

nición) de *Condensed Novels*. Este título (y definición) es del escritor Bret Harte, el cual tentó de realizar con tal fórmula una versión telegráfica y sobre todo una parodia y una caricatura de las novelas sentimentales, policiales, etc.

- 26 *Discusión*, p. 142. (Nótese que aquí también Borges habla de "eternidad", o sea utiliza un concepto que está hondamente arraigado en su problemática de la literatura).
- 27 Y aquí —aunque no me gusten en absoluto las explicaciones puramente biográficas— podríamos inferir que Borges ya no piensa en esto a causa de su edad, de las dificultades de la vista, etc., como él mismo en efecto declara en la citada entrevista.
- 28 Esta es precisamente la interpretación que leemos en las páginas de Borges. Sobre la vinculación de la famosa novela con los problemas librescos, ha escrito una nota interesante Martín de Riquer en "El Quijote y los libros", *Papeles de Son Armadans*, CLX, julio de 1969.
- 29 Todas las referencias a Joyce (que encabeza la lista de los escritores que compendian "toda una literatura", acompañado por Goethe, Shakespeare, Dante y Quevedo) y al *Ulises* son, en los escritos de Borges, de un entusiasmo sin límites.
- 30 "Flaubert y su destino ejemplar", *Discusión*, p. 148.

JORGE LUIS BORGES: DEL ENSAYO A LA FICCIÓN NARRATIVA

ALBA OMIL DE PIEROLA
Universidad Nacional de Tucumán

Los críticos y estudiosos de la obra de Jorge Luis Borges han señalado hitos o etapas en su trayectoria de escritor: primero la lírica, después el ensayo y al final la ficción narrativa. Se ha visto también cómo la entrada en una nueva etapa no supone la anulación de la precedente sino su enriquecimiento, así el lírico pervive en el ensayista y el rigor de los ensayos pasa a los cuentos, mientras, por otra parte, su obra crítica es fundamental para comprender tanto su producción poética como sus narraciones.

En este trabajo queremos señalar la íntima conexión —la interrelación— que hay entre los ensayos y las ficciones narrativas de nuestro autor. Hay ensayos que han sido ampliados, complementados diríamos, para emplear un término caro a Borges, con cuentos, y éstos, a su vez, son el símbolo, la materia donde se sustentan sus inquietudes metafísicas. La raíz, muchas veces la motivación, de sus ficciones, su sentido final, están en la masa ensayística fragmentaria y multifacética. Tanto su particular obra crítica como sus incursiones metafísicas y teológicas, son el camino obligado para llegar a lo hondo de sus ficciones. Y así, el final de un estudio sobre Hawthorne supone el comienzo de un cuento ("El sur") que vendrá a "rescatar esta deficiente y harto digresiva lección". En sus diferentes ensayos sobre la poesía gauchesca, hace hincapié en dos episodios del *Martín Fierro*: la noche en que Cruz abandona la partida policial de la que es comandante y se pasa al bando de Fierro, y la payada de éste con el moreno. Ambos episodios han dado lugar a dos cuentos memorables: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", y "El fin".!

Aunque en el epílogo de *El Aleph* manifieste que "Biografía..." es "una glosa del *Martín Fierro*", esta aseveración es pura modestia porque el cuento supera en seguida los márgenes de dicha obra y logra una profunda originalidad. En otro trabajo nos hemos ocupado de distintos aspectos de este cuento. Aquí sólo vamos a referirnos a sus vínculos con diferentes ensayos del autor.

El cuento aporta una primera novedad al poema: gira en torno al problema del destino: "Mi propósito no es repetir su historia. De los

Ley y Ellis, edr.
El ensayo y la crítica ^{lit.} en ~~la~~
liberación

Trabajo: Univ. de Tucumán, 1970

días y noches que la componen, sólo me interesa una noche". Borges es determinista:

Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.²

Con este criterio, no es raro que a Tadeo Isidoro Cruz lo espere, "secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin, escuchó su nombre". Por eso no puede sorprendernos que, "bien entendida, esa noche agote su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo". Para Borges, "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". Es decir, aquí se ha producido un fenómeno inverso al que estudiamos: el ensayista irrumpe en la narración y arroja las semillas de su teoría. A esa noche definitiva en que Cruz encuentra su destino, se refiere también en "Historia del tango"³ y en "El gaucho Martín Fierro".⁴ Si descendemos a los detalles de este cuento, veremos que muchas frases, al parecer intrascendentes, tienen su explicación en diversos ensayos. Algunos casos: "En 1849 fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Javier Acevedo". En "Historias de jinetes"⁵ encontramos que la fuente de este episodio está en la tradición familiar del autor. "El ejército, entonces, desempeñaba una función penal". En "El gaucho Martín Fierro" se refiere más detalladamente a este asunto. El por qué de los rasgos o particularidades que imprime al carácter de Cruz se encuentra en "Sobre *The Purple Land*".⁶ Será también un ensayo de Borges el que nos lleve a ver en Cruz, a raíz de lo que ocurrió esa noche fundamental, un símbolo del ser argentino y su cercano parentesco con el español. En "Nuestro pobre individualismo" afirma lo siguiente:

El argentino, a diferencia de los americanos del norte o de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado... Los films de Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una maffia, siente que ese "héroe" es un incomprensible canalla.

Deriva hacia el concepto de Don Quijote de que "no es bien que los hombres honrados sean verdugos de otros hombres, no yéndoles nada

en ello" y establece nuestra afinidad, para rematar con una frase que nos lleva de vuelta a su cuento:

Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados junto al desertor Martín Fierro.⁷

El cuento enriquece la vida de Cruz con hechos que en el poema le acaecen a Fierro: cuando en calidad de sargento vaya a detenerlo y esos hechos se repitan como un calco, va a tener "la impresión de haber vivido ya ese momento". Y así arribamos a uno de los temas capitales del mundo borgiano, tema que asoma en ensayos, cuentos y poemas, como inquietud, como negación, como afirmación: el tiempo cíclico. Pero no sólo los hechos se repiten simétricamente sino que a través de esta simetría vamos a llegar a la conclusión de que "el otro era él", y ya estamos frente a otra inquietud fundamental de nuestro autor: la negación del yo. Borges ha dado vueltas y más vueltas en torno a este asunto. Aparece ya en los comienzos del ensayista. En su primer volumen de *Inquisiciones* encontramos un título significativo: "La nadería de la personalidad"; reitera sus preocupaciones en "La encrucijada de Berkeley", en el mismo volumen. En el prólogo a *Emerson* manifiesta:

Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y por el espacio; nada por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo.⁸

Seguirá insistiendo en ficciones y ensayos: En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"; en "Los teólogos" (cuento al que alude en su estudio sobre el tiempo cíclico); en "Everything and Nothing"; en "Historia del guerrero y la cautiva"; también en "La flor de Coleridge", en "El culto del coraje", en "El gaucho Martín Fierro", para no citar sino algunos casos.

En su ensayo sobre *Martín Fierro*,⁹ al analizar la segunda parte del poema, Borges narra rápidamente el argumento y al llegar a la payada final se detiene y expresa: "Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino". Esta carga de destino lo entusiasma y lo lleva a escribir un cuento que viene a rescatar una serie de elementos que él entrevió ocultos en los versos gauchescos. Así

surge "El fin". Todo este cuento está previsto en lo que resta del citado ensayo: "El diálogo del moreno incluye otro, cuya gravitación creciente sentimos, y prepara, o prefigura, otra cosa, que luego no sucede, o que sucede más allá del poema". En realidad, está sucediendo en la mente de Borges, donde, sin duda, se forma ya el cuento. Ha observado en su ensayo cómo, en el contrapunto, el moreno desvía los temas que le propone Fierro "hacia el propósito que lo ha llevado a esta payada, que puede ser el comienzo de una pelea". Siente que "los versos son bellos y son asimismo fatídicos" y, aunque no pasa nada porque Fierro elude el duelo, él puede "imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano". Con estas palabras finales nos demuestra que ya tiene íntegramente organizado el cuento. El asunto es una cita entre ambos personajes y esa pelea que al final de la obra de Hernández ha quedado gravitando como una amenaza o como un deseo. En el cuento, Fierro da al moreno su segunda oportunidad: sin duda Borges no quedó satisfecho con la conducta última del héroe, con esa agachada indigna de quien siempre había mostrado tanto coraje y ha querido darle una muerte a tono con su dimensión, una muerte que coronase la epopeya de esa vida. Nos hacen pensar esto unas palabras que desliza en su "Historia del tango",¹⁰ a propósito de la pelea entre Wenceslao Suárez y un moreno que lo desafió: "Así acaba la historia, salvo que, para algún relator, queda el santafecino en el campo y para otro (que le niega la dignidad de morir), vuelve a su provincia". Conceptos similares vierte en su poema "Tango", en su cuento "El sur" y en su ya citada "Historia del tango", donde confiesa:

No suelo oír el "Marne" o "Don Juan" [dos tangos argentinos] sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer, al fin silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor.¹¹

Diferentes ensayos borgianos nos orientarán y nos ayudarán a analizar la psicología de los personajes y su lenguaje, en el cuento que nos ocupa. En su estudio sobre *Martín Fierro* Borges advierte que "el moreno es cortés y de muy florido lenguaje pero bajo su dulzura late una muy inquebrantable decisión". Esta cortesía parece ser una de las reglas del juego en el duelo criollo; ha sido señalada ya por nuestro autor en circunstancias similares, y siempre como la engañosa cobertura de algo tremendo; así, en "El culto del coraje" cuenta que Wenceslao Suárez, afamado cuchillero de Chivilcoy (Prov. de Bs. Aires), recibe una "ce-

remoniosa misiva" en la que un desconocido lo saluda y "le ofrece hospitalidad en su casa". Cuando tiempo después se encuentran y en las fintas del duelo a cuchillo Wenceslao advierte que el desconocido se propone matarlo "entiende" al fin el significado de la carta ceremoniosa.¹² Es la cortesía que campea a lo largo de todo el diálogo de "El fin". El moreno, que está dispuesto a matar a Fierro, al referirse a los hijos de éste, le dice: "Espero que los dejó con salud". También ha pasado al cuento aquella "decisión inquebrantable" que Borges sintió latir —cuando analizó el poema— en las palabras del moreno. Cuando el forastero comenta que aconsejó a sus hijos "que el hombre no debe derramar la sangre del hombre", su interlocutor responde: "Hizo bien, así no se parecerán a nosotros". En su ensayo sobre la poesía gauchesca, hace la siguiente afirmación: "En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje, es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino".¹³ En el diálogo de "El fin", podemos ver con claridad cómo se cumple lo anotado precedentemente. Es notable la selección de palabras, tan notable como su engarce en el conjunto; no se podría eliminar ninguna de ellas sin que ese conjunto se alterase. A la luz del análisis se descubre un trabajo múltiple que consistió en la elección del vocablo; en el montaje de ese vocablo dentro de la oración; en el burilado de la oración hasta que adquirió espontaneidad, tono oral, representación de una psicología; ubicación de esa oración en un conjunto. Todo ello se traduce en la "eficacia del mecanismo" de que habla en "La supersticiosa ética del lector":¹⁴ el moreno "habla con dulzura", de "usted" y de "señor", al forastero. Este no sólo le responde "con voz áspera" sino que le habla de "vos" (como desde arriba, desde su superioridad) y su tono es autoritario, imperativo ("Dejá en paz esa guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto"). Parece que se oyera el tono de esa voz, parece que se captara el "empaque" del forastero a través de esas frases cortas, indispensables que pronuncia ("Con la luz que queda me basta").

Hay que destacar también, en este cuento, el gusto de Borges por las simetrías: el duelo del forastero con el moreno transcribe los hechos del poema de Hernández pero invertidos. Lo que antes hizo Fierro, ahora lo hace el moreno. No olvidemos que "el destino se complace en repetir las formas y que lo que pasó una vez, pasa muchas".¹⁵ No olvidemos que su condición de asesino convierte al moreno en "el otro". Así arribamos nuevamente a los temas fundamentales tratados en diferentes ensayos citados: la negación del "yo" y el tiempo cíclico.

N O T A S

- 1 *El Aleph*, Buenos Aires, 1949, p. 50, y *Ficciones*, Buenos Aires, 1958, p. 177.
- 2 "Everness", *Obra poética*, Buenos Aires, 1964, p. 251.
- 3 Evaristo Carriego, Buenos Aires, 1965, p. 157.
- 4 *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires, 1953, p. 35.
- 5 Evaristo Carriego, p. 123.
- 6 *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1964, p. 193.
- 7 *Ibid.*, p. 52.
- 8 Clásicos Jackson, vol. XXXVI, p. xiii.
- 9 *El "Martín Fierro"*, pp. 50 ss.
- 10 Evaristo Carriego, p. 153.
- 11 *Ibid.*, p. 149.
- 12 *Ibid.*, p. 152.
- 13 "La poesía gauchesca", en *Discusión*, Buenos Aires, 1956, p. 14.
- 14 *Discusión*, p. 45.
- 15 "El culto del coraje", Evaristo Carriego, p. 151.

ACERCA DEL PROBLEMA DE LA NOVELA
LATINOAMERICANA

KURT SCHNELLE
Karl-Marx-Universität, Leipzig

Fernando Alegría en su trabajo "Estilos de novelar y estilos de vivir" usa una fórmula tentadora diciendo: "La novela nueva expresa una rebelión contra el convencionalismo vacío de la triunfante civilización burguesa y una búsqueda de estilos de vida que reflejan la responsabilidad del individuo frente a los problemas de la sociedad moderna".¹

Como todas las cosas tienen su historia, este pensamiento de Fernando Alegría no ha caído del cielo. Sobre este punto, Alegría se ha expresado así: "Nuestra herencia se completa con un vacío que hasta hoy no fue señalado con la franqueza necesaria: me refiero al vacío que deja la generación de críticos recién pasada, en el terreno de la alta especulación e investigación literarias..."² Este es también un reflejo de un convencionalismo vacío de la estética burguesa desde Hegel hasta Lukacs y —con permiso— sus criterios para definir el realismo. Incluimos a este juicio la facilidad con que Lucien Goldmann quiere explicarnos la existencia del *nouveau roman* que no es, naturalmente, lo mismo que la *novela nueva*. En su ensayo "La méthode structuraliste génétique en histoire de littérature" se permite algunas reflexiones tocante a "l'analogie et l'opposition entre les deux grandes écoles complémentaires de critique littéraire qui se rattachent à cette méthode: le marxisme et la psychoanalyse".³ Aquí se puede ver una relación con el pensamiento de Fernando Alegría.

Pero lo verdaderamente interesante para nosotros es el "perspectivismo social", o en otras palabras: el arte concebido no solamente como una experiencia perpetua sino como un descubrimiento de múltiples y nuevas facetas de relaciones interhumanas. ¿Innovación o un nuevo "creacionismo"? Sí y no. Vamos a ocuparnos aquí *en primer lugar* del contexto ideológico general en donde se desarrolla la búsqueda sobre la novela latinoamericana, y *en segundo lugar*, de las diversas explicaciones sobre su aparición. Consideramos que estos problemas de índole metodológica deben aclararse, para poder valorar lo que significa realmente la auténtica revelación por novelistas de la talla de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Vargas Llosa y del joven maestro colombiano García Márquez en su fabulosa *Cien años de soledad*.