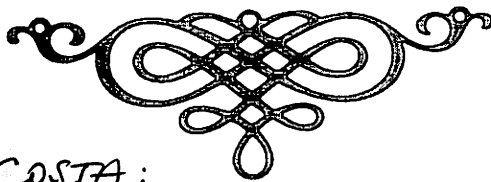


Cuadernos Hispanoamericanos

539-40

Mayo-junio 1995



Horacio COSTA:

"El acaso, la necesidad (Borges y Rosa
Dahlmann y Mataga)

Jorge Luis Borges
Su última conferencia

Francisco Ruiz Soriano
Eliot, Cernuda y Alberti

Jorge Cornejo Polar
Costumbrismo peruano y español

Armando López Castro
Lo sacro en Juan Ramón Jiménez

Textos sobre Guimarães Rosa, Neruda,
Ciro Bayo y García Márquez

El acaso, la necesidad

(Borges y Rosa, Dahlmann y Matraga)

A la memoria de Emir Rodríguez Monegal

Es la curiosidad, la excitación de manipular un libro recién adquirido después de una larga espera lo que hacen que Juan Dahlmann, el joven bibliotecario porteño tan arraigado a las cosas argentinas, se golpee la cabeza «en la arista de un batiante recién pintado que alguien se olvidó de cerrar»¹ cuando está subiendo rápidamente las escaleras de su edificio. Lo puedo imaginar: los peldaños de cuatro en cuatro, pisos y pisos *art-déco*, en las manos el libro caliente como una ardilla; una claraboya ilumina desde arriba el cubo de la escalera. Como Gregorio Samsa en la fatídica mañana, no es de inmediato que Dahlmann se percata de lo sucedido. Es necesaria la expresión de horror pintada en el rostro de la mujer que le abre la puerta, es preciso que su mano se manche de sangre después de haberla pasado por su cabeza para que el osado héroe se sienta herido. Fue así: un accidente; fue el azar. Algo terrible y doloroso, y sin embargo, verosímil para los patrones de normalidad de una sociedad cuyos habitantes no se convierten súbitamente en anormales debido a la excitación provocada por libros nuevos y largamente acariciados o por subir a galope los pisos de los edificios en los cuales se les interponen esquinas traicioneras en la subida.

Pero el libro que Dahlmann lee (o mejor dicho, quiere leer) es las *Mil y Una Noches* y el autor de su audacia es Jorge Luis Borges.

Tanto el nombre de este escritor como el de la obra mencionada bastarían por sí solos para alertar al lector sagaz (o *unreliable*, recuerdo a James) que, más allá de lo narrado, algo está ocurriendo o siendo significado en el relato: si un accidente como el de Dahlmann puede ser tomado como algo trivial en la vida real, jamás lo sería en un cuento escrito por tal señor sobre un personaje que quiere leer tal obra. Como para el héroe (?) kafkiano de *Metamorfosis*, el accidente de Dahlmann dará ocasión para que otro discurso —otra estrategia del autor— pase a brillar en el relato.

¹ «El Sur»; en: Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Ed. consultada: *Obras Completas*, vol. IV. Buenos Aires, Emecé, 1965.

Más tarde veremos el cómo de esta estrategia (¿donde se traduce en el texto?); también llegaremos a su por qué (¿qué quiere ella traducir?). El cuento al que nos referimos es «El Sur», que Borges publica por primera vez en libro en la reedición de *Ficciones* (en 1956, por lo tanto; la edición original fue publicada en 1945); por ahora, pasemos al próximo accidente —digo, al próximo héroe—.

Ah, Matraga no; Matraga es excepcional. Y esto a pesar de que Guimarães Rosa comienza su cuento diciendo «Matraga no es nada»². Todo en él es singular: el lugar relevante que ocupa en la sociedad semifudal del Sertón (es heredero de Esteves, latifundista «de las Pindaíbas y del Saco da Embira»), y más, más. Augusto Matraga es malo, cruel como él solo. Ya en la primera secuencia del relato, lo vemos arrogantemente arrebatar —auxiliado, claro está, por la silenciosa persuasión de cuatro matones— la prostituta Sariema a su no menos desgarrado pretendiente, solo para saciarse enseguida y abandonarla, humillada por el rapto inconcluso: Europa despreciada por el toro, en el otro lado de la plaza del pueblo, bajo la fría mirada de los pueblerinos. Esta secuencia no es más que la muestra, en la actualidad del relato y como en un *traveling*, de los ultrajes pasados que Matraga tuvo a bien infringir contra los que lo rodeaban. Peones y guardaespaldas, sus vecinos hacendados, su propia mujer: todos son unánimes al criticar su carácter violento y antisocial.

No se sorprenda el lector, por lo tanto, cuando la infame correría de Matraga encuentre su fin en el momento en que peones y guardaespaldas se rebelan contra él, en el momento en que los hacendados hasta entonces tan sólo inconformes se transforman en acreedores violentos, en el momento en que su propia mujer, para colmo, lo abandona llevando consigo a su única hija, cambiando al furioso don Augusto por los amores más previsibles de un rival. Él es golpeado y castigado a fierro y fuego (su marca: un triángulo equilátero inserto dentro de un círculo); revolcado en el suelo, está a punto de ser muerto, cuando, en un arrobó espectacular de coraje, salta del borde del barranco, al aire, y desaparece.

El barranco, la caída, las espinas torturantes: finalmente, considerado difunto por sus perseguidores, Matraga estará solo. De aquí en adelante, escondido entre las encinas en el fondo de la escarpa, inconsciente, el tiempo que le espera será de expiación, de concentración, de penitencia. El accidente de Matraga no es obra del azar: el umbral que cruza en el aire el personaje hacia una vida nueva, hacia un verdadero proceso revivificador, desde el punto de vista moral, marca el inicio de la ascesis que culminará en un día preciso, con un preciso contendiente: será ésta «La Hora y la Vez de Augusto Matraga», el último de los cuentos largos que Rosa publica en *Sagarana* (1948).

² «A Hora e a Vez de Augusto Matraga»; en: *João Guimarães Rosa: Sagarana*. Ed. consultada: 10ª, Río de Janeiro, José Olympio, 1968.

Como veremos, en la concepción del héroe resuenan historias y construcciones alegóricas de otras eras, aún subyacentes en la riqueza de los registros populares sertaneros, que Rosa siempre transmutó en escritura de experimento —o que, *mutatis mutandis*, siempre experimentó en escritura de transmutación—. Conviene proceder, pero despacio: el cómo y el por qué de esta operación roseana quedan para más tarde. Volvamos ahora a Dahlmann.

Vamos a encontrarlo al principio, descuidado de su herida. Una semana pasará antes de su internamiento, durante el cual es atendido por parientes de sonrisas algo sospechosamente exageradas. Un taxi lo lleva por fin al hospital donde médicos y enfermeros lo someten a la parafernalia habitual en estos casos. Lo operan. Después de la operación, Dahlmann se confiesa que hasta entonces todo lo que sintiera no se compara con el dolor, explosivo como magma, del que es víctima. Un día, un médico le confía que él finalmente había escapado del riesgo de una septicemia. Ahora que lo peor ya pasó, Dahlmann se permite pensar en la muerte: se permite autocondescenderse experimentando, esta vez, una forma diferente, pero no menos genuina de dolor. Otro día, otro médico le anuncia que su total recuperación esta próxima.

Y aquí la narración se bifurca como una gigantesca «Y»; como si estuviese siendo contada por una Scherezada cautiva, permitirá que de una historia nazca la otra, que dentro de un cuento se dibuje otro cuento, llevando hacia dos lecturas, hacia dos aventuras o versiones del mismo Dahlmann (una activa, otra pasiva) que se excluirán entre sí, siempre habitantes del mismo espacio literario. Antes de llegar a ellas, con todo, es preciso que regresemos a la biografía del héroe: que regresemos al principio del cuento de Borges.

En Dahlmann, como en la mayoría de los argentinos, se mezclan la sangre inmigrante y la local. Un abuelo pastor evangélico por el lado paterno, que podemos intuir metódico y obstinado; otro abuelo terrateniente, capitán de infantería que termina por morir en un asalto indio en la frontera sur de Buenos Aires, que nos es presentado como epítome de heroísmo y de la tenacidad criollas, por el lado materno. Más allá de una vaga estancia perdida en algún lugar del sur de la pampa, de este lado, Dahlmann Flores hereda un puñado de historias o tradiciones —como el gusto de recitar pasajes del *Martín Fierro*—, que podemos definir como «una cultura». Así, en nuestro héroe porteño observamos que resultan dos linajes: uno al cual le presta su cotidiano, del cual extrae las cualidades exigidas para el desempeño de sus funciones sociales (diurnas, por así decir) y otro que renombra la identidad interior que él rige como su favorita —en una postura un tanto romántica quizás inspirada, como Borges no deja de hacer

notar con ironía, por la misma vertiente alemana que a través de este acto esta siendo pretendidamente negada—. Es su lado gaucho el que le alimenta su imaginario y le da peso a la noche con visiones de un origen menos prosaico que el presente en el que esta inmerso; es, finalmente, este lado el que mitifica su afanosa busca de un origen: en él embebe Dahlmann su fantasía, que apunta para el Sur, para el espacio abierto.

No quiero trazar un corte determinista en el ser siempre dudoso de un personaje sino más bien quisiera llegar a un tema borgiano por excelencia: el de la división de la personalidad en dobles, en apariencia irremediabilmente antagónicos, más iguales en su tejido para los inexpresivos ojos de un devenir temporal (¿metafísico?) que anula las diferencias frente a la combinatoria siempre igualizadora que la vida propone a los hombres. Como vemos, no sólo el cuento protagonizado por Dahlmann se bifurca: él es, también, un héroe tensionado entre componentes opuestos, fantasioso y gregario, nómada y acomodaticio, urbano sí, pero con veleidades rurales, «primitivas». Lo habíamos abandonado en el lecho convaleciente de un hospital, en el momento de la bifurcación del cuento; antes de recuperarlo aquí, pongamos nuestra atención en Matraga, reducido en este momento a una masa informe después de su espectacular salto al vacío, hacia el encuentro de las piedras y los brezos.

Son dos los negros —una pareja de buenos samaritanos— que vienen a ayudarlo en este trance. Encuentran todavía vivo al accidentado, pero sometido a un dolor tan intenso que les suplica lo maten para terminar con él «de una vez, por las llagas de Nuestro Señor» —frase cuyo contenido pío se entremezcla con vociferaciones contra los perseguidores, los traidores, todo el mundo—. En vez de matarlo, lo llevan a su casa; lo cuidan. Días después, a instancias suyas, llaman a un sacerdote, personaje decisivo, que asegura al enfermo la posibilidad de cambiar su carácter para obtener lo que él no sabe que desea y que está en vías de descubrir tras haber sobrevivido de milagro a la caída: la entrada en los cielos, la recompensa al dolor que, para ser augurada, debe implicar la redención de los pecados pasados y el freno a sus excesos.

Matraga, despojado de todo y de todos, quiere la gracia. La receta que el anónimo padre le recomienda forma parte de la tradición cristiana: como sabemos, no hay mística sin ascética. Para la divina contemplación (que vendrá como corolario de la admisión en los cielos) la disciplina es necesaria; toda ascética, todo ejercicio espiritual, depende de una pragmática, de un colocarse a prueba cotidianamente. Nuestro héroe sertanero que nunca trabajara, deberá, de hoy en adelante, «trabajar por tres y ayudar a los otros, siempre que pueda». Así, Matraga se convertirá en la mayor preocupación de Matraga, en el mayor desafío de Matraga;

su destino estará definitivamente en sus manos. En una palabra, el conflicto entre el Bien y el Mal estará introspectado en el ser mismo de Matraga; la fuente de su conflicto no será más el estar en el mundo. Dentro de sí, él se tornará, se *erigirá*, en un héroe verdadero, dividido por la duda, acosado por el drama silencioso que carga solitariamente. El mismo lector sagaz de hace unas páginas ya se habrá dado cuenta de que el papel de Matraga en el mundo esta simbolizado en la marca que sus perseguidores herraran, para su indecible humillación, en plena nalga³. Insertar el triángulo equilátero (la trinidad) en una esfera (el planeta, la continuidad, la vida); iluminar desde adentro (iluminarse), haciendo brotar lo sagrado estático en una forma que se asocia al movimiento perpetuo; lograr el sin tiempo en el tiempo: ésta es la misión de Matraga, éste el eje en cuyo fin, «su hora» y «su vez» se dibujan como horizontes. El ex-pecador Matraga pasará por tres etapas antes de alcanzarlos⁴. La primera de ellas es la de eremita.

Con sus protectores negros, ahora vemos a don Augusto abandonar las cosas de su mundo anterior, retirándose a la única propiedad que le queda: una finca diminuta, olvidada en un yermo del Sertón. Su cuerpo escoriado vuelve a funcionar haciendo posible su dislocamiento en el espacio, pero su alma se sumerge en una nube de gris expiación. En aquel lugar, Augusto dará de comer a todos —trabajando por tres, por tanto— y poco a poco recuperará algunas de sus fuerzas, al igual que una relativa autosatisfacción proveniente de su determinación moral, puesta a prueba día con día. Los años pasan; se le moldeaba en el rostro la expresión solar de una nueva barba cuando un evento que adelante explicaremos dará fin a esta primera etapa de su ascesis. Antes de llegar a él, regresemos a Dahlmann.

Decíamos que el estado de Dahlmann había mejorado al punto de que un médico le llega a prometer una breve salida. Conforme una de las dos lecturas de lo que sigue a continuación —digamos, en una lectura «realista»— estará el lector lidiando con el hemisferio despierto del héroe, con el universo de lo verosímil mimetizado en una escritura que hace continuamente referencia al mundo exterior, en el cual, por orden cronológico, cada cosa sucede a otra en el suceder aparente de la llamada vida real. En esta primera lectura, el héroe amanecido trajina por una Buenos Aires que se le aparece como nueva, como recién inventada. El aire del otoño recién inaugurado metafORIZA para Dahlmann su salida del infierno, del dolor continuo, de la pesadilla estival que sufriera preso en el lecho, donde había sentido por momentos romper el frágil equilibrio entre vida y muerte. Al aproximarse a la estación de ferrocarriles, en fin, dirigiéndose a la soñada estancia heredada del inmarcesible abuelo materno, Dahlmann reflexiona sobre la esencia misma del sur al cual se está dirigiendo. Allá

³ Es forzoso remitir la lectura al cuidadoso ensayo de Walnice Nogueira Galvão: «Matraga, sua Marca». En: Mitológica Rosiana; São Paulo, Atica, 1978.

⁴ Agradezco a Ana Luíza Andrade las valiosas sugerencias en lo referente a la tipologización del «pecador-santo» como figura literaria.

todo es más sólido, más verdadero; o tal vez la gran diferencia sea que, en ese espacio mítico, las cosas corresponden unívocamente a su apariencia. Allá forma y fondo coinciden; además de eso, fuera del ambiente inútilmente acelerado de la capital babélica, es en él donde persisten las mejores tradiciones: en el Sur la «Ultima Thule» del heroísmo.

Locus amoenus, campo de batalla. A medida que la pampa avanza, cada elemento del paisaje adquiere un significado más profundo para el convaliente Dahlmann. La propia idea del Sur todo lo imanta, recubriendo el viaje con el barniz de la aventura. Como Matraga, Dahlmann va feliz al encuentro de «su hora» y de «su vez» en el Sur en el cual, entre todos los momentos y todas las posibilidades, su brújula interior eligirá un único punto privilegiado para el cumplimiento de su destino.

Sorprendentemente, debido a un imprevisto, el tren en que viaja Dahlmann tiene que parar una estación antes de lo programado. En el bar de ésta, y mientras espera otro taxi que lo llevará a la ancestral estancia, inmerso en una atmósfera de encantamiento, observa a unos hombres que lo rodean: unos jóvenes un tanto tomados de cerveza y un gaucho —rostro indio arrugado dentro de un cuerpo obstinadamente seco— de esos que ya no existen. El dueño del bar, demasiado solícito, le urge la calma cuando, inesperadamente, algunas bolitas de pan comienzan a llover sobre su cabeza. Al principio Dahlmann trató de ignorarlas; ahora que fue alertado por el dueño del bar, que había reconocido su verdadera identidad, el código de honra ya no le deja otra salida. Después que el viejo gaucho totémico le tira un cuchillo a los pies, impulsándolo a partir para la lucha, para la cual había sido provocado por el menos sobrio de los valentones presentes, ya no queda alternativa que no comprometa su fama y el nombre de su familia.

Inundado por una especie de arrebatadora felicidad, el bibliotecario Juan Dahlmann acepta el riesgo de la contienda y, supervalorando suicidamente sus genes y su fuerza, sale a la calle crepuscular de una villa del Sur para el encuentro de la muerte —bajo el auspicio de un cuchillo que brilla como la redención—.

Según esta lectura del cuento borgiano, el accidente sufrido por el personaje habría servido para detonar en él un designio atávico todopoderoso y, naturalmente, para ratificarle emocionalmente sobre la certidumbre de su decisión al escoger un linaje criollo, combativo hasta el punto de la anulación y del suicidio. De esa forma, no admira que Dahlmann sienta algo semejante al estado de gracia al ir al encuentro de una muerte espuria y absurda, considerada allende los límites del código de honra que la condicionara. En una palabra, su muerte implicaría la resolución de los componentes conflictivos de su personalidad ya mencionados; en esta

lectura, un Borges todavía impregnado de filosofía determinista, en lo relativo a un regionalismo romantizante y mitificador, se dibuja, preñada de una gran intensidad dramática. En una segunda lectura, a la que en adelante nos referiremos, otros datos inciden, enriqueciendo la tesitura del cuento. Como veremos, el esquema del relato se torna poroso a la artísticidad del autor; trabajando en los intersticios, se insinúa otro discurso. Ahora, en tanto, conviene retroceder a Matraga.

Fueron siete años de su retiro en aquella pequeña localidad. Le cuesta mucho, pero don Augusto consigue templar su genio, a pesar de los reveses siempre de poca monta. Un ejemplo: Tião da Tereza, excompadre, lo descubre mientras comerciaba por los alrededores de su finca eremeteria, sólo para castigarlo con una enorme culpabilidad. Manifestándole desprecio, tratándolo mal, el viejo amigo de pasadas valentías lo pone a la par de los desdoblamientos de su vida anterior. Como era de preverse, la exmujer sigue unida con el rival, pero la hija, desgracia mayor, había escapado, prostituyéndose. Más allá de lo dicho, Quim Recadeiro, su antiguo camarada, acabó muriendo por él, Matraga, al intentar vengar la pretendida muerte del expatrón. Tomar conciencia de esos sucesos desmoraliza a nuestro héroe. Su castigo está así completo; su honra, definitivamente acabada a los ojos del mundo, representado por Tião da Tereza. Matraga sufre, se rebela, más su declive a las actitudes violentas es impedido por la providencial intervención de los negros tutelares.

La búsqueda de la salvación espiritual vence a la erupción de la Honra; al no ceder a los malos impulsos revanchistas, al desligarse definitivamente del universo del amor propio, de las necesidades de afirmación super-egóicas, Matraga en la misma medida se integra al más auténtico universo cristiano de la Justicia. Hacer el bien y no permitir que se haga el mal es la misma cosa para la ética del cristiano; veremos más adelante cómo la trayectoria de Matraga estará marcada por la defensa del Bien contra el Mal. Por la voz de Tião da Tereza, emisor del pasado, visiones y tentaciones como las de San Antonio en el desierto, se le ofrecen al héroe; sin embargo, la fuerza espiritual, la determinación tan individualista de «entrar en el cielo, aunque sea un porrazo» lo domina poco a poco. Su recuperación es igualmente rápida. De purgación el trabajo se torna en placer; placeres también, el cigarro y el estar vivo.

Pero no eran aquellas las más serias tentaciones con las que se depararía Matraga, puesto que no luchan contra su hombría aventuresca. Inspiradores de rabia o culpabilidad, los acontecimientos con la mujer, la hija y el empleado no envuelven su pasión por la violencia y además, son *faits-accomplis*, por lo tanto, insalvables. La verdadera prueba de Matraga se da en su encuentro con el jefe de una pandilla de bandidos (*cangaceiros*),

Joãozinho Bem-Bem. Venidos del Norte, él y sus valentones piden abrigo en la villa aterrorizada, dando ocasión a que Matraga se explaye en amabilidades para tratarlos como los huéspedes más deseados, indispensables. Nuestro héroe está fascinado por la vida del *cangaço* personalizada en los forasteros: los mide y los mira con avidez, con avidez les toca partes de los cuerpos y los sirve, y quiere, quiere ser uno de ellos.

El pausado Joãozinho Bem-Bem reconoce en Matraga un alma afín («nuestros ángeles de la guardia combinaron») y lo convida, después del opíparo almuerzo, a integrarse al grupo en la hora de la partida. Como resultado de este convite, que objetiva el conflicto entre el penitente Matraga y el mundo de la acción, vamos a dar inicio a la segunda fase de su ascesis. Acosado por la duda entre actuar, entrando en el mundo violento del *cangaço*, o continuar reducido a su trabajoso retiro, Matraga dialécticamente opta por una tercera salida: peregrinar por el mundo.

En términos religiosos, la solución del conflicto arriba dibujado es el apostolado; en otros términos, es posible metaforizar el ciclo hasta ahora vivido por nuestro héroe sertanero como la transformación de larva en mariposa, pasado su período de envoltura en el capullo que se equilibra en la morera —o en el alma—.

Si en la lectura realista de «El Sur» Dahlmann elige ciega e irrevocablemente el código gauchesco de honra en el último momento de su vida, resolviendo bajo la presión de los acontecimientos la oposición letras/armas que hereditariamente se le presentaba, Matraga, como ya anotamos, apoyado por un motor de generación de goces espirituales según los cánones de la fe cristiana, abandona las tentaciones de un mundo regido por la honra para continuar buscando la redención más allá del marco de lo terrenal. Ahora lo vemos abandonar su finca en estado de embelesamiento interior, montado en un cristianísimo burrito, que elige el camino llevando a cuestas al nuevamente corpulento don Augusto.

Los ojos por primera vez vírgenes de nuestro héroe descubren la poesía insospechada de la flora y de la fauna tropicales, acompañando las guacamayas (las «maracanas») hasta que desaparezcan detrás de las montañas, y gozan de nuevo con las formas voluptuosas de las mujeres; es la fruición total lo que siente el amanecido Matraga, por bien decir, héroe franciscano —sertanero *fratricello*—, en este momento. Conforme en su humildad, el mundo le es sublime; en total empatía con el ambiente y consigo mismo, Augusto y su burrito (¿guiados tal vez por la Divina Providencia?) «venían de veras para el Sur, siguiendo la dirección de las *maitacas* (guacamayas) voladoras»⁵. *Maitacas*, Matraga, héroe-ave migrante. Hay una correspondencia fónica que naturalmente Rosa consideró entre el nombre

⁵ En el Dicionário dos Animais de Brasil de Rodolfo Von Ihering (São Paulo, 5. ed., 1940), hay dos notas que se acercan fónicamente al apellido del héroe, Matraga. La primera, usada tal cual en el texto es «Maitaca»: «Comprende las tres especies del género Pionus. (...) Son generalmente nombradas como ejemplo de animales parlanchines y ruidosos. Dícese también Baitacan, forma que se aproxima a la dicción original indígena, que es Mbatéa.(...)». La segunda nota, fónicamente más sugestiva, es «Matraca»: «El mismo que Borrallhara (Batara cinerea). Borrallhara o «Matraca»: Pájaros de la familia de los Formicarpideos, del género Tharnophuus, al cual también pertenece (...) el 'Mbatara' de la Amazonia (...).» Curiosamente, Von Ihering no menciona la acepción popular de matraca —persona ruidosa, que habla demasiado, o instrumento musical de origen africano que produce una sonoridad aguda— que corresponde a aquella de «Maitaca».

del personaje y las aves verdes tan brasileñas, en un plano metafórico poética y alegóricamente intencional.

Al sur de Matraga queda el campamento de Rala-Coco; ahí él encontrará su hora y su vez, la detonación de su referida redención, en una lucha de proporciones titánicas. Antes de llegar a ellas, vale arriesgar una lectura alternativa sobre la suerte de Dahlmann.

Además, es el propio Borges quien llama la atención para la posibilidad de una segunda lectura de «El Sur», en el *post-scriptum* al prólogo de la referida edición de *Ficciones*. El cuento, conforme su autor, puede ser leído «como una narración de hechos novelescos mas también de una manera diferente»⁶. Esta «diferencia» en la lectura se da en la medida de una mayor valoración de elementos esparcidos en el cuento que lo puntualizan en un ritmo onírico, francamente alucinatorio, como prefirió señalar Emir Rodríguez Monegal⁷.

Volvamos al momento que llamamos de bifurcación del relato, aquel en que el médico promete al personaje la perspectiva de una próxima convalecencia. Inaugurando un párrafo nuevo, Borges dice que «a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos», de lo que nuestro sagaz lector puede desprender que la literatura, plano sobre el cual se procesa el cuento, se encuentra libre de esas condicionantes. Al contrario de lo que suele acontecer en las narrativas realistas, es el recuerdo de un gato y no el deseo de tomar un café lo que lleva al personaje a un bar vecino de la estación; la sugestión tan visual que el felino introduce en el cuento es aprovechada como contrapunto imaginario al propio vaso de café que lentamente va sorbiendo nuestro héroe: si en «El Sur» no encontramos ninguna descripción de sus trazos fisionómicos, no nos es difícil, imaginarlo (mejor dicho: «absorberlo») carrollianamente, cinemáticamente, en un bar, entre un gato negro («divinidad desdeñosa»), al cual acaricia pensando «que aquel contacto era ilusorio (...) porque el hombre vive en el tiempo y el mágico animal (...) en la eternidad del instante», y un oloroso, no menos negro café.

Sin transiciones, pero ya imantado por la irrupción parasurrealista de la presencia del gato, el relato nos lleva a la plataforma de la estación de ferrocarril. Dentro del tren, Dahlmann, emblemáticamente, saca «un ejemplar cualquiera» de las *Mil y Una Noches*. Finalmente, algunos párrafos más adelante, Borges da una pista definitiva en cuanto a la oniricidad/alucinatoriedad de su cuento, al decir que Dahlmann era a un mismo tiempo dos hombres distintos: el que avanzaba por el paisaje (donde las cosas aparecen como «sueños de la planicie») dentro de un tren (imposible olvidarnos del sugestivo, pendular y continuo movimiento del convoy) y otro hombre «encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres».

⁶ Véase el prólogo de la edición ya referida de *Ficciones*.

⁷ Emir Rodríguez-Monegal: Jorge Luis Borges: A Literary Biography. New York, Dutton, 1978. Vide especialmente cap. 13 («The Birth of 'Borges'».)

Un gato simbólico, un libro emblemático, un tren hipnótico, una revelación/comentario del autor: en este *crescendo* vislumbramos un patrón (o más modestamente, una *unidad*) del sistema composicional —del montaje, para bien decir— de Jorge Luis Borges. En este sistema, todo toma un doble sentido, o por lo menos, un sentido desdoblable; escritor barroco, todos los elementos son ecos proyectados y proyectantes de otros elementos; de ahí, un sistema de correspondencias que se codifican y se combinan nos asalta en la lectura. Y en la lectura de un texto suyo, pocas veces tenemos inmediato conocimiento de todas las capas de significado que se multiplican. En este sentido —«El Sur» no es excepción— los cuentos de Borges ilustran la noción contemporánea misma de lo que es un «texto» conforme a la concepción barthesiana y estructuralista del término⁸.

Suaves ilogicidades, nebulosas incoherencias poco a poco vacían una lectura que se quiera «realista» de «El Sur». Si el discurso que nos dice que Dahlmann «viajaba al pasado y no sólo al Sur», o que «el mecanismo de los actos no le importaba más», está todavía marcado por una aparente omnisciencia decimonónica del autor en cuanto al relato, lo que nos comunica es la progresiva enajenación del personaje frente a su entorno. Datos como estos preparan o sugieren la posibilidad de una doble lectura (o de una lectura onírico/alucinatoria) de las situaciones del relato que impliquen sobreposiciones temporales sorprendentes. Al principio del cuento, Borges reitera que su héroe nunca estuvo en la famosa estancia heredada —demostrando, en una palabra, que Dahlmann nunca fue al Sur—; aun así, en varias ocasiones, otros personajes del cuento parecen reconocerlo: por ejemplo, recordemos que el dueño del bar lo llama por su propio nombre. La sobreposición, en este caso, se da posiblemente entre la figura del héroe y su abuelo, repitiendo de otra forma lo que arriba se ha apuntado: que el viaje en el espacio constituye —según una lógica fantástica que el relato mismo se ocupará de contradecir al final, como veremos— también un dislocamiento en el tiempo (caminando para atrás, *i.e.* para los orígenes, y en el sentido inverso de la cronología «real», o sea, a favor de la simbiosis entre Dahlmann y su abuelo). Si sumáramos a esto la pista anteriormente mencionada, no nos extrañará que Dahlmann, antes aún de que el dueño del bar le hubiese llamado por su nombre, hubiese confundido a éste con «uno de los empleados del sanatorio». En resumen, una lectura alternativa de «El Sur» nos hará volver a ver substancialmente el argumento antes aquí esbozado.

Un nuevo relato se nos depara ahora: aquel referido en el sueño o en la alucinación de un enfermo que re-nombra, sincrónicamente, el ambiente a su alrededor en el espacio específico de un hospital, con otro ambiente siempre imaginado, mitificado, a lo largo de su vida. En esta nueva trama

⁸ Pienso en el ensayo «De l'oeuvre au texte» (Paris, *Révue d'Esthétique* 3, 1971) de Roland Barthes.

narrativa, el tren que lleva a Dahlmann al Sur podrá bien ser tomado por una camilla sobre ruedas que lo llevase a la sala de operaciones, y las explicaciones vertidas por el cobrador sobre la imposibilidad de que el tren lo dejase en la estación «de costumbre» (cuando ninguna costumbre podría ser posible, ya que el supuesto sería el primer viaje de nuestro héroe a la estancia heredada), como las palabras de confortamiento susurradas por el enfermero que lo atendiera, tal vez el mismo enfermero que en el bar/sala de operaciones será quien lo reconozca y lo llame por su nombre, transformado, oníricamente, en dueño de una taberna de provincia.

Así, la lucha entre Dahlmann y sus antagonistas se reduce a la posibilidad de una transferencia —en el sentido psicoanalítico— entre éstos y sus médicos asistentes, en el teatro de su mente febril, de la misma forma que el brillo peligroso y por eso fascinante de una navaja heroica se transforma en el manipular cuidadoso y aséptico de un bisturí en las manos del especialista: en su delirio, el paciente se apropia del momento de la intervención quirúrgica sobre su propio cuerpo, *narrativizándolo*. Finalmente, el Sur, en esta segunda lectura, pasa a ser apenas una *cosa mentale*: obsesión interior magnética, cristalizada, esencializada por un gaucho demasiado típico y pintoresco para escapar de la condición de existir, apenas como una fabricación *in extremis* de la mente de un lector de libros e iconografías gauchescas, como el bibliotecario Juan Dahlmann, inmerso por opción ideológica propia en una argentinidad dudosa, si no francamente libresca. En cuanto al viaje a los orígenes del tiempo, contra la cronología usual, tal hipótesis queda descartada debido al carácter «alucinado» del «sueño» de Dahlmann: de hecho, si hay algún viaje, éste es búdico: el movimiento interior del deseo sublimado que fabrica deleitosamente sus espejismos.

La maestría de Borges, además de todo lo dicho, se afirma en «El Sur» cuando el lector, acompañando la bifurcación de significados metaforizada en el relato por la constante mención de las *Mil y Una Noches*, procede a realizar una lectura *no realista* del mismo —sugerida, como dijimos, por el propio autor— que termina por apuntalar, al fin y al cabo, la verdadera realidad de la situación subjetiva del héroe, ya que dicha lectura onírico/alucinatoria se ajusta más con la totalidad de los datos dispersos en el relato: en pocas palabras, aunque menos verosímil para el *canon* realista, es más verosímil para el texto que se tiene entre manos. Las realidades gemelas del sueño y de la alucinación se terminan por imponer como más reveladoras que la versión más inmediata o heroica, *realista*, que, en este movimiento, pasa a presentarse como ficción: una especie de *wishful thinking* de un personaje que se enfrenta al peligro y a la muerte en condiciones prosaicas, transformándolos en épicos a su modo de satisfacer o reforzar el

motor de su mitología personal. La economía del inconsciente aparece respecto al personaje, como la única responsable por la nobilitación observada, al elevar una situación real y pesadillesca hasta el limbo de un estado subjetivo de autovalorización. *In extremis*, en Dahlmann la fuerza de la vida y su poesía proponen un nuevo, quizás el último, revés a Tánatos; en este sentido, no es absurdo decir que la fabulación ética del autor que escribe «El Sur» revela una visión optimista y humanitaria del mundo, por la vía del absurdo (o por la vía nocturna, como habría preferido llamarla un místico como San Juan de la Cruz).

Si en cuanto al personaje —o los referidos valores éticos del autor—, es posible una aproximación entre Dahlmann/Borges y Matraga/Rosa, respecto a la escritura misma tal cosa no se da. Lo que la lectura alternativa que acabamos de establecer termina por revelar es que el verdadero asunto del cuento, su horizonte epistemológico privilegiado y, simétricamente, su propio material, no es otro que la economía del inconsciente —espejo resbaladizo y agónico— en cuyo proyecto de mimesis o semejanza, obtiene Borges su expresión.

Rosa, no. Antes de un viaje por el inconsciente —que, como vimos, es la intención última de Borges— su relato camina por las veredas distintamente resbalosas, arriesgadas, de la narración alegórica. Detengámonos un poco aquí.

Tanto Rosa como Borges corren un riesgo similar: el de la no-lectura del nivel final que pretenden. En el caso de Borges, un lector menos sagaz podría dejar escapar la lectura metarrealista esbozada arriba, y el relato adquiriría un *facies* dramático que desaparece expresamente en la interpretación *sotto-voce* en la que, a través de las libres asociaciones y de los cortes abruptos que caracterizan la memoria que nos es dado tener sobre el lenguaje de los sueños, apenas un momento de delirio del continuo inconsciente de Dahlmann es encapsulado en el relato. Como vemos, el papel del lector, del relector, del descifrador de los datos telegráficos que Borges disfraya en el cuento, es enfatizado en su propio proyecto literario.

En Rosa sucede lo mismo. Si el «otro» del texto de Borges es el inconsciente, en el caso de Rosa es la acumulación de tradiciones de la fe católica. Se dibuja entonces un intertexto poderoso: se trata de la historia de Roberto el Diablo, romance europeo medieval que da origen a uno de los *lais* bretones, posteriormente prosificado en varias versiones, y que constituye una de las más interesantes notas del *Diccionario del Folclore Brasileiro* de Luis da Câmara Cascudo⁹. El origen de esta historia se remite al siglo XIII; durante generaciones fue preservada oralmente en diferentes culturas europeas, en los siglos subsecuentes. Innumerables ediciones ayudaron a mantener su popularidad a partir del siglo XV y del XVI en tod

⁹ *Luis da Câmara Cascudo: Dicionário do Folclore Brasileiro: Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954; pags- 549-550.*

Europa occidental. La primera edición en España data de 1509, donde su fama no decayó a pesar de haber sido una obra inscrita en el índice expurgatorio ya en 1581.

La primera traducción portuguesa es de 1733 —sigo siempre los datos de Câmara Cascudo— y no es difícil imaginar que en cualquiera de las lenguas, cualquiera de las sucesivas ediciones de la historia de Roberto el Diablo hayan encontrado tierra fértil en el imaginario brasileño. La conexión obvia de este texto con «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» ha sido bastante estudiada —especialmente por Walnice Nogueira Galvão¹⁰— por lo que resulta del interés de este ensayo que resumamos la anécdota básica.

Nacido de la unión del demonio con la hasta entonces infértil y desenfrenada Duquesa de Normandía, Roberto comete todo tipo de crímenes y abusos hasta que, arrepentido, busca abrigo en un eremitorio, donde vivirá por siete años compartiendo la comida con los perros sin dueño. Cuando el Emperador de Roma sufre el ataque de un Almirante despechado porque aquel no le concedía la mano de su hija, la princesa —la cual era muda—, Roberto acude a su auxilio llevando una doble vida de penitente y de combatiente, luchando a la luz del día, trocando su armadura por los andrajos de mendigo por las noches. El guerrero misterioso crece en fama; el Emperador promete a su hija al guerrero misterioso con la condición de que este se desenmascare; se presenta entonces el Almirante apasionado, enarbolando el dudoso papel de traidor de sí mismo que le habría ganado la envidiable posición del más cortés enemigo de la historia de la literatura, si fuese verídico su desenmascaramiento en el plano de la ficción.

Afrentada con tal oportunismo, la princesa recupera la voz para apuntar a Roberto —a quien había sorprendido una noche mientras se cambiaba de vestimenta y se autocuraba las heridas de la lucha— como el verdadero héroe que su padre necesitaba. Se casan la princesa y el valiente guerrero, que la recibe como premio tanto por su determinación moral como por su destreza bélica. En una versión tradicional, Roberto se vuelve enseguida contra el condestable de su suegro y a la muerte de éste (ocasionada por el ultrajado Almirante), es coronado Emperador después de haber vengado la muerte de su suegro. En otra versión, más pía, semi-hagiográfica, el héroe, en el camino de la santidad, desiste de las glorias mundanas, entre ellas de las comodidades de su parlanchina consorte, y se encierra para siempre en un convento¹¹.

Como fue mencionado desde el principio de este ensayo, Guimarães Rosa augura retomar esta historia popular, con la que posiblemente habrá topado más de una vez en los confines del Sertón. Sin extendernos en una red exhaustiva de analogías y comparaciones, subrayemos que este registro

¹⁰ Walnice Nogueira Galvão; op. cit.

¹¹ Según Câmara Cascudo, la versión más pía corresponde a la tradicional francesa; en la versión brasileña citada por él en el Dicionário... (cit.), encontramos por su parte al héroe como «imperio de la nación». Como será mencionado en este ensayo, la interpretación personal de Rosa en relación con la historia de Roberto el Diablo lleva a una aproximación del personaje Augusto Matraga hacia ambos «modos» del protagonista de la historia medieval original. Otro personaje de la historia de Roberto el Diablo que fructificará en la obra rosiana, a mi modo de ver, es el de la princesa muda, que Rosa disfrazará —guardadas las proporciones— en su María Mutema del Gran de Sertão: Veredas.

en más de un ángulo ilumina el cuento que estudiamos. Matraga, como su arcano Roberto, del Diablo irá a Dios por fuerza propia, imantándose de voluntad y pasando por las mismas etapas: de pecador se convierte en beato (obedeciendo la segunda versión de la historia medieval arriba mencionada), y después en símbolo del guerrero santo, enemigo del Mal, ahora conforme a la primera versión que acabamos de ver. De esa forma, el personaje Matraga conciliará la doble faz de Roberto (una acentuadamente contemplativa, otra enfáticamente pragmática); así, Rosa hizo uso propio, personal, de una información colectiva, que pulsa viva en el archivo de las costumbres regionales.

La tradición (el mito, la alegoría) no es para Rosa una Autoridad, sino una referencia. Al echar mano de ella, Rosa la innova (desmitifica, recicla la alegoría), haciéndola plástica. La tradición para él no es limitante — grado intransitivo para la escritura—: es, sin profundizar demasiado, ejercicio repetido, puerta abierta para la hermenéutica de la Historia (del mito, de la alegoría) y de su propio texto; es encuentro entre su ser *in the making* y un colectivo *in progress*. La resultante, necesariamente, es la actualización sin fisuras de textos en un texto, el *pentimento* en el cual la cara antigua de Roberto se deja entrever por detrás del rostro combatiente de don Augusto Matraga.

Volvamos al héroe sertanero; antes, sin embargo, de proceder a la tercera etapa de su trayectoria del pecado a la luz —la de paladín— conviene recuperar lo que anteriormente decíamos sobre el riesgo que, como Borges, corre Rosa. Si Dahlmann puede ser visto como el protagonista de un cuento realista, toda la riqueza alegórica, espiritualmente ejemplar de Matraga, podría perderse en una lectura que no intente contextualizarlo en relación al *corpus* cristiano, según el cual se viene trazando el texto. Si, como Borges, Rosa solicita un esfuerzo del lector, la naturaleza de los elementos textuales que éste debe considerar es diferente. El «otro» borgiano se encuentra enmascarado en el texto mismo de «El Sur»: la pista que se sigue después de una bifurcación, la figuración constantemente evasiva del inconsciente acaba obstinadamente por hacerse notar como móvil del discurso del autor: entre los elementos para este afloramiento contemos el texto mismo, *ab origine*.

En Rosa, un pacto es propuesto entre texto y lector: el conocimiento por parte de éste del «otro» de Rosa, de aquello que se sitúa fuera del espacio del texto, en el contexto de la tradición religiosa cristiana. Esta pasa a ser, por tanto, una *mediación* entre texto y lector, necesaria para que el relato alcance su plena eficacia estética (no programática: obviamente sería descabellado atribuir al narrador brasileño una intención pseudo o paracatequística en su proyecto literario). En pocas palabras, la

percepción del esquema alegórico por parte del lector en «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» se hace parte de la estructura misma del cuento, pero los elementos para que esta lectura se dé no los contiene el cuento. La escritura de «A Hora e a Vez...» se vuelve, así, un todo inclusivo, un sistema en expansión que principia por referenciar la tradición y termina por llamar para dentro de sí al propio lector.

De la misma manera que en Borges, como vemos, los cuentos rosianos podrían ilustrar la noción contemporánea del «texto». Arriba mencionamos la raíz oral, popular, en el discurso de Guimarães Rosa; éste es, a nuestra manera de ver, uno de los niveles privilegiados que este discurso obtiene para persuadir magnéticamente al lector para que sus virtualidades se le ofrezcan. Otro nivel no menos importante es la construcción dramática, acumulativamente clásica: de acuerdo con el tema del relato, avanzamos hacia un final catártico. Como paladín de la fe y de la justicia, Matraga encontrará «su hora» y «su vez». Lo habíamos abandonado, mucho tiempo ha, todavía peregrino, camino del eufónico campamento de Rala-Coco, montado en el lomo de un burrito, dueño de sí y contento. En este momento, Matraga, desmontado, sube por la calle principal del pueblo; ni siquiera le prestan atención los habitantes, ocupados como están en sentirse amenazados por la poco confortable presencia de Joãozinho Bem-Bem y su banda.

Augusto corre a su presencia. El encuentro entre los dos gigantes no podría ser más calculadamente ameno. Anteriormente dijimos que la simple aparición de Joãozinho Bem-Bem había implicado una tentación para Matraga por personalizar aquél la posibilidad del camino de salvación elegido por éste. La última tentación que sufrirá Matraga, a imagen y semejanza del episodio ocurrido entre el Demonio y Cristo, en el desierto de Judea, será la oferta que el jefe de los *cangaceiros* le hace para que él tome las armas en lugar de su teniente Juruminho, que fuera muerto a traición por un joven del lugar: es para vengar esta deshonrosa muerte de uno de los suyos que irrumpieron los bandidos en el pueblo. «Augusto tocó la mano en la winchester con el gesto con que un gato pondría su pata sobre un pajarito»: las tentaciones son el índice más objetivo de la certidumbre para el cristiano, si son superadas. Además, aún esta vez se revelan inocuas para empañar la fuerza de la resolución de Matraga.

Don Augusto está en frente a Bem-Bem —nombre irónico por el que responde este demonio familiar, su tentador y *alter-ego*—; la colisión entre estos antagonistas mutuamente fascinados es inevitable, además de ser dramática y alegóricamente necesaria para el relato tal y como lo fuera en su momento el accidente/castigo sufrido por Matraga al caer por el abismo, evento este con un significado completamente diferente al ocurrido

con Dahlmann. Como vimos al principio de este ensayo, el motor del accidente de Dahlmann, del cual se origina la situación escritural de «El Sur», es el Acaso; antípodamente, el evento en el cual Matraga se transforma en paciente esta preñado de un carácter simbólico, y se nos revela en términos de Necesidad, en tanto ilustrador/estructurador de un relato asentado sobre una superestructura moral cuidadosamente manejada por el autor.

Augusto está frente a Bem-Bem. La colisión («hora» y «vez») se aproxima. El padre del asesino de Juruminho —frágil y fuerte anciano— se presenta para pedir clemencia al jefe maleante. No la encuentra. No podría la ley del *cangaço*, el código de honor tiene como base la ley del Talión. Joãozinho Bem-Bem esta ahí para vengar la memoria de su teniente con la muerte de uno de los hermanos y con la violación de las hermanas del asesino. Contra el miedo que inspira Bem-Bem, la piedad de Augusto Matraga: tomando los dolores del más flaco, Augusto, paladín, parte para una guerra santa.

Fuera de la casa, en el espacio abierto, la navaja de don Augusto instigando a la pistola de Bem-Bem, se enfrentan estos héroes. No habrá sobreviviente en esta contienda: mueren uno a mano del otro, respetuosos uno del otro hasta el final; primero el *cangaceiro*, que en un mar de sangre patalea agarrándose las tripas, y después Matraga, vencido por el peso de tanto plomo que recibiera. Muere no sin antes asegurarse que a su contendiente (su «pariente», no nos olvidemos) le será dado un digno entierro, en campo santo.

Para el colmo de la felicidad de Matraga, como si no le bastase la muerte gloriosa —y quizá como última bendición divina— se encuentra en la asistencia un conocido de otras épocas, que en el justiciero reconoce al desaparecido heredero de las Pindaíbas y del Saco da Embira. A través de esta figura, Matraga *in extremis* se reconcilia con su vida pasada: en contrapunto con Tião da Tereza, este actual João Lomba podrá llevar a la exmujer y a la hija de Matraga el relato de su heroísmo, de su holocausto, de su éxtasis final. Rodeado de devotos, en camino de volverse leyenda, aquí dejamos a don Augusto: en el semblante, el gozo.

El Acaso, la Necesidad. Reflexiono por un instante sobre estas figuras. Borges y Rosa: la escritura del acaso, en el primero, enmascara la necesidad de nombrar la vida a través de la escritura misma; en el segundo, la escritura de la Necesidad enmascara su temor de encontrar apenas el imperativo del acaso. El silencio amenaza a Borges, así como la duda a Rosa: Dahlmann y Matraga son *condottieri* metafóricos de dos batallas distintas —paradójicamente próximas en el origen— que revelan mucho sobre el arte y la personalidad de dos de los mayores creadores latinoamericanos. «El Sur» es el emblema en el que se cristalizan muchas facetas de la obra

borgiana; «A Hora e a Vez de Augusto Matraga», algo temática y algo formalmente, prepara y prevé, en Rosa, el vuelo de *Gran Sertón: Veredas*.

Finalmente, vale arriesgar una aproximación sobre la vida de los autores de estos cuentos; después de tantos sememas, algunos biografemas. Se ha vuelto legendaria en la literatura brasileña la imagen de un Guimarães Rosa atormentado por demonios interiores que, a deshoras, buscaba en el abrigo de las naves de ciertas iglesias cariocas la pacificación de las fuerzas opuestas que en él combatían; cuento esta anécdota para resumir de la mejor manera mi punto de vista. La obra roseana se encuentra en confluencia de su experiencia exterior —en este mundo en que fue médico itinerante en el Sertón, alto funcionario de Estado y laureado escritor— y de una vivencia espiritual de preeminente e inigualable intensidad en la literatura brasileña.

Esta confluencia existe, ciertamente, en cualquier artista; pero en el caso de Rosa, sin embargo, el segundo componente nos permite develar una doble alegoría (en acepción laxa) en la escritura del cuento que acabamos de analizar: una primera, ya mencionada, relativa a la teoría de la fe religiosa, referencializada en un texto-base anterior; una segunda, más sutil, en que un cotidiano proceso análogo al de Matraga se deja entrever como dato formativo de su creador. De lo dicho anteriormente se puede desprender que escribir en términos alegóricos para un cristiano, para Guimarães Rosa, es algo genuinamente confesional. No quiero implicar algo tan simplista como una ecuación de primer grado entre escritor y personaje; Matraga no es, no espejea a Rosa; Matraga actúa con, y por, su creador.

Por su parte, Borges vive un acontecimiento similar al que describe en «El Sur». En la víspera de la Navidad de 1938, cuando subía una escalera (lo podemos imaginar; los peldaños de cuatro en cuatro, pisos y pisos art-déco, en las manos un libro caliente como una ardilla), Borges se topa con la esquina de una ventana que alguien dejara abierta. Como su personaje, también él sufre septicemia y una operación peligrosa, presumiblemente dolorosa, de urgencia: estos datos pueden ser difusamente encontrados en su «Ensayo Autobiográfico», publicado en 1970¹².

En este ensayo, el propio Autor declara que fue de este acontecimiento real que se originó el cuento que aquí hemos estudiado; más, si en el cuento todo ocurre como por obra del Acaso, Rodríguez Monegal en su *Jorge Luis Borges: a Literary Biography* llama la atención hacia una etapa particularmente significativa de la vida de Borges en que tal acontecimiento de dio: el padre del escritor había muerto hacía poco; él, por primera vez, sufría vértigo de verse fuera de su tutela tanto económica como literaria. En breve, en este contexto, «el accidente puede ser visto como una

¹² Jorge Luis Borges: «An Autobiographical Essay»; en: *The Aleph and Other Stories*. New York, Dutton, 1970; págs. 203-260.

forma de perpetuar su dependencia, una excusa para no entrar en la madurez.»¹³.

Según esta interpretación, el acaso habría colaborado como una necesidad inconsciente de Borges en aquel momento; quince años después, el fruto de esta usual confluencia fue la escritura de «El Sur», donde la sintaxis del inconsciente juega un papel tan importante. Como vemos, la proximidad de Dahlmann a su inventor es bastante más obvia que la de Matraga a Rosa: la situación familiar descrita en el cuento, la de un personaje dividido entre una estirpe bélica y otra burguesa, imita la versión que Borges desarrolló sobre su historia familiar. Además, la preferencia novelesca del personaje por el costado materno (por la carrera de las armas contra la de las letras), corresponde a la preferencia alardeada por Borges por sus abuelos maternos Acevedo. Descendiente de militares por los dos costados, y viviendo en la infancia en una casa donde las reminiscencias de los héroes familiares hacían que se asemejara a un museo, Borges, entretanto, creció más expuesto a las historias de la familia materna, contadas una y otra vez por su madre como intento de inspirarle respeto.

Las historias del *clan* Borges, paterno, venían mezcladas, con todo, por un saludable escepticismo irónico, ya que su padre, él mismo hijo de una inglesa que le enseñaría su lengua natal al nieto Jorge Luis, procuraba desarrollar en el joven una independencia espiritual precoz, ligada a los gustos literarios. En este sentido, es posible asociar el carácter bélico al costado materno, tanto como la vena literaria a la raíz paterna, como ocurre en la psicología de Dahlmann. Las proyecciones creador-criatura son, efectivamente, innumerables: «El Sur» es tan confesional como «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» lo es, también, a su manera.

¹³ E. Rodríguez Monegal; op. cit., pg. 322.

El Acaso, la Necesidad. Dahlmann/Borges y Matraga/Rosa andan por aquí, conversando en estas páginas.

Horacio Costa