

SEPARATA
Revista ESCRITURA.- Año II N° 3
enero/junio 1977 - Caracas
Venezuela

LECTURA ESTRUCTURALISTA

DE "EL SUR" DE BORGES

POR JAIME ALAZRAKI

¿Hay un principio estructurador del relato en los cuentos de Borges? ¿Cómo están hechos sus relatos y en qué medida es posible derivar de ellos un código de la narración? ¿Cómo *significan* sus cuentos? Es decir: ¿De qué manera están organizados los signos de la narración y qué sentidos o funciones proponen, más allá de los contenidos explícitos de su discurso? La obra de Borges ha sido repetida y excesivamente examinada a nivel de los sentidos enunciados, como un lenguaje denotativo no diferente —en cuanto objeto de uso— al de la radio o la prensa. Si, como ha dicho Hjelmslev, la literatura es un sistema semiótico cuyo plano de expresión es otro sistema semiótico, el lingüístico, habrá que reconocer que en el texto literario hay una función lingüística primera, un vehículo común al lenguaje y a la literatura que explica que "todas las palabras con que está hecho un soneto de Garcilaso figuren también, literalmente, en cualquier diccionario de la lengua española", Cortázar *dixit*. Pero habrá que reconocer también que en el discurso literario el signo lingüístico deviene significante con funciones o significados ausentes en el sistema de signos del lenguaje. El signo literario absorbe al signo lingüístico para convertirlo en un nuevo significante cuyo significado escapa a la órbita del lenguaje. La "ficción del lenguaje literario arroja como consecuencia no despejar el 'sentido' de una obra, sino 'reconstruir las reglas y sujeciones de elaboración de ese sentido' ".¹ El texto literario "se desdobra de alguna manera para agregar a su propia significación explícita o literal, o denotación, un poder suplementario de connotación que lo enriquece con uno o varios sentidos segundos".² La literatura es un "dominio de orden translingüístico y que comprende técnicas de significación situadas no ya al lado, sino por encima o en el interior del lenguaje".³ Gérard

1. Roland Barthes, *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 306.

2. Gérard Genette, *Figuras; retórica y estructuralismo*. Córdoba (Argentina), Nagelkop, 1970, p. 213.

3. *Ibid.*

Genette explica este efecto de sobresignificación de la literatura con un ejemplo de la retórica clásica:

En la sinécdoque *vela* = *navío* existe una palabra significante, *vela*, y un objeto (o concepto) significado, el *navío*: he aquí la denotación; pero como la palabra *vela* ha sustituido a la palabra propia *navío*, la relación (significación) que une el significante con el significado constituye una figura. Esta figura, a su vez, designa claramente dentro del código retórico un estado poético del discurso; la figura funciona, pues, como el significante de un nuevo significado —la poesía— sobre un segundo plano semántico, el de la connotación retórica. Lo propio de la connotación es, en efecto, establecerse por encima (o por debajo) de la significación primera, pero de manera desconectada, utilizando el primer sentido como forma para designar un segundo concepto.⁴

Este segundo concepto inserto en el primero, sería el objeto de la crítica, o al menos de una crítica, puesto que un texto deviene literatura cuando, a partir del lenguaje, produce funciones poéticas que se organizan en un sistema coherente de signos, cuando convierte al lenguaje en un segundo lenguaje, cuando abandona la denotación del código lingüístico y accede a la connotación para crear con ella su propio código. Esta conversión o tránsito constituye una técnica con la cual el escritor interroga al mundo. La función del crítico sería interrogar esa técnica, puesto que, si para el escritor la literatura es un “lenguaje primero o *lenguaje-objeto*”, “la crítica es discurso sobre un discurso, un lenguaje *segundo* o *meta-lenguaje*”.⁵

Lector, y como tal crítico, de su propia obra, Borges fue el primero en sugerir que su cuento “El Sur” “es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y *también de otro modo*” (F. 116). Interrogado sobre ese “otro modo”, Borges respondió:

Todo lo que sucede después que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de septicemia, como una visión fantástica de cómo hubiera querido morir. Por eso hay leves correspondencias entre las dos mitades del cuento: el tomo de *Las mil y una noches*, que figura en ambas partes, el coche de plaza que primero lo lleva al sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio, el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira el compadrito para provocarlo.⁶

4. *Ibid.*, p. 215.

5. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 304.

6. J. Irby, N. Murat y C. Peralta, *Encuentro con Borges*, Buenos Aires, Galerina, 1968, p. 34. La interpretación de Borges de su propio cuento ha dado lugar a una larga y fértil polémica entre los estudiosos de su obra. El primero en tratar este aspecto de “El Sur” fue Allen W. Phillips en su artículo “El Sur” de Borges” (*Revista Hispánica Moderna*, vol. XXIX, N° 2,

Esta interpretación sugerida por Borges escapa al nivel denotativo o literal. A ese nivel, Borges escribió un cuento lineal, en el que Dahlmann se recupera en el sanatorio y viaja a la estancia a convalecer. Es en la hechura del relato donde el cuento propone un sentido segundo. El texto ha sido organizado de tal manera que obliga al primer significante a replegarse sobre sí mismo y generar un segundo significante capaz de nuevas funciones poéticas. Esa organización consiste en una introducción y dos partes. En la primera se presenta al protagonista y se traza un croquis del conflicto: "en la discordia de sus dos linajes —se nos dice—, Juan Dahlmann eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica". Hay que subrayar que la Argentina de 1939 no es el país "romántico" de Francisco Flores y que Juan Dahlmann, bibliotecario, lector del *Martín Fierro* y de *Las mil y una noches*, lleva una vida más próxima a la de su antepasado germánico que a la de su abuelo criollo. Su circunstancia es argentina, pero no sólo su nombre es el mismo que el del pastor evangélico; también lo es su fe en la cultura. Este aspecto del conflicto está esbozado en la presentación. Juan Dahlmann es un símbolo del destino de su país: la discordia entre sus dos linajes es una expresión de la fórmula sarmientina "civilización y barbarie". Dahlmann elige la primera de esas alternativas, pero el país lo obligará a enfrentarse con la segunda. El primer eslabón del cuento es así una cifra del cuento todo.

Huelga recordar el carácter autobiográfico de este cuento. Juan Dahlmann es una máscara de Borges. De un Borges que escoge, como su antepasado Laprida, los libros, pero que sabe que la realidad honda de su otro linaje está atravesada por la violencia. Una violencia contra la cual se rebela y de cuya inutilidad ha dado numerosas pruebas, pero que reconoce como "un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que ha desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo".⁷ Hay un segundo elemento de índole psicológica. Nieto y bisnieto de coroneles, vástago de hombres que conocieron las lanzas de las guerras de América, descendiente de héroes muertos a caballo, Borges ha expresado en varios poemas su admiración por esos antepasados que en los fragores de la batalla escribieron con

abril 1963, pp. 140-147). Comenté su interpretación y propuse un segundo tipo de lectura del cuento en *La prosa narrativa de Jorge Borges* (Madrid, Gredos, segunda edición aumentada, 1974), en el capítulo IX, titulado "Lo esencial argentino", pp. 123-137. Artículos posteriores de Zunilda Gertel ("El Sur" de Borges: búsqueda de identidad en el laberinto", *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. I, N° 2, sept. 1971, pp. 35-55), de Robert M. Seari ("Aspectos realista-tradicionales del arte narrativo de Borges", *Hispania*, vol. 57, N° 4, dic. 1974, pp. 889-987), y, en especial, de John B. Hall ("Borges' 'El Sur': A Gordon of Forking Paths?", *Iberoromania*, Göttingen, N° 3, Neue Folge, 1975, pp. 71-77), contribuyen con nuevas perspectivas y enriquecen la discusión. Tomo en cuenta sus observaciones y sugiero una solución nueva al ya tan recorrido problema de la doble lectura de "El Sur".

7. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1955, p. 149.

sus vidas la epopeya de un país en ciernes.⁸ Recluido en una sedentaria biblioteca, Borges se ha dejado vencer, en más de una ocasión, por la nostalgia hacia ese “universo épico”.⁹ A él retorna en busca, no de una violencia que condena ni de un coraje que insistentemente llama “inútil”, sino de una virtud que nuestro tiempo, individualista por excelencia, ha olvidado. No es una casualidad que Borges vuelva a Shaw como a uno de sus autores predilectos: en él encuentra una alternativa de liberación a la angustia del hombre contemporáneo, y a través de Shaw define el sentido de esa virtud de cuya madera están hechos sus antepasados:

...Creo que además de ese Shaw circunstancial, hay en Shaw un sentido épico, y que es el único escritor de nuestro tiempo que ha imaginado y presentado héroes a sus lectores. En general, los escritores tienden a mostrar las flaquezas de los hombres y parecen complacerse en sus derrotas; en cambio, en el caso de Shaw hay personajes como Major Bárbara o César, que son personajes heroicos que uno puede admirar. Eso es muy raro en la literatura contemporánea. La literatura contemporánea desde Dostoiewsky y aun antes, desde Byron, parece complacerse más bien en las culpas, en las flaquezas del hombre. En cambio, en la obra de Shaw hay una exaltación de las mayores virtudes humanas. Por ejemplo, que un hombre pueda olvidarse de su propio destino, que a un hombre no le importen sus venturas, que pueda decir como nuestro Almafuerte: “A mí no me interesa mi propia vida”, porque le interesa algo que está más allá de las circunstancias personales.¹⁰

En sus antepasados-héroes, Borges busca rescatar esa virtud: un sentido épico de la vida, valores que trascienden los estrechos límites de nuestro yo y proponen una dimensión estoica que libera a la vida de sus rediles existenciales. A los valores de la novela centrada en el destino de un yo, Borges contrapone la axiología de la épica; actos de valor que prueban que el hombre es capaz de trascender su propio ego en defensa de ideales y elevadas empresas. La violencia tiene así una función catártica: la destrucción de una vida no es un acto gratuito o una bravuconada de macho engreído. El héroe defiende una causa —una

8. Véase, por ejemplo, “Inscripción sepulcral”, “Isidoro Acevedo”, “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”, “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges”, “Poema conjetural”, “Junín”, “Acevedo”.

9. Interrogado por Jean de Milleret sobre el tema de sus antepasados en su obra, Borges respondió: “...Los antepasados responden más bien a la nostalgia por una vida activa que siente un hombre sedentario. Creo que es un poco el caso de Lugones cuando pensaba en sus antepasados militares” (*Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Avila, 1970, p. 85). Y más explícitamente en su “Ensayo autobiográfico”: “De los dos lados de mi familia tengo antepasados militares; esto puede explicar mi nostalgia por un destino épico que mis dioses me negaron, con prudencia indudable” (“An Autobiographical Essay” incluido en *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, New York, Dutton, 1970, p. 208).

10. Rita Gilbert, *Siete voces*, México. Editorial Novaro, 1974, p. 116.

virtud, un destino, un deber— cuyo precio excede el precio de su propia vida. En la pelea entre Juan Dahlmann y el compadrito penden- ciero que lo obliga a batirse, Dahlmann sucumbe víctima de una vio- lencia que no ha escogido y de la cual no se siente parte, pero en última instancia la decisión de pelear es una elección de Dahlmann. Cuando Dahlmann se inclina a recoger la daga que desde un rincón le tira “el viejo gaucho estático en el que él vio una cifra del Sur” comprende que sólo podrá defender su dignidad menoscabada con el único lenguaje que su provocador entiende: el puñal. El compadrito pelea movido por ese código del coraje, de cuyo barbarismo Borges ha dado incuestionables pruebas de reprobación y repugnancia. La motivación de Dahlmann es muy diferente. Dahlmann defiende un valor moral —su ultrajada dignidad— con su vida. De tal acto hay que concluir que, para Dahl- mann —que para ese Dahlmann que está soñando su muerte desde una oscura cama de sanatorio en la cual efectivamente se muere de “miserias físicas”—, la dignidad, esa virtud tan humana que nos eleva por encima de nuestra condición biológica, es más cara que la biología que la sostiene. Desde tal escala de valores se comprende que Dahlmann escoja recoger la daga que “serviría para justificar que lo mataran”. Entre la muerte y la pérdida de su honor, Dahlmann escoge la primera.

Pero esta elección está enmarcada en su sueño. En el momento de morir de septicemia, postrado en “una celda [de hospital] que tenía algo de pozo”, Dahlmann confiesa que “si, *entonces*, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o so- ñado”. El adverbio (*entonces*) es importante, por dos motivos; pri- mero, porque nos refiere a las circunstancias bajo las cuales se elige esa muerte violenta; segundo, porque se trata de un sueño dirigido que restituye un mito argentino: “un pobre duelo a cuchillo soñado por Hernández hacia mil ochocientos y tantos”. El sueño de Dahlmann es, de alguna manera, el sueño de todos los argentinos; es apenas un avatar de esa pelea en que “un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye” (H. 366). El sueño de Hernández, agrega Borges, “vuelve a ser, infinitamente”. La historia argentina toda queda cifrada en ese sueño que el tiempo ha convertido en “parte de la memoria de todos”. Antes de morir, Dahlmann retorna a ese sueño del cual se sabe parte. Es el sueño de su linaje criollo que Dahlmann escogerá sólo antes de su muerte. La vida de Dahlmann, dedicada a los libros, no es sino un esfuerzo por corregir la fatalidad de ese linaje. Pero como argentino vulnerable a “las exigencias del valor y del honor”, Dahlmann está obli- gado a retornar a ese sueño que “es parte de la memoria de todos”, de volver a ese mito que define lo más esencial de su condición de argentino.

El cuento de Borges presenta con estudiada ambigüedad la gra- tuidad de ese sueño y su paradójica inevitabilidad. No hay en el relato

un sentido lineal o una lógica silogística, y, sin embargo, Borges ha articulado su cuento con lógica impecable. Los contextos de esa lógica no están en el silogismo. Su coherencia emana de una visión muy borgiana y muy textual, pero esa visión está contenida en su totalidad en el relato. El texto, en su sentido etimológico de tejido, textura, estructura, contiene las respuestas a sus aparentes incoherencias: ¿Cómo entender que Dahlmann, que ha dedicado su vida a los libros, consienta en una "inútil" pelea que equivale a su propia destrucción? La respuesta de Borges está formulada desde la estructura del relato. Al dividir el cuento en dos mitades —el accidente y el viaje al Sur—, y al sugerir que la segunda, sujeta a un orden de simetrías y equidistancias con la primera, es un sueño que el protagonista sueña antes de morir en un sanatorio, Borges responde al problema de verosimilitud de la pelea convirtiéndola en un sueño. Pero al hacerlo otorga a esa pelea un sentido preciso: esa pelea —nos dice Borges por debajo o encima del texto— existe solamente como un sueño, y ese sueño no es diferente al soñado por Hernández en el *Martin Fierro*, y por ser "parte de la memoria de todos", a él volvemos infinitamente como a un inconsciente colectivo que nos define más allá de nuestra realidad cotidiana, desde ese espejo que, más que reflejar la imagen de nuestra conciencia, nos devuelve su reverso, la imagen del otro, el que más íntimamente quisiéramos ser, pero desde ese yo que somos. Para que la imagen del "otro" se produzca, Borges transporta a su personaje al Sur —último bastión del coraje, último santuario de esa religión de gauchos y compadres—, y para que no quede ninguna duda respecto a su condición de sueño, o, lo que es lo mismo, de expresión de un íntimo inconsciente colectivo, Borges estructura el relato como un espejo en que la segunda mitad es un simétrico reflejo de la primera que sugiere que se trata de un sueño y que en ese sueño Dahlmann cumplirá con los deberes del coraje. Cumplirá como corresponde a todo argentino, para quien la pelea de Hernández es la cifra de su destino y para quien el tango tiene como misión "dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor" (E. C. 149).

En el poema "Junín", Borges busca al *otro* en la batalla de sus abuelos. Como Juan Dahlmann, quiere rescatar a ese ser místico que lo define en su realidad más esencial. Oigamos:

Soy, pero soy también el otro, el muerto.
El otro de mi sangre y de mi nombre;
Soy un vago señor y soy el hombre
Que detuvo las lanzas del desierto.
Vuelvo a Junín, donde no estuve nunca,
A tu Junín, abuelo Borges...

El poema ofrece un grado mayor de explicitación que el cuento. En este retorno imaginario al "épico Junín", Borges recrea en términos

más abstractos y más explícitos el viaje de Juan Dahlmann al Sur. Se podrá objetar que la benemérita batalla no es un duelo a cuchillo en un modesto almacén de campo; que, mientras la primera es una indiscutible acción épica, la pelea es apenas una expresión de gratuito coraje. Pero para Borges hay un denominador común entre la batalla y el duelo: un culto al coraje que convierte al duelo en un acto épico y a la batalla en una hombrada. Hablando de las guerras civiles que siguieron a la Independencia, Borges ha dicho de los caudillos: "La guerra no era para ellos la ejecución coherente de un plan, sino un juego de hombría" (E. C. 124). Y refiriéndose, en *Evaristo Carriego*, a la pelea a cuchillo entre el manco Wenceslao y el santafesino, alude a ese duelo como "la gesta de Wenceslao", y agrega que el episodio tiene "un carácter épico y aun caballeresco" (E. C. 154). Lo cual no quiere decir que las guerras de Independencia y las peleas de cuchilleros tengan para Borges el mismo valor. Si hay alguna duda respecto a la aversión de Borges hacia la estéril violencia del cuchillero, bastará recordar su cuento "Historia de Rosendo Juárez" para disiparla. Pero es una aversión que no excluye su admiración por ese costado épico y estoico, implícito en el duelo a cuchillo. De otra forma no se comprendería su afición y fruición por las historias de cuchilleros; de otra forma no se comprendería que intente explicar la etimología de la palabra *virtud* en los siguientes términos: "*virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón" (E. C. 146); o que, para demostrar que el tango y las milongas buscan expresar "la convicción de que pelear puede ser una fiesta", recurra a la *Iliada*, al *Beowulf*, a la *Chanson de Roland* y al *Orlando furioso*. Si agregamos que el coraje, que puede ser un rasgo épico también en una pelea a cuchillo, es la virtud a la cual rinden mayor culto los argentinos —de hecho o de derecho, como un acto o como un sueño—, la evocación de Junín por Borges y el sueño de Juan Dahlmann adquieren un sentido inequívoco. Como relato lineal, "El Sur" nos deja la impresión de un acto inverosímil y de hecho gratuito. Pero si Borges nos hubiera dicho en el texto del cuento que el viaje de Dahlmann al Sur es un sueño del paciente que se muere en un sanatorio, la pelea habría perdido mucho de su eficacia, y el texto mismo no tendría la precisión y tensión con que ya se nos impone. Como todo puede ocurrir en los sueños —habríamos razonado—, la pelea me impresiona como cualquier otro acto arbitrario. La solución de Borges consiste en preservar el relato lineal en el plano de la denotación y en corregirlo desde las connotaciones que propone la estructura del tecto. Esta doble solución es un logro de eficacia técnica, pero representa también un eco —a nivel del significante— de la dualidad de sentidos que, como un arma de doble filo, propone el viaje al Sur. En la lectura lineal del relato, Borges condena la pelea como un acto de vanidad —vanidad en la provocación del compadrito, vanidad en la aceptación de Dahlmann, vanidad en un acto ciego que suscribe y celebra la barbarie. Desde este punto de vista, Dahlmann no escoge su muerte: sucumbe fatalmente a la ley del

cuchillo. En la lectura que propone la estructura del relato, en cambio, la pelea se reorganiza como un sueño. Antes de morir en su lecho de enfermo, Dahlmann sueña una muerte en consonancia con su antepasado de muerte romántica. Este sueño es un reencuentro con el otro, con la sangre de su abuelo lanceado por indios de Catriel, un reencuentro con el sentido épico de una pelea en la cual se elige morir para probar una virtud más preciosa que la vida. El sueño de Dahlmann es también un reencuentro con su pasado, es un último viaje a esa historia que se agota en “un pobre duelo a cuchillo”, un último esfuerzo por ingresar en ese “sueño de uno que es parte de la memoria de todos” —la pelea descrita en el *Martín Fierro*.

Se nos replicará que los dos sentidos son contradictorios, que no se puede reprobear la violencia y al mismo tiempo celebrarla, que un duelo a cuchillo no puede ser un acto épico y simultáneamente una valentona vacía. Pero, como toda la obra de Borges, también “El Sur” juega con sentidos contradictorios, que se resuelven en ambiguas paradojas. Como el tango o la milonga que recuerda un “pasado estoico y orgiástico”, la pelea que sueña Dahlmann es un exceso y una privación, una destrucción y una forma de realización, una negación y un acto de afirmación. Las respuestas de Borges no son causales: oximóricamente asimilan dos términos que sólo aparentemente se rechazan. De alguna manera, “El Sur” es un cuento que contiene dos cuentos, y cada uno de ellos nos sugiere una versión contradictoria del sentido de la pelea de Dahlmann. Pero para sugerir un segundo sentido era necesario interpolar en el cuento un segundo significante, incorporando en él al primero. El relato ofrece dificultades que el poema ignora. En “Junín” el primer verso dice sin más ni más: “Soy, pero soy también el otro, el muerto”. Para enunciar una idea semejante en el cuento, Borges construye una estructura de espejo: la segunda mitad del cuento reflejará la imagen de ese otro que Juan Dahlmann aspira a ser, y, para no quebrantar la verosimilitud del relato —un Dahlmann bibliotecario convertido de pronto en cuchillero—, ese otro emerge como un sueño del bibliotecario moribundo.

Borges ha advertido que “los verbos *vivir* y *soñar*, según la doctrina idealista, son rigurosamente sinónimos” (A. 113). Ha dicho también que “la literatura es un sueño dirigido” (O. I. 72). Desde la literatura, desde el sueño de la literatura, Borges “vuelve a Junín, donde no estuvo nunca”, es “un vago señor y el hombre que detuvo las lanzas del desierto”. También Dahlmann rescatará su *otro* desde un sueño, y, como Pedro Damián de “La otra muerte”, morirá dos muertes. ¿Se ha notado que casi todos los cuentos de Borges presentan un doble plano, casi un doble fondo, y que el segundo de esos planos, como un espejo, devuelve la imagen del primero, pero invertida? Como Borges, que se reconoce como una personalidad dividida en “Borges y yo” —un Borges que se demora en sus paseos por las calles de Buenos Aires, y el otro que trama la literatura que justifica al primero—, Juan

Dahlmann es el frágil bibliotecario fascinado por las maravillas de los libros, y ese *otro* que se realizará en un sueño "estoico y orgiástico".

De alguna manera, "El Sur" es la versión al revés de un poema de Borges, Acevedo no fue un hombre de armas, pero "se batió en Cepeda, en Pavón y en la playa de los Corales". En el poema, Borges se propone "rescatar su último día", o, más precisamente, "un ensueño esencial" del último día de su vida. "Porque —explica— lo mismo que otros hombres escriben versos, / hizo mi abuelo un sueño". Ya en este Borges juvenil aparece la fórmula "literatura/sueños" como una ecuación de términos intercambiables o equivalentes. Como en el último sueño de Dahlmann, Borges realizará el destino "épico" de su abuelo en un sueño apócrifo. Este sueño ficticio de una muerte heroica, cuando Acevedo se muere de una congestión pulmonar, será, sin embargo, su verdadera muerte, "la muerte que él —como Dahlmann— hubiera elegido o soñado, si hubiera podido elegir o soñar su muerte". Cuento y poema están motivados por el intento de obligar al destino a corregirse, "hacerle cumplir con las exigencias del valor", ser parte de esa memoria en que, consciente o inconscientemente, se reconocen todos los argentinos. Este es el sueño que Borges hace soñar a su abuelo:

Cuando una congestión pulmonar lo estaba arrasando
y la inventiva fiebre le falseó la cara del día,
congregó los ardientes documentos de su memoria
para fraguar su sueño.

.....
Soñó con dos ejércitos
que entraban en la sombra de una batalla;
enumeró los comandos, las banderas, las unidades.
"Ahora están parlamentando los jefes", dijo en voz que le oyeron
y quiso incorporarse para verlos.

.....
Hizo una leva última,
congregó los miles de rostros que el hombre sabe, sin saber, después de los años:
caras de barba que se estarán desvaneciendo en daguerrotipos,
caras que vivieron junto a la suya en el Puente Alsina y Cepeda.
Entró a saco en sus días
para esa visionaria patriada que necesitaba su fe, no que una flaqueza le impuso:
juntó un ejército de sombras porteñas
para que lo mataran.
Así, en el dormitorio anochecido que miraba a un jardín,
murió en milicia de su convicción por la patria.

.....
(O. P. 108-110).

En este sueño que Borjes teje como una máscara de su abuelo, la muerte da expresión a una voluntad íntima, a una necesidad profunda

de exaltar ese sentido épico que Borges admira en los personajes de Shaw. De todas las pruebas en que puede medirse un hombre, ninguna atestigua mejor que la muerte su sentido heroico de la vida. Acevedo muerto de una congestión pulmonar, Dahlmann —*alter ego* de Borges— muerto de una septicemia, niegan ese sentido heroico que sostiene las vidas de Acevedo o Dahlmann. Niegan ese pasado estoico de sus antepasados héroes, al cual Borges retorna insistentemente y en el cual se reconoce. Niegan la sustancia de que está hecho el gaucho o el compadre o cualquier argentino para quien el valor es todavía la virtud máxima. Para corregir esas muertes fortuitas que traicionan el sentido heroico de la vida de los argentinos, para cumplir con las exigencias del valor, para obligar al destino a corregir un solecismo, Borges recurre al sueño o a su homólogo, la literatura. Después de todo, el gran descubrimiento de Freud es su interpretación de los sueños como la realización velada de deseos y necesidades íntimamente reprimidas o postergadas. Y la gran contribución de Jung a la teoría de los sueños es su idea de un inconsciente colectivo y su proyección en sueños “grandes” o arquetípicos, en mitos que expresan no el inconsciente individual, sino el de un grupo humano. Borges se propone deliberadamente rescatar ese sueño colectivo que es parte de la memoria de todos. Obligará a soñarlo a Juan Dahlmann, a Isidoro Acevedo, a Pedro Damián y al propio Martín Fierro, que, en “El fin” vuelve a la pulpería de la payada con el Moreno a “soñar” la muerte que le negó Hernández.

Resumiendo, en “El Sur” como en “La otra muerte”, como en “El Fin”, como en el poema “Isidoro Acevedo”, hay dos muertes, y esas dos muertes representan dos significados diferentes expresados también desde dos significantes diferentes. El primero es la lectura del cuento como relato lineal; el segundo es el conseguido desde la estructura del relato, desde esas dos mitades simétricas que obligan a leer la segunda parte como un sueño. El cuento desorienta porque los sentidos propuestos por esos dos significantes son contradictorios: el coraje como una virtud inútil que obliga a Dahlmann a una muerte no menos inútil en un país que todavía reconoce en la violencia su ley suprema; y el coraje como un último intento de Dahlmann para retornar a un pasado estoico, la muerte heroica como un sueño en el que Dahlmann se reencuentra con el pasado épico de su abuelo de muerte romántica. Estos dos sentidos del coraje forman en el relato un oxímoron a través del cual Borges ha expresado su propia visión dual y contradictoria del coraje. Como individuo, como hombre de libros, el coraje es para Borges una inutilidad, una expresión de barbarie, de pueblo de pastores y jinetes que no comprende la civilización urbana; como miembro de un grupo humano que ve en el valor la más cara de las virtudes y como descendiente de héroes que tejieron un buen tramo de la historia de su país, el coraje es para Borges una nostalgia, una íntima necesidad épica, un deseo de muerte romántica que se expresa en un sueño apócrifo, en ese sueño que es parte de la memoria de todos.

Desde la conciencia, como un acto de lucidez, Borges rechaza y condena el coraje; entregado a los dictados de un inconsciente colectivo que glorifica el valor, Borges ve en el coraje un mito del cual oscuramente se sabe parte, un mito que lo realiza desde su sangre. El gran acierto de Borges en "El Sur" reside en haber dado expresión literaria a esa visión ambivalente, en haber convertido un significante (el relato lineal) en otro significante (el segundo relato sugerido desde la estructura) y, finalmente, en haber escogido el plano del relato lineal o causal para expresar su versión lúcida del coraje, y en permitir, en cambio, que su visión mítica o inconsciente del coraje se exprese como por debajo del texto, desde la estructura del relato, en un sueño, en un sueño que todos los argentinos hemos soñado desde el *Martín Fierro* o desde la letra de alguna milonga.

University of California, S.D.