueña: *miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo*. Al caer, perdió el conocimiento: cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y triviales. *Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo*. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles» (488). (As cursivas son miñas).

## Conversiones e espertares. Humor negro

Outra volta dun home de acción –esta vez, un malevo\*– cara a outra forma de vida, é a «Historia de Rosendo Juárez» (*EIB, OC*). O personaxe convicto de inexplicable covardía en «Hombre de la esquina rosada» (*HI, OC*), reaparece aquí, anos máis tarde, con aspecto inofensivo que en nada lembra o seu pasado violento: «parecía un artesano decente, quizá un antiguo hombre de campo (...) Aprensivo a la manera de los porteños, no se había quitado la chalina» (p. 1034). Coma os gauchos, carece de filiación paterna, e a súa nai, ó igual que a de Ireneo Funes, exerce o oficio de pasadora e chámase Clementina; presúmeselle tamén a nacionalidade uruguaia. A carreira de «guapo»\* de Juárez comeza casual e fatalmente. Mata, e rouba o anel do adversario que o provocou, sen conciencia ningunha de culpa. Logo dun período de prisión, é chamado polo caudillo Don Nicolás Paredes que o recomenda como gardacostas (o poeta Evaristo Carriego, sobre o que Borges escribiu un longo ensaio –1930– aparece alí tamén en calidade de escribente: «un mocito de negro que componía versos sobre conventillos y mugre», 1036).

Juárez gana o respecto xeral representando un papel que cada vez lle parece máis falso e farsesco, puramente impostado, e do cal o deterioro íntimo lle serve á vez para desprestixiar o mito da coraxe gauchesca e un dos seus principais arquetipos ante o narrador: «Durante muchos años me hice el Moreira\*, que a lo mejor se habrá hecho en otro tiempo algún otro gaucho de circo» (p. 1036). As súas opinións vanse apartando diametralmente da ética da vinganza e da honra viril. Así, aconséllalle desistir de toda represalia ó amigo cando a muller prefere a outro. Cando vai á rifa de galos séntese anoxado: «Qué les estará pasando a esos

animales, pensé, que se destrozan porque sí» (1037). O enfrontamento co Corralero narrado no conto anterior atopa aquí a súa explicación íntima; é que a Juárez lle chegou –como a todo «heroe»– o seu persoal momento de revelación: «Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo, acaso de haberlo sentido, salgo a pelear» (1037-8). Dende entón, cambia de vida. Traballa como carreteiro na Banda Oriental e á volta asenta en San Telmo, que «ha sido siempre un barrio de orden» (1038).

Noutro caso –grotesco, tinguido dun sutil humor negro– non hai «conversión», non hai «re-coñecemento» senón a penas a continuidade dunha monótona vocación competitiva (pero ela responde a unha das formas simbólicas esenciais na ficción de Borges: a loita, unha das vías de contacto co absoluto, onde se subsumen as diferencias, como sinala A. M. Barrenechea<sup>7</sup>). O «outro duelo» narrado nesta historia consiste nunha macabra carreira de degolados que correrán os dous gauchos orientais Manuel Cardoso e Carmen Silveira. Ambos son vellos rivais e acaso o seu odio é o único ben das súas «pobres vidas rudimentarias» (*EIB, OC*, 1059); chega a revolución e enrólaos. Sométense con indiferencia, coherentes co estereotipo gauchesco que Borges articula reiteradamente:

Dormir a la intemperie, sobre el recado, era algo a lo que ya estaban hechos; matar hombres no le costaba mucho a la mano que tenía el hábito de matar animales. La falta de imaginación los liberó del miedo y de la lástima (...) No extrañaron sus pagos. El concepto de patria les era ajeno; a pesar de las divisas de los chambergos, un partido les daba lo mismo que otro (p. 1059).

Son inocentemente crueis, feras: «Cardoso se metió gateando en la carpa del jefe y le pidió en voz baja que si al día siguiente ganaban, le reservara algún colorado, porque él no había degollado a nadie hasta entonces y quería saber cómo era». Pero son os colorados os que gañan, e eles aceptan entón a súa propia execución inminente como aceptarían a victoria. O capitán Nolan propónlles facelos degolar «de parado» para que na carreira final puidesen resolver a súa antiga rivalidade. As imaxes de *El Matadero* e os versos de Ascasubi flotan no texto onde unha asamblea de futuros mortos –próximos a ser degolados tamén, pero sen espectáculo, «en el montón»– presencia a carreira dos outros, para probar «cuál es el más toro» (1060). De maneira brutal Cardoso e Silveira cumpren ó seu modo o seu soño heroico, inscribíndose nunha tradición de crueldade e atroces violencias que se experimenta cunha pureza feroz e naturalmente allea a toda culpa, e que desminte e desarma a «canonización» e a conversión en «prócer» do gaucho como arquetipo da nacionalidade sostida en especial pola xeración do Centenario.

Dentro da imaxe máis ortodoxa e máis próxima á sublimidade do «soño dos heroes», atópanse dous relatos claves: «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (*El Aleph*), e «El Sur» (*Ficciones*) que, ata certo punto é dentro dunha mesma forma, marcan traxectorias inversas. Cruz é o gaucho en estado puro, menos un individuo ca un común representante da especie:

7. Cfr. «Borges y los símbolos», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, 1978, 145-158.

Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña, ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad (EA, OC, 561).

Precisamente a cidade –o temor á cidade– é a causa da primeira gran volta na vida de Cruz. Cando viaxa a Bos Aires con outros troperos, elixe non saír da fonda onde se aloxan, e vive como na pampa, durmindo sobre a terra. «Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad». Por esta causa, un peón bébedo burlouse del, e Cruz, que «antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto», «lo tendió de una puñalada» (p. 562). Convértese en fuxitivo, é apresado e destinado ó exército de liña na fronteira. En 1869 noméano sarxento da policía rural. Cre ser feliz pero agarda por el «secreta en el porvenir, esa 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» (562). Esencia e existencia conflúen nun só acto, o que define a Cruz tal como é profundamente no inescrutable pensamento divino, en «la perfecta forma que supo Dios desde el principio» («Poema conjetural») ou «la cara que tenía antes de que se hiciera el mundo», segundo reza o epígrafe de Yeats. Cruz experimenta, pero ó revés, a iluminación de Droctulft, o bárbaro rendido ante Ravena, cando a súa partida enfronta a Martín Fierro, o portador do orixinario e as orixes, que procede de Laguna Colorada, como o descoñecido pai de Cruz. No momento culminante da pesquisa, berra un *chajá* –tamén gritara para advertir a Cruz cando este, prófugo, era cercado pola policía. Símbolo do acordo cósmico e da identificación profunda entre ambos seres, este berro anuncia o «espertar» final de Cruz, a definitiva revelación do seu destino. «Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario, comprendió que el otro era él» (p. 563).

Distinto é o marco de «El Sur». Se a aventura de Cruz se atopa xa inscrita en «un libro insigne»: un libro clásico, en definitiva, «cuya materia puede ser todo para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» (561), a historia do ignoto Dahlmann carece de toda celebridade. Nesa vida non tocada pola literatura nin a épica recoñeceremos, sen embargo, riscos biográficos do propio Borges; Juan Dahlmann –como o foi Borges– traballa como secretario dunha biblioteca municipal. O seu avó materno é Francisco Flores –o do autor do relato Francisco Borges–; ambos son militares e morren violentamente, Flores «lanceado por indios de Catriel», e Borges no combate de La Verde (feito que é especialmente recordado no poema «Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)», de *El Hacedor*); tanto no personaxe do conto coma no seu autor hai unha «discordia de dos linaxes», un ibérico e outro non ibérico (xermánico/saxón); e así mesmo ambos, Dahlmann e Borges, elixen cultivar un «criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso» (aínda que podería dicirse que o crioulismo do Borges vangardista non careceu de certa ostentación e que foi unha deliberada consigna estética<sup>8</sup>). Por fin, para extremar as «coincidencias», tanto Borges coma o seu

8. Cfr. Beatriz Sarlo, «Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro», en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, 127-171.

personaxe sofren un accidente que os obriga a someterse a terribles curacións e os coloca á beira da morte. A partir dese accidente –segundo comenta el mesmo na súa *Autobiografía*– comeza Borges a escribir ficción<sup>9</sup>.

Dahlmann –o mesmo que o heroe-víctima de «El Evangelio según Marcos»– dista moito de ser un «gaucho» como Cruz. É instruído, ten vocación de lector (e é esta vocación inocua a que desencadea, paradoxalmente, o seu cruento accidente): «su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario» (*F, OC*, 527). O seu carácter contemplativo elude a acción, a pelexa. Sen embargo verase envolto nun duelo mortal e, nese sentido, a súa situación non será moi distinta da dos gauchos a quen as guerras civís arrastran cara a un lado ou cara a outro, con indiferencia.

Aparentemente enmarcado na convención realista, «El Sur» é tamén, sen embargo, e sutilmente, un conto fantástico. 'O longo do texto disemínanse certas pistas que envolven a acción nunha sorte de irrealidade posible. En verdade, como sinala G. M. Goloboff<sup>10</sup> toda a ficción de Borges é dalgún modo fantástica (ou ben, ningunha ficción o é), en tanto postula a non coincidencia da realidade e da linguaxe, da realidade e o limitado coñecemento humano, e por iso a literatura resulta a penas –e nada menos– o símbolo de algo eternamente desprazado, de algo que non podemos comprender.

A partir da enfermidade de Dahlmann as fronteiras entre o real e o soño, entre o natural e o sobrenatural comezan a se diluír. Dahlmann xa non vive neste mundo, senón no «inferno»; o ámbito da curación exprésase en metáforas carcerarias, e a terapia coa linguaxe da tortura. As imaxes dos libros (un libro de libros, *Las mil y Una Noches*, a posesión do cal o obnubilou ata o punto de facelo tropezar co batente que orixina a súa ferida), mestúranse cos seus pesadelos.

Cando por fin se produce a esperada convalecencia, comeza o traballo dos indicios que nos retrotrae ó entrecruzamento de imaxes reais e fantásticas que sufriu no delirio:

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución (526).

*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 (527).

La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el

9. Cfr. Horacio Salas, *Borges: una biografía*, Buenos Aires: Planeta, 1994, 192-193.

10. Cfr. Gerardo M. Goloboff, *Leer Borges*, Buenos Aires: Huelmul, 1978, 196 e ss: «No contamos con nada más real en este sistema que con la palabra; ergo, si ella no es aprehensible y verdadera, y si más allá hay verdades innombrables, lo fantástico residirá en comprobarlo, en saber que nuestro mundo es a-real, «irreal», y que lo que es verdaderamente real está más allá de este mundo (aunque constantemente lo roce), la ficción borgeana practica una inversión que a la vez que «humanizar» o «naturalizar» el fantástico lo invalida».

inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre, sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann (528).

Cando chega ó almacén de campaiña onde espera conseguir un vehículo para chegar á súa propiedade, comezan os equívocos e pouco verosímiles recoñecementos:

Algo en su pobre arquitectura (a do almacén) le recordó un grabado de acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia* (...) adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio (528).

Ó comezar a provocación dos peóns sentados nunha mesa veciña, sente «un leve roce en la cara» (a penas un rozamento sentiu tamén cando a aresta dun batente lle inflinxe a súa gravísima ferida). Entón «decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las *Mily y Una Noches*, como para tapar la realidad» (529). Pensa desistir do absurdo enfrontamento que se aveciña e ergue. Pero nese momento o dono do almacén, que non deu ata entón mostrase de saber a súa identidade, chámalo polo seu nome e sela (¿involuntariamente?) con ese nome xa público, xa de todos, a súa obriga de responder ó insulto. «Dahlmann no se extrañó que el otro, ahora, lo conociera» (529).

Cando o vello gaúcho do Sur –o gaúcho identificado coa intemporalidade, co «máxico animal»–, lle arrebola unha daga, Dahlmann sente, por fin, que non lle importa esa morte probable –a dun home que non sabe pelexar– porque vai a cumprir nela o seu íntimo soño de heroe:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado (*F, OC*, 530).

A remisión ó «Poema conjetural» é inevitable<sup>11</sup>. A «perfecta forma» destinada por Deus, *the face I had before the world was made*, segundo reza o epígrafe de Yeats á «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», é a morte de Dahlmann no Sur, e é tamén quizais «a outra morte» que Damián (nótese a coincidencia fónica dos nomes) realizou no soño. En «El Sur» están moitas das claves da poética xuvenil de Borges,

11. Dise no «Poema conjetural»: «...sin esperanza ni temor, perdido, / huyo hacia el Sur por arrabales últimos» «pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano. / A esta ruinosa tarde me llevaba / el laberinto múltiple de pasos / que mis días tejieron desde un día / de la niñez. Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, / ... / la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio / En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno». Podemos supoñer unha elaboración aproximadamente simultánea do conto «El Sur», e deste poema, xa que o primeiro atópase incluído na sección «Artificios» de *Ficciones*, datada en 1944, e o poema, se ben aparece en *El otro, el mismo*, (1964), está datado en 1943.

os seus escenarios preferidos, a súa obsesión polos arrabaldes e os poñentes. A cidade transfigúrase nesa casa inmensa pero familiar, comunicada co infinito, que coñecemos en *Fervor de Buenos Aires*<sup>12</sup>. «La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios». A viaxe ó Sur é, en efecto, unha viaxe ó pasado: «quien atraviesa esa calle [Rivadavia] entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio» (p. 526). O «soño dos heroes», a cidade soñada dos arrabaldes e a poesía, e os «soños da chaira» —o mundo que Dahlmann ve dende o tren— únense aquí nun acordo impecable, para confluír na perfección dunha morte á vez elixida e destinada.

## O «soño dos heroes» e o feito estético

¿É ese «soño dos heroes» «positivo» ou «negativo» como fantasía colectiva, para o devir da cultura? A formulación, que na narrativa do século XIX conxugaba o anatemático político contra a violencia bárbara, e a fascinación estética, por outro lado, resulta imprecendente na poética —na metafísica— de Borges<sup>13</sup>. «Un destino no es mejor que otro», Borges *dixit*. Droctulft non supera á cautiva inglesa por ter elixido a «civilización» sobre a «barbarie», nin Rosendo Juárez se degrada por abandonar a súa condición de malevo e converterse en pacífico veciño de San Telmo. Pero en definitiva —e nunca foi máis válida a frase de Mallarmé tan grata a Borges— *tout existe pour aboutir à un livre*. Esa, quizais, é a suprema instancia de validez dos destinos, que se volven preciosos e únicos ó tempo que universais, unha vez narrados, aínda que o destino final de todo libro sexa a pira funeraria, como en «El Congreso del Mundo» ou en «Utopía del hombre que está cansado», contos de *El libro de arena*.

En *El Hacedor* resucitan dous personaxes arquetípicos da nosa historia: un, que polo seu aspecto parece inglés, é Juan Manuel de Rosas. O outro: «un militar de piel cetrina y ojos como tizones», ó que «la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara» (*H, OC*, 791) —a mesma caracterización que se fai de Martín Fierro na «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»—, é o seu amigo/inimigo Juan Facundo Quiroga. Entáblase entre eles, como o enuncia o título do breve conto, un «diálogo de mortos». Como no Facundo sarmientino, volven enfrontarse o frío cálculo maquiavélico (Rosas, o «inglés») e a paixón heroica (Facundo), a cidade proxectada á fama e a campaña despoboad e escura:

A usted (di Facundo dirixíndose a Rosas) le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres. Mi imperio fue de gritos y de arenales y de victorias casi secretas en lugares perdidos (*OC*, p. 791).

12. Cfr. sobre este libro en particular, a detida análise de Luis Martínez Cuitiño, «Los Borges del Fervor», *Letras Nos. XIX-XX* (Universidade Católica Arxentina, Buenos Aires), maio 1988-agosto 1989.

13. Sinala Graciela Montaldo, «La resolución de Borges no recurre a la simplificación de una fórmula que...aún pesa sobre la cultura argentina: civilización o barbarie. Borges no elige entre sus términos; por eso va un poco más allá; recoge la fuente de las disyunciones, de esos desajustes...», *De pronto, el campo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, pp. 96-97.

Por iso Facundo agradece a Rosas a morte trágica e heroica que preparou para el, e que lle permitiu sobrevivir para sempre na memoria colectiva e na literatura («la obra interesante que ha redactado un sanjuanino de valía», p. 791). Non obstante, unha curiosa volta de porca indica, cara ó final do diálogo, que nos tempos futuros xa non haberá lugar para ese tipo de heroísmos: «Y ahora voy a que me borren, [di Quiroga] a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo» (p. 792). ¿Podemos pensar que ese «outro» non violento é un escritor, un narrador do «soño dos heroes» quizais o mesmo que conta o encontro que lemos? Rosas responderá á súa vez: «Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía» (ibídem).

Outro texto de *El Hacedor* titúlase «Martín Fierro». Nel, enuméranse primeiro os feitos gloriosos da independencia, as «tiranías» (de Rosas e Perón), a alta poesía do poeta ilustrado, e a todo adscribeselle a mesma sentencia: «Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido» (OC, p. 797). Só unha memoria sobrevive: a pelexa que nunha peza de hotel, cara á mil oitocentos setenta e tantos, soñou o autor de *Martín Fierro*:

Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se inclina para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio para que no piensen que huye. Esto que una vez fue vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos (p. 797).

Este soño retorna como motor do conto «El fin»<sup>14</sup>, que narra o duelo entre Martín Fierro e o moreno que foi derrotado na payada. Máis alá do desquite do moreno, que logra matar ó gaucho e vingar ó seu irmán (o outro moreno ó que Fierro provocou no baile da Primeira Parte), a fascinación do duelo —o soño dos heroes— entrelázase outra vez co soño da chaira e convértese en perdurable e inextricable símbolo:

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 pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin.

A frase remítenos a unha definición decisiva de *Otras inquisiciones*:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo

14. Tanto sobre «El fin», coma sobre «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», contén valiosas e detalladas observacións o traballo de Pedro Luis Barcia, «Proyección del *Martín Fierro* en dos ficciones de Borges», en José Hernández. (*Estudios reunidos en conmemoración de El gaucho Martín Fierro*), La Plata: Universidade Nacional de La Plata, 1973.

15. Cfr. EA, OC, «El Inmortal», p. 544, e «La otra muerte», p. 572.

dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decírnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (OC, 634).

É que en suma, o último destino do soño dos heroes, a súa xustificación segreda, está nas palabras. As palabras que configuran ese «feito estético» e substitúen ós recordos.

María Rosa Lojo

Consello Nacional de Investigacións Científicas  
e Técnicas. Argentina

## ALGUNHAS ACLARACIÓNS LÉXICAS:

*Compadrito, malevo, guapo*, refírense, con algúns matices distintivos, ós chulos ou matóns que pululaban nos arrabaldes de Bos Aires: adoitaban actuar como «homes de confianza» dalgún caudillo político e ás veces estaban vencellados con actividades máis turbias, como o proxenetismo.

*Cuarveedor*, de «cuartear»: axudar a tirar dun vehículo mediante un lazo atado á asideira do cabalo que se monta.

*Cuatrero*: ladrón de facenda.

*Hacienda chúcara*: gando bravo. Debe distinguirse na Arxentina, entre «hacienda», que designa ó gando, non á finca ou o territorio onde padece, e «estancia», que é o establecemento rural.

*Matrero*: gaucho rebelde. Aplícase tamén ós animais.

*Moreira* (el): Refírese aquí, por suposto, ó lendario bandido Juan Moreira, romanticamente inmortalizado polo folletín de Eduardo Gutiérrez, que tivo despois longa trascendencia nos comezos do teatro nacional (o «circo crioulo»). Moreira convértese para ben e para mal, no estereotipo da valentía gauchesca que transgrede leis inxustas ou mal aplicadas.

*Orillero*: o habitante das «beiras» ou «arrabaldes» da capital, zona indecisa entre o campo e a cidade, que neste caso é «antigo» porque conserva o acento, así como os hábitos rurais, do vello crioulo. Os «asubíos italianos» aluden despectivamente á masiva inmigración itálica que tanto influíu logo na creación do lunfardo porteño e no tango.

*Trenzador*: refírese ó oficio campestre de trenzar o lazo con tentos (delgadas correas de coiro cru).