

Una relectura *gauchesco-narrativa*: “El fin” y “El Sur” bajo la sombra martinfierrista

Por *Alejandra G. AMATTO CUÑA**

Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes o qué eran. Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros.

Jorge Luis Borges, “Los gauchos”

DILUCIDAR LAS CAUSAS del surgimiento de un género tan complejo y particular como el gauchesco representaría una tarea descomunal e incluso pretenciosa. Más aún si tal trabajo tuviera como objetivo principal relacionar los aspectos destacados de la gauchesca que resultaron significativos para la construcción de buena parte de la obra narrativa de Jorge Luis Borges (1899-1986), y específicamente de los relatos “El fin” y “El Sur”.¹

Por este motivo, el examen de la caracterización genérica de la gauchesca, el establecimiento de sus elementos discursivos fundamentales y el breve repaso de sus autores más destacados, tema del presente estudio, no buscan un fin laudatorio que vincule la profusa discusión crítica sobre el tema, sino que tiene la intención de abonar en su problematización para contribuir a generar nuevas perspectivas analíticas, todas ellas desde el enfoque de la recepción borgeana del género.

Diversos estudios se han abocado a la discusión del extenso problema que implica la aparición de esta literatura —en la región del Río de la Plata (Argentina-Uruguay) y la zona riograndense de Brasil—, particularmente del gaucho, figura que la protagoniza. De igual forma, la configuración autoral también ha resultado problemática, sobre todo en las primeras manifestaciones del género, hacia finales del siglo XVIII. Uno de los elementos que llama la atención es la temprana discusión crítica de los textos más des-

* Profesora del Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <alejandra.amatto@gmail.com>.

¹ Ambos cuentos fueron publicados en el periódico *La Nación* en 1953 (“El Sur” el 8 de febrero y “El fin” el 11 de octubre), y luego incorporados a la primera edición de *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

tacados producidos principalmente a partir de mediados del siglo XIX —tema que para Borges se tornará por demás apasionante, como veremos—, discusión que se extiende hasta nuestros días.

No obstante, resulta evidente que las diferentes maneras de afrontar el problema crítico y sus matices se transformarán a lo largo de las décadas. Sus formas de expresión variarán con el paso de los años. Si en un comienzo la enconada discusión temática sobre la gauchesca —que perseguía básicamente un fin político en Latinoamérica— se presentaba en epístolas y medios impresos de la época (como los periódicos), llegará hasta nuestros días en varios modelos discursivos que integrarán no sólo los conflictos históricos del periodo, sino también los elementos estéticos que la componen.

Por esta razón me parece adecuado comenzar por el análisis de las diversas posturas que intentan definir la aparición del género desde una pertinente lectura social y política, para luego analizar el “uso” específico que de él hace Borges, como materia narrativa, y bajo los ecos de la obra más representativa del mismo: el *Martín Fierro* (1872).²

*1. Formación y desarrollo:
una aproximación a los aspectos
más destacados del género gauchesco*

LA literatura gauchesca surge en un siglo profundamente convulso para el Río de la Plata. Es un periodo en que se intenta procesar la conformación de futuras naciones que luchan por una identidad propia en el nuevo orden político, económico y social: países con historias notablemente jóvenes —en comparación con varios de sus vecinos— y apenas emancipados de la Corona española. Uno de los autores que más ha insistido en marcar las pautas de este conflicto es el crítico uruguayo Ángel Rama, quien define a la gauchesca como:

una creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece el primer modelo de literatura revolucionaria. Ese modelo tendrá aplicación, con las consabidas variaciones derivadas del tiempo y las circunstancias

² Para el presente trabajo nos basamos en la edición crítica de esta obra, véase José Hernández, *Martín Fierro*, Élida Lois y Ángel Núñez, coords., París, ALLCA XX, 2001 (*Colección Archivos*, núm. 51).

culturales específicas, en otras instancias revolucionarias de las sociedades hispanoamericanas, corroborando lo que a su aparición determinó su originalidad: el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos.³

Para Rama la lectura del género se basa necesariamente en comprender la función emancipadora que desempeñó la *gauchesca* en las sociedades rioplatenses del siglo XIX, al estar íntimamente relacionada con los cambios sociales y políticos de su tiempo. De la misma forma, exalta la condición pionera que este tipo de literatura tuvo en Hispanoamérica al desarrollar una propuesta estética cuyo condicionamiento en modelos y formas, a pesar de sus varias mutaciones, trascenderá los límites convencionales y acompañará las coyunturas revolucionarias.

Rama identifica cuatro periodos o etapas en la literatura *gauchesca* que abarcan desde sus inicios en el siglo XX hasta la paulatina desaparición de los elementos característicos que la componen. Posteriormente, las marcas discursivas del género y, lo que es más importante, la refuncionalización social de su protagonista, derivarán en otras formas literarias que ya no representarán sus estructuras clásicas. En este sentido, la clasificación propuesta pretende abarcar la “desmesurada extensión de la *gauchesca*, que a pesar de sus variaciones se mantiene apegada a formas lingüísticas y literarias similares”.⁴ Para el autor, esta condición del género “impone una periodización que atienda a sus rasgos artísticos y al marco histórico que la condiciona, al menos en el siglo XIX que es el de su esplendor creativo”.⁵

Rama identifica la primera de estas etapas a partir de 1810, con el convulso surgimiento revolucionario, y hasta 1828-1830, años en los que Juan Manuel de Rosas ocupa la Gobernación de Buenos Aires y se produce la independencia de Uruguay. De acuerdo con él, el texto inaugural que representa este periodo es *Cielito oriental contra los españoles* (1812), atribuido al uruguayo Bartolomé Hidalgo (1773-1864), primer poeta *gauchesco* del que hablaré más adelante.

Sin embargo, será en la segunda etapa de esta cronología cuando se hallen los elementos más significativos que configuran a la *gauchesca* como “una literatura de características revolucionarias” que traza vínculos entre la acción política y militar con nuevos

³ Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*

modos expresivos, instaurando así un marco genérico definitivo en el periodo. El protagonista y máximo representante de esta etapa es el argentino Hilario Ascasubi (1807-1875):

La segunda etapa corresponde a la lucha de facciones que tiene su centro en Juan Manuel de Rosas, la cual puede datarse de la instalación de Hilario Ascasubi en Montevideo en 1832 y llega hasta la batalla de Monte Caseros en 1852 [...] La asunción por los poetas de este período de las estructuras literarias creadas en el anterior, fundamentalmente por Hidalgo, establece la existencia del “género poesía gauchesca” que, como tal, será reconocido por los intelectuales cultos de la época. La prodigiosa versatilidad de Ascasubi es la contribución central a la instauración del “género” que se enriquece con ritmos más variados (también extraídos de las danzas populares), con la resurrección exitosa de formas poéticas tradicionales y con una progresiva disciplina normativa de la lengua gaucha que es obligada condición de la asunción del género. En un cambio notable respecto a la anterior etapa, los poetas entran al servicio de los partidos y cumplen una función mediadora entre dirigentes y masas analfabetas.⁶

Como observa Rama, en el segundo periodo gauchesco hay una absorción y un mejoramiento de las técnicas discursivas, así como de las estructuras literarias que habían sido empleadas por los primigenios poetas del género. El desarrollo de los elementos políticos dentro de la temática tratada por esta literatura —en su mayoría de denuncia— genera el puente que cumple “una función mediadora” entre los sectores políticos que se disputan el poder y la masa popular analfabeta. Este sector poblacional, mayoritario en comparación con los “intelectuales cultos” que menciona Rama —cuya apreciación del género es notoriamente distinta—, carecía de cualquier tipo de instrucción letrada y, por ese motivo, encuentra en la gauchesca —desde los modelos de la representación teatral, la recitación y el canto— una forma de entender y traducir los conflictos políticos de su época.

Con esta conjunción de elementos estéticos, políticos y sociales, resulta lógico que Ascasubi emergiera como la voz cantante del género, no sólo por su profunda contribución estilística al enriquecimiento del mismo, sino por su amplio activismo político y carácter antirrosista, que lo lleva a exiliarse en Montevideo. En aquella ciudad escribirá varias de sus obras más destacadas y forjará una primera etapa en su literatura que consiste en denunciar

⁶ *Ibid.*, p. 61.

sistemáticamente los crímenes del gobierno de Rosas.⁷ La otra circunstancia destacada en la literatura gauchesca, que hizo de este periodo uno de los más significativos, es el establecimiento de patrones lingüísticos sólidos, a los que Rama define como “una progresiva disciplina normativa de la lengua gaucha” que contribuyen a generar tempranamente la condición de artificialidad del género desde la perspectiva lingüística; característica que no es exclusiva de la gauchesca, ya que esencialmente cualquier género es artificial en su uso de la lengua.

En el tercer periodo, identificado por Rama como de transición, se “prolonga el magisterio de Ascasubi y lo traslada a su discípulo Estanislao del Campo”. Se extiende “desde Caseros hasta 1870, fecha en que aparecen las *Poesías* de Del Campo. Su marco histórico son los conflictos de la Confederación, hasta la batalla de Pavón [...] En este período parecen converger la poesía culta y la gauchesca, por el uso que del tema hará la primera [...] y por la cosmovisión idealista que se posesiona de la segunda”.⁸

Rama señala 1872 como un año decisivo y de transformación hacia la instauración del cuarto y último periodo de la gauchesca decimonónica. Ascasubi publica en esta fecha su obra cumbre: *Santos Vega o los Mellizos de la Flor*, y dos volúmenes que recopilan toda su obra anterior. Es también en este punto que la literatura del argentino alcanza niveles incomparablemente más artísticos con los que “cierra definitivamente esos dos períodos de los cuales fue protagonista”.⁹ Sólo cinco años más tarde se producirá “una brusca modificación estética” que

inaugura el cuarto periodo de la gauchesca en el siglo XIX: la aparición de *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich en 1877 y *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández. Es un momento de rara intensidad y de escasa duración. La nueva versión que de su poema ofrece Lussich en 1877 y la aparición de *La vuelta de Martín Fierro* de Hernández en 1879, sin que desmerezcan artísticamente sus primeros libros (y en el caso de Lussich

⁷ Guillermo Ara identifica la denuncia social en el género, algunos años antes, en la voz de Bartolomé Hidalgo, su primer representante: “Lo mismo que su continuador Ascasubi, Hidalgo empleó el verso para familiarizar a la gente humilde con los graves problemas del país recién constituido. Pero pudo sobrepasar con gracia e ingenio el propósito informador por su don innato de observar, su frescura en el decir y su contagiosa simpatía humana. Así ofreció el modelo del verso de denuncia, pero también el que canaliza la vena humorística innata en el espíritu del gaucho”, Guillermo Ara, *La poesía gauchesca*, Buenos Aires, CEAL, 1967, p. 19.

⁸ Rama, *Los gauchipolíticos* [n. 3], pp. 61-62.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

lo mejoren bajo el ministerio de Hernández) apuntan a una mitologización del asunto y la progresiva aceptación del nuevo orden impuesto por el liberalismo, tanto vale decir, la aceptación de la derrota rural. El período que Hernández inaugura con tanto esplendor, y que es de los más productivos del género, es también el de la imposición de un sistema literario altamente rígido, una suerte de canonización de las formas artísticas que promoverá una *ars combinatoria* escasamente inventiva en manos de una pléyade de versificadores.¹⁰

Esta cuarta etapa, definida atinadamente por Rama como un “momento de rara intensidad y de escasa duración”, representa el periodo más ilustre de la literatura gauchesca ya que en él operan la consolidación de los cambios y las transformaciones que se venían gestando desde las tres etapas anteriores. Además, en ella se publica el texto más reseñado, estudiado y evaluado como máxima expresión del género: *Martín Fierro* de José Hernández. Como se señala, este periodo de sustancioso fulgor gauchesco, que sienta sus bases en la obra canónica del escritor argentino, paradójicamente será breve e instaurará una dinámica epigonal que, lejos de favorecer la ampliación de los márgenes estéticos del género, contribuirá a una reproducción poco afortunada de sus formas expresivas más rígidas, carentes de temática novedosa.

Parte de la reflexión instaurada por Rama, desde su perspectiva crítico-social, se sustenta en la idea de que con el surgimiento del género gauchesco,

literatura y revolución se ofrecen por primera vez mancomunadas en América y así lo estarán hasta que el ingreso del estilo romántico europeo revele que ha sido superado el período revolucionario y, simultáneamente con el surgimiento de una nueva generación a la vida pública, aparezcan nuevas situaciones, políticas, sociales y culturales, que fijarán formas literarias sustitutivas.¹¹

Como se señala, la llegada de un movimiento literario extranjero logra romper la inercia de la conjunción literatura/revolución que venía desde principios de siglo, para integrar nuevos elementos estéticos que, junto con los cambios políticos de las décadas finales del siglo XIX, provocan que el concepto estereotípico de la gauchesca se refuncionalice y ceda paso a modelos que, paulatinamente, agotarán los elementos más característicos del género. Mientras

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

esto no suceda, tendremos “en el Río de la Plata —zona donde más nítida e intensamente se manifiesta el cambio estilístico porque el menor peso que allí alcanzaron las tradiciones literarias coloniales facilitó su incorporación de lleno a la modernidad— un período de casi cuarenta años dominado por coyunturas revolucionarias que fueron interpretadas por diversas soluciones literarias”.¹²

Josefina Ludmer plantea otro de los paradigmas críticos esenciales para la comprensión del fenómeno gauchesco. Su perspectiva analítica indaga en esta literatura a partir de la problematización de la figura central que la compone (el gaucho), específicamente al discutir la función y usos que cumple su “voz”. Al definir el género gauchesco apunta:

En este primer momento sólo interesan dos categorías, la de *uso* y la de *emergencia*. La primera es la que quizás define y permite pensar el género gauchesco: *un uso letrado de la cultura popular*. Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella la acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe. La categoría de uso deriva sobre todo de la condición instrumental, de servicio, de los gauchos: es la categoría misma del sentido para los que no tienen algo que tiene el que escribe y usa sus sentidos.¹³

El complejo análisis que realiza Ludmer tiene como punto central la apropiación de la “voz” del gaucho —representación de identidad, hábitos y costumbres: “su mundo”— por parte de un sector de la sociedad que encarna la cultura letrada. Caracterizado en su mayoría por escritores urbanos cuya relación con el campo suele ser contemplativa, este grupo será el que haga *uso* de la realidad gauchesca a partir de la absorción de un lenguaje artificial para representar, mediante la traslación escrita, las trágicas peripecias que aquejan a una “voz” que no es la suya —un asunto trascendente para la discusión del género que se analizará más adelante en Borges. En este sentido, también es importante subrayar que para Ludmer el concepto *popular* equivale a negarle a la gauchesca su “popularidad” en el sentido de cultura de masas. De igual modo, la segunda categoría que menciona (*emergencia*) posee dos sentidos precisos, pues representa:

surgimiento y también necesidad urgente de uso. El momento de emergencia del género es el momento anterior a la repetición, la variación y la

¹² *Ibid.*

¹³ Josefina Ludmer, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 11-13. Las cursivas son mías.

convención que, precisamente, constituyen un género literario; es la ilusión de la primera vez, cuando las ideas del género no son todavía ideas recibidas. Entonces lo escrito es enteramente transparente, parece decirlo todo y todo puede leerse a la vez: las categorías verbales constituyen un vínculo irreductible entre referenciación, acción y formalización. El uso del género disgrega y autonomiza ese vínculo. Según como se planteen las categorías de uso y de emergencia cambia la lectura del género.¹⁴

La condición emergente del género le otorga, desde sus inicios, una identidad literaria novedosa que, junto con la categoría de uso, altera la perspectiva desde la cual se propone su lectura. La emergencia es una etapa previa a la canonización del género y a su caída en *desuso* representada por la repetición, la variación y la convención que menciona Ludmer.

Después de haber fijado estos dos elementos como centrales en la conformación de la gauchesca, la autora amplía la definición genérica y aporta más unidades a su reflexión que la acercan, con ciertos matices, a algunos de los principios reseñados en la propuesta de Rama. Para Ludmer, en el género

se discute el lugar y la función del gaucha en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse entre él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del) “gaucha”, en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos.¹⁵

Siguiendo esta idea, el género gauchesco representa:

la alianza entre una voz oída y una palabra escrita. Sus enunciados no son frases ni proposiciones sino la relación entre tonos y sentidos. La alianza es una relación de fuerzas poéticas y políticas entre voces y sentidos producida por los enunciados del género; no existe antes ni fuera de ellos. La lógica de la alianza, entonces, supone una modalidad ficcional: es deseada y postulada, un deber ser escrito como ser. Cada vez que los enunciados del género constituyen una forma específica de alianza es porque no tiene correspondiente exacto en la realidad. La postulación, que identifica deber ser, decir, y ser, la hace la realidad solamente, no el género. Esta modalidad es la del contrato, del pacto, la de la posición del derecho y también la modalidad del espacio interno del género: no hay un antes ni un afuera como tales, y su postulación es su producción.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

Como observa Ludmer, la alianza, ese pacto que se establece entre las fuentes primigenias de la gauchesca (voz oída/palabra escrita), genera relaciones entre las fuerzas poéticas y las fuerzas políticas que derivan en voces y sentidos producidos por los enunciados del género. La alianza, como enfatiza, no puede existir ni antes ni fuera de ellos. De la misma manera, la autora identifica en la construcción de la alianza dos tonos (desafío y lamento) de la “voz” gauchesca como categorías que articulan sus espacios y, por ende, resultarán imprescindibles para la comprensión de varios elementos trascendentes del género, ligados, esencialmente, con los espacios públicos y políticos de la patria:

A partir de la voz oída del gaucho, la alianza articula el mundo de los sujetos, su espacio interno, con la patria. Esos tonos, la materia misma del espacio interno, sonoro, del género, son los que la voz oída de los payadores le dio al género: desafío y lamento. Y son las posiciones con las que construyó la alianza: categorías que articulan los espacios públicos y políticos de la patria (los que instaura el género en su emergencia, con Hidalgo), con un espacio íntimo donde se oyen los sujetos (y ésa es, precisamente, la diferencia entre los textos gauchescos y las odas heroicas de los hombres abstractos de la patria, como el Himno Nacional).¹⁷

Más adelante se ahondará en esta interpretación de los tonos de la “voz” gauchesca, particularmente en la forma en que Borges contrasta su “uso” mediante la reelaboración, la adopción y el rechazo de uno u otro en sus cuentos.

2. “*El fin*”: una reescritura del mundo *gauchesco-orillero*

DENTRO de la trayectoria de la obra de Jorge Luis Borges sus primeros textos cumplen una función específica y, en el caso de los postulados sobre el género gauchesco, aportan un testimonio esencial para comprender los cambios que sobre este tema se producirán a lo largo de su vida literaria. En ese sentido, la breve etapa criollista que “acometió” —nótese la perspicacia del verbo— al autor, a mediados de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado, sentó las bases para una nueva reformulación del asunto gauchesco en las décadas venideras. Después de la aparición de *Discusión* (1932), Borges dedica gran parte de su ejercicio

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

literario a trabajar nuevas variantes temáticas que no involucran directamente a la literatura gauchesca pues, como lo señalan varios estudios del periodo, el llamado “género de la patria” no abunda en sus reflexiones críticas ni en sus elaboraciones literarias. Un ejemplo de esta afirmación es la aparición en 1936 de *Historia de la eternidad*, texto que no repara en absoluto sobre el asunto gauchesco, tan desarrollado en la década pasada.

No obstante, en este periodo Borges comienza a profundizar en su incipiente tarea como narrador con la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935) libro en el que, pese a prevalecer un sentido cosmopolita, hará leves guiños hacia la gauchesca como materia literaria de algunos de sus más célebres relatos breves. Beatriz Sarlo sostiene que éste es, probablemente, el libro más vanguardista de Borges

donde presenta un programa que ha comenzado a realizarse de manera más extrema [...] Elige temas tan evidentemente exóticos en el Río de la Plata que sería muy difícil considerar seriamente el problema de su exotismo. Y, además, los somete a un proceso de acriollamiento verbal que anuncia, con premeditación, el último relato del libro y primer cuento de cuchilleros de Borges, “Hombre de la esquina rosada”.¹⁸

Con la reelaboración e inclusión de este texto a mediados de los años treinta, el autor inaugura un nuevo ciclo de temática gauchesca, ahora centrada en sus cuentos, que cobrará mayor fuerza en las siguientes décadas.

De manera paralela, será en los años cuarenta cuando se publiquen varios textos célebres del autor correspondientes a otros temas y géneros. Algunos ejemplos de los nuevos rumbos estéticos que emprende en este periodo son: la renombrada *Antología de la literatura fantástica* (1940) compilada en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, el “Prólogo” a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, la *Antología poética argentina* (1940) —también escrita en colaboración con la pareja— y los destacados relatos policiales titulados *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) cuya autoría corresponde a H. Bustos Domecq (el conocido pseudónimo bajo el cual escribían Borges y Bioy Casares).

Pero, sin lugar a dudas, los dos libros más destacados de esta nueva etapa narrativa son los clásicos *Ficciones* (1944) y *El Aleph*

¹⁸ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, México, Siglo XXI, 2007, p. 84.

(1949). Es imprescindible la mención de estos dos textos icónicos en la literatura del autor pues será sólo en 1956, en la primera edición de *Ficciones* para Emecé, que se incorporarán dos cuentos esenciales para entender “el uso” —al decir de Ludmer— que Borges hace del género en el plano narrativo: “El fin” y “El Sur”. También es importante recordar que, ya en 1944, Borges había publicado en la revista *Sur* un relato imprescindible en este sentido: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. Si bien en todos ellos se realiza un trabajo excepcional con la materia gauchesca, me interesa comentar particularmente los dos textos publicados en la década del cincuenta.

En “El fin” y “El Sur” Ludmer identifica el modelo de la doble composición, tan cosmopolita en algunos casos y tan local en otros:

A Borges le hubiera gustado que sus cuentos (los de confrontaciones y venganzas, de confesiones y conjuras, de los que esperan justicia y los que la hacen) se leyeran como literatura popular. Ordenó muchas de sus ficciones alrededor de la justicia y administró justicia en sus ficciones. Usó dos justicias literarias: la de más abajo, la oral, nacional, la de la biblia del pueblo de la tradición gauchesca, y la de más arriba, la más alta, la de la biblia inglesa del dios judío y del talión, que es también la de la tradición literaria de la escritura.¹⁹

El punto de contacto que establece es significativo. La literatura en el mundo de Borges imparte justicia. Un tipo de justicia que baja de la pampa y su gente, junto a la más sagrada e insigne ley dictada por este dios y ejecutada por el hombre. Una justicia que, como se verá, evade el personaje de Martín Fierro por ser paradójicamente desigual, pero que al mismo tiempo busca desde su esencia y reclama para sí. Bajo esta perspectiva, la narración de “El fin” le da una vuelta de tuerca al máximo exponente del género y, además, refunda el trabajo de Hernández en su propio contexto histórico:

Hoy es posible ponerlo [a Borges] junto a Hernández y ver cómo impuso e impartió su justicia al otro, al que solamente escribió sobre la relación entre la lengua, la justicia y la ley. Uno en cada siglo, los dos cambiaron la literatura: Hernández dio vuelta y puso fin al género gauchesco y Borges dio vuelta y puso “El fin” a *La vuelta* de Hernández.²⁰

¹⁹ Ludmer, *El género gauchesco* [n. 13], p. 228.

²⁰ *Ibid.*

Desde mi punto de vista, esta opinión de Ludmer debe ser matizada, pues no significa que con *La vuelta* Hernández haya terminado, definitivamente, con el género. Más bien generó el cierre de una etapa que después intentará, en otros autores y otras estéticas, cobrar nuevos bríos.

Sin embargo, la anécdota de “El fin” persigue, acaso, otro objetivo más significativo. En sus líneas, plagadas de elementos metaliterarios e intertextuales con la obra de Hernández, Borges intenta “corregir” el *Martín Fierro* al darle el final que él hubiese deseado. Enrico Mario Santí sostiene que el cuento “es una prolongación del poema hacia una dimensión inexistente, afirmada por la perspectiva de Recabarren —pulpero también inexistente, pero implícito, en el poema. Entre otras cosas, pues, ‘El fin’ intenta proveer una (u otra) definitiva conclusión al *Martín Fierro*”.²¹ Este procedimiento de reformulación intertextual será habitual en varios cuentos del autor a los que Juan Pablo Dabove denomina la serie “gauchesco-orillera”, basada en la “conocida fórmula borgeana de reescritura o traducción cultural parcialmente infiel de la escena crucial de un clásico”.²² Al igual que en “La noche de los dones” —cuento que analiza Dabove en su artículo y en donde se produce la reelaboración del capítulo “Jaque mate” del libro *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez—, también en “El fin” se observa que “los procedimientos de reescritura pueden ser divididos entre aquellos que no afectan la naturaleza del conflicto o de los personajes [...] y aquellos que, por el contrario, van al centro de la redefinición borgeana del sentido de la escena”.²³ De hecho, el crítico menciona “El fin” como uno de los “ejemplos famosos de este procedimiento dentro de la serie gauchesco-orillera”.²⁴

En este sentido, el argumento de “El fin”, uno de los cuentos más breves y sustanciosos de Borges, toma dos variables importantes: la primera abre con la narración sobre Recabarren, su parálisis, la presencia de “un negro con pretensiones de cantor” y la descripción de un ambiente en el que los hechos transcurren con relativa normalidad. La segunda variable, que detona la acción

²¹ Enrico Mario Santí, “Escritura y tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges”, *Revista Iberoamericana* (III), vol. XL, núm. 87-88 (abril-septiembre de 1974), pp. 303-319, p. 313.

²² Juan Pablo Dabove, “Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo”, en Rafael Olea Franco, ed., *In memoriam: Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 391-412, p. 392.

²³ *Ibid.*, pp. 392-393.

²⁴ *Ibid.*

precipitada de los sucesos y redefine el sentido de la escena, al decir de Dabove, es la llegada del personaje Martín Fierro, a quien el lector sólo puede presentir gracias a las múltiples referencias intertextuales que se encuentran en su diálogo con el Moreno, pues su nombre sólo será evocado al final de la historia cuando se le da muerte. De esta forma, Borges retarda la fijación del texto-modelo (el hipotexto, *Martín Fierro*) y genera expectativa en el lector a través de los diálogos que entablan los personajes y que comprueban la eficacia del cuento como hipertexto. Como apunta Jaime Alazraki, la presencia de un modelo (en este caso el *Martín Fierro*) es para la intertextualidad

una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita) [...] El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación o como una relación de imitación. Los procesos de transformación y de imitación de un texto pueden tener a su vez fines lúdicos, satíricos o serios. Si la transformación responde a una intención lúdica estamos en presencia de la “parodia”. Si la transformación de un texto es seria estamos en el dominio de la “transposición”.²⁵

Y a propósito de la transposición que efectúa Borges en su cuento, Santí afirma:

es preciso señalar que aunque la circunstancia referida coincide perfectamente con la que existe en el poema de Hernández, ello no constituye por sí el proceso intertextual, no tenemos aún un diálogo. Sólo es en la segunda parte del cuento, envuelta como en sueños, que se verifican como tal tanto los gestos de los personajes como de la propia escritura.²⁶

El tema de la venganza contra Fierro, que se concreta a manos del personaje del Moreno en “El fin”, mantiene sus bases en la secuencia intertextual. La idea de un nuevo encuentro, de una revancha, queda atada al pasado y metida en el hipotexto para resurgir con vehemencia al final del cuento, el hipertexto. Sarlo habla acerca de la importancia que la conformación de los diálogos posee en

²⁵ Jaime Alazraki, “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review* (University of Pennsylvania Press), vol. 52, núm. 3 (verano de 1984), pp. 281-302, p. 283. Para elaborar su aproximación teórica, Alazraki se basa en los estudios y autores más célebres dedicados al problema intertextual, como Julia Kristeva, Phillipe Sollers y, fundamentalmente, Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

²⁶ Santí, “Escritura y tradición” [n. 21], p. 314.

la segunda parte de la historia, ya que gracias a ellos el narrador expone la precipitada furia con la que el personaje del Moreno quiere vengar la muerte de su hermano (“Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio”). De este modo, la necesidad de consumir la venganza contra el protagonista de la obra de Hernández se presenta como elemento crucial desarrollado en los diálogos y resulta, al mismo tiempo, un vehículo de concreción de la relación intertextual, pues con esta venganza:

Borges presenta el movimiento pasional de la muerte buscada siguiendo las reglas de un arte [...] En “El fin”, sólo las reglas de cortesía, las marcas de estilo, las opciones cuidadosas de la lengua, permiten que la venganza se convierta en un acto de justicia desde la perspectiva de los dos actores comprometidos (Fierro ha asesinado sin motivo al hermano del Moreno, quien, sin alardes, ha esperado 7 años para cerrar esas cuentas). Justicia y venganza, en el mundo dominado por la pasión y el coraje, son configuraciones equivalentes a un equilibrio de los actos. Pero sólo pueden serlo a condición de que la venganza tenga el mismo rigor formal que la justicia, la misma majestad, un ritual que separe el acto vengador del mal que éste repara. Sin el rigor formal, la venganza sería sólo una degradación bárbara de la justicia. En efecto, la venganza se escribe con el cuidado deliberado con que las instituciones escriben justicia.²⁷

La belleza de los diálogos, y la precisión descriptiva con la que Borges imagina el supuesto final de *La vuelta* en su cuento, expone hasta qué punto el autor generó un intenso proceso de apropiación del clásico de Hernández y el “uso” que hizo del género gauchesco en su obra. La dignificación de Fierro a partir de su muerte en el duelo a cuchillo, como correspondía desde la perspectiva de la cultura del coraje según Borges, queda amarrada en las líneas finales del cuento:

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 entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. 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. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida

²⁷ Beatriz Sarlo, “Un mundo de pasiones”, en Rafael Olea Franco, ed., *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 207-224, p. 215.

su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.²⁸

El final de la narración cierra una etapa no sólo en la historia personal de Borges con la propia figura de Fierro, sino que salda una deuda con cierta inconformidad expresada varias veces por el autor sobre el carácter lastimero, y la sensación de un pesado remordimiento por sus crímenes pasados, que Hernández le había impregnado a su personaje en *La vuelta*. En este sentido, Sarlo señala que “desde un punto de vista, llamémoslo alegórico, Borges hace lo que no hicieron ni Lugones ni Hernández porque pone un cierre al ciclo y reescribe el *Martín Fierro* agregando un episodio decisivo: el de la muerte del personaje”.²⁹ Asimismo, Ludmer declara, a partir de la narración del “fin” de Martín Fierro, la conclusión del empleo y uso de la materia gauchesca en la obra de Borges. Paradójicamente, su consolidación no deviene del protagonista de la obra de Hernández sino del personaje del Moreno pues, gracias a él, se cierra el círculo:

[el Moreno desafía a] Martín Fierro y es *su otro*, y dice que en adelante va a *cantar para consuelo*, con lo que se vuelve al preludio de *La ida*. Borges pudo leer eso (por su presente, por su propia historia) y al escribirlo cerró definitivamente el clásico porque *le bajó la orilla*: hay que pasar a un color otro, más bajo, para poder empezar otra vez las vueltas eternas de la infamia [...] Borges marca en este punto el fin (en “El fin”) de esa otra cadena de usos que nace en *La vuelta*: el uso del género para producir literatura. Y la cierra en 1940, porque ése es el fin de otro espacio histórico, que cierra el espacio lógico de las cadenas de usos del género a partir de *Martín Fierro*.³⁰

3. Los resabios martinfierristas

No hay que olvidar que desde el “Prólogo” a *Discusión* (1932), Borges adelanta la constitución sistemática de los resabios martinfierristas en su texto “El *Martín Fierro*”. Para el joven ensayista de aquellos años no existen dudas acerca de la función esencial que el libro de Hernández cumple en la historiografía literaria argentina, no sólo por las múltiples y superficiales alabanzas que ha obtenido por parte de la crítica, sino por su capacidad de generar debate:

²⁸ Jorge Luis Borges, “El fin”, en *id.*, *Obras completas (1923-1949)*, 4ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2005, tomo I, p. 558.

²⁹ Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* [n. 18], p. 65.

³⁰ Ludmer, *El género gauchesco* [n. 13], p. 41.

“Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidad. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una las admiraciones que condescienden, otra los elogios groseros, ilimitados, otra la digresión histórica o filológica”.³¹

La primera de las observaciones, a la que Borges denomina como “la tradicional”, apunta hacia la práctica sistemática de algunos críticos —en este caso, el señalamiento es directamente hacia Ricardo Rojas— de acomodar el gusto o la voluntad literaria hacia la obra de Hernández, sin entender realmente el peso esencial que el texto posee, pues los practicantes de este estilo crítico son “disminuidos profesionales de lo que alaban [...] Imaginan que un libro no puede pertenecer a las letras: el *Martín Fierro* les agrada contra la inteligencia, en pro de una herejía demagógica del pauperismo como estado de gracia y de la improvisación infalible”.³²

El segundo punto de análisis propuesto por el autor —el “elogio botarate a mansalva”— está íntimamente relacionado con dos aspectos esenciales: la figura del precursor y la comparación absurda con emblemáticos clásicos de la literatura universal. Para Borges, esta combinación ha dado como resultado

el sacrificio inútil de sus “precursores” y una forzada igualación con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* dantesca. En estudio anterior sobre el coronel Ascasubi, he discutido la primera de estas actividades; de la segunda básteme referir que su perseverante método es el de pesquisar versos contrahechos o ingratos en las epopeyas antiguas [...] todo ese operoso manejo deriva de una superstición: la de presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros.³³

Como el propio autor declara, la expiación del precursor ya había sido analizada en el ensayo “El coronel Ascasubi”, y a pesar de que Borges llega a repetir párrafos enteros de éste en la escritura de “El *Martín Fierro*”, prescinde de mayores especificaciones sobre él.³⁴

³¹ Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1932, p. 51.

³² Borges incluso parafrasea y ridiculiza en su texto algunas de las célebres frases que el crítico argentino dedica a la obra de Hernández en las que enuncia, desde la perspectiva del ensayista, su absoluta incompreensión del texto: “Tanto valiera repudiar el arrullo de la paloma porque no es un madrigal, o la canción del viento porque no es una oda. Así esta pintoresca payada se ha de considerar en la rusticidad de su forma y en la ingenuidad de su fondo como voz elemental de la naturaleza”, Ricardo Rojas *apud* Borges, *ibid.*

³³ *Ibid.*, pp. 52-53.

³⁴ En las páginas 54 y 57 de la edición de 1932 pueden identificarse líneas completas pertenecientes al ensayo “El coronel Ascasubi”. Para entender estas repeticiones, la hipótesis más convincente, a mi juicio, es suponer —a la luz de lo que Borges acostumbra

Antonio Cajero señala con acierto que, precisamente, “el primer hito en la construcción de su concepto de precursor” se produce cuando Borges revira sus juicios sobre Ascasubi en el “Prólogo” a *Discusión* (1932).³⁵ Asimismo, resulta imposible pasar por alto la polémica alusión en la cita a Lugones con respecto a sus muy criticadas impresiones sobre la obra de Hernández: “La cándida y estrafalaria necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico, ha pretendido comprimir, en ese cuchillero individual de mil ochocientos setenta, el proceso misceláneo de nuestra historia”³⁶

Si bien es cierto que en más de una ocasión Borges había expresado su pública antipatía por varios de los escritos de Lugones y por su figura, también es verdad que esta actitud no será una constante en la vida literaria del autor de *Ficciones*, hasta el punto de llegar a prologar más tarde y de forma emotiva el libro *El payador* (1916), obra con la que, precisamente, polemiza en este ensayo de *Discusión*.

El controvertido texto del poeta cordobés, como reseña Rafael Olea Franco, surge de la propuesta que recibe para dictar una serie de conferencias en el teatro Odeón de Buenos Aires. Su rápido consentimiento deriva en seis sesiones de lectura que en 1913 produjeron las más encontradas reacciones del público. Éstas iban desde la entusiasta aceptación hasta el rechazo total. El autor modificó parcialmente las lecturas originales, basadas en un trabajo iniciado en París en 1911, agregó cuatro nuevos capítulos y sumó un prólogo para la edición de 1916. Además de contener temas tan diversos como la poesía épica y su función en el mundo griego, junto con la música y la poesía gauchas y la reinterpretación de la historia argentina, el texto cierra con un capítulo muy controvertido que atañe al estudio del *Martín Fierro*.

Para Olea Franco, las conclusiones de Lugones a través de todo el estudio, y fundamentalmente en el mencionado capítulo final —que sirve para enaltecer la figura del gaucho como héroe épico de las tierras pampeanas y para adjudicar al poema de Hernández

braba hacer en otros volúmenes— una conciencia plena de escritura: Borges sabe que una misma frase puede significar cosas diferentes en otro contexto. Por ello, incorpora los dos textos que habían sido publicados un año antes en *Sur*. Como se recordará, la metodología del autor por esos años resultaba ser bastante laxa a la hora de conformar un libro de ensayos para su publicación, cf. “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”, en *ibid.*, pp. 29-65.

³⁵ Antonio Cajero Vázquez, “Del concepto de *precursor* al manuscrito de ‘Kafka y sus precursores’”, *Variaciones Borges* (Borges Center, University of Pittsburgh), núm. 38 (2014), pp. 121-136, p. 124.

³⁶ Borges, *Discusión* [n. 31], p. 53.

la condición de ser el gran texto épico rioplatense— inducen a una sola lógica:

si las características de la identidad nacional están cifradas en el *Martín Fierro*, entonces éste es el texto fundador de la nacionalidad. Por ello, lo importante para el autor es definir el poema de Hernández como poesía épica con base en la lucha del gaucho por la libertad y, a partir de éste, identificar los rasgos esenciales de la “argentinidad”; lo demás es ancilar y secundario; de ahí su análisis fragmentario, parcial, dirigido del *Martín Fierro*. Creo que, en general, la interpretación que Lugones hace del poema gauchesco peca de los defectos inherentes a su orientación, puesto que muchos de los rasgos estilísticos que hacen de este texto una gran obra de arte escapan a su percepción por ubicarse fuera de su limitada óptica.³⁷

Esta “limitada óptica” de Lugones, que con todas las variantes de la retórica y las salvedades del regionalismo pretende introducir el poema de Hernández en el universo de la épica homérica para exaltar los rasgos de una supuesta argentinidad, es el aspecto que presumo más disgusta a Borges y no el culto a Hernández y su obra *per se*. Además, claro está, de la idealización del gaucho, que había sido recreado a imagen y semejanza del más lacrimoso sentimiento romántico, esperando que en él se exaltaran las cualidades idílicas del hombre rural y no las verdaderas certezas del rebelde desertor. Pero la recreación bucólica de Lugones no parte de un argumento suelto y descabellado:

Si para los intelectuales del siglo XIX el gaucho, el desierto y la carreta representaban la barbarie que había que superar en la marcha hacia el progreso, para los nacionalistas del Centenario estos mismos elementos se transforman en los símbolos de una “tradicción nacional” que el progreso amenaza con disolver. Así, la mitificación del gaucho que Lugones efectúa pertenece a esa “nueva” tradición nacional; y precisamente por ser “nueva”, puede decirse que es una tradición inventada.³⁸

Conjuntamente con el rechazo que suscita en Borges esta percepción del gaucho y, en particular, de *Martín Fierro*, está el problema de la designación formal de la obra, por parte de Lugones, como

³⁷ Rafael Olea Franco, *El otro Borges: el primer Borges*, México/Buenos Aires, El Colegio de México/FCE, 1993 (Serie *Estudios de Lingüística y Literatura*, núm. XXIV), p. 54.

³⁸ Rafael Olea Franco, “Lugones y el mito gauchesco: un capítulo de historia cultural argentina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), vol. XXXVIII, núm. 1 (1990), pp. 307-331, p. 318.

una epopeya. Después de un meditado análisis acerca de ciertos episodios del libro, que al parecer fascinan a Borges, se introduce una de las ideas más importantes del ensayo: la del género del texto de Hernández. Como el mismo autor declara, en esta discusión de episodios:

interesa menos la imposición de una determinada tesis, que este convencimiento central: la esencia novelística del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización cuidada o genial, es nuestro *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente el orden de placer que nos da, y que condice sin escándalo con su fecha. Esta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Meredith, el de Butler, el de Tolstoi, el de Flaubert [...] Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva, es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, y es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica —metros heroicos, manejo servicial de los dioses, destacada situación política de los héroes— no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son.³⁹

Dos elementos fundamentales surgen de la lectura de esta cita. El primero de ellos es la absoluta convicción del autor de estar ante un texto novelístico, pues incluso compara la obra de Hernández con las grandes representaciones del género en el siglo XIX. En este sentido, la tradición impuesta por *Martín Fierro* es contemporánea a los europeos, al menos en la literatura.

La segunda reflexión vuelve al tema de Lugones y critica sin rodeos la postulación del libro como representación del género épico, pues de manera consistente Borges desmiente el argumento de *El payador* al invalidar, a partir del análisis de las características formales que relacionan texto y género, las supuestas coincidencias que Lugones quiso fincar en su análisis del *Martín Fierro*.⁴⁰

³⁹ Borges, *Discusión* [n. 31], p. 60.

⁴⁰ En este debate, Borges no pierde de vista ningún aspecto que refiera a la construcción formal del libro de Hernández, pues en la nota cinco del ensayo menciona incluso la posible objeción que puede presentarse a su tesis de “novela” a partir de la composición en verso del texto: “Queda su condición de verso. Por ella ha trascendido a las guitarras y a los hombres de la distancia; a ella se debe eternamente su difusión oral. Tiene además otra recelada virtud, que se refiere a la economía interna del libro, no a la mecánica de su éxito. El verso —como el coturno, la veneración y la máscara, en la tragedia esquílea— concede al *Martín Fierro* ese grado mínimo de irrealidad, que es condición del arte. Una directa narración —recuérdese el problema de Güiraldes, en

Al retomar el método de examen que enuncia el autor al inicio del ensayo, queda pendiente la tercera razón por la que algunos debates acerca del libro de Hernández resultan poco fructíferos. En ese aspecto, el último juicio que examina Borges “distrae con mejores tentaciones”, pues afirma con un sutil error que “el *Martín Fierro* es una presentación de la pampa”.⁴¹ El procedimiento que aplica el artífice de la vida de Fierro —a diferencia de lo que sucede con las obras de William Henry Hudson o de Ricardo Güiraldes— no se centra en la descripción denodada del medio que rodea al gaucho y sus costumbres. La virtud de Hernández radica en una postulación contraria, pues “presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca —reserva natural en un gaucho, que habla para otros gauchos”.⁴² Esta práctica de escritura desmonta la artificialidad que aqueja a otras obras del género y expone con maestría una construcción más fiel a la esencia del gaucho que la protagoniza, pues en opinión de Borges esa postulación de la realidad es la más significativa de todo el texto:

su tema —lo repito— no es la imposible representación de todos los hechos que atravesaron la conciencia de un hombre, ni tampoco la desfigurada, mínima parte de ellos puede salvar el recuerdo, sino la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar. El proyecto comporta así una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos estos últimos o inmediatos.⁴³

Esta primera muestra de análisis de la obra máxima de Hernández —que imbrica la narrativa con el ensayo— representa uno de los ejercicios iniciales en los que Borges se dedica a explorar las características más fascinantes del icónico texto gauchesco. Las reflexiones vertidas en el ensayo “El *Martín Fierro*” serán de gran utilidad para los trabajos venideros en la obra del autor sobre la totalidad del género, incluyendo, según se ha observado con el análisis de “El fin”, el narrativo. Se señaló líneas arriba que esta tarea la emprenderá en las siguientes décadas, tanto en solitario como colectivamente. No obstante esta proyección futura, la década del cincuenta aún depara, para el examen de la literatura gauchesca, otro texto narrativo cuya singularidad abre, incluso, un espacio en

Don Segundo Sombra— demandaría un interlocutor, un motivo. El verso, en cambio, se presenta y está”, *ibid.*, p. 64.

⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 59.

la narrativa fantástica bajo los códigos del supuestamente anquilosado género rioplatense.

4. Nuevas coordenadas desde “El Sur”

RESULTA muy distinta la apropiación modélica del tema gauchesco que Borges realiza en “El Sur”, otro de sus grandes cuentos. En este sentido, la narración se traslada de los cruces intertextuales presentes en “El fin” hacia los elementos autobiográficos más explícitos arraigados en el doble linaje de su autor. La anécdota es conocida; al igual que Borges, el protagonista desciende de dos tradiciones opuestas contenidas desde su génesis en su nombre y su apellido: Juan Dahlmann. Éste debe lidiar con su origen germánico, heredado de su abuelo paterno (Johannes Dahlmann) y la tradición criolla que deviene de su abuelo materno Francisco Flores.

Al igual que el Borges de otros años, el protagonista de “El Sur” se inclina hacia sus orígenes criollos y comparte con él la ocupación de bibliotecario y la pasión por los libros antiguos y las ediciones particularmente extrañas. En una anécdota que es perplejamente compartida con el escritor, Dahlmann sufre un accidente en el que se lesiona la cabeza y como consecuencia tiene una fuerte septicemia que lo coloca al borde de la muerte. A partir de ese hecho, el argumento del cuento toma tintes excepcionales, ya que el protagonista, después de un martirio hospitalario, decide convalecer de las secuelas que le deja su profusa herida (física y emocional) en el casco de una vieja estancia que había heredado en el Sur.

Desde los inicios del cuento, el narrador había anticipado la predilección del personaje por su lado criollo en la discordia que mantenían sus dos linajes. Por esa razón, Dahlmann no duda en regresar a ese mundo paralelo, que en el relato se abre al otro lado de la calle Rivadavia en la ciudad de Buenos Aires. Es aquí, como señala Sarlo, donde el cuento da un giro significativo, pues “el relato de la enfermedad de Dahlmann se convierte en el de su recuperación imposible, porque su decisión de seguir el camino del sur, y perderse en la llanura, será más peligrosa que la herida física que estuvo al borde de provocarle la muerte”.⁴⁴

Desatento a las señales que el destino le envía, Dahlmann se adentra en un viaje que no sólo lo traslada a un punto geográfico distante, sino que lo lleva al pasado. Un pasado constituido por el

⁴⁴ Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* [n. 18], p. 72.

más primigenio sentido gauchesco, que el protagonista sólo había alcanzado a discutir como fenómeno sociológico prácticamente extinto: “Dahlmann 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 éstos ya no quedaban más que en el Sur”.⁴⁵ El primer encuentro del personaje con lo que sería el último vestigio de un gaucho neto se produce de manera inesperada al percibir ciertas formas humanas en un bulto tirado en el suelo junto al mostrador del almacén. La representación simbólica de la deteriorada situación del gaucho personificada en la figura de este sujeto se hace evidente. Es muy probable que al principio el lector, a diferencia de Dahlmann, repare en la importancia del sombrío personaje. Sin embargo, será hasta el momento en el que el gaucho viejo lance la daga para armar a Dahlmann cuando justificará su presencia en la escena y expondrá la funcionalidad que posee en el relato: “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”.⁴⁶

El arma compromete al protagonista a responder a la absurda provocación de tres individuos que se encuentran comiendo, al igual que él, en un almacén de la campaña. Nuevamente los juegos del destino conducen a Dahlmann a lo inesperado, pues bastó la simple intervención del azar para que terminara en ese lugar: inexplicablemente el tren finaliza su recorrido en una estación antes de la estancia y esto lo conduce al almacén en busca de un medio de transporte que lo lleve a su destino. En medio de una pronunciada borrachera y después de una serie de desatinos —le avientan a la cara migas de pan—, uno de los tres compadritos lo reta a un duelo a cuchillo, arma que evidencia manejar con destreza en contraparte a un Dahlmann ciudadano que apenas sabe tomarla en sus manos.

El cuento finaliza con la salida del protagonista al descampado próximo a enfrentar un destino incierto. La aceptación del duelo implica para el personaje su reencuentro con un sentido vital que había perdido y, sobre todo, con la esencia criolla que parcialmente habita en él a través de uno de sus linajes. Dahlmann: el bibliófilo apasionado por *Las Mil y una noches*, el bibliotecario, el

⁴⁵ Borges, “El fin”, en *id.*, *Obras completas (1923-1949)* [n. 28], p. 566.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 566-567.

personaje que apenas puede soportar los tormentos que le causan las agujas en el periplo de su internación, en fin, el convaleciente, sale a la llanura dispuesto a enfrentar la muerte y obtener, tal vez así, su redención. Al igual que el personaje de Fierro en “El fin”, Dahlmann “cumple su destino. Sin embargo, a diferencia de Martín Fierro, que no puede sino aceptar el único código moral que conoce, Dahlmann ha construido su destino (a través de elecciones mínimas pero significativas) entre todas las posibilidades abiertas por su doble origen: no pertenece al mundo rural, sino que lo elige siguiendo un capricho que se convierte en su sentencia”.⁴⁷

En su prólogo a *Artificios*, una de las partes de *Ficciones*, Borges afirma: “de ‘El Sur’, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”.⁴⁸ Ese *otro modo* que enuncia el autor implica, necesariamente, la reformulación del código gauchesco emplazado en la materialización de una historia, que encamina la transformación del protagonista hacia los aspectos criollos más admirados de su pasado, mediante una posibilidad inaudita de vivir lo que una vez había escuchado o leído. Aunque ese “otro modo” también representa, desde una lectura no realista (o fantástica, si se quiere), que en verdad Dahlmann nunca sale del sanatorio pero tiene la muerte que hubiera soñado. Al igual que Borges, Dahlmann tenía en su memoria “el hábito de estrofas del *Martín Fierro*” y la presencia permanente de los recuerdos de un pasado militar que logra dignificar en la consumación de su duelo, como Borges en la escritura de su cuento.

Los cuentos “El fin” y “El Sur”, brevemente reseñados en este análisis, representan y ejemplifican dos modelos clásicos del trabajo de Borges con la materia gauchesca en los años cincuenta. Si bien la temática se ausenta parcialmente de otros géneros como el ensayístico, en contraparte, se revitaliza en uno de los modelos literarios más caros al autor argentino: la narrativa breve. De esta forma, Borges da paso a una nueva readaptación de los códigos genéricos de la gauchesca al llevarlos al mundo del cuento y demostrar lo excepcionalmente idóneos que resultan los mecanismos de la narrativa breve para acogerlos.

Más allá de los fundamentos críticos de las relaciones que establece Borges con la literatura gauchesca en general, su propia

⁴⁷ Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* [n. 18], p. 73.

⁴⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas (1975-1988)*, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010, tomo IV, p. 517.

obra exhibe un interés continuo por este género, tendencia que permanecerá vigente durante las décadas venideras. A finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, retomará la gauchesca como motivo para reanudar la discusión sobre destacados problemas políticos, históricos y literarios de la Argentina de mediados del siglo xx, una de sus más grandes preocupaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review* (University of Pennsylvania Press), vol. 52, núm. 3 (verano de 1984), pp. 281-302.
- Ara, Guillermo, *La poesía gauchesca*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1932.
- , *Obras completas (1923-1949)*, tomo I, 4ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2005.
- , *Obras completas (1975-1988)*, tomo IV, 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2010.
- Cajero Vázquez, Antonio, “Del concepto de *precursor* al manuscrito de ‘Kafka y sus precursores’”, *Variaciones Borges* (Borges Center, University of Pittsburgh), núm. 38 (2014), pp. 121-136.
- Dabove, Juan Pablo, “Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo”, en Rafael Olea Franco, ed., *In memoriam: Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 391-412.
- Hernández, José, *Martín Fierro*, ed. crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez, París, ALLCA XX, 2001 (*Colección Archivos*, 51).
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges: el primer Borges*, México/Buenos Aires, El Colegio de México/FCE, 1999 (Serie *Estudios de Lingüística y Literatura*, núm. XXIV).
- , “Lugones y el mito gauchesco: un capítulo de historia cultural argentina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), vol. xxxviii, núm. 1 (1990), pp. 307-331.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Rama, Ángel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Rodríguez McGill, Carlos, “Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*”, *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, vol. 5, núm. 2 (verano de 2008), pp. 67-81.

- Rodríguez Monegal, Emir, “El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada”, *Revista Iberoamericana* (IILI), vol. XL, núm. 87-88 (abril-septiembre de 1974), pp. 287-302.
- Santí, Enrico Mario, “Escritura y tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges”, *Revista Iberoamericana* (IILI), vol. XL, núm. 87-88 (abril-septiembre de 1974), pp. 303-319.
- Sardiñas, Miguel Ángel, *El héroe en la literatura gauchesca argentina del siglo XIX*, México, Fontamara, 2017.
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, México, Siglo XXI, 2007.
- , “Un mundo de pasiones”, en Rafael Olea Franco, ed., *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 207-224.
- Schvartzman, Julio, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.

RESUMEN

Caracterización genérica de la gauchesca, establecimiento de sus elementos discursivos fundamentales y repaso de los autores más destacados con el fin de analizar la relación e influencia de dicho género en los textos más representativos de la obra narrativa y ensayística de Jorge Luis Borges (1899-1986). La problematización que se presenta contribuye a generar nuevas perspectivas analíticas, todas ellas desde el enfoque de la recepción borgeana del género. El artículo se enfoca en dos cuentos emblemáticos, “El fin” y “El Sur”, ambos publicados en 1953.

Palabras clave: literatura argentina siglos XIX y XX, teoría de la recepción, Bartolomé Hidalgo (1773-1864), Hilario Ascasubi (1807-1875), Estanislao del Campo (1834-1880), José Hernández (1834-1886).

ABSTRACT

Generic characterization of the gauchesca, establishing its fundamental discursive elements and a review of the most renowned authors, in order to analyze the relationship and influence of said genre in the most representative texts of the narrative work and essay of Jorge Luis Borges (1899-1986). The problematic presented contributes to generate new analytical perspectives, all of them from the standpoint of Borges's reception of the genre. The article focuses on two emblematic stories, “The End” and “The South”, both published in 1953.

Key words: Argentinian literature 19th and 20th centuries, reception theory, Bartolomé Hidalgo (1773-1864), Hilario Ascasubi (1807-1875), Estanislao del Campo (1834-1880), José Hernández (1834-1886).