

Cuaderno de Recienvenido, número 10.

Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas Departamento de Letras Modernas Editor: Jorge Schwartz

De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano)

por Davi Arrigucci Jr.

A la memoria de Angel Rama
(...) nuestro patrimonio es el universo.

"El escritor argentino y la tradición"

J.L. Borges

Los trazos de color local no se adecuan, actualmente, a la faz universal de Borges. Ya hubo tiempos en que la pasión gauchesca y el arrabal porteño dejaron sus marcas. Pero, aunque todavía presentes, el escritor parece hacer de todo para borrarlas. Si, a lo largo de los años, fue inventando para sí – como observó Ricardo Piglia – un mito de origen que lo liga a los héroes de la nacionalidad, el resultado acaba por vincularlo a una "República meramente Argentina" o lo lleva a perderse en mil facetas que son ninguna. Todo en él tiende a dar hoy una impresión de universalidad absoluta, desprendida de las circunstancias históricas, de la experiencia cotidiana, de las amarras e impurezas del mundo. Como si el otro de "Borges y yo", aquél que escribe y porta la fama, se fuese desgarrando, definitivamente, de los lazos de la realidad, del ser de carne y hueso, del hombre que un día amó el *rasgueo de la guitarra* y la mitología suburbana, de aquél que también "infelizmente" es Borges.

El renombre mundial del escritor habrá contribuido, seguramente, para esa impresión de universalidad desgarrada de lo real. La fama le multiplicó la imagen, tornándola cada vez más abstracta. Por otro lado, el énfasis de la crítica en su cosmopolitismo y en la ya amplia influencia que ha ejercido en literaturas extranjeras sólo puede haber acentuado el mismo efecto. En ese sentido, habrán pesado otros aspectos de la personalidad literaria y las características internas de la obra: la actitud de desprecio con que el autor trata, en algunos momentos, a "nuestra era bajamente romántica"; la variedad desconcertante de sus asuntos, a

veces raros o insólitos; el juego que siempre practicó con los temas de la filosofía idealista; el carácter conjetural de su discurso, minado por la duda; la forma de comentario (filológico, erudito, intelectual) de sus textos, que se tejen al revés, con hilos laberínticos, extraídos, a través de la lectura, de una multitud de otros textos, proyectando siempre una faz vertiginosa de ausencia o de vacío de obra; el método alegórico que, al apuntar a otro significado, tiende a desrealizar las cosas concretas, en provecho de la generalidad abstracta del concepto.

Finalmente, la propia imagen actual, tan espiritualizada, del viejo escritor ciego, perplejo y a tientas, en medio de dudas metafísicas. Algunos motivos recurrentes de la obra – el tiempo, el infinito, la eternidad – ayudan a componer ahora el aura del viejo narrador, viajero y sabio que, en auditorios del mundo entero, cuenta sus historias convertido en consejero de otras eras, un oráculo, armado de escepticismo e ironía, siempre listo para respuestas lapidarias – muchas veces sibilinas – a todo tipo de interrogantes. Como ha retornado a la oralidad primera de la literatura, habla a los jóvenes de hoy con la misma lucidez tajante e incansable pero envuelto en la magia de un vidente primitivo – la vista inútil, clavada en el vacío, inquiriendo un horizonte sin fin. Borges se esfuma delante de nuestros ojos, mientras crece, universalmente, la repercusión de su nombre.

Sin embargo, las impresiones no corresponden siempre a la realidad. Con alguna perfidia, podría argumentarse, recordando al propio autor: "El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico". Los vínculos reales de la obra y de la personalidad literaria (sin hablar del hombre) existen y son decisivos para quien quiera comprender la posibilidad misma de la dimensión universal del escritor. Pensarlo en los cuadros de la historia concreta, restablecer los eslabones que lo ligan al contexto literario donde apareció, entender su especificidad y cómo trabaja con la materia particular a la que dio forma universal, todo esto es tarea crítica vasta, compleja y fundamental.

Sin pretender tanto, se puede ensayar. Leer a Borges a contrapelo, batallar con su imagen universal y desprendida es aceptar un desafío al ensayo. Es, de algún modo, hacerlo volver a las raíces en donde se puede enfrentar con otro duelo y con un desafío primero: el del escritor que se configuró un día, procurando rescatar al tiempo y a un suburbio de Buenos Aires los ecos distantes de las armas de los golpes de los *cuchilleros* que le llegaron en una biblioteca de "ilimitados libros ingleses". La épica de Borges, nostálgica de acción en su encierro de estantes y libros, cuenta historias de armas y letras. A primera vista, inyecta vida nueva en ese viejo tópico de la tradición literaria occidental, transformándolo en una especie de matriz temática de su arte. Este que sería, de nuevo, un modo de difuminarse en la generalidad de una tradición ilimitada, en verdad, no lo es: Borges particulariza el tópico por el uso que hace de él. En primer lugar, las letras son, para el escritor, una forma de espacio: la biblioteca por la que accede al mundo exterior y a las

hazañas que lograron fama – el hecho épico que, desde el comienzo, siempre alimentó su imaginación. Antes de convertirse en una imagen alegórica del universo, la biblioteca es un espacio real y concreto, ligado a la memoria de la infancia, nido de las primeras narraciones leídas y oídas, lugar donde se descifran los libros y los ruidos del mundo, lugar privilegiado y mágico donde reviven el pirata ciego de Stevenson y los ecos del "Palermo del cuchillo y la guitarra". La biblioteca es un espacio de mediación: en ella, la experiencia del mundo pasa antes por la experiencia de los libros. Allí, la imaginación se fecunda y el mundo se convierte en ficción: narraciones, cuentos, que a veces, son también poemas, ensayos que nunca dejan de contar, de algún modo, historias.

El espacio en que se forma el escritor es, pues, el espacio de la lectura, del lector. Si hay "buenos lectores" que "son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores", Borges fue siempre uno de ellos. En rigor, la suya es una *poética de la lectura*: su modo de concebir y realizar la obra presupone siempre un modo de leer. Ese modo de leer es también un modo de leer la tradición literaria, incluso – como se verá – aquella a la que pertenece. La tenacidad con que acostumbra atacar toda idea de tradición literaria – relativizándola hasta el absurdo o transformándola en una cadena ilimitada de hechos, de modo que, cualquier determinación en ese sentido de un autor se torne inocua – es ante todo una insistencia en el carácter de *artificio* de toda obra literaria. Todo el tiempo, parece decirnos que la obra no deriva nunca de la experiencia directa de la realidad sino de la convención aprendida de otros textos. Así, por ejemplo, la poesía gauchesca que Lugones y el historiador Ricardo Rojas insistían en derivar de la tradición popular del *payador* (del poeta *gaucho* de la pampa), tomándola como modelo de la tradición argentina a ser seguida por los contemporáneos, sería, en verdad, un artificio culto de poetas urbanos, que aprendieron primero a rimar en decasílabos importados de Italia. Por eso mismo, esa poesía cultiva rasgos de color local mientras que la "espontaneidad" de los poetas populares, exenta de localismos buscados a cualquier costo, se alimenta de los grandes temas de la literatura universal. Pero la tentativa de vaciamiento de la tradición, sobre todo en su aspecto nacional, no consigue liquidar el carácter histórico de cualquier convención adoptada, lo que conlleva siempre el problema de la inserción del escritor en un contexto histórico-literario determinado y el aprovechamiento que pueda haber hecho o no de la materia nacional o local.

En el caso específico de Borges, por las razones señaladas, nos enfrentamos, desde el comienzo, con una especie de enigma planteado por la existencia misma de un escritor de esa dimensión, aparentemente tan discrepante de todo lo que se pueda considerar como tradición argentina o aún latinoamericana. La propia fama de un escritor así, tan singular y único pero, al mismo tiempo, capaz de decir tanto a todos, nos lleva a enfrentar la cuestión de cómo surge y de cómo se relaciona con el contexto histórico-literario donde apareció.

Hay, posiblemente, diversos modos de abordar esta cuestión. El que nos interesa pasa por el modo de ser específico del Autor que, a su vez, envuelve un modo específico de concebir y realizar la obra: un modo de leer (los textos, el mundo, la tradición). Tal vez resida aquí su forma de invención en donde se reconoce su universalidad. Para llegar al núcleo de la cuestión, conviene que comencemos por un paralelo cercano en el ámbito latinoamericano.

Un problema histórico

Una cuestión semejante, igualmente ardua, fue también planteada en el Brasil, a propósito de Machado de Assis. Desde el comienzo, todavía en el siglo pasado, los libros de Machado despertaron, entre nosotros, un sentimiento parecido: ¿cómo es que de repente aparece una obra de tal naturaleza, una personalidad literaria tan única? La universalidad del escritor nunca dejó dudas pero el desconcierto de la crítica de su tiempo fue grande cuando intentó explicarla llegando a bordear, a veces, la incomprensión, como en el caso notorio de Silvio Romero. La tendencia más común fue la explicación a través de las influencias extranjeras, pues, de hecho, las lecturas del autor eran muchas y profundas y seguramente, encontraban eco en muchos aspectos de su obra. Pero esto nunca pareció suficiente, sobre todo en el caso de un escritor que se mostraba agudamente consciente del "instinto de nacionalidad" y en una época en que la cuestión de la autonomía de la literatura nacional estaba en el centro de las preocupaciones de la crítica y de la historia literaria. En consecuencia, de alguna forma, el enigma de Machado de Assis quedaba flotando en el aire.

En este siglo, en la segunda mitad de la década del 50, Antonio Candido, en un capítulo fundamental de la historia de la ficción en el Brasil, en su célebre libro *Formação da literatura brasileira*, formuló una hipótesis de interpretación de ese enigma. La pregunta que llegaba al crítico era todavía la misma: ¿cómo explicar que en un medio literario incipiente como el brasileño del siglo XIX, en un ambiente social ralo, en una sociedad poco diferenciada, pudiera surgir una obra de tal complejidad, un escritor tan grande y tan singular? Su respuesta al problema se integra, no obstante, en una perspectiva histórica: busca situar y comprender el proceso de adaptación entre nosotros de la forma importada de la novela, como "instrumento de descubrimiento e interpretación" de la realidad brasileña, proceso que torna evidente la "doble fidelidad" de nuestros novelistas, "atentos, por un lado, a la realidad local, por otro, a la moda francesa y portuguesa". Dado que "se empapó meticulosamente de la obra de los predecesores", Machado surge, en este cuadro, como un eslabón decisivo en la "constitución de la verdadera continuidad literaria entre nosotros". Como el escritor altamente consciente que era, supo comprender "lo que había de cierto, de definitivo, en la inclinación de Macedo por

la descripción de costumbres, en el realismo sano y colorido de Manuel Antônio, en la vocación analítica de José de Alencar". Y así, "aplicó su genio en asimilar, profundizar, fecundar lo que había de verdadero en las experiencias anteriores".

Con esto, señala aún el crítico e historiador, se entiende una de las razones de la grandeza de Machado y de su independencia respecto de los modelos europeos; al mismo tiempo, se aclara su aparente singularidad y la dificultad de muchos críticos para clasificarlo. Antonio Candido reconoce que no se puede hacer derivar de ese hecho el genio de Machado de Assis, así como no se puede negar el peso de las lecturas extranjeras – de Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, de la Biblia y otras más – en la versión machadiana del hombre. Insiste, sin embargo, en el punto principal: solamente la integración de Machado "en la continuidad de la ficción romántica aclara la naturaleza de su novela".

La importancia de la interpretación de Antonio Candido se desprende de la naturaleza de su perspectiva: inclusiva, es capaz de dar cuenta tanto de los factores internos como de los externos que forman la literatura; orgánica, articula – cohesiva y coherentemente – esos factores en un sistema; dialéctica, capta el movimiento vivo por el que se integran los elementos de adentro y de afuera, locales y universales, en el proceso de constitución de ese sistema histórico-literario. En consecuencia, aunque el crítico no se detenga en el análisis concreto de esa integración en el Machado romántico, su comprensión del enigma de Machado de Assis se traduce en una lección: la "de cómo se hace literatura universal mediante la profundización de las sugerencias locales". La solución del enigma tiene, así, un resultado paradójico, pues Machado habría incorporado y superado la tradición buceando en ella. Pero ése es el movimiento dialéctico mismo de integración de los elementos locales y universales por el que se procesan las relaciones del escritor con la tradición literaria en una literatura que depende de formas importadas y se vincula con una realidad nueva, que difiere de las matrices culturales y es capaz de imponerse a la conciencia del escritor como materia digna de tratamiento estético.

En el caso de Borges, tal vez pueda trazarse un paralelo, dada la semejanza entre la situación en que surgió ese gran escritor y la de Machado de Assis. Al margen de las diferencias obvias de época, contexto y sistema histórico-literario, habrá aún otras fundamentales en el propio proceso de integración de lo local y lo universal, como se intentará analizar más abajo. Sin embargo, saltan a la vista aspectos comunes que demuestran la importancia crítica de un examen de las relaciones de Borges con su propio contexto y con la tradición argentina para comprender su verdadero modo de ser, fundamento de su proyección universal.

En efecto, cuando Borges comenzó a publicar los primeros poemas, en la década del 20, también suscitó la reacción de que se trataba de un escritor absolutamente

singular y excepcional en el contexto de las letras argentinas. E incluso mucho más: en el contexto de las letras hispanoamericanas. Como recuerda uno de los estudiosos de su poesía, desde el comienzo, su obra sería objeto de las más apasionadas controversias y su "capacidad para chocar y a la vez seducir le acompañará siempre hasta nuestros días".

Durante la década del 20, Borges publicó tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). En el mismo período, comienza a publicar también artículos y ensayos, participando activamente de una serie de revistas de vanguardia. Eran los años de la "pasión ultraísta" que había traído de España. Es que, habiendo nacido en la Argentina en 1899, fue muy joven a Europa – en 1914 – y vivió allí varios años, sobre todo en Suiza, donde la familia quedó varada al estallar la Primera Guerra. Pero, en 1918, ya se encuentra en España donde colabora en los comienzos del Ultraísmo junto con Rafael Cansinos-Assens. Allí, según dice, "polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor". En 1921, retorna a Argentina e inicia su obra. Los primeros ensayos se reúnen en *Inquisiciones* (1925). Sólo más tarde surge el cuentista, ya en la década siguiente y surge, por decirlo así, tímida y oblicuamente, desde dentro del ensayo, como se observa en ese libro en que Borges transita hacia la ficción que es la *Historia universal de la infamia* (1935). El hecho es que, al principio de la década del 30, Borges ya muestra envergadura de gran escritor en un medio aún incipiente, si se piensa en términos de gran literatura, en patrones universales.

Es evidente que había obras decisivas en la literatura argentina anterior. Basta recordar *El matadero*, de Esteban Echeverría; el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; el *Martín Fierro*, de José Hernández; el *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones; el *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes y tantos otros textos importantes. Pero, como en el caso de Machado de Assis en el Brasil, Borges parecía diferente de todo; a primera vista, podía explicarse sólo por influencias extranjeras. Por otra parte, él mismo fue siempre el primero en afirmar que todo cuanto escribió ya se encuentra en Poe, Hawthorne, Wells, De Quincey, Stevenson, Chesterton, en muchos otros escritores de lengua inglesa que tanto admira. Esto, sin hablar de los filósofos – Heráclito, Spinoza, Berkeley, Browne, Schopenhauer, etc. – o de la Biblia, o de Dante, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Kafka, en una lista ilimitada que puede rozar el disparate no sin antes arrancar los cabellos de los cazadores de fuentes. Ya en la década del 30, había referencias suficientes para el desconcierto general. Ante aquella especie de bólido, caído de un cielo universal, la crítica argentina, perpleja, se dividió entre la consagración y el anatema.

En la década del 50 (más o menos en la época en que Antonio Candido formuló la interpretación del enigma de Machado), un poeta y crítico argentino, César

Fernández Moreno, escribió un pequeño libro, *Esquema de Borges*, donde intentaba el reconocimiento crítico del escritor. Para él, la presencia de Borges era la de un "aerolito perpetuo" en la literatura argentina, un "fenómeno prematuro de nuestra cultura", lo que explicaría las reacciones negativas y polémicas en torno a la obra borgiana (como la de Adolfo Prieto que Fernández Moreno pretendía relativizar). Es verdad que el crítico reconoce también la presencia – ostensiva, por cierto – de temas argentinos en los ensayos de Borges – la poesía gauchesca, el idioma nacional, la poesía de los contemporáneos –; nota la recurrencia de "humildes ámbitos de la patria" en los cuentos; llega a señalar una "dualidad entre arrabal y mundo que es una feliz circunstancia de nuestra literatura". Sin embargo, la constante ambivalencia de sus expresiones ("dualidad"; "análoga intensidad de lo europeo y lo criollo"; "un raro fenómeno nacional y no") no oculta su perplejidad, incapaz de dar cuenta de cómo los elementos opuestos se integran coherentemente en la obra. Y su libro termina por dejarnos con la imagen de la singularidad del escritor en el medio local, como se percibe en una de las citas finales de un observador foráneo, Pedro Henríquez Ureña, que vio en la obra de Borges un "permanente y enérgico excitante" dentro de las letras argentinas.

El poder de estímulo y desafío de la obra de Borges permanece intacto hasta el presente. Pero gran parte del esfuerzo crítico que se debe hacer ahora, radica en comprenderla *también* en función del contexto argentino. No se trata de hacer una lista de temas nacionales o de espigar expresiones *criollas* en sus páginas sino de intentar comprender el proceso de integración dialéctica a través del que él rescató, reordenó, fundió y transfiguró datos y estilemas locales en patrones universales de cultura. Y esto supone una penetración analítica en la tesitura misma de sus textos y en su método de construcción de la obra. Con este procedimiento, se tendrá, probablemente, una visión crítica renovada de aquello que, en la visión del propio autor, parece algo superfluo e incluso inexistente: su relación con la tradición argentina.

Años atrás, para librarse de lo que le parecía un falso problema, Borges formuló una serie de proposiciones escépticas sobre el tema en *El escritor argentino y la tradición*. Como ya se dijo, refutaba allí la propuesta de los que veían la raíz de esa tradición en la poesía gauchesca. Criticaba también la búsqueda, a cualquier precio, de rasgos diferenciales argentinos y de color local, lamentándose, por otra parte, de haberlo hecho de manera insistente en ciertas obras iniciales. Rechazaba a los que intentaban aprisionar al escritor argentino en la camisa de fuerza de la tradición de la literatura española, así como se negaba a aceptar la actitud de aislamiento de los que reducían la cuestión a la ruptura entre la Argentina y la tradición europea, pretendiendo recomenzar *da capo*. Finalmente, plantado ante la falsa cuestión – ser argentino o es una fatalidad o mera máscara – reconoce que la tradición argentina es toda la tradición occidental. Y aún más: que "nuestro patrimonio es el universo".

Irónicamente, Borges negaba existencia al problema de la tradición argentina respondiendo al medio literario argentino, o sea, a su medio, el único donde el problema se planteaba como una reivindicación. Es decir: por más escéptico que fuera, el escritor no permanecía ajeno a la cuestión sino que se enfrentaba a ella, como hombre de su tiempo y lugar, para superarla. Y el procedimiento por el cual desmontaba la argumentación contraria mostraba, claramente, que iba de la singularidad afirmada y negada hacia la máxima generalización. De algún modo, el escritor se vinculaba al contexto para trascenderlo mediante la negación localizada. Su método de superación parecía implicar el pasaje de la singularidad a lo general, por la vía de la negación irónica.

Así, Borges *leía* las propuestas del medio literario argentino en un sentido distinto, inesperado. Al reivindicar irónicamente el universo contra la afirmación nacionalista del rasgo diferencial, corregía la dirección para la comprensión del problema, como si estuviera reagrupando datos singulares y fragmentarios del contexto en constelaciones nuevas de sentido. Practicaba, de este modo, una lectura *inventiva* de la cuestión. Y es en ese sentido que lee, de manera positiva, la tradición local renovándola y superándola.

Conviene examinar de cerca una de sus narraciones para entender cómo procede el autor en la integración de los elementos singulares y localistas de la tradición argentina que encontró y leyó a su modo, en un intento de conseguir una visión universalizante. Se trata de ver cómo se procesa en un caso específico pero ejemplar la dialéctica entre lo local y lo universal. Para ello, basta escoger una de sus obras primas, la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" que forma parte de un libro muy famoso, *El Aleph*, de 1949. Transcribimos el texto:

BIOGRAFIA DE TADEO ISIDORO CRUZ (1829-1874).

*Im looking for the face I had
Before the world was made.*

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. 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. En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogándose a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal: Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la

fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo, lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

Comentario especular

Hecha la lectura del cuento, el lector podrá sentirse envuelto en una curiosa situación al intentar reflexionar y decir algo sobre lo que leyó. En primer lugar podrá notar la desproporción entre la promesa de biografía contenida en el título y la brevísima narración que sigue, como si la vida entera de un hombre de más de 40 años, pudiera resumirse en apenas un momento (en este caso, en una sola noche). Después del extenso párrafo primero donde la acumulación de hechos da

la impresión de que se penetra en un vasto cuadro histórico – cuadro compatible con el señalamiento inicial de biografía – es el mismo narrador que nos advierte sobre el resumen de esa vida. Alineado entre los muchos que comentaron la historia de Isidoro Cruz, se desvía de las explicaciones anteriores para concentrarse sólo en lo indispensable para la comprensión de un momento que juzga fundamental en la vida del biografiado. Curiosamente, como en un juego de espejos, es ahora el lector quien, intentando expresar lo que leyó, se coloca en la posición de quien comenta el comentario brevísimo de una vida. La postura del narrador parece implicar la del lector, identificados ambos en la figura del que comenta lo que leyó: "La aventura consta en un libro insigne (...)". El narrador es también el lector de otro texto cuyo comentario leemos y comentamos. Incluidos en la serie indeterminada (entre los muchos) de los que ya comentaron o comentarán la misma historia, percibimos que a la reducción del asunto a lo mínimo corresponde la proyección – en grado máximo – de la imagen del lector comentador de quien dependerá la traducción del sentido de una vida que, desde la perspectiva del que narra, se concentra o se cifra en un momento crucial.

Así, al proceder al examen del texto, somos, de algún modo, examinados; de indagadores del sentido pasamos a indagados como si fuéramos un eslabón de una cadena virtual y vertiginosa de intérpretes (lectores, comentadores, narradores, traductores) que propone una adivinanza cuya respuesta se encuentra en la historia de un momento crucial en que está cifrado el sentido, de acuerdo con la lectura – la versión – adoptada por el narrador. La biografía de un individuo se convierte, pues, en la historia del desciframiento del sentido de una vida contenido en la revelación de un solo momento, de una única escena o de un único acto: "Bien entendida, esa noche no agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo".

Hay, sin duda, en esa reducción de la historia de un hombre a un sólo acto, un modo de concebir la narración, el cuento. Parecería que éste toma aquí la forma de una concentración reveladora donde la situación escogida, la escena o el acto decisivo se cumple con *valor emblemático*. La narración es, por lo tanto, la búsqueda o la investigación de un sentido, el despliegue de una pregunta que se encamina hacia una respuesta reveladora atrapada en el momento simbólico, o sea, en una parte privilegiada porque encarna, concentrada, la historia como un todo. Esta parte tiene función de sinécdoque, de parte por el todo, como un fragmento que se destaca entre otros fragmentos contiguos por el poder de comprensión de la historia integral, convertido en punto donde se reconoce la unidad y coherencia de la intriga. Aquí, el sentido revierte sobre las otras partes en la medida en que, a partir de ahí, ellas se muestran también como partes de ese mismo sentido. O mejor: todas las partes tienen sentido en la medida en que se orientan al mismo punto crucial donde se descubre la unidad formal de la intriga.

En consecuencia, entender así el cuento es suponer que en una historia breve se puede captar un significado de orden general, capaz de ir mucho más allá del límite de las palabras, como si la forma, en su breve totalidad, adquiriera la fuerza de expresar mucho más que las palabras limitadas que la componen. Queda claro que ese modo de concebir la narración corta no es exclusivo de Borges o de cualquier otro autor sino un rasgo del género frecuentemente acentuado. El lector de Guimarães Rosa recordará una concepción parecida. En "O burrinho pedrês", primera narración de *Saragana*, se lee un comentario del narrador semejante al del texto de Borges: "... la historia de un burrito así como la historia de un hombre grande cabe en el resumen de un solo día de su vida". Del mismo modo, se nos coloca allí frente a una historia que se dirige hacia un momento crucial (adoptando, sin embargo, un recorrido de vueltas e intersecciones con otras narraciones orales que no tienen que ver con la concisión aquí buscada). Y también se cumple allí el acto decisivo – al borde de la muerte, con un valor emblemático – capaz de integrar las partes aparentemente sueltas en el resumen de un destino y de un modo de ser. No obstante, lo que constituye el problema específico de la construcción de cada narración es la forma como se capta lo general en el interior del relato breve.

Si dejamos a un lado el ejemplo brasileño, conviene establecer desde un principio que, en el cuento de Borges, el momento crucial de la intriga es también el momento de revelación de la identidad: "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es". Se puede afirmar, entonces, que el cuento se desarrolla en la búsqueda del reconocimiento de un rostro (en la búsqueda de una respuesta para la cuestión de la identidad). Este tema central asoma ya en el epígrafe de Yeats donde una búsqueda análoga se proyecta en el tiempo pasado del mito (*in illo tempore*, como subraya Mircea Eliade) en que se espera la respuesta: *before the world was made* ("antes de que el mundo fuera hecho"). En esto resuena un eco bíblico que persistirá, vibrando, en el interior del cuento de Borges. En verdad, "La escalera en espiral" del poeta irlandés nos prepara para una búsqueda que culminará en el símbolo (en el acto simbólico del reencuentro de la identidad), pedazo o fragmento que encarna en sí el poder del mito. Es que el símbolo, tal como aquí es entendido, consiste exactamente en una parte de la totalidad de la historia, o sea, del *mythos*, en la doble acepción aristotélica de intriga total y de narración tradicional o sagrada. La pregunta por la identidad, que desentrañamos como si se tratara de una adivinanza, se desenvuelve en la historia que es una respuesta, en un *mythos* que, a su vez, se espejea concentrado en un momento de revelación (la *anagnórisis* aristotélica) que es el acto simbólico de Isidoro Cruz. Este acto le revela su verdadera cara en el instante crucial, ante la amenaza de muerte: el destino de lobo y la identificación con Martín Fierro cuyo rostro, como "comido" por la barba y la cabellera, sugiere aquel animal.

Así, el brevísimo cuento de Borges nos conduce desde la indagación por el sentido de una biografía cifrada en el enigma de la identidad – envuelta en la tiniebla *casi indescifrable* – al mito cuyo poder de respuesta a la cuestión primera del origen desemboca, en verdad, en una repetición especular y sin término. Es que el encuentro con el rostro verdadero – *el momento en que el hombre sabe para siempre quién es* – es el encuentro con el otro: "(...) comprendió que el otro era él". En ese momento, Isidoro Cruz se identifica con Martín Fierro cuyo destino de perseguido espejea, a su vez, el del padre del propio Isidoro, repetido ya hasta cierto punto en el del hijo, como atestiguan detalles coincidentes en las situaciones paralelas y simétricas en que juegan la vida. La cadena tiende a la recurrencia circular del mito en que se pierden los orígenes primeros y la indagación radical de la identidad. La revelación de un rostro es el descubrimiento de otro y así sucesivamente.

Por ese camino descubrimos enseguida que la proyección ilimitada de la imagen del lector corresponde, en última instancia, a la proyección análogamente ilimitada del sentido y de la respuesta. Al desdoblamiento del narrador – y comentador – equivale el desdoblamiento de la identidad del individuo, objeto de la narración contenido en el epígrafe de Yeats. Este, a la manera de un argumento resumido y metafórico, se proyectará también en la biografía de Tadeo, imagen desdoblada, reflejo, incluso, de los versos iniciales.

Abierto tanto de un lado – el de la pregunta – como del otro – el de la respuesta –, el cuento, aunque breve, tiene un medio donde los hechos que componen la vida del individuo Tadeo Isidoro Cruz se aprietan hasta que expulsan la respuesta. Es en ese medio que se dispone lo real: la materia local, literaria e histórica, justamente lo que nos escapa en la generalidad de los orígenes y de los fines. Es éste el lugar de la realidad concreta: el lugar de la Historia. Para comprender el medio, su función particularizadora y su integración en el todo, es necesario retornar al comienzo efectivo del cuento donde se abre el vasto cuadro recortado, a primera vista, de la historia argentina y al que se hizo referencia al principio de este comentario.

Versión, invención

La primera impresión que da el cuento es que se trata de un relato de trasfondo histórico. Ya el párrafo inicial, narrado con aparente objetividad, precisión y distancia, nos introduce en una secuencia de indicios tomados de la realidad histórica argentina. Fecha, nombres y hechos históricos hacen suponer el telón de fondo de una Argentina dilacerada por la guerra interna después de la independencia. Frente a esos detalles objetivos y a un discurso que recuerda el de los historiadores, el lector recompone, de algún modo, el complejo cuadro de las guerras intestinas que mantuvieron el país sin constitución y en situación caótica

por un largo período, sin paralelo en la historia latinoamericana. Un efecto de realismo histórico – resultante de la elección precisa de las partes contiguas y de la coherencia del conjunto – se impone enseguida al lector y es desde esa perspectiva que comienza a entender el trazado de la biografía de Cruz.

El conflicto interno al que nos remite el cuento provenía de mucho antes de la independencia, del comienzo de la lucha contra España. Amainó un poco hacia el 25, en la época de la guerra externa con Brasil por la disputa del territorio de Uruguay (por entonces Provincia Cisplatina para los brasileños y Banda Oriental para los argentinos) y recrudeció en el momento que nos ocupa. Consistía en la lucha de dos facciones – la de los unitarios y la de los federales – repartidas entre Buenos Aires y las provincias del interior. Los porteños eran, en su mayoría, unitarios y encontraban adeptos a su centralismo en muchas de las provincias. Estas – unas quince, aproximadamente – estaban dominadas por los federales apoyados en el poder de los jefezuelos regionales, los caudillos, pero también con seguidores en la provincia de Buenos Aires. El intrincado juego político e ideológico que ahí se configuró aflora en una serie de rasgos del ambiente, de la escritura y de la misma materia de la "Biografía", demostrando que Borges está impregnado de política mucho más de lo que parece y que procuró sondear el movimiento profundo del proceso histórico-social del país.

El año de 1829, incluido en el título del cuento, marca – después de la fase de dominio unitario de un Rivadavia debilitado por el rumbo que tomó la guerra con Brasil – la ascensión al poder del caudillo Juan Manuel de Rosas y la larga etapa de dominación federal. La narración nos arroja en medio de los combates que precedieron, en el 29, la ascensión de Rosas: el presidente provisorio del país es el federal Vicente López, citado en las primeras líneas. En el momento focalizado, éste enfrenta, por un lado, al ejército unitario de Juan Lavalle, general de prestigio logrado en la guerra con Brasil (de allí procede el sable que mata al padre de Cruz); por otro, se defiende de las tropas del general José María Paz que, en el interior, derrotaba a varios caudillos provinciales – entre ellos, Facundo Quiroga de La Rioja que halló fama en las hostiles páginas del libro de Sarmiento. Para superar tal presión, López, de Santa Fe, se unirá a Rosas, el jefe federal de la provincia de Buenos Aires que, con su milicia de gauchos, derrotará a Lavalle y ganará las elecciones para gobernador de su provincia. Terminado su mandato en el 32, rechazará tres veces la reelección, para – finalmente – retornar, por la presión pública, al gobierno. Pero ahora, convertido en "caudillo de los caudillos", gobernará con poderes dictatoriales a toda la Argentina por más de veinte años y con una repercusión histórica capaz de penetrar profundamente en nuestro siglo anticipando rasgos del peronismo.

Sin embargo, el trasfondo histórico no se transparenta sólo en indicios como los señalados, que marcan el cuadro temporal de los acontecimientos de la biografía

de Isidoro Cruz. La misma materia biográfica tiene hondas relaciones con el momento histórico: a través de los hechos narrados, penetramos en un modo de vida de época y en la historia de un tipo social – el gaucho, objeto de esas páginas y figura importante en el juego de las fuerzas políticas del momento evocado. Dada la voluntad de concentrarse sólo en elementos esenciales – hecho que torna significativo todo elemento marcado en un texto de tal concisión – el narrador insiste en ciertos aspectos que no pueden dejar de observarse. La materia histórica toma forma significativa, por ejemplo, en el tratamiento otorgado al espacio característico de las figuras evocadas.

Somos transportados directamente a la vasta llanura donde comenzaron las luchas, al espacio de la vida pastoril del gaucho, espacio nítidamente contrapuesto al mundo urbano representado allí por Buenos Aires. Al referirse a la muerte de Cruz, en 1874, el narrador enfatiza que aquél "no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad". Poco después vuelve a señalar el hecho de que Cruz permaneció fuera de los límites de la ciudad de Buenos Aires cuando estuvo allí en 1849. Al respecto, explicita, finalmente, la oscura intuición del gaucho: "Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad". Se elabora aquí, con obstinado rigor y sabiduría constructiva, la extraordinaria revelación de la "*lúcida* noche fundamental" cuando Tadeo Isidoro Cruz encuentra su rostro, mientras amanece en la desaforada llanura: "su íntimo destino de lobo" y la identidad con el gaucho desertor. Hombre, animal y espacio se confunden a la luz del amanecer: poderosa y compleja imagen de fuerza mitopoética. El individualismo anárquico del gaucho se refleja en el animal no gregario, bárbaro y salvaje y en la inmensa llanura sin tiempo – espacio libre donde ambos tienen que vivir. La identificación radical – metafórica y mítica – en que el íntimo contenido humano es visto bajo la forma del modo de ser natural del lobo solitario, se enlaza – por vínculo metonímico, por relación de contigüidad – con el espacio natural de la pampa, común al hombre y al animal. A su vez, la fusión se procesa según el ritmo cíclico de la naturaleza, la sucesión de noches y días: con la luz del nuevo día se produce la revelación del sentido de la noche fundamental – el destino de Tadeo Isidoro Cruz. Revelación ya prenunciada por la unión de términos opuestos (por el oxímoron *lúcida noche*) con que se designa aquel momento decisivo de descubrimiento y encuentro.

Pero esa imagen mitificadora aparece, en el cuento, historizada. En verdad, forma parte de un modo de ver y de leer – literariamente – la realidad histórica argentina, modo que es también histórico y se incorpora a la propia escritura y a la estructura del cuento. Conviene avanzar por etapas.

En primer lugar, en la vida del gaucho, la confrontación entre campo y ciudad constituye otro índice histórico importante de la misma lucha político-ideológica entre unitarios y federales. Se comprende que ese conflicto básico tendiera a dicotomizar todas las formas de la vida argentina, incluso de la vida cultural y literaria. Por cierto, esa dicotomía omnipresente está lejos de expresar toda la realidad, más mezclada y compleja de lo que puede parecer a primera vista pero encuentra correspondencia en el plano de la vida mental, en ciertas lecturas ideológicas, nacidas de necesidades históricas reales del momento y utilizadas por la literatura de la época. Borges las integra en su texto como *versiones* de la realidad.

En una visión esquemática, los unitarios se ligaban con el universo urbano, con el puerto centralizador y exportador de la producción agropastoril argentina, con el ideario de las Luces, con la ideología importada del liberalismo, con las perspectivas de progreso y de modernización, cada vez más patentes y concretas con la implantación creciente del capitalismo hacia y después del fin de siglo. A mediados del siglo XIX, el ideal liberal unitario aparece configurado en el *Facundo* de Sarmiento, para quien la Argentina estaba constituida por ciudades que eran islas rodeadas por un mar de barbarie. Los males del país parecían concentrarse en el interior – en la pampa dominada por la barbarie de los caudillos y de los bandos de gauchos e indios – y, de acuerdo con el ideal del pensamiento burgués de la Ilustración, debían ser combatidos por medio de la instrucción. Su versión de la realidad argentina incluía una oposición de civilización *versus* barbarie que obtuvo gran fama.

En 1974, en el prólogo de una reedición de la célebre obra, Borges afirma: "El *Facundo* nos propone una disyuntiva – civilización o barbarie – que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no está sólo en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina". Pero Borges no se limita a hacer el elogio de la clarividencia histórica de Sarmiento; ve en él "el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales" por su visión inclusiva e integradora de la cultura, que es exactamente la de Borges: "Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los saberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna". Ni el ataque de Sarmiento a lo que el gaucho representaba – obstáculo, en su visión de lo que debía ser la Argentina – ni su oposición férrea a los federales, nada impidió su fascinación por el mundo de la barbarie que criticaba. Metido en el centro de las contradicciones del tiempo, preso en las antítesis a las que lo llevó su propia tesis ("Facundo y yo somos afines", habría

exclamado alguna vez), Sarmiento, reinventado borgianamente por su libro, propició un buen número de paradojas. No fueron pocos los que vieron una especie de barbarie en su militancia en favor de la educación pública, en su empeño por la civilización a cualquier costo. Groussac lo llamó "el formidable montonero de la batalla intelectual". Borges, que ironiza la limitación de Groussac ante un Sarmiento mucho más universal, percibe en la base de ese tipo de analogía la violencia común de una sociedad aún rudimentaria y – lo que es decisivo – lamenta la elección de los argentinos: "Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor".

Si retornamos al cuento, podremos verificar que la alternativa de Sarmiento se encuentra allí presente: reiterada en la separación que opone campo y ciudad, sirve para la organización del espacio de la historia y para la caracterización del personaje central; pero, de algún modo, está implicada también en el final, en el acto que sella el destino de Cruz, representando una opción por el gaucho desertor. Como todo en el relato se ordena en función de ese acto final, ya en el comienzo es posible detectar la marca de la disyunción de Sarmiento, inscrita a medias en la caracterización del modo de vida de la figura central. Al refutar a otros comentadores de la misma biografía que insisten en la influencia de la llanura en la formación de Cruz, el narrador evita esa determinación demasiado localista y, buscando generalizar, utiliza la propia expresión de Sarmiento: "Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona". El adjetivo inesperado (*monótona*) parece introducir ironía donde se esperaba sólo constatación. La frase resume toda la biografía de Cruz y, como tal, también su fin, después de la opción decisiva – que a esa altura aún está por leerse – por la aventura gaucha; en verdad, una barbarie recurrente que culmina en la banalidad de la enfermedad, sin heroísmo ni gloria: Cruz morirá simplemente de viruela, en el 74. Se ve enseguida que la opción del gaucho – como la de los argentinos – se hace en favor de otra *versión* de la realidad, contrapuesta a la de Sarmiento. De hecho, el trazado de su vida que se rehace en el cuento sigue siempre un sentido opuesto al ideal de Sarmiento, escogiendo la llanura, huyendo de la ciudad hasta confundirse con el errar solitario y salvaje de un lobo y con el prototipo del gaucho bárbaro: el desertor Martín Fierro, figura ambigua de héroe y traidor, perseguido por la fama y por la infamia, ser de ficción y arquetipo de la tradición nacional, personaje literario y mito nacionalista inscripto en la historia argentina. La versión de la realidad de la que el cuento, a su vez, constituye otra versión, es así la literaria, la del poema famoso de José Hernández, escrita desde la perspectiva federal en defensa del gaucho. El cuento que abre como el relato de vida de un personaje histórico, narra, en realidad, la biografía de un personaje de ficción cuyas implicancias, sin embargo, son históricas y forman parte de su estructura. La manera en la que lo histórico penetra es la misma que engendra la narración: un modo de lectura. En última

instancia, la historia que se lee nace de la lectura de otra historia, sea que se la considere verdaderamente histórica o no.

Cuando el narrador nos informa, en el segundo párrafo, que la materia de su relato ya fue tratada "en un libro insigne", explica también que ella "puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones". Por lo elevado del adjetivo *insigne*, por la cita de San Pablo, por prestarse a una multiplicidad de lecturas (versiones y perversiones), la fuente del cuento tiende a identificarse con el libro de los libros, haciéndose un texto canónico, con la dimensión universal y mítica de la Biblia. Se sobreentiende que el cuento que estamos leyendo es una de esas versiones, escogida por el narrador comentador que – como se señaló – se incluye entre los muchos que comentaron la misma historia. El cuento nace, en consecuencia, como una forma de lectura que implica una poética, una concepción del quehacer literario que transforma el nuevo texto en una especie de *Ersatz*, en un sucedáneo – o traducción – de un texto anterior del que es una *versión conjetural* desenmarañada de una red de otras versiones posibles. El nuevo texto es, pues, una especie de *hallazgo*, el objeto de una *invención* (término que se liga, como se sabe, a *inventare*, iterativo de *invenire*, hallar). Inventar es "crear en la imaginación, urdir, contar de modo falso" y todas estas acepciones tomadas de un diccionario etimológico están contenidas en la poética de la lectura de Borges, tal como se configura aquí de modo ejemplar.

El texto del que surge la narración, aludido pero nunca directamente nombrado a lo largo de las páginas – el personaje principal se nombra sólo al final del cuento – no es, obviamente, la Biblia sino el *Martín Fierro*. No conviene, quizás, a la elegancia extrema y el decoro clásico del estilo del cuento la información directa de los cantos en que se encuentra la historia de Isidoro Cruz, en un poema que forma parte de la memoria nacional. Sin embargo, el carácter alusivo de la prosa del cuento se combina con la perspectiva inicial para imponerle al lector como histórica una materia literaria, lo que – por otra parte – no deja de ser en el sentido ya señalado. En verdad, el carácter alusivo representa una urdidura del narrador, un modo de eludir los versos originales para fijar una versión de ellos en un desvío que es también una lectura del original de Hernández.

En diversos ensayos, Borges se dirige contra los argentinos – como Lugones y Ricardo Rojas – que canonizaron la obra de Hernández en lugar del *Facundo*, que, desde el punto de vista del destino histórico del país, tendría la preferencia del autor, según vimos. Y lo hace sin querer disminuir el valor estético del libro, que tiene en la más alta estima, como varias veces ha afirmado. Esa versión sacralizante del poema – vuelta habitual e inscripta con los versos de Hernández en la memoria nacional pero falsa en la visión de Borges –, es, no obstante, la que el narrador del cuento toma como materia "canónica" de la "Biografía de Tadeo

Isidoro Cruz". Materia de la que están hechos también los sueños en la medida en que representa una recreación imaginaria de cierta colectividad deseosa de ver en el gaucho al héroe típico de la tradición nacional, como señala el escritor, siempre atento al costado urbano y artificial de esa "perversión". Así, el cuento se construye sobre una versión del *Martín Fierro* que es, ya en sí misma, una construcción ideológica pues hace del gaucho, el héroe de un mito nacionalista y de la poesía gauchesca, la fundación de la tradición literaria nacional. Para Borges, es claro el origen histórico de este tipo de literatura cuya falsa versión corresponde a una *forma mentis* nacida también de intereses históricos particulares y proyectada en arquetipos universalizantes. En realidad, para él, la poesía gauchesca – en la que se incluye en lugar destacado al *Martín Fierro* – depende tanto de la ciudad cuanto de la pampa en una conjunción de factores culturales derivada de una serie de guerras históricas de la Argentina: "Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca".

La cara de la infamia

En el cuento se escoge la cara de la infamia: el lado del desertor, el lado de Martín Fierro. Originada en la *tergiversación* de un texto, en una versión falsa, en un desvío de lectura, la narración inventa una nueva versión sobre la falsedad. O mejor, repite – en el proceso mismo de su construcción, en el modo en que toma forma – un acto de traducción infiel, una traición, una infamia, su modo de inventar. La lectura que inventa engendra, como en un sueño, la *ficción*. Antes de *Ficciones*, en el comienzo de su obra ficcional, está la *Historia universal de la infamia*. En el prólogo de la edición de 1954 de este libro, Borges hace explícito el proceso: sus textos serían "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias". Sin embargo, ese proceso de lectura que falsea y tergiversa, que desemboca en la invención, en el cuento como *artificio* o *ficción* – una de las partes de *Ficciones* es justamente "Artificios" – parece tener menos que ver con la timidez que con una duda esencial. La fidelidad de la lectura (o de la traducción) se torna problemática, como el conocimiento, allí donde no hay certeza fundada en un objeto primero. El narrador elabora una materia problemática mediante conjeturas; se lanza sobre un mismo punto esquivo por múltiples desvíos hipotéticos y va enredando historias de historias. El relativismo escéptico de Borges multiplica la indagación del origen – del original, de la identidad –, obliga a la inquisición recurrente y tiende así siempre, en el límite, a la aporía de lo infinito. Como tal, no se detiene en la realidad histórica concreta; ésta aparece ya como versión o enmarañado de versiones de un objeto inaprensible. Pero pasa por ella, integrándola como materia estética al convertirse

en la base de una visión artística: la perspectiva relativista del narrador trabaja las contradicciones y circunstancias históricas como versiones contrapuestas de un mismo blanco inalcanzable. En el caso del cuento, esas versiones – que son también literarias – aumentan la complejidad de la construcción artística. Probablemente, el gran interés crítico de Borges por el *Martín Fierro* haya contribuido a esa tarea integradora. En el ensayo más largo que dedicó al poema, recorre las diversas lecturas que tuvo la obra a lo largo de los años.

El *Martín Fierro* (1872/1879) surgió, según dice, como una obra realista hasta donde una obra pueda serlo. Para la mirada de su tiempo, "era el caso vulgar de un desertor que luego degenera en malevo". Además de eso, el libro tenía mucho de "alegato político" tanto que, al principio, no se lo juzgó estéticamente sino por la tesis que defendía comprometida con la visión federal. Aunque no fuera partidario de Rosas, Hernández fue llamado peyorativamente "federalote, mazorquero" y la obra tardó en alcanzar la debida repercusión. (En la segunda parte del poema, publicada en el 79, el autor parecía asumir una actitud pedagógica que lo aproximaba, en cierto modo, al ideal liberal de un Sarmiento.) Cuando en 1916, Lugones publica *El payador*, se opera un cambio fundamental "en la historia de la fama del poeta". Lugones reclama para la obra el "título de libro nacional de los argentinos" como si se tratara de una epopeya nacional, de un libro canónico, de una *Iliada* argentina. Luego, Ricardo Rojas, repite, hasta cierto punto, los mismos argumentos de Lugones, agregando el vínculo, también mitificador, del poema con la naturaleza. "Con mejor acierto", Calixto Oyuela, en su *Antología poética hispanoamericana*, habría percibido, más tarde, que la naturaleza del asunto del poema no era nacional, ni de raza, ni se relacionaba con los orígenes del pueblo o de la nación argentina. Por el contrario, trataba – en términos del mismo Oyuela – "de la vida de un gaucho en el último tercio del siglo anterior, en la época de la decadencia y próxima desaparición de ese tipo local y transitorio nuestro ante una organización social que lo aniquila". La concentración del asunto en el destino individual, en el sentido de una vida compleja y ambigua (por eso mismo sujeta a las lecturas más divergentes) es el modo de ser del poema para Borges. Por esta razón, no lo ve como epopeya sino más cercano a la novela: "(...) descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela". La ambigüedad, la "incertidumbre final" de ese personaje de novela, lo aproxima, como criatura perfecta del arte, a la realidad también ambigua. "Shakespeare será ambiguo, pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Hamlet o quién es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos". Más que por las vicisitudes que pasó, Fierro es redimido, como individuo, de las "definiciones oprobiosas" que dieron de él: Borges, por decirlo así, lo rescata de la infamia fijando la imagen de la fama que le conviene – realización plena del arte, inolvidable para las futuras generaciones.

En otros varios textos, el autor repite, con pequeñas variaciones, los argumentos del ensayo aquí resumidos. Sin embargo, en uno de ellos, breve y admirable, de *El hacedor*, vuelve al tema, contrastando la perpetuación del poema en la memoria viva de la colectividad con el recuerdo, efímero y desvanecido, de hechos históricos y literarios otrora gloriosos. La fama de lo imaginado disputa el lugar de la realidad. *Martín Fierro* es ahora el duelo que fue y siempre será; en confrontación con hechos reales que hoy "son como si no hubieran sido", el sueño de Hernández, "en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos", se rehace imperecedero: "(...) los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos".

Se puede percibir enseguida cómo la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" depende en profundidad de diversas lecturas del *Martín Fierro*: "un libro muy bien escrito y muy mal leído", como afirmó en otra ocasión. Borges hace saltar de las páginas de Hernández a uno de sus personajes principales, Isidoro Cruz, cuya historia se halla en los cantos IX y X de la primera parte del poema, integrando las diferentes versiones – incluso la suya – en otra historia. Historia que, en verdad, es la biografía de otro, de un doble, del amigo de Martín Fierro, que escoge repetir el destino del gaucho desertor en el acto de coraje que decide su vida. Los dos gauchos, completamente identificados – como vimos, circunstancias análogas reflejan y prenuncian la identificación final – son el gaucho. Como en la lectura de Oyuela, éste padece el destino histórico que le tocó vivir, apremiado por fuerzas sociales y políticas adversas, integrante o blanco de un ejército de malhechores ("El ejército, entonces desempeñaba una función penal") que, en su propia composición, demostraba el carácter relativo de las posiciones asumidas – la ambivalencia del traidor y del héroe.

El juego irónico que combina en una misma figura las caras opuestas del traidor y del héroe, relativizándolas, encuentra respaldo concreto en la situación histórica del gaucho tal como es representada en el *Martín Fierro*, según una de sus versiones también recuperada, con agudeza, por Borges. La visión del trasfondo histórico que se reconstruye a través de los detalles del ambiente aludidos sutilmente en el cuento, permite entender al personaje y su ambivalencia dentro del cuadro contradictorio que lo determina. Fama e infamia son dos caras de la misma moneda (y del mismo ser) acuñadas en contradicciones históricas insoslayables que convierten al gaucho en juego de oposiciones: Isidoro Cruz, como Martín Fierro, "a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra". El comportamiento contradictorio no anula, por la ironía, la cuestión ética implicada; por el contrario, es por la ironía, incluyendo las contradicciones, que se comprende el carácter concreto y la dimensión real de los actos del gaucho. Desde la perspectiva inclusiva adoptada, se confronta el acto individual con la dimensión general del momento histórico – lo que aumenta la complejidad del personaje – poniendo de relieve el modo de ser problemático de sus opciones y la dificultad

última para él de reconocerse a sí mismo, de conocer su propia singularidad – lo que verdaderamente es.

Finalmente, la lectura canónica y "heroicizante" de Lugones y Rojas, tomada también irónicamente por el narrador como fuente de la biografía, es desmontada en el cuento mediante la inserción de la perspectiva contraria de Sarmiento: canonizar al gaucho es mantener como ideal nacional la barbarie oprobiosa y sin salida. Concentrado en la historia del gaucho como individuo, del hombre que – en un acto de coraje capaz de revelar la dignidad de su vida sufrida – descubre, al mismo tiempo, su destino, el narrador restablece el hilo de la propia lectura borgiana del *Martín Fierro*: la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" se hace imagen concreta de una narración modelo – la del ser en búsqueda de su verdadera cara. De otro modo: la biografía se convierte en una alegoría de una búsqueda primera, metafísica, del ser a la caza de sí mismo; pero antes, atraviesa una multiplicidad de circunstancias particulares – históricas y literarias – que la arraigan en el suelo concreto de la realidad histórica.

Leído así, como un haz de lecturas integradas coherentemente en su estructura, el cuento termina por retomar, en una dimensión más general y abstracta, un tópico de la tradición literaria occidental, siempre cercano al de las armas y las letras: el de la fama. La inmortalidad, soñada siempre por la literatura y por las hazañas guerreras, tiene aquí una variante, una tergiversación como tantas de Borges. Como se sabe, desde la antigüedad clásica, la poesía se ligó al ansia de inmortalidad de los poderosos, de las amadas fugaces, del propio poeta. En la edad media, como demostró en un estudio erudito y brillante María Rosa Lida de Malkiel, la tendencia al ascetismo y a la inspiración ultraterrena no impidió el desarrollo de la preocupación por la fama, impulso bien cercano a la tierra. En el renacimiento, con el individualismo emergente y la vuelta al ideal clasicista, la fama se convierte en "gloria moderna" – en la expresión de Jacob Burckhardt – y se hace un clisé bien conocido. Las inquietudes de Borges con los motivos del tiempo, la memoria, la eternidad y la inmortalidad dialogan, sin duda, con esta tradición. La propia palabra "fama", desde el origen, se liga también con el individuo de mala reputación, trae consigo la ambivalencia de lo falso y lo verdadero, del error y la verdad, como se ve en Camões – para recordar un ejemplo ilustre y del gusto del autor. Que un gaucho, famoso o infame, lobo errante de la llanura sudamericana, reencarne el tópico en su tierra aparentemente bárbara, no nos debe extrañar: un escritor meramente argentino es, de hecho, heredero de toda la tradición occidental.

El sueño del universo

Considerado como un todo, el cuento se estructura mediante la integración dialéctica de las versiones contrapuestas: Borges destruye el mito del gaucho en

tanto héroe nacional, fundado en los elementos locales y proyectado como sustento ideológico, de acuerdo con la versión federal, en el proceso de formación de la nación argentina; recupera la imagen realista del gaucho en tanto tipo social acosado por las contradicciones históricas del momento, rescatable – según la versión liberal de los unitarios – si la historia hubiera sido otra; finalmente, construye un nuevo mito proyectando en una perspectiva universalista la historia del individuo que busca su identidad, que intenta descifrar el enigma de su destino y se enfrenta con la multiplicación especular y recurrente de su cara inalcanzable en el fondo del espejo. Vista así, la narración consiste en un proceso de generalización por etapas intrincadas de lo particular, que sirven de mediación tanto para el estrechamiento en la singularidad del individuo como para la apertura a la máxima generalidad. El medio es el lugar de la persecución en el laberinto, donde se enredan lo real y lo imaginado, la historia y la ficción, la creación y el sueño. (En la madrugada en que Isidoro Cruz es engendrado, su padre tiene una "pesadilla tenaz" y "nadie sabe lo que soñó"; en la madrugada en que descubre su destino, se confunde con Martín Fierro, sueño de Hernández). El proceso de generalización culmina en el mito inexorablemente perdido, en la recurrencia de la misma pregunta por el sentido, en la perplejidad metafísica del ser que no llega a reconocer quién es, en la imagen secreta de Dios que tampoco sabe quién es, como tantas veces dice y repite el autor. En Borges, lo inaccesible del deseo humano se hace historia o Historia, narración, ficción, persecución laberíntica, mito de origen, sueño de ser: siempre la misma carencia, una falta infinita donde se disuelve el sujeto de la búsqueda, como un dios que fuera todo o nada.

El universo, sueño de Dios, bien puede ser el patrimonio de nuestras literaturas. Sin embargo, la escalera imaginaria que asciende hasta allá, por más espiralada y laberíntica que sea, también parte del suelo y supone innúmeros escalones particulares, que siempre cuentan en la subida. Como acostumbraba enseñar un maestro de la filología alemana, "el buen Dios se esconde en lo particular".

"Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina." La obra de Borges, que las presupone y las supera, surgió tiempo después.

(Febrero de 1985)

Enigma y comentario (Epílogo)

Resolver el enigma equivale a revelar
la razón de su indisolubilidad.

T. Adorno. *Teoría estética*

Muchas veces, entrada la noche, me sentí impulsado a buscar en cierto lugar bien conocido del estante, la rigurosa y recurrente aventura que encierran los libros de Borges. Y muchas veces, me quedé pensando en mi experiencia de lector y en la fascinación que me ataba a la lectura – acto que define a aquél autor y su búsqueda – como si fuera ése un medio de reflexionar sobre su obra y sobre la misma naturaleza de la literatura.

Cuando se lee un poema o una narración, se puede tener una experiencia directa de lo que es la poesía o la ficción; el simple acto de leer tiene el don de conducirnos de inmediato hacia adentro de los secretos de la literatura. Cuando en el interior de una obra se encuentra la figura reflexiva de un autor que se posiciona también como lector, un autor que comenta lo que leyó, que escribe porque lee o por haber leído, hecho a nuestra imagen y semejanza en tanto lectores, se nos aclara la conciencia del papel de la lectura en relación con la propia escritura y con la motivación profunda del acto de escribir. Cuántos escritores no han escrito sólo por haber leído, se preguntaba Roland Barthes al final de *Crítica y verdad*. Enseguida, se piensa en Borges. En su caso, el comentador no es sólo el antecedente del crítico sino también del narrador y hasta del poeta. La lectura está en la raíz de la invención.

Entonces, cuando se procura descifrar – a través de la lectura de lecturas que Borges nos propone – la cara del lector imbricada en la propia tesitura de sus textos hechos casi siempre a partir de otros textos, nos encontramos con la identidad problemática del autor que está allí puesta en cuestión. Ciertamente, la identidad del lector es tan problemática como la del autor; ambas constituyen una única cuestión, objeto de una misma búsqueda esencial. La obra parece dirigirse hacia sí misma, arrastrándonos vertiginosamente hacia la cuestión enigmática de su origen. Entregados a la lectura, la persecución de nuestro rostro nos lleva hacia adentro del laberinto: el lector, identificado con su imagen reflexiva, repite el camino de salidas siempre demoradas hasta encontrarse con su propio interrogante y pasar de indagador a indagado: su búsqueda se enfrenta consigo misma: debe descifrar el enigma del origen de la literatura donde su rostro se perdió.

El comentario que sigue es un intento de exponer de forma breve una hipótesis de interpretación, resultado de la reflexión sobre mi experiencia como lector de Borges (y de la lectura en Borges). Es también un medio de retomar, en un nivel al mismo tiempo más cercano y más abstracto, el tema central que me permitió reunir obras tan diversas bajo la perspectiva común de este libro: la trasposición simbólica de la experiencia. De algún modo, el lector se encuentra ahora consigo mismo y con la cuestión de la lectura: acto de desciframiento del que derivaron estas páginas.

En cualquier texto de Borges, la imagen del autor como lector es repetitiva, no limitándose a los ensayos y reseñas donde su presencia es, naturalmente, esperada. Un caso particular y muy significativo es el de los numerosos prólogos – y epílogos – que escribió para todos sus libros y para muchas obras ajenas, culminando en un "Prólogo de prólogos" donde comenta, entre otras cosas, la falta de una teoría sobre el prólogo, "esa especie lateral de la crítica" (con simétrica razón, podría también referirse al epílogo). En ése, como en los demás, aunque esperada, surge la imagen del lector de sí mismo, compuesta por rasgos convencionales y, aparentemente, de mero valor retórico, como si se limitase a repetir la tradición del género, en que son frecuentes las "fórmulas de humildad" y otros tópicos de "encarecimiento de incapacidad" intelectual o poética para tratar determinados asuntos. A primera vista, el autor se disculpa o se justifica al releerse. Sin embargo, bajo la capa de modestia, se cobija una secreta complejidad, razón por la que algunas de esas páginas son de las mejores y más reveladoras de Borges, sin que desmerezcan en nada a los libros que introducen o cierran. En ellas, la lectura es siempre un *arte del desciframiento*, movido por una infatigable curiosidad intelectual que presupone una idéntica *actitud inquisitiva* ante los libros y ante el universo. Por eso, lo que ella expresa ahí – así como en tantos otros de sus textos – es una aventura del espíritu y, a la vez, un placer nacido de una práctica de descifrador, de un querer saber, de un *quaerere* – búsqueda, deseo de conocimiento en que se hunden las raíces de la literatura de Borges.

Se puede pensar que, después de haberse dicho lo esencial, poco importa elucidar lo que se dijo y más vale el silencio. Borges, siempre breve y preciso, no actúa, sin embargo, así. La insistencia con que escribió tantos prólogos y epílogos que dilucidan sus propios escritos demuestra, por el contrario, que esos textos – en apariencia, puramente circunstanciales – tienen su razón de ser. En verdad, el esfuerzo – que se diría vano – de explicar lo que se va a leer o ya se leyó concilia con el esfuerzo de comprender; ambos se suman a la motivación más profunda del acto de escribir, vinculado a la actitud inquisitiva del lector, siempre asomado a los secretos de la escritura, conducido por el deseo de conocimiento. Así, la lectura se muestra como un aspecto fundamental de su obra, impulsada por ese movimiento continuo de desciframiento, alcanzando la dimensión de verdadera aventura y sugiriendo incluso por ciertos rasgos – la osadía, la fuerza, la universalidad – la grandiosidad idealizada y heroico-mágica de la acción novelesca: ella se torna simulacro de la indagación – *quest* o *quête*, la búsqueda por excelencia. La ficción comienza por la lectura; como los clásicos, ella es, ante todo, un modo de leer.

El carácter novelesco de la lectura puede sugerir, desde luego, una especie de compensación psicológica para el intelectual aislado del mundo. Es curioso cómo por esa vía, un autor se puede aproximar, de hecho, a un personaje ficcional: como en el caso de Ema Bovary, su abandono a la fantasía podría llevar a la invención

de un mundo de ficción paralelo donde el deseo encontrara en el imaginario una satisfacción compensatoria. No obstante, no es en ese sentido que importa aquí el carácter ficcional de la lectura (ni Borges es un escritor aislado del mundo como se procuró demostrar en este libro). La lectura tiene un papel significativo en la configuración interna de la obra que es preciso examinar de cerca.

Una característica ostensiva y constante de los textos de Borges, incluso de los de ficción (y casi todos tienen rasgos ficcionales por la acentuada tendencia a la mezcla de géneros), es la nostalgia por la acción que revelan. En ellos, jamás se disfraza la fascinación por la disputa mental o física y por las formas de muerte violenta: la lucha a cuchillo, el duelo, el combate armado. La espada, el puñal, el tigre están entre sus imágenes frecuentes, de valor simbólico. Sin embargo, casi nada sucede directamente en esas páginas; todo es narrado indirectamente o percibido a distancia; la narración es hecha, muchas veces, por medio de varios narradores intermediarios. Es como si de toda acción externa, quedara en aquella prosa exacta sólo un diagrama abstracto o un perfil elegantemente estilizado, trazado de memoria al correr de la pluma. La lectura aparece continuamente como una forma de mediación entre el narrador y su mundo. Y acaba así por llenar el lugar vacío de la búsqueda propiamente dicha, desplazando lo novelesco hacia el espacio mental e imaginario del desciframiento al que llegan, todavía con encanto, las atenuadas noticias de lejanas aventuras. En los relatos de Borges, un Narrador cuenta o recuenta pero, sobre todo, descifra y comenta desde la perspectiva de un lector; su escritura guarda el registro de acontecimientos pasados y distantes: ruidos de la épica recogidos en el silencio contemplativo de la biblioteca.

Si alguna aventura hay en él, admirador confeso de las narrativas de ese género, será, sin duda, la aventura del lector, de un curioso lector, cisne más tenebroso y singular que los buenos autores, según su propia expresión. Una aventura que es, ciertamente, de orden intelectual: "(...) una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual". Pero se transmite a quien lee como un placer bien material, infantil o "primitivo", en su forma concreta de un arte demorado y rudimentario de desciframiento, siempre abierto a lo desconocido. De algún modo, nos hace remontar con frecuencia a la atmósfera de encanto y seducción de la biblioteca en la visión del niño – situación primordial donde se generan sus ficciones entretejidas en los textos leídos y releídos y de donde parte, como para Don Quijote, su aventura rumbo a los misterios del mundo.

Ortega y Gasset, defensor de la novela psicológica, no encuentra en la novela de aventura más que un placer pueril. Borges, que admira las aventuras y encuentra – según parece – un sabor especial en desacordar con Ortega, reconoce la posibilidad de mayor rigor constructivo de ese género por tratarse de un objeto artificial en contraposición con la novela psicológica que, por la ambición de transcribir la realidad, está más sujeta a lo informe. Los argumentos serán

discutibles pero son reveladores: la tendencia de Borges hacia las justificaciones racionalistas no impide que se tenga en cuenta el rasgo infantil probablemente presente en su gusto por lo novelesco, esa especie de infancia perenne de la ficción. Ese rasgo es fuerte y difuso en toda su obra, revelándose particularmente en múltiples detalles que aportan la pasión y la fascinación del lector por una serie de elementos, siempre recurrentes, del imaginario novelesco: el Oriente, las *Mil y una noches*; las figuras heroicas y las imágenes de leyendas, sagas y mitos; los viajes; los paisajes y nombres exóticos; los juegos de ideas, abstractos y ejemplares, en que se combinan matemática, filosofía, teología e imaginación; parábolas, *puzzles* y aforismos; las escrituras cifradas, la cábala, las evocaciones bíblicas; el reconocimiento de la verdadera identidad; los secretos y laberintos; los enigmas...

Esas imágenes novelescas no surgen, sin embargo, en el contexto característico, peculiar a la tradición del género ni tampoco se ligan con un cuadro paródico, como suele ocurrir en la literatura realista. Ellas, por decirlo así, crean un contexto encantador y fascinante, articulado de alguna forma con la actitud inquisitiva del autor y funden, en un mismo efecto estético, componentes materiales y conceptuales, emoción y razón.

La atracción tan material por ese tipo de imágenes puede ser vista, entonces, como una forma de curiosidad intelectual por el proceso de revelación del conocimiento. La búsqueda (la intriga, *mythos* novelesco) puede ser leída como una trasposición simbólica e idealizada del proceso real de asimilación de la experiencia: es la travesía del héroe que se configura al arriesgarse en el viaje peligroso y probarse en la lucha ante la amenaza de muerte; el pasaje a través de los misterios del mundo *hasta la manifestación del sentido*. Forma simbólica de aprendizaje, ella es un medio de *preguntar* por el sentido; su etapa última y decisiva es, precisamente, la *anagnórisis* aristotélica, el reconocimiento o revelación del sentido (y de la unidad formal de la intriga). En Borges, es, sobre todo, *una tentativa de desciframiento: lectura de un enigma*. Tentativa de descifrar un acto emblemático, un momento simbólico decisivo, cuando los múltiples caminos son el camino, cuando el todo se encarna en la parte: "el momento en que el hombre sabe para siempre quién es", frase con la que el autor puede aludir al instante que resume el destino del poeta Evaristo Carriego y del personaje Tadeo Isidoro Cruz o de cualquier hombre. Por eso, *en busca de ese reconocimiento, la obra de Borges tiende a tomar la forma de la pregunta por el sentido*.

En su raíz están las *Inquisiciones*, nombre que cabe perfectamente a una de sus formas principales: el ensayo. El ensayo es, de hecho, aquí, inquisición, búsqueda vacilante del sentido, forma recurrente, abierta y crítica, instrumento de desciframiento. Esta es la razón por la que se mezcla constantemente con los demás géneros a que se dedicó su autor: parece corresponder a una actitud básica

ante el mundo. En él se encarna la pregunta. De ahí, también, su relación al mismo tiempo cercana y estilizada con una forma simple o "primitiva" como es la adivinanza, perceptible incluso en el modo de ser hipotético o conjetural de su expresión. Según dice André Jolles, "la adivinanza es la forma que muestra la pregunta". Y aún: "El mito es una respuesta que contiene una pregunta previa; la adivinanza es una pregunta que pide una respuesta". Como nuestro cronista Machado de Assis, Borges parece reiterar todo el tiempo: "¿qué hay en este mundo que se pueda decir verdaderamente verdadero? Todo es conjetural".

La mezcla frecuente de ensayo y ficción que él opera supone, ciertamente, la actitud básica del lector inquisitivo pero depende también del comentario. La mezcla implica el pasaje de la pregunta a la respuesta, de la actitud de indagación – en última instancia metafísica porque habla sobre la naturaleza de la realidad – al despliegue ensayístico o narrativo (por eso, no extraña que la metafísica sea una rama de la literatura fantástica) a través de la mediación del comentario, o sea, de la forma demorada y rudimentaria del desciframiento. El comentador – ensayista o narrador – despliega una incógnita inicial, mediante un discurso racional hecho de conjeturas sobre el significado del enigma, sin que pueda agotarlo. Tal vez se pueda decir que se trata de una especie de *logos* que interroga y se interroga sobre la cuestión que dio origen al *mythos*. Es como si la pregunta inicial se cifrara en una metáfora enigmática (especie de *kenningar*, la perífrasis metafórica y enigmática de la poesía de Islandia) que se desarrolla, por el comentario, en una respuesta conceptual no del todo suficiente (lectura, traducción, conjetura sobre el significado). Esta imposibilidad de una respuesta cabal se transforma en la condición de la literatura que tiene un atributo esencial en la ambigüedad pertinaz. Así, un relato de Borges contiene una respuesta, un mito, una intriga narrativa atravesada por el pensamiento racional que la desenmaraña hasta alcanzar el límite del conocimiento del sentido de esa respuesta, la pregunta enigmática que le dio origen, *permaneciendo en la inminencia de una revelación que, sin embargo, no se produce*. El pensamiento arma conjeturas que buscan descifrar el significado del mito pero se detiene ante el enigma, reconociendo en su límite la potencialidad expresiva inagotable de la forma mítica.

Shi Huang Ti fue el mismo emperador que mandó construir la vasta muralla de la China y ordenó la quema de todos los libros anteriores a él, nos relata Borges en uno de sus ensayos entremezclados de ficción: "La muralla y los libros". El problema es comprender la razón de esos actos desmesurados que nos hacen atribuir a sólo un hombre el poder de construcción o destrucción a escala gigantesca. En el ensayo de *Otras inquisiciones*, continúa el comentario – hecho de múltiples conjeturas – sobre esa insólita tentativa de cercar un imperio y abolir todo el pasado, hasta que, a cierta altura, los opuestos se anulan, de algún modo, y queda apenas la idea contradictoria contenida en la narración, fulgurante, independientemente de las conjeturas que permite. La conclusión genérica del

ensayista es de orden estético y rescata la fuerza tenaz de la forma que continúa diciéndonos algo, pidiendo una respuesta, formulándonos la enigmática pregunta: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético".

Desde esa perspectiva, la literatura tiene el poder de renovarse siempre, siempre indagando el sentido de un enigma cuya respuesta no puede alcanzarse del todo – llave perdida o saber inaccesible. Latente en su interior, el enigma equivale a una semilla que jamás pierde su fuerza de germinación. Northrop Frye, teórico de los géneros y las convenciones literarias, se sirve precisamente de esa analogía botánica para reconocer en el enigma (*riddle*) un género elemental no clasificado. Lo coloca al lado del encanto (*charm*), conformado por el poder encantador del sonido y del ritmo – *carmen*, el término latino de donde procede el inglés *charm*, envuelve la ambivalencia del canto y del encanto –, uno de los núcleos responsables por la fuerza de fascinación y seducción de la literatura. Junto con el sonido y el ritmo que encantan, el enigma nos desafía a través de la imagen: tiene afinidades pictóricas, como se ve por los viejos libros de emblemas; enfatiza el aspecto visual de la literatura, en su configuración imaginica, que nos pide la traducción conceptual de un sentido. Como si una atracción inexplicable exigiera al mismo tiempo una traducción racional, o como si una pulsión profunda emergiera anhelante por convertirse en conocimiento. Pero, de algún modo, retornamos a Aristóteles y su intriga: el *mythos* hecho de imagen y movimiento rítmico. La literatura colocada entre la pintura y la música, mezclando fascinación y pensamiento.

De hecho, reflexionar sobre la experiencia del lector en Borges es pensar sobre la naturaleza de la literatura.

(Julio de 1987)

[Traducción de Adriana Rodríguez Pérsico]

Davi Arrigucci Jr. é professor titular de Teoria Literária da Universidade de São Paulo. Ensaísta e crítico literário, iniciou suas atividades de pesquisa e docência na Área de Literatura Hispano-Americana, tendo publicado o estudo pioneiro sobre Julio Cortázar, *O escorpião encalacrado*, em 1973. É autor, entre outras publicações, de *Achados e perdidos* (1979), *Enigma e Comentário* (1987), *Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira* (1990), *O cacto e as ruínas* (1997).