

23. POE, EDGAR ALLAN, 2009, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Cosimo Classics.
24. RUSSELL, BERTRAND, 1912, "On the notion of cause", *Proceedings of the Aristotelian Society* 13, p. 1-26.
25. RICHARDSON, BRIAN, 1997, *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*, Newark, NJ: University of Delaware Press; London: Associated University Presses.
26. RUIZ, PABLO, 2011, "La novela sin E y el secreto borgiano de Georges Perec", en *Borges-Francia*, eds. Magdalena Cámpora y Javier Roberto González, Buenos Aires, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.
27. SAINT-SERNIN, BERTRAND, 1989, "Causalité (Philosophie)", en *Encyclopaedia Universalis*, corpus 5, p. 142-145.
28. SALMON, WESLEY, 1984, *Scientific Explanation and the Causal Structure of the World*, Princeton, Princeton University Press.
29. STRATTA, ISABEL, 2004, "Documentos para una poética del relato", p. 39-60, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 9. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé.
30. TODOROV, TZVETAN, (ed. y trad.), 1965, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil.

BORGES, DESDE DANTE Y SARMIENTO³⁸

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina
 CONICET

En un volumen dedicado a Borges y a Kafka se impone naturalmente asumir, con mayor o menor grado de conciencia o voluntad teórica, un enfoque comparatista. Prudentemente, a causa de nuestra incompetencia sobre el creador checo, no intentaremos ejercitar aquí ese enfoque con ambos autores, sino que nos proponemos la más modesta tarea de ilustrar el modo en que Borges se apropia de dos de sus referentes literarios favoritos, Dante y Sarmiento –por añadidura, los dos más grandes autores, respectivamente, de la literatura universal y de la literatura argentina anterior al propio Borges–, en uno de sus textos más emblemáticos y también favoritos, el "Poema conjetural". Si los análisis resultantes de este intento no van del todo descaminados, quizás puedan servir también, más allá de los concretos textos involucrados en ellos, de aceptable pauta de abordaje para otras lecturas de Borges, y más en concreto, de guía o modelo posible para su

³⁸ Los contenidos centrales de este trabajo han sido adelantados en González, "Poema conjetural, verso 14", 13-39; y González, "El arte narrativo de Sarmiento", 87-105.

peculiar modo de asimilar y resignificar las obras del propio Kafka.

Dante y Sarmiento son los dos hipotextos más evidentes del "Poema conjetural", pero en tanto el primero resulta expresamente declarado por el autor, el segundo opera de manera más silenciosa, aunque no por ello menos gravitante; si Dante deja en el texto de Borges marcas verbales literales, Sarmiento es la clave de su significado global y final, y más aún, es el catalizador que posibilita la transmutación semántica de unos laterales y no demasiado memorables versos dantescos en una potentísima sustancia poética capaz de expresar de la manera más ceñida y perfecta la secular tragedia argentina que a la vez aflige y *endiosa* el pecho del poeta Borges. Como es sabido, el "Poema conjetural" integra el volumen de versos *El otro, el mismo*, de 1964, pero su aparición original sucedió casi veinte años antes, el 3 de julio de 1943, en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Tanto en el periódico como en el libro el texto poético está encabezado por un sugestivo epígrafe que nos presenta a una importante figura de la historia nacional, Francisco Laprida, como el yo lírico y narrador de hechos estrictamente presentes, de modo tal que no solo coinciden en su persona el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, sino también los respectivos tiempos, en un relato de acontecimientos que van sucediendo a medida que van narrándose. Reza el epígrafe: "El doctor Francisco

Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir." Y sigue el poema:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;

pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisa mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

(Borges, *Obras completas II*,
1952-1972, 419-420)

El poema no solo ha sido uno de los más frecuentados
de entre toda la obra de Borges por los comentarios críti-
cos, generalmente en relación con el confesado dantismo

del autor,³⁹ sino también el elegido por este mismo como
uno de los favoritos de su producción poética.⁴⁰ Aun la
más somera lectura nos revela la esperable presencia de
los héroes de la independencia, la gravitación del sur, el
entero destino de un hombre encerrado en un momento de
súbita anagnórisis, los simétricos espejos, el laberinto, el
doble, la inconfesable y al cabo confesada atracción por la
violencia y la barbarie, la nostalgia por la épica vida de los
mayores, la frustración y a la vez el júbilo por la incómoda
patria. Se sabe y reconoce que Borges explotó hasta la sa-

³⁹ Como estudios imprescindibles o aprovechables podemos señalar, tras el pionero de Carilla ("Un poema de Borges. El 'Poema conjetural'", 32-45), los de Blanco de García ("Algunos ejemplos de intertextualidad: Dante en Borges", 33-52), Comas de Guembe ("Documentación histórica y creación literaria. El 'Poema conjetural' de J. L. Borges", 191-199), D'Angelo ("Borges en el laberinto de Dante", 159-172), Rodríguez Risquete ("Borges: fervor de Dante", 195-218), Paoli ("Dante in Borges", 85-120), Zambra Infantas ("Sobre el 'monólogo dramático'. Ilustración en el 'Poema conjetural' de Borges", 547-554) y Feinmann ("Conjeturas de Borges", <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/contrata.htm>).

⁴⁰ "Tres suertes puede correr un libro de versos: puede ser adjudicado al olvido, puede no dejar una sola línea pero sí una imagen total del hombre que lo hizo, puede legar a las antologías unos pocos poemas. Si el tercero fuera mi caso yo querría sobrevivir en el 'Poema conjetural', en el 'Poema de los dones', en 'Everness', en 'El Golem' y en 'Límites'. Pero toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir" (Borges, *Obra poética. 1923-1976*, "Prólogo", 16).

ciudad el motivo del doble, del otro, en numerosos textos;⁴¹ ese doble suele ser una de las manifestaciones del espejo, otro de sus grandes mitemas, por cuanto nos arroja una imagen que, bien que idéntica a la propia en sus contornos y formas, aparece como invertida, exactamente opuesta en su sentido y orientación; así es como se presentan en el poema los dos Lapridas, el hombre de la independencia y del derecho, civilizado y sedentario, y el hombre de la lucha civil y la refriega asesina, atrapado súbitamente por la

⁴¹ A menudo, el motivo del doble se asimila, en la obra borgeana, a otro de sus tópicos recurrentes, el de un hombre que es todos los hombres, el de la postulación de que solo ha existido sobre la tierra un solo hombre que es todos y cada uno de los hombres. Se trata de dos formulaciones de una misma idea que remite, en última instancia, a la proclamada filosofía panteísta del autor, que hunde sus raíces en demoradas y recurrentes lecturas de Berkeley, Hume, Schopenhauer, Stevenson y Macedonio Fernández, y para la cual el yo y la conciencia individual no pueden existir debido a que no existe ninguna clase de "individuos", ya que estos no son más que diversos aspectos o accidentes de un único e indiviso ser absoluto. Imposible aducir aquí siquiera un muestreo de los abundantísimos textos de Borges en que se plasman estas obsesivas ideas; con todo, puede acudir a "Borges y yo" (*Obras completas II. 1952-1972*, 299), "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" (*Obras completas I. 1923-1949*, 1012-1014), "El fin" (*Ibid.*, 909-911), "Los teólogos" (*Ibid.*, 1003-1008), "Everything and nothing" (*Obras completas II. 1952-1972*, 295-296), "El inmortal" (*Obras completas I. 1923-1949*, 989-998), "Proteo"/"Otra versión de Proteo" (*Obras completas II. 1952-1972*, 802-803), "Tú" (*Ibid.*, 808), "La forma de la espada" (*Obras completas I. 1923-1949*, 885-888), "El otro" (*Obras completas III. 1975-1985*, 13-18), y "Agosto 25, 1983" (*Ibid.*, 655-658). Cfr. asimismo Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 78-82 y *passim*; *Versiones. Inversiones. Reversiones*, 36-37; Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 69-70 y *passim*; Goloboff, *Leer Borges*, 97-104; y González, "Algunas consideraciones", 112-115.

barbarie y la violencia; el primero, un Laprida largamente ilusorio y deseado, el segundo, un Laprida incontestablemente real y al cabo aceptado con ese "júbilo secreto" que lo sorprende de pronto, como en una iluminación mística, en el espejo de una noche que se revela así como la verdad misma. Pero hay otros juegos especulares y de identidades dobles además del básico de los dos Lapridas; por lo pronto, está por detrás de este la implícita identificación del propio Borges con su personaje, la evocada autovisión del autor como un segundo Laprida, un Laprida del siglo veinte, atrapado como aquel, en los días de la revolución nacionalista del '43 que encaramaría finalmente a Perón en el poder, en la misma brutal anagnórisis del hombre de letras y de leyes que se sabe prisionero de una tierra y una cultura bárbaras y caóticas, y que la acepta, *volens nolens*, con idéntica jubilosa resignación. Y hay, por fin, un tercer espejo y un tercer juego de dobles, apenas insinuado paratextualmente en el epígrafe que encabeza el poema mediante la mención de José Félix Aldao, caudillo mendocino que comandaba la montonera que dio caza y muerte a Laprida y que, como este, vivió también la radical escisión íntima de quien se sabe desde temprano reclamado por dos destinos antagónicos, por una vocación real e irrefrenable y por otra impuesta y nunca acabadamente asumida, pero racionalmente defendida y reivindicada en raros momentos de consciente arrepentimiento. Y otra vez, como en todo espejo, el reflejo que construyen Laprida y Aldao al mirarse uno en el otro es a un tiempo idéntico e inverso: es idéntico porque Aldao, igual que La-

prida, estuvo destinado inicialmente a una vida de estudio y espiritualidad, de "letras", de "clerecía" en el sentido medieval del término, que incluye tanto el cultivo del intelecto cuanto el de la oración, lo cual lo llevó a tomar, por imposición familiar, el hábito dominico y las órdenes sagradas, y también es idéntico porque, como a Laprida, le llegó asimismo al fraile la anagnórisis marcada por el "júbilo secreto" de un destino inverso que lo reclamaba con fuerza incontestable, y que lo llevó, siendo capellán del Ejército Libertador en Chile, a tomar la espada que ya nunca abandonaría, iniciando así una carrera militar y caudillesca jalonada por la violencia, la crueldad y la barbarie; pero es asimismo este reflejo, decíamos, inverso y antitético, porque en tanto Laprida experimenta este alumbramiento sobre su propia identidad bárbara como una revelación póstuma, que lo alcanza en el momento de su muerte y le brinda un gozo puramente intelectual ante la verdad alcanzada, mas no una satisfacción vital nacida de una identificación plena con la circunstancia de barbarie y violencia que lo mata, Aldao vive el descubrimiento de su real vocación violenta como un éxtasis preñado de consecuencias prácticas que habrán de signar el curso de su vida entera. El júbilo de Laprida ante el descubrirse bárbaro parece ser, en definitiva, siempre un júbilo intelectual, el contento de un hombre de pensamiento que, aun a despecho de las reales imposibilidades, que ahora descubre, de consagrarse enteramente a una vida de estudio y de leyes, glorifica indirectamente al intelecto al derivarse ese contento de una actitud de satisfacción por

el advenimiento de la verdad, por dolorosa que sea; el éxtasis de Aldao, en cambio, es la exaltación primaria, casi animal, de quien se ve de pronto liberado de las ataduras del espíritu y sus normas y puede por fin dar rienda a sus instintos más elementales de ira y concupiscencia.

Y es en este punto donde aparece Sarmiento, pues ha sido el sanjuanino, con su prosa siempre incomparable, quien mejor ha narrado el episodio de esta radical anagnórisis del fraile Aldao en la breve y lapidaria *Vida* que le dedica, biografía cabalmente plutarquiiana tanto por su contundente destreza narrativa cuanto por su implícito impulso moral:

Hace veintiocho años que tuvo lugar la escena que voy a referir. Eran las cinco de la tarde del 4 de febrero de 1817 [...]. La Guardia Vieja se divisaba en lo hondo del valle como un castillejo feudal, abandonado en la apariencia, pero ocultando un destacamento español que veía venir la columna de los insurgentes que se acercaba en silencio y apercebida para el combate. Dos descargas de detrás de las trincheras iniciaron la jornada [...]. Un momento después, la tropa de línea tomaba los parapetos a la bayoneta, y la Guardia Vieja presentaba todos los horrores del asalto. Treinta sables se veían en la orla de este cuadro subir y bajar en el aire con la velocidad del brillo del relámpago [...], y en lo más enmarañado de la refriega, veíase una figura extraña vestida de blanco, semejante a un fantasma, des-

cargando sablazos en todas direcciones, con el encarnizamiento y la actividad de un guerrero implacable. Era el capellán segundo de la división que, arrastrado por el movimiento de las tropas, exaltado por el fuego del combate, había obedecido al fatídico grito de *¡a la carga!* precursor de la matanza y exterminio cuando hería los oídos de los vencedores de San Lorenzo. Al regresar la vanguardia victoriosa al campamento fortificado que ocupaba el coronel Las Heras con el resto de su división, las chorreras de sangre que cubrían el escapulario del capellán, revelaron a los ojos del jefe, que menos se había ocupado en auxiliar moribundos, que en aumentar el número de los muertos. "Padre, cada uno a su oficio; a su paternidad el breviario, a nosotros la espada". Este reproche hizo una súbita impresión en el irascible capellán. Traía aún el cerquillo desmelenado y el rostro surcado por el sudor y el polvo; dio vuelta a su caballo en ademán de descontento, cabizbajo, los ojos encendidos de cólera y la boca contraída. Al desmontarse en el lugar de su alojamiento, dando un golpe con el sable, que aún colgaba de su cintura, dijo como para sí mismo: ¡lo veremos!, y se recostó en las sinuosidades de una roca. Era este el anuncio de una resolución irrevocable; los instintos naturales del individuo se habían revelado en el combate de la tarde, y manifestándose en la superficie con toda su verdad, a despecho del hábito de mansedumbre, o de una profesión errada; había saboreado sangre humana, y saboreado el placer

que sienten en ello las organizaciones inclinadas irresistiblemente a la destrucción. La guerra lo llamaba, lo atraía, y quería desembarazarse del molesto saco que cubría su cuerpo, y en lugar de un cerquillo, símbolo de humillación y de penitencia, quería cubrir sus sienes con los laureles del soldado; había resuelto ser militar como José y Francisco, sus hermanos, y en vez del pacífico valor del sacerdote que encamina al cielo el alma del guerrero moribundo, encaminar a la muerte a los enemigos de su patria. (Sarmiento, *El general fray Félix Aldao*, 209-210)

Se trata del proemio, de la presentación de la historia y del protagonista de la historia; Sarmiento lo presenta mediante una escena proléptica, que se adelanta en el curso de la acción hasta un momento clave de la vida de Aldao. Es una escena de fuerte contenido dramático y cargada expresividad que sin ceder un ápice de su fuerza pulsa sin embargo la cuerda de la progresión y la gradualidad, y cuya inevitable explosión de violencia y sangre no estalla mediante un *tutti* orquestal repentino y *fortissimo*, sino que se alcanza a lo largo de un dosificado pero inapelable *crescendo* que dibuja una curva de intensidad a partir del *pianissimo* inicial que precede a la batalla, un *forte* posterior conforme esta se desata, un *fortissimo* que se focaliza en el furioso desempeño bélico del fraile dentro del general combate, y un tenso *diminuendo* final que da cuenta de la retirada del reprendido Aldao junto a la roca y de su asordinada batalla interior, que concluye con la

férrea determinación de abandonar el sacerdocio y tomar estado plenamente militar. Es una estrategia textual de paulatina intensificación, asaz compleja y refinada, que hemos procurado describir mediante un símil musical; podríamos igualmente haber recurrido al lenguaje cinematográfico, pues lo que Sarmiento hace con maestría es aproximar gradualmente la cámara hacia su objetivo, a partir de un plano general en picado que capta desde muy arriba el escenario en el que ha de desarrollarse la acción —el cielo, el sol, las montañas—, para comenzar enseguida un lento descenso —el valle, el río— acompañado de un simultáneo acercamiento a los actantes humanos, siempre mediante una toma en picado —el ejército libertador que marcha por el valle, y la Guardia Vieja que lo espera—, hasta focalizar finalmente en el combate y, más específicamente dentro de este, hasta definir tomas parciales de grupos pequeños de combatientes y de un combatiente en concreto que se destaca por su ferocidad y desenfreno, y que merece por tanto los beneficios de un primer plano individual; después, exactamente como en el cine, podemos imaginar que la banda sonora sin duda heroica y marcial que ha venido acompañando las escenas previas cede parcialmente su protagonismo acústico para que tenga lugar la breve y urgida intervención dialógica del coronel Las Heras, que con escándalo insta al fraile a ocuparse de su ministerio y dejar a los soldados el combate; la cámara, entonces, se focaliza mediante un primerísimo plano en la cabeza despeinada y surcada de sudor y sangre del enajenado capellán, quien vuelve finalmente

en sí tras la reconversión de su jefe y, siempre acompañado por la cercanísima cámara, se aleja hasta recostarse junto a esa roca que indicialmente se yergue como una reduplicación simbólica, inanimada y geológica, de sí mismo, cuya alma es también pétreo, mineral, dura, sinuosa y agreste, emanación de ese suelo todavía yermo de una patria americana dominada por la barbarie de la naturaleza pura, de la cultura ausente e imposible, según entiende y expone brillante y polémicamente Sarmiento en tantos de sus escritos. Llegados a este punto, el actor y la cámara se deben todavía una intimidad mayor, pues si hasta aquí se trató de filmar la configuración del paisaje y la acción exterior de la batalla, se trata ahora de captar las encontradas y espasmódicas acciones y pasiones que se agitan en la conciencia del capellán; lo que el Sarmiento escritor presenta como un monólogo interior y resuelve mediante un atisbo apenas de la técnica del estilo indirecto libre, el Sarmiento cineasta bien podría resolverlo a través de vertiginosos fundidos y alternas o simultáneas voces en *off* que dieran cuenta de la agitación espiritual que precede y conduce a la gran resolución, a ese supremo acto de autoconocimiento, de épica *anagnórisis*, por el cual el fraile Aldao sabe por fin quién es y determina en adelante acomodar su vida a esta recién alumbrada identidad profunda.

La escena casi podría reputarse como borgeana *avant la lettre*, por cuanto Sarmiento encierra el entero destino de su héroe en este momento de sorpresiva iluminación en el que descubre y comprende la clave de su vida, exacta-

mente como hace Laprida en el poema y como hacen tantos otros personajes de Borges, desde el sargento Cruz en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"⁴² hasta el emblemático Dahlmann de "El sur" (*Obras completas I. 1923-1949*, 915-919), pasando por el Carriego aludido en un prólogo que nuestro autor escribió para el minúsculo poeta de arrabal y que hoy puede leerse como apéndice de su *Evaris. o Carriego*⁴³ (Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 55-59; 74). Pero Sarmiento obra como hipotexto del poema de manera doble, pues además de hacerse presente mediante la citada escena de la *Vida de Aldao* y el texto entero de esta admirable biografía,⁴⁴ irrumpe en los versos borgeanos en forma más que directa

⁴² "Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia [...]. 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" (Borges, *Obras completas I. 1923-1949*, 1013).

⁴³ "Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (Borges, *Obras completas I. 1923-1949*, 261).

⁴⁴ No corresponde detenernos aquí en mayores pormenores de la fascinante biografía del fraile Aldao, trágico y atormentado personaje de nuestra historia que adquiere, en la pluma maestra de un Sarmiento, estatura casi shakespeariana a causa de la real grandeza de sus vicios y los fuertes contornos de su carácter por momentos enajenado y siempre escindido. Remitimos, además de a la citada *Vida sarmientina*, a las coloridas páginas que dedica al fraile el Dr. José María Ramos Mejía en su volumen *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* (307-333), y a los más modernos aportes de Correas ("Aldao", 183-234), Rivera (*Pasión y muerte del fraile Aldao*) y Newton (*Félix Aldao, el fraile general*).

a través de unas páginas de *Recuerdos de provincia* en las que se relata, precisamente, el mismo combate del Pilar aludido por Borges en su poema, con explícita mención de la muerte de Laprida y la desaparición ulterior de sus restos (Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, 255-259). No puede caber la más mínima duda acerca de que Borges tuvo *in mente* el relato sarmientino de *Recuerdos de provincia* a la hora de componer sus versos, porque exactamente por los mismos días de 1943 en que los redactó se encontraba abocado a la escritura de un prólogo para el libro de Sarmiento, que había de encabezar la edición que de este sacó Emecé al año siguiente. Es a la luz de esta innegable circunstancia contextual que nos es permitido postular ahora un cuarto juego especular, un cuarto par de imágenes idénticas e inversas, correspondientes, cada uno en su siglo y a su modo, a los dos enormes escritores y profetas de la patria, Sarmiento y Borges. Cumple, entonces, imaginar a Borges en 1943 equiparándose íntimamente con Sarmiento, remedándolo inclusive como urgido historiador de un destino ineluctable de barbarie. El júbilo secreto que arrebató a Laprida en los versos del maestro contemporáneo al advenir finalmente al autoconocimiento y al aceptar su íntima esencia violenta hacía nido también en los repliegues del propio poeta en esos días en que la barbarie no solo asomaba en nuestros modestos rincones patrios, donde apenas un mes antes de la publicación del poema había triunfado la revolución militar nacionalista y pronazi de donde surgiría finalmente Perón, sino que se entronizaba también hasta el paroxismo en la mismísima

Europa de Hitler y de Stalin. Borges pudo sentir entonces que repetía el melancólico *fatum* de su antepasado Laprida, que el mismo destino de sangre y de crueldad lo alcanzaba a él,⁴⁵ y pudo sentir ante esta iluminación, aun en medio de la desazón y la tristeza, el mismo secreto júbilo que proporciona el conocer al fin una verdad que nos define y constituye. Pero idéntica paradoja, idéntica íntima contradicción de hombre civilizado y paladín de la cultura que al cabo se descubre sustancialmente bárbaro y primario, predica Borges de Sarmiento, bien que relativizando el aserto al adjudicarlo a un crítico, mas proponiéndose tácitamente él mismo como su *alter ego* especular, en el aludido prólogo a *Recuerdos de provincia*:

Paradójicamente, Sarmiento ha sido motejado de bárbaro. Quienes no quieren compartir su aversión por el gaucho, afirman que él también era un gaucho, equiparando de algún modo el ímpetu bravío del uno en las disciplinas rurales con el ímpetu bravío del otro en la conquista de la cultura. [...] el estado del país era rudimentario y a todos salpicaba la violencia, quién más, quién menos. Grous-

⁴⁵ Explícitamente lo reconocerá más tarde, en una breve prosa de 1961 dedicada a Sarmiento: "En la niñez el *Facundo* nos ofrecía el mismo deleitable sabor de fábula que las invenciones de Verne o que las piraterías de Stevenson; la segunda dictadura nos ha enseñado que la violencia y la barbarie no son un pasado perdido, sino un riesgo inmediato. Desde mil novecientos cuarenta y tantos somos contemporáneos de Sarmiento y del proceso histórico analizado y anatematizado por él; antes lo éramos también, pero no lo sabíamos" (Borges, *Textos recobrados. 1956-1986*, 68).

sac, en una improvisación necrológica, hecha casi exclusivamente de hipérbolos, exagera la rudeza de Sarmiento, lo llama "el formidable montonero de la batalla intelectual" y lo compara previsiblemente con un torrente andino [...]. Lo cierto es que Sarmiento puso en el culto del Progreso un fervor primitivo (*Recuerdos de provincia*, 12-13).

Un *fervor primitivo*, dice Borges que puso Sarmiento en su culto del Progreso; en vista de la historia argentina posterior, enmendaríamos: un *candor primitivo*. La constatación de este candor ya era más que factible en 1943, y Borges, aun callándola, la aludió en su poema al admitir y sancionar en un hombre culto la realidad de un júbilo de la barbarie. El paralelismo con Sarmiento es, de nuevo, especular por lo idéntico e inverso: la barbarie del sanjuanino encuentra cauce textual y factual en su prosa desmañada y genial y en su política arrebatada y a menudo autoritaria, mas no alcanza a ser percibida por el propio sujeto, encandilado siempre y hasta el fin por la ilusión del trasplante europeísta; la barbarie de Borges, por el contrario, no podría jamás avenirse con su exquisita prosa y su cincelado verso ni con los grises y pausados actos que jalaron su vida de urbanísimo *gentleman* victoriano, pero se abre paso en la sesgada confesión de júbilo y en la melancólica aceptación de su impronta como inexcusable marca personal y nacional.

Porque esto dice y significa, en definitiva, el "Poema conjetural", y de esto trata: de la madura y valiente

aceptación de la barbarie como destino de la Argentina y de los argentinos, de ayer y de siempre, vale decir, en términos intertextuales, del dolorido reconocimiento del fracaso histórico de la utopía civilizadora sarmientina. No fue Borges, por cierto, el primero en sancionar y proclamar este fracaso; diez años antes de publicarse su poema había tenido lugar la más lúcida y demoledora versión de esta anagnórisis en la pluma ensayística de Ezequiel Martínez Estrada, cuya aún insoslayable *Radiografía de la Pampa* postula amargamente que la verdadera tragedia de la patria radica en el *fatum telúrico* que la condena a quedar por siempre atrapada y entrapada en las redes de una naturaleza bruta y primaria que, pese a fugaces ilusiones civilizadoras, acaba siempre recurriendo e imponiéndose con fuerza inmisericorde.⁴⁶ Se trata, en definitiva, de una clásica tragedia cuyo hé-

⁴⁶ El párrafo final con que cierra Martínez Estrada su ensayo es definitivo en su formulación sintetizadora y en su exhortación casi psicoanalítica a reconocer y aceptar con valentía la verdad inquietante: "Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados, y todo un mundo sometido a los hábitos y normas de la civilización, eran los nuevos aspectos de lo cierto y de lo irremisible. Conforme esa obra y esa vida inmensas van cayendo en el olvido, vuelve a nosotros la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud" (*Radiografía de la Pampa*, 341-342).

roe —todos nosotros— se desconoce a sí mismo, afectando una falsa identidad que íntimamente lo satisface, pero que lo aleja de la verdad hasta un punto en que esta se impone por medio de la catástrofe más cruel. Borges, en su poema, no hará sino encarnar este héroe trágico colectivo en la figura de un personaje singular y concreto, el doctor Francisco Narciso Laprida, argentino arquetípico que soñó y se propuso ser otro, ser un europeo civilizado, negando su profunda e inexorable esencia americana hecha de barbarie, violencia e instinto, eligiendo el engaño antes que la verdad a causa de la satisfacción que proporciona aquel y la opresión que significa esta. Como en la utopía sarmientina, la raíz del fracaso de Laprida no estriba en el legítimo deseo de avanzar en el camino de la cultura y la civilización, sino en postular para ese fin una operatoria de ribetes mágicos según la cual el camino puede ser breve, instantáneo, automático y meramente voluntarista, desconociendo que toda verdadera civilización se construye y consolida no al margen de —o peor aun, contra— los sustratos naturales en los que debe arraigar, sino a partir de y en armonía e integración con estos. La tragedia de Laprida, de Sarmiento, de Martínez Estrada, de Borges y de la Argentina es la del héroe irreflexivo que ante una verdad que lo incomoda elige la fácil y al cabo estéril vía de su negación y de su ilusorio, imposible reemplazo, en lugar de la árdua y eficaz de transformarla mediante método y paciencia, creyendo de ese modo factible una simple y definitiva sustitución de la barbarie telúrica por una civilización

acríticamente importada y trasplantada, no advirtiendo que todo trasplante exige una ponderada compatibilización entre la planta exótica y el suelo receptor, y que aun en las mitologías los dioses creadores construyen el cosmos no desechando e ignorando el caos preexistente sino utilizándolo como fecunda, bien que transmutada y ennoblecida, materia prima. La ficcionalización de esta tragedia, colectiva e íntima a la vez, se hace recurrente en la obra de Borges; el texto emblemático quizá sea, conjuntamente con el "Poema conjetural", el cuento "El sur", de *Ficciones*, cuyo protagonista, el sedentario y europeizado bibliotecario Dahlmann, evidentísimo sucedáneo del propio Borges, descubre con íntima alegría su esencia sudamericana en ocasión de responder a la provocación de un matón que en un perdido y simbólico paraje de la llanura sureña lo desafía a un duelo de cuchillos en el que fatalmente habrá de hallar su muerte y transfiguración (*Obras completas I. 1923-1949*, 915-919). Estamos, como se ve, ante un planteo casi simétrico del que corporiza Laprida en nuestro poema, y similar incluso al que da sostén, *mutatis mutandis*, a otros relatos como "El fin", de la misma colección (*Ibid.*, 909-911), y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", de *El Aleph* (*Ibid.*, 1012-1014), donde la violencia y la barbarie alcanzan súbita e inexorablemente a quienes han intentado en vano escapar a su ley. Es también notable el tratamiento que da el autor a este tema en el temprano poema "Isidoro Acevedo", de *Cuaderno San Martín*, donde imagina para su abuelo una doble muerte, real y soñada;

el viejo guerrero aparece en su lecho final, a punto de morir de enfermedad, y se fragua en ese momento una muerte ideal en batalla, como si su realidad civilizada y sedentaria quisiera, a modo de último y capital acto, incluir un desenlace cargado de dignidad épica, no exento de violencia y rudeza, que remite inequívocamente a ese sustrato bárbaro que esencialmente lo constituye como argentino (*Ibid.*, 179-180). Pero tal vez sea la breve prosa "El puñal", incluida en el volumen *Evaristo Carriego*, el texto más inquietante y sugerente de cuantos explotan el tópico de la barbarie agazapada y amenazante que finalmente se impone como un destino al hombre pretendidamente letrado y pacífico:

En un cajón hay un puñal [...]. Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina. Otra cosa quiere el puñal. Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo, eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre. En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima [...]. A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta

fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles (*Obras completas I. 1923-1949*, 259).

El texto es elocuente y perfecto: el puñal, personificado, animizado, sueña y vive en el cajón de un escritorio, entre manuscritos, igual que acecha la barbarie en el seno mismo de la pretendida, ilusoria civilización forjada antinaturalmente por unos pocos hombres voluntariosos e ingenuos; casi diríase que Borges recrea aquí, como en sus otros textos sobre el tema pero con más perfecta e irónica maestría, el viejo tópico medieval de las armas y las letras, solo que para los medievales, e incluso para Cervantes, las armas son un instrumento del orden y de la justicia, esto es, un reaseguro para las mismas letras y para el goce pleno de la civilización, en tanto aquí —en este abisal *aquí* a la vez textual y transhistórico— las armas son emergentes del caos y la anarquía, las enemigas del orden jurídico y social que radica en las siempre vencidas e imposibles letras; son, como reza nuestro poema, *la batalla deforme*. En el *topos* medieval la disputa de armas y letras no implica una real contradicción, una antítesis insoluble y excluyente, sino una simple cuestión de prelación o supremacía entre dos disciplinas igualmente nobles y ordenadas a idénticos fines espirituales; en la tristísima recreación borgeana y argentina, en cambio, el *topos* supone una radical dialéctica de imposible síntesis, una dicotomía sustancialmente insalvable: las armas son la fuerza regresiva y natural que siempre se impone, y las

letras la vana ilusión recurrentemente derrotada y escarncida, aun a despecho de ilustres intentos por armonizar tan desavenidos términos de la eterna antítesis, que van desde el pobre y conmovedor Belgrano, enmarañado en inútiles y bárbaras campañas militares que le quitaron tiempo y salud para sus proyectos de cultura y de alta política, hasta el contradictorio general Roca, cultor de las más acendradas prácticas de la vieja tradición caudillesca y violenta incluso en pro de su admirable política progresista y modernizadora, por no mencionar el más evidente ejemplo del *montonero intelectual* Sarmiento que decía Groussac. En las tres biografías que Sarmiento dedica a hombres de armas —Aldao, Facundo y el Chacho—, la ideal integración de armas y letras, a la manera medieval o cervantina, resulta imposible, porque solo son compatibles con las letras las armas de un ejército regular y organizado según normas y ciencia, cuyo modelo inequívoco es para Sarmiento el general Paz; las otras armas, las armas caudillescas y bárbaras, las armas de la montonera, son las enemigas de las letras, porque son las enemigas de la civilización. Se perfila entonces en Sarmiento una vuelta de tuerca respecto del viejo tópico clásico: no se tratará ya de debatir acerca de la prelación o jerarquización de dos actividades igualmente nobles y espirituales, según hacían los medievales y según sanciona Cervantes en el *Quijote* (I, 37, 418-419), sino de plantear la oposición de armas y letras en términos de irreductible incompatibilidad: las armas del caudillo no pueden convivir con las letras, no pueden tampoco su-

bordinarse a estas como corresponde, porque son armas que se definen por el caos y la resistencia a cualquier forma de orden y concierto, son una emanación de las fuerzas brutas de la naturaleza pura que desconocen toda sujeción al espíritu, son, en síntesis, la expresión de la *ignorancia* de las letras –el Chacho–, el *desprecio* por las letras –Facundo–, o el *abandono* de las letras –Aldao–, mas nunca podrá surgir de ellas una actitud de convivencia integradora. No deja de resultar revelador a este respecto el hecho de que quien reprende a Aldao por su desordenada furia en el combate, y al hacerlo enciende en él la iluminación que habrá de llevarlo a abandonar definitivamente el sacerdocio por la guerra, sea el coronel Las Heras, un representante de aquellas armas racionales y espirituales propias del ejército organizado según ciencia y método, y que lo haga en el contexto de una batalla por la independencia, vale decir, en el seno de una lucha lícita llevada a cabo con técnicas civilizadas. En el reproche de Las Heras no solo alienta el escándalo ante el espectáculo de un sacerdote que descuida su función por asumir otra, sino también la denuncia de un *modus bellandi* salvaje, brutal y caótico que degrada a las mismas armas entendidas según criterios de orden y táctica: “Padre, cada uno a su oficio: a su paternidad el breviario, a nosotros la espada.” Las Heras no hace más que delimitar funciones, que fijar deberes –como buen lector de Cicerón y parcial conocedor del latín, Sarmiento seguramente confiere aquí al sustantivo *oficio* el sentido latino de ‘deber’, ‘obligación’–; no deja de ser irónico que sea

el soldado quien marque este deslinde y recuerde al sacerdote su misión, pues según la recta doctrina medieval son los miembros del estamento superior, los clérigos, quienes deben fijar funciones a los estamentos inferiores de los caballeros y los labradores; se trata de otro indicio del desorden monstruoso que el comportamiento de Aldao acarrea, de una nueva evidencia de su enajenación espiritual, y también se trata, si se quiere, de otra inadvertida profecía sarmientina acerca de las muchas y tristes ocasiones en las que, a lo largo de la historia argentina, los soldados tomaron indebidamente la palabra y la iniciativa pretendiendo enrostrar a los legítimos representantes del orden legal –de las “letras” bajo su especificidad jurídica– sus evidentes faltas e incompetencias. Sarmiento, se sabe, fue la mayor parte de su vida un pensador optimista: estaba convencido de que a la larga la civilización se impondría a la barbarie en estas tierras; en su vejez moderó este optimismo, según se desprende de su *Conflictos y armonía de las razas en América*. Pero esta toma de conciencia de los obstáculos insalvables para un triunfo definitivo de la civilización en su patria, ocurrida hacia el final de su vida por vía de la reflexión y el ponderado razonamiento, había sido ya adelantada poética y proféticamente en plena juventud, en esa breve biografía dedicada a un memorable personaje, acaso más ficcional que histórico según nos lo presenta su inspirada pluma, hecho de contradicción, de eterna lucha íntima, de irreflexiva voluntad autodestructiva, de esquizofrenia, de crueldad, de insalvable desarmonía espiritual.

En cuanto a Borges, cabal hombre de letras, epítome del argentino europeísta que asume y condensa en sí la entera tradición cultural de occidente, inofensivo bibliotecario y profesor de hábitos más que sedentarios, erudito apartadizo y desdeñoso de todo tipo de emoción popular o experiencia vital de dimensión colectiva, también él se ve, con todo, misteriosamente atraído por el hampa elemental de los suburbios y la modesta épica delictiva de matones y cuchilleros, siente ocasionalmente la seducción del coraje aun en su forma más básica de gratuita violencia, y confiesa reiteradamente una profunda nostalgia por ese destino militar de sus mayores que no fue digno de asumir y continuar.⁴⁷ Hay en esta nostalgia y esta seducción, por cierto, la tópica fantasía, propia de hombres exquisitos y abrumados de cultura, acerca de la autenticidad de la vida primaria y elemental; hay el habitual deseo hipervalorativo de lo que nos falta y jamás tendremos, la idealización casi rousseauiana del idílico

⁴⁷ "Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados [...] y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción" (Borges, *Autobiografía*, 24). Pero véanse sobre todo los poemas "Inscripción sepulcral", de *Fervor de Buenos Aires* (*Obras completas I. 1923-1949*, 26), "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges", de *El hacedor* (*Obras completas II. 1952-1972*, 320), "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín", y "Junín", ambos de *El otro, el mismo* (*Ibid.*, 424-425; 493), "Acevedo", de *Elogio de la sombra* (*Ibid.*, 640), "1972", de *La rosa profunda* (*Obras completas III. 1975-1985*, 146), y la sexta y última de las "Tankas" incluidas en *El oro de los tigres*, que conviene reproducir: "No haber caído, / como otros de mi sangre, / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas" (*Obras completas II. 1952-1972*, 784).

estado natural y original donde la felicidad era posible, pero cuya recuperación plena es del todo inviable; más allá, sin embargo, de estas connotaciones arquetípicas y universales de la atracción borgeana por la aventura de gesto violento y rudimentario, hay una compleja vuelta de tuerca en torno de la tragedia argentina que venimos describiendo, vuelta de tuerca que consiste, según se ve, en disfrazar la seducción de la barbarie de desinteresado gozo intelectual, de legítima complacencia ante el hallazgo de la verdad radical de nuestra identidad personal y nacional. El júbilo secreto que endiosa el pecho de Laprida, la felicidad y la fiesta que siente Dahlmann al salir a la llanura con el cuchillo en la mano, son, en un primer nivel de lectura, una satisfacción cognoscitiva ante la verdad advenida, y en tal sentido no hacen más que ratificar la condición hipercivilizada e "intelectual" de los personajes; pero ¿no son también acaso, en un nivel más íntimo de análisis, una sesgada y secreta —por lo que tienen de vergonzante— confesión de complacencia vital e integral ante la barbarie que los ha alcanzado y, ahora lo saben, los constituye? El júbilo y la felicidad, ¿no son, además de una desapasionada aceptación de la verdad, una pasional y visceral adhesión a un bien largamente negado y sin embargo querido? No debería olvidarse, a este respecto, que Borges, como buen discípulo de Spinoza y Schopenhauer, identifica a menudo en sus ficciones los actos de aceptar y elegir (Paoli, "Dante in Borges", 94): si Laprida y Dahlmann aceptan su destino sudamericano es porque íntima y secretamente

lo han elegido, aun a despecho de su propia conciencia negadora. Y lo mismo Borges, el más europeo y el más criollo de los argentinos (Cfr. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 27-45; *Versiones. Inversiones. Reversiones*, 127-137; Sarlo, *Borges, un escritor de las orillas*, 159-166.).

Pero es tiempo ya de venir a Dante y a la *Commedia*, el segundo gran hipotexto del poema, y más en concreto al verso del *Purgatorio* que, traducido *ad litteram* e incluido por Borges en el monólogo de Laprida, condensa en sus once sílabas, a nuestro juicio, el entero sentido del “Poema conjetural”: *fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano / que, huyendo a pie y ensangrentando el llano...* Cumple sin embargo precisar que no es únicamente a través de este verso que Dante se hace presente en el texto; Roberto Paoli ha señalado que este en su integridad lleva la marca del modelo dantesco, pues se trata en su opinión de una *biografía compendiosa* a la manera de las que tanto recurren en la *Commedia* cuando un personaje, desde la perspectiva de serena o resignada plenitud y cabal clarividencia que le otorga su condición de salvado o condenado, resume en un breve relato lo esencial de su vida, a menudo concentrándola en un hecho significativo que brinda la clave de su sentido. Es exactamente lo que hace Laprida, bien que en su caso esa visión condensada y esencial de su vida no surge desde la posterioridad de ultratumba, sino en el momento mismo de la muerte, en una dramática coincidencia cronológica entre el término natural de sus días y la violenta iluminación acerca de

su significado.⁴⁸ Pero inclusive más acá de esta intertextualidad dantesca general, de este rasgo procedimental rastreable por cierto en muchos relatos de Borges, el “Poema conjetural” se construye sobre la base de un hipotexto del Alighieri que trasciende el más acotado del

⁴⁸ “[...] questa condensazione insomma di una biografia in un’ultima carrellata di coscienza, per cui gli avvenimenti anche remoti, focalizzati ora sulla morte, sono ripercorsi dalla memoria tendenziosamente e di scorcio, assumendo un senso che è insieme nuovo e definitivo, tutto ciò richiama gli inserimenti ‘mimetici’ delle anime dei tre regni nella narrazione dantesca, col racconto compendiario e selettivo che fanno della propria vita (o, come vedremo meglio in seguito, della loro morte, della loro vita in rapporto a quella morte). Il discorso interiore di Laprida è poi avvicinabile alle confessioni che le anime fanno a Dante anche in ragione del suo carattere ‘conjetural’, cioè in quanto ipotesi fondata, riferimento di una versione sconosciuta e segreta ma realmente o idealmente autentica e verace, la quale ristabilisce un ordine di verità infranto dalle false versioni” (Paoli, “Dante in Borges”, 97). “[...] noi proporremo in queste pagine una comparazione con Dante, coi racconti che le anime dei tre regni fanno delle loro storie particolari, con le strutture fondamentali di questi racconti in cui i defunti si palesano a Dante. [...] ricordiamo che per Dante le anime sono ‘figure’ realizzate, cioè vite terrene il cui compimento nell’aldilà le conserva e le rivela, conferendo loro un’autenticità definitiva; prefigurazioni di una realtà più vera in cui ha trovato il suo senso e il suo fine l’umbratile realtà che le informava. Ora è vero che con Borges non si esce dall’ambito delle ombre terrene, ma se noi sostituiamo al giudizio divino questa sorta di autorivelazione interiore che l’uomo ha di se stesso a un momento dato, vediamo che l’individualità riceve in entrambi i casi una nozione essenziale e completa di se stessa, nozione definitiva che la fissa in una dimensione immutabile [...]. Si sarà certamente notato che un buon numero di defunti danteschi non raccontano tanto la loro vita quanto la loro morte: la vita è vista ormai come una vicenda subordinata alla morte o è ridotta a un evento saliente, mentre il resto è come inghiottito dalla voragine dell’oblio [...]. Altre anime riducono la loro biografia (o la vedono ridotta, se sono presentate indirettamente) a un atto culminante o a un istante rivelatore e decisivo, quasi sospeso nel vuoto biografico” (*Ibid.*, 105-106; cfr. Blanco García, “Algunos ejemplos de intertextualidad: Dante en Borges”, 38-40).

celeberrimo verso, y aun el del episodio de Buonconte di Montefeltro en el que este se inserta, hasta identificarse latamente con todo el canto V del *Purgatorio*. Evidente resulta la huella del episodio de Buonconte, y de varios tramos textuales de su relato, en el monólogo de Laprida; está, por lo pronto, el dato histórico común de las luchas fratricidas que enmarcan ambas muertes. Buonconte di Montefeltro, capitán gibelino de Arezzo en la guerra contra los güelfos de Florencia, es muerto por estos en la batalla de Campaldino; Laprida, unitario de San Juan, es muerto por los federales mendocinos en el combate del Pilar; adviértase inclusive, más allá del carácter civil y partisano de ambas contiendas y del perfecto paralelo trazable entre gibelinos vs. güelfos y unitarios vs. federales, el curioso juego numérico, otra vez especular, que establecen las fechas de las dos batallas: Campaldino, el 11-06-1289; Pilar, el 22-09-1829 (como buen cabalista vocacional, Borges debe de haber sentido la fascinación de esta ominosa coincidencia). Buonconte relata su propia muerte como Laprida relata la suya, hecha la salvedad, ya apuntada, de que el primero lo hace *a posteriori*, en tanto el segundo va narrando su fin a medida que este va aconteciendo y acercándose, en un tenso y suspenso presente. Están, luego, las correspondencias textuales que se concretan en versos casi calcados; dejemos para lo último el más evidente *fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano*, y veamos otros no menos exactos en su equivalencia, para lo cual convendrá aducir unos pocos tercetos del relato de Buonconte a Dante:

“Oh!” rispuos’elli, “a piè del Casentino
 traversa un’acqua c’ha nome l’Archiano,
 che sovra l’Ermo nasce in Apennino.
 Là ‘ve il vocabol suo diventa vano,
 arriva’ io forato nella gola,
 fuggendo a piede e ‘nsanguinando il piano.
 Quivi perdei la vista e la parola;
 nel nome di Maria fini’, e quivi
 caddi e rimase la mia carne sola.” (Purg., V, 94-102)

El alma penitente se refiere al río Archiano, afluente del Arno, que atraviesa el valle de Casentino y nace en los Apeninos junto a la Ermita o el Convento de Camaldoli (*l’Ermo*); dice luego que su muerte ocurrió “allí donde su nombre se vuelve vano”, esto es, donde el río Archiano pierde su propio nombre a causa de que desemboca en el Arno; allí es donde el capitán llegó malherido, “horadado en la garganta” y “huyendo a pie y ensangrentando el llano”, y allí es donde “perdió la vista y la palabra” y cayó muerto, con el nombre de María en los labios, signo fugaz pero inequívoco de su extremo arrepentimiento. Ahora bien, al sentar explícitamente la analogía con Buonconte y sintetizar su muerte para compararla con la propia, Laprida recoge con precisión textual algunos de estos datos en versos como “donde un oscuro río pierdè el nombre” (*là ‘ve il vocabol suo diventa vano*) y “huyendo a pie y ensangrentando el llano” (*fuggendo a piede e ‘nsanguinando il piano*), pero también modifica levemente otras referencias, como

cuando transforma el *quivi perdei la vista e la parola / [...] caddi e rimase la mia carne sola* en un “fue cegado y tumbado por la muerte”, reduciendo las tres acciones estipuladas por Dante –perder la vista, perder la palabra, caer– a solo dos –ser cegado [= perder la vista], ser tumbado [= caer]–, con evidente y significativa exclusión de la pérdida de la palabra, que no se verifica en Laprida, dato importante sobre el cual regresaremos después; en cuanto al *forato nella gola* dantesco, adviértase hasta qué punto crece artísticamente la referencia al convertirse, en el poema de Borges, en el memorable cierre “el íntimo cuchillo en la garganta”, sobre el que también hemos de volver. El relato de Buonconte se ocupa luego, ya ocurrida su muerte, de reseñar cómo un ángel y un demonio disputaron sobre su alma, y cómo este último, encolerizado por la salvación *in extremis* del capitán, desahogó su furia haciendo que el cuerpo se perdiese para siempre en las aguas del Arno (*Ibid.*, 103-129). Resulta sorprendente, a este respecto, hacer notar que Borges nada dice en su poema sobre el hecho de que también el cuerpo de Laprida, como el de Buonconte, fue perdido y jamás se encontró, pero sabemos que históricamente eso fue lo que sucedió, e incluso el propio Sarmiento se encarga de sentarlo en su relato del combate del Pilar en *Recuerdos de Provincia* (257-258); el mecanismo del juego intertextual se complejiza pues mediante una azarosa coincidencia entre los dos hipotextos de nuestro poema, el dantesco y el sarmientino, que sin embargo no encuentra eco textual en el hipertexto borgeano.

Decíamos más arriba que el hipotexto dantesco en el “Poema conjetural” trascendía del acotado episodio de Buonconte di Montefeltro a la integridad del canto V del *Purgatorio*. En efecto, ocurre en este, tal como señaló en su momento Roberto Paoli, otro episodio que se hace a su modo presente en el poema; se trata de la historia de Iacopo del Cassero, quien marchando a Milán a través del territorio paduano fue asaltado y muerto por esbirros de su enemigo Azzo VIII d’Este (*Purgatorio*, V, 64-84). Según Paoli, esta banda de asesinos que persigue a su presa hasta darle muerte se corresponde mucho mejor con el fin de Laprida a manos de la bárbara montonera de Aldao que le da caza, que la solitaria muerte de Buonconte, y más aún –añade el crítico italiano– si se toma en consideración que Iacopo declara haber huido hacia un pantano que, irónicamente, resultó su trampa mortal: *Corsi al palude, e le cannuce e ’l braco/ m’impigliar si, ch’i’ caddi; e li vid’io/ delle mie vene farsi in terra laco* (82-84), exactamente lo mismo que le ocurre a Laprida cuando, huyendo hacia el sur “por arrabales últimos”, se ve acechado y demorado por “la noche lateral de los pantanos” y confiesa la certeza de que en breve “a cielo abierto yaceré entre ciénagas” (Paoli, “Dante in Borges”, 98-99). Por nuestra parte, y sin negar la pertinencia de las correspondencias mencionadas por Paoli, preferimos llamar la atención sobre el hecho de que la presencia y la operatividad de los pantanos, las marismas y el lodo no es privativa del episodio de Iacopo del Cassero, sino corresponde *a todo* el canto V del *Purgatorio*; a su modo, la

zona baja de la desembocadura del Archiano en el Arno donde Buonconte resulta muerto es también un bañado, y con mayor claridad aún se alude a un pantano en el tercer episodio del canto, el brevísimo y bellísimo de Pia de' Tolomei, la dama sienesa defenestrada y muerta en un castillo de la Maremma Toscana por orden de su esposo: *Siena mi fè, disfecemi Maremma* (134);⁴⁹ la *maremma*, la marisma, el pantano, es otra vez el escenario y en cierta manera el agente de la muerte. Los tres personajes de este canto, entonces, mueren en pantanos, y también Laprida; ello no es casual, si atendemos a los valores simbólicos del lodo, del líquido barroso, de esa materia informe y caótica en la que se mezclan, sin prevalencia clara de uno sobre otro, dos elementos en cierto modo antagónicos como la sólida tierra y la fluyente agua. El barro representa la indefinición, la transición riesgosa e incierta entre dos estados, la hibridez inclusiva; los tres personajes dantescos mueren en pantanos porque, siendo pecadores que se arrepienten *in extremis*, se enfrentan a la incerteza de su destino ultraterreno, que hasta último momento aparece como indefinido y riesgoso. En cuanto a Laprida, es evidente que no hay en él la confesión y el arrepentimiento de un pecado moral, sino de un error intelectual, el haberse creído "otro", el haber anhelado ser otro, el haber negado su íntima esencia bárbara y violenta que por fin descubre y acepta. Pero en todos los casos

⁴⁹ María Teresa Maiorana dedicó a la doliente figura de la Pia de' Tolomei dantesca y a sus reencarnaciones en diversos autores y en diversas artes su libro póstumo *Pia d' Tolomei: de Europa a América*.

el lodo y el pantano son la argamasa simbólica con que se plasma ese escenario de violenta, peligrosa y angustiante transición, sea entre el pecado y la gracia, sea entre la ignorancia y la iluminación. Se trata, por lo demás, en Dante y en Borges, de personajes que, ya al arrepentirse, ya al iluminarse, advienen a una segunda vida, a un segundo nacimiento; las aguas enlodadas emblematizan también este pasaje ritual en toda su ambivalencia, siendo imagen tradicional de las hilogenias y cosmogonías, del orden material y espiritual que surge superior y renovado a partir de una previa experiencia de la disolución y la regresión a la noche y al caos (Cfr. Bachelard, *El agua y los sueños*, 144-174; Chevalier- Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, "Barro, lodo", 179; Cirlot, *Diccionario de símbolos*, "Barro", 98, "Pantano", 354; Eliade, *Traité d' Histoire des Religions*, 168-190).

Llegamos así, finalmente, al gran verso de insondable semántica, a ese "huyendo a pie y ensangrentando el llano" que merece, por lo pronto, algún liminar comentario sintáctico. Según una primera y ligera interpretación, el verso italiano *fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano* parece ostentar una estructura fácilmente bímembre, con dos gerundios coordinados que rigen respectivos complementos: el modal *a piede* como régimen de *fuggendo*, y el objeto directo *il piano* como régimen de *'nsanguinando*. Sin embargo, la estructura resulta un poco más compleja —y muchísimo más rica, como intentaremos demostrar, la semántica que de ella se deriva— si se recuerda y toma en consideración el hecho de que el verbo

italiano *fuggire* ha heredado de su étimo latino *figere* la capacidad de funcionar como transitivo, esto es, de admitir y aun exigir un objeto directo como complemento. Así, el reparto de complementos en nuestro verso se enrarece y complejiza, a la vez que la estructura se torna menos simétrica, pues en tanto el modal a *piede* es régimen solo del primer gerundio *fuggendo*, el objeto directo *il piano*, por lo que acabamos de señalar, resulta régimen tanto del segundo gerundio *'nsanguinando*, de lo cual no se dudaba, cuanto del primer gerundio *fuggendo*: el capitán Buonconte, entonces, está *huyendo a pie*, y está *huyendo [d]el llano* y, al hacerlo, está *ensangrentándolo*. Ahora bien, nuestra lengua castellana no admite normativamente que el verbo *huir* sea transitivo, pero al realizar una traducción *ad verbum* del verso italiano, Borges traslada al suyo no solo la estructura del original, sino también la semántica y, por añadidura, las propiedades de sus componentes lexicales, de modo que la transitividad del verbo italiano *fuggire* aparece también en el castellano *huir*, por obra de una traducción operada en un nivel de lengua poética que resulta capaz de reconfigurar las estructuras propias de la lengua cotidiana. Pero el fenómeno no se detiene ahí, pues la reconfiguración sintáctica del verso por obra de la heredada transitividad poética del *huyendo* repercute también en la semántica del acusativo *el llano* y del endecasílabo todo, que se enriquece hondísimamente.

Ante todo, cabe preguntarse qué designa este *llano*. En el hipotexto dantesco *il piano* alude a una mera to-

pografía, a un accidente de suelo geográficamente determinable y sin mayores connotaciones ulteriores; en el hipertexto borgeano podría suponerse una designación análoga, una alusión al llano local y acotado de la zona del Pilar donde tuvo lugar la refriega en que cayó muerto Laprida, actualmente correspondiente al departamento de Godoy Cruz, muy cerca de Mendoza capital. Es posible y aun inexcusable, en un primer nivel de significación, la admisión de esta referencia literal, pero en el contexto textual del poema, y más aún en el contexto extratextual de la tradición literaria y cultural de las letras y el pensamiento argentinos, de Echeverría y Sarmiento en adelante, el *llano*, la *llanura*, debe leerse como una categoría histórico-mítica de mayores alcances, debe entenderse como una designación sinecdótica y antonomásica, mediante la referencia al espacio argentino arquetípico, la *pampa*, de la Argentina toda. El llano es la pampa y la pampa es la Argentina, es esa inmensidad exasperante e ilimitada que nos define como una pura naturaleza áspera, como un vacío humano, como un espacio hecho de irrealdad y de promesa siempre insatisfecha; es, en síntesis, la *barbarie*, la fuerza bruta de lo telúrico informe, elemental y a-histórico (*cf.* Rodríguez, *Un desierto para la nación*). La actitud de Laprida de estar *huyendo [d]el llano* quiere decir, entonces, lo mismo que declara en otro pasaje del poema: *yo que anhelé ser otro*. El huir del llano es el símbolo físico y kinésico del querer ser otro, del negar la propia, ingrata realidad de esa Argentina que no logra superar las determinaciones fatales de

lo telúrico, del proponerse hasta el fin ignorar y evitar lo esencial y constitutivo de cada argentino: la barbarie. Se trata de una doble ignorancia, dado que involucra una dimensión personal e íntima —pretenderse el individuo plenamente ilustrado y civilizado, esto es, definitivamente evadido y salvado de la barbarie general que lo circunda— pero también, derivada de la anterior, una dimensión colectiva y pública —pretender el individuo que, mediante el modelo ejemplar y la acción positiva encarnados en su persona, pueda cambiarse y conjurarse la barbarie general, esto es, que la condición civilizada de individuos eminentes pueda de suyo ser la causa de una civilización general—. Si la dimensión personal e íntima de tal ignorancia implica una buena dosis de ingenuidad, la dimensión colectiva y pública conlleva una notoria arrogancia que la historia argentina se ha encargado inmisericordemente de señalar y castigar. Pues bien, tanto la ingenuidad cuanto la arrogancia castigada tienen también sus marcas textuales en el poema: respectivamente, *a pie*, y *ensangrentando*. La determinación modal *a pie* se erige en marca de la imposibilidad, del fracaso inevitable de la huida; se trata de una empresa ingenuamente asumida e inevitablemente condenada a causa de la insuficiencia de medios objetivos con los que cuenta para ponerse en práctica. La llanura es inexcusable, de ella no se sale, no se huye; se trata, a su modo, de un laberinto más de los tantos que prodiga Borges, un laberinto no ya hecho de túneles o pasadizos, sino de inmensidad y horizontalidad infinita, de monótona indiferenciación

que convierte a la llanura no solo en una imagen de la materia prima original, caótica e informe, sino en una pesadilla siempre igual a sí misma, una cárcel sin atisbo de escape. No en vano declara Borges en uno de sus cuentos que “un lugar de la llanura era igual a otro” (“El fin”, *Obras completas II. 1923-1949*, 910). No en vano, por otra parte, el gesto de huir inútilmente a pie de ese llano mortal parece establecer una implícita dialéctica ortogonal entre la frágil y asediada vertical humana de Laprida y la potente y al cabo triunfante horizontal de la llanura, que se impone al fugitivo mediante agentes de destrucción que se desprenden de esa misma horizontalidad y corporizan la elemental fuerza telúrica en esos furiosos caballos que asedian, embisten y aplastan: “Oigo los cascos / de mi caliente muerte que me busca/ con jinetes, con belfos y con lanzas”; “Las befas de mi muerte, / los jinetes, las crines, los caballos, / se ciernen sobre mí”. El triunfo de la animalidad sobre la humanidad, de la horizontalidad sobre la verticalidad, son otras formas, pues, de decir la supremacía de la barbarie telúrica sobre la civilización. En cuanto al *ensangrentando*, alude, como decíamos, a la dimensión colectiva y pública de la ignorancia del pretenderse otro, del querer huir, y por tanto a la nota de arrogancia y de consecuente castigo que se desprende de aquella; en cierto modo, entonces, el ensangrentar el llano es consecuencia del haber querido huirlo a pie, el resultado de sangre y de fracaso de la utopía civilizadora se sigue de la desproporción entre la inalcanzable meta colectiva y los insuficientes medios

personales, esto es, el castigo se sigue de la arrogancia. Llegados aquí, el verso continúa aún sorprendiéndonos con más y mayores complejidades que desmienten definitivamente nuestro liminar análisis, porque aquella estructura que en la superficie se presentaba como bímembre por coordinación —dos gerundios con sus respectivos complementos unidos por una cópula y que, tal como la gramática enseña, los coloca en un mismo plano de relevancia sintáctica—, debe reformularse ahora, por sobre cualquier configuración superficial, como una real y profunda subordinación por la cual el primer gerundio de la aparente coordinación se convierte en la causa lógica del segundo, y se subordina por tanto a este: *porque estaba huyendo del llano a pie, acabó ensangrentándolo*, debiera ser, entonces, la representación semántica o *macroestructural* del verso.⁵⁰

Hay por lo demás, en esa huida y en esa sangre, y por ello en todo el poema, la sombra de una trágica ironía. Igual que corre Edipo a su horrible destino de parricidio e incesto por querer escapar de él, igual que el camino que emprende por huir del oráculo lo conduce finalmente a la consumación de este, Laprida corre al encuentro de la

⁵⁰ “[...] estas macroestructuras son de naturaleza *semántica*. La macroestructura de un texto es por ello una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto” (van Dijk, *La ciencia del texto*, 55). “Uno de los términos que pretende aclarar la macroestructura, es el concepto de *tema de un texto* o *tema del discurso*” (*Ibid.*, 58). Naturalmente, al hablar aquí de macroestructura a propósito del verso analizado estamos considerando a este como un texto cerrado en sí mismo, sin referencia alguna, todavía, al marco textual mayor del poema.

barbarie a causa de la misma carrera que emprende para escapar de ella: el mismo llano es a la vez *huido* y *ensangrentado*, o como hemos visto, es al cabo ensangrentado, esto es, consumado en su realidad bárbara y violenta, a causa de haberse pretendido huido. Todo intento por desconocer o evitar la barbarie genera al cabo, irónicamente, más barbarie, más sangre, más muerte y más tragedia. Porque no se trata, por cierto, de la sola y única sangre de Laprida; queda ya dicho que existe una dimensión colectiva y pública, además de la personal e íntima, en la pretensión de huida, y también se da esa doble dimensión en el castigo, en la venganza de la renegada llanura, que golpea por igual al individuo Laprida y a la patria toda. La sangre de Laprida es la sangre de todos los argentinos, la sangre bárbaramente derramada, en gran medida, a causa y en ocasión de la lucha por la civilización: basten como ejemplos la guerra del Paraguay o la campaña militar sarmientina contra el Chacho Peñaloza, empresas que hombres ilustrados llevaron a cabo en pro de la civilización guiados por pasiones y recurriendo a métodos a veces muy poco civilizados. Es, a todas luces, la trágica ironía de una barbarie que se enseñorea incluso de quienes la denuncian y la combaten, reivindicándose así como única realidad ineludible. El poema sugiere esta misma idea a través de otro clásico mitema borgeano, el sur. Hacia el sur huye Laprida, y en el sur queda atrapado y encuentra su muerte y transfiguración bárbara. El sur es en Borges, como se sabe, el lugar mítico de la barbarie y la violencia, de la tierra elemental y primaria, de esa patria esencial

que se vive como destino; es, en tal sentido, un exacto sinónimo del *llano* del que ansía escapar Laprida, bien que sin concebir demasiadas esperanzas: “de sangre y de sudor manchado el rostro, / sin esperanza ni temor, perdido, / huyo hacia el sur por arrabales últimos”. Parece advertir Laprida, pues, en el acto mismo de su huida, la vanidad de esta, y que lograr escapar del llano yendo hacia el sur es, en definitiva, permanecer siempre en el llano, cambiar solo de ángulo o de relativa posición dentro de una llanura inevitable y laberintica cuyas partes —tal como escribe el propio Borges— son iguales unas a otras. No se puede huir del llano/sur porque este no es un lugar geográfico, no es un mero escenario, un accidente exterior al sujeto, sino la sustancia constitutiva del sujeto, su íntima esencia, su inseparable destino.

Si hablamos del llano y del sur como dos designaciones de una única realidad no espacial sino esencial, no extrínseca sino intrínseca al sujeto, e identificable con la barbarie y con un nivel natural y primario de vida humana, debemos sumar ahora a esta diada de imágenes geográficas capitales otras de similar naturaleza que terminan de configurar una coherente isotopía de los espacios marginales, subalternos o indefinidos: están junto al *llano* y junto al *sur*, en efecto, las *cruelas provincias*, los *arrabales últimos*, la *noche lateral de los pantanos*, las *ciénagas*; en síntesis, está la presencia operante, recurriendo a otro clásico concepto borgeano, de las *orillas*. Y no se trata, claro está, de las obvias orillas del suburbio, de los poéticos arrabales de casas bajas y calles de

tierra en los que la ciudad comienza a desgarrarse y a convertirse en campo; hay mucho de eso en la literatura de Borges, por cierto, pero el cabal sentido de las orillas en su obra y en su vida misma apunta bastante más allá, a su fatal condición de escritor argentino, de intelectual atrapado en una circunstancia geográfica y cultural periférica y lateral respecto de los grandes centros del arte y del pensamiento; la Argentina entera es una gran *orilla* del mundo, un espacio heterogéneo, mestizo diríase, donde los ecos de la civilización llegan débiles y tardíos, cuando no imposibles, y son fatalmente devorados por el bramido constante y fortísimo de la barbarie nativa, que recurre como un *ostinato* musical ensordecedor e inapalable. A esta Argentina arquetípica aluden, pues, y no a presumibles caseríos del Pilar, los *arrabales últimos* del poema, y también las referencias al barro y a las ciénagas, que si por una parte remiten, como hemos señalado más arriba, al hipotexto dantesco del canto V del *Purgatorio*, por otra parte aportan su ambigua y confusa materialidad al diseño de esos arrabales macrogeográficos connotados por lo informe, lo indefinido, lo caótico, lo impreciso, lo impuro, lo mixto; de nuevo, la Argentina en sí es barrosa y pantanosa, mestiza de aguas y tierras que la marginan e indefinen, y al hacerlo la condenan a un limbo eterno que no es acabadamente América ni acabadamente Europa, y que se impone con toda la violencia de su bravía primariedad en ese alumbramiento intelectual súbito que corona y da sentido a la experiencia previa de la sombra y el extravío, tal como se la encierra en otro endecasílabo

perfecto, hecho a la vez de ceguera e iluminación, de oscuridad y plenitud: *la noche lateral de los pantanos*.

Todo lo anterior conduce, finalmente, a la consideración de los otros dos versos del "Poema conjetural" que apelan directamente a Dante, y que adrede postergamos hasta aquí: "fue cegado y tumbado por la muerte" –hipertexto de los dantescos *quivi perdei la vista e la parola; / [...] caddi e rimase la mia carne sola*–, y el conclusivo "el íntimo cuchillo en la garganta" –hipertexto de *arrivai io forato nella gola*–. Con el primero estamos, todavía, en plena alusión a la antedicha iluminación intelectual, que a la mítica manera de Tiresias y de Edipo ocurre como correlato de una simultánea ceguera física, de modo que la pérdida de la vista y la noche se erigen en emblemas contrastivos del alumbramiento y la visión de un intelecto que finalmente, en medio de aquellas sombras preñadas de luz inmaterial, arriba a la verdad. El maridaje de la ceguera y la caída –"fue cegado y tumbado"– remite asimismo al camino de Damasco con la caída y la transitoria ceguera de San Pablo en ocasión de su iluminación mística (*Acta Apostolorum*, 9, 3-8). Se trata de una cabal conversión, de una revolución vital y espiritual absoluta. Por lo demás, Borges solo retiene de su hipotexto dantesco la mención a la ceguera y la caída, y omite en cambio toda referencia a aquella *parola* que conjuntamente con la vista perdía Buonconte al caer; sugeríamos más arriba que no se trataba de una omisión gratuita o irrelevante, sino de un dato textual de largas repercusiones en el sentido final del poema. Laprida no puede, como Buoncon-

te, perder la palabra, porque lo que hace en el poético y simultáneo relato de su propia muerte es, precisamente, ejecutar un concreto acto de habla mediante el cual define y sanciona todo un orden discursivo de inamovibles pertinencia y vigencia: el discurso transhistórico de la Argentina sobre sí misma, sustentado en y por la violencia. Borges ha imaginado a Laprida no solo en el trance de su íntima iluminación intelectual sobre el trágico destino de sí mismo y de la patria, sino también en el trance de dar nacimiento y definición al discurso que proclama, a la vez celebrándolo e interpretándolo, ese destino, discurso que será después, metacrónicamente, el de Sarmiento y el del mismo Borges. La transfiguración de Laprida *in extremis* deja de ser, por tanto, meramente cognoscitiva, para devenir discursiva; no solo *conoce* una repentina verdad y la acepta, sino la *proclama* verbalmente, y al hacerlo funda el discurso autointerpretativo y autoconmiserativo tan típicamente argentino. Y es a la luz de esta circunstancia *logogenética* que debe leerse, por fin, el lapidario verso final del poema, "el íntimo cuchillo en la garganta". En Dante había apenas una garganta horadada que, consecuentemente, perdía la palabra: *arrivai io forato nella gola / [...] quivi perdei la vista e la parola*; en Borges, el cuchillo se instaura íntimo en la garganta no solo, ni principalmente, porque actúa como instrumento del degüello y de la consecuente muerte bárbara, sino porque asume en esa garganta las funciones propias de la voz y la palabra, que por ello no se pierden. Si en Dante la violencia mataba a la palabra, que por ello se perdía, en Borges

la violencia sustituye una vieja e ilusoria palabra legal y civilizada –la propia de aquel hombre “de sentencias, de libros, de dictámenes”– por una nueva y verdadera palabra bárbara y cruel; el cuchillo, por tanto, no llega a la garganta para anular toda palabra y todo discurso, sino para generar una palabra y un discurso de violencia y de sangre, un orden verbal auténtica y fatalmente argentino. Hay que leer el verso final del poema, en consecuencia, en relación antitética con aquel “cuya voz declaró la independencia” que predica Laprida de su vida pasada; aquel Laprida, iluso adalid de la civilización y del orden jurídico, tuvo antaño en la garganta una voz que se hizo instrumento de la ley en su más alta forma, la declaración fundante de una nación; este Laprida, repentinamente alcanzado, en entendimiento y voluntad, por la inevitable fuerza de la barbarie y el caos, tiene ahora en la garganta un cuchillo que opera como instrumento de una violencia tanto fáctica –el degüello– cuanto verbal –la celebratoria sanción de un orden discursivo esencialmente argentino que a la vez deplora y se complace en la copiosa sangre de enfrentamientos feroces y gratuitos, recurrentes y radicales a lo largo de la historia.

Dante es a Borges, en la textualidad del “Poema conjetural”, lo que Cervantes es a Pierre Menard en el cuento de Borges: la expresión lingüística se muestra, en los límites de los concretos versos que hemos analizado, y hecha salvedad del cambio de código idiomático, como exactamente la misma (*fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano* > *huyendo a pie y ensangrentando el llano*) o

como casi la misma (*forato nella gola > el íntimo cuchillo en la garganta; quivi perdei la vista e la parola, / [...] caddi... > fue cegado y tumbado por la muerte*), e idénticas o muy similares resultan las fórmulas de los dos poetas en cuanto a su semántica locucionaria. Pero la fuerza ilocucionaria, y con ella el sentido último, resultan del todo diversos en ambos actos de habla; lo que en Dante no pasa de ser un par de versos medianeros o apenas descriptivos, en Borges adviene a la dimensión de símbolo y de clave de lectura del entero poema. ¿Qué varía o difiere entre hipotexto e hipertexto, entonces, para que se obtengan tan contrarios resultados? Varían y difieren, y mucho, los contextos de enunciación y recepción, el trecho que va de la Italia medieval a la Argentina del siglo XX. Y son precisamente ese amplio trecho espaciotemporal y ese contexto peculiarmente argentino, capaces de reconfigurar el sentido de los versos de Dante y de convertirlos en versos de Borges, o mejor, de hacerlos más lícita y plenamente de Borges que de Dante, la marca aportada por Sarmiento al proceso de apropiación textual que ha llevado a cabo Borges. Es Sarmiento quien, mediante la introducción del fraile Aldao y de Laprida, y con ellos de la capital dialéctica de la civilización y la barbarie y del modelo de análisis e interpretación más persistente y fatal del drama argentino, confiere a los versos de Dante el nuevo contexto de enunciación y de recepción que resulta necesario, imprescindible, para que esos versos alcancen su máxima potencia significativa y advengan a su sentido definitivo, aquel que el poeta florentino no pudo haber

imaginado. Si fuera lícito encerrar en una desnuda fórmula el método de apropiación borgeana de esta fuente dantesca, erraríamos si dijéramos que el "Poema conjetural" equivale a Dante *más* Sarmiento, y acertaríamos en cambio si dijéramos que equivale a Dante *por* Sarmiento. El contexto ideológico argentino aportado por Sarmiento no se limita a sumarse a la expresión lingüística dantesca, no es un mero aditamento que la complementa o la prolonga, sino un factor que la *multiplica* en su sentido, que la incrementa haciéndola estallar hasta su plenitud máxima. *Mutato nomine*, reemplácense a Dante y a Sarmiento, sinecdóticamente, por los espacios culturales que respectivamente representan, y obtendremos la clave decantada de la entera literatura de Borges, que acaso no sea más —¡ni menos!— que el resultado exquisito y fecundo de la entera tradición europea y occidental que el poeta ha heredado, multiplicada por su potentísima y personal identidad argentina. Si el "Poema conjetural" es Dante por Sarmiento, en Borges ha hallado el universo una curiosa y fertilísima forma de multiplicación y plenitud: la de su cabal *argentinización*. Dante y Sarmiento, Europa y América, son así el agua y la tierra de las que está hecha la *ciénaga-Borges*, los poderosos elementos que confluyen en el precipitado alquímico del antonómásico escritor universal y argentino para, a la vez, definirlo e indefinirlo, definirlo indefiniéndolo, convirtiendo su obra y su magisterio literario en una nocturna iluminación a un tiempo marginal y total, en una encendida y centáurica *noche lateral de los pantanos*.

Bibliografía

1. ALAZRAKI, JAIME, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*, 3ª ed. aumentada. Madrid, Gredos, 1983.
2. _____, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.
3. ALIGHIERI, DANTE, *La divina commedia*, Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col Commento Scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. 21ª edizione ristampa. Milano, Hoepli, 1983.
4. BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
5. BARRENECHEA, ANA MARÍA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Edición aumentada. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
6. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado. Sexta editio. Matriti, BAC, 1982.
7. BLANCO DE GARCÍA, TRINIDAD. "Algunos ejemplos de intertextualidad: Dante en Borges", en AA.VV. *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1993, pp. 33-52.
8. BORGES, JORGE LUIS. *Autobiografía 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

9. BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. 3 vols. Buenos Aires, Emecé, 2009-2010-2011.
10. BORGES, JORGE LUIS. *Obra poética*. 1923-1976. Buenos Aires, Emecé, 1977.
11. BORGES, JORGE LUIS. *Textos recobrados. 1956-1986*. Buenos Aires, Emecé, 2003.
12. CARILLA, EMILIO. "Un poema de Borges. El 'Poema conjetural'", *Revista Hispánica Moderna*, XXIX, 1 (1963), 32-45.
13. CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona, Planeta, 1982.
14. CHEVALIER, JEAN - GHEERBRANT, ALAIN. *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona, Herder, 1995.
15. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. 6ª ed. Barcelona, Labor, 1985.
16. COMAS DE GUEMBE, DOLORES. "Documentación histórica y creación literaria. El 'Poema conjetural' de J. L. Borges", *Revista de Literaturas Modernas*, 20 (1987), 191-199.
17. CORREAS, JAIME. "Aldao", en *Historias de caudillos argentinos*. Estudio preliminar de Tulio Halperín Donghi. Edición de Jorge Lafforgue. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2002, pp. 183-234.
18. D'ANGELO, BIAGIO. "Borges en el laberinto de Dante", en su *Borges en el centro del infinito*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Universidad Católica "Sedes Sapientiae", 2005, pp. 159-172.

19. VAN DIJK, Teun A. *La ciencia del texto*. 3ª ed. Barcelona, Paidós, 1992.
20. ELIADE, MIRCEA. *Traité d'Histoire des Religions*. Paris, Payot, 1953.
21. FEINMANN, JOSÉ PABLO. "Conjeturas de Borges", <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/contrata.htm>.
22. GOLOBOFF, GERARDO MARIO. *Leer Borges*. 2ª ed. Buenos Aires, Ediciones Yuca, 1985.
23. GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. "Algunas consideraciones sobre el uso del diálogo en la narrativa borgeana", *Letras*, 38-39 (1998-1999), 105-117.
24. GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. "El arte narrativo de Sarmiento", en De Marco, Miguel Ángel, y Javier Roberto González (eds.) *Visiones de Sarmiento*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 2010, pp. 87-105.
25. GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. "'Poema conjetural', verso 14", en AA.VV. *Borges/Cortázar. Penúltimas lecturas*. Buenos Aires, Ediciones Circeto, 13-39.
26. MAIORANA, MARÍA TERESA. *Pia de Tolomei: de Europa a América*. Buenos Aires, Fundación María Teresa Maiorana, 1993.
27. MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
28. NEWTON, JORGE. *Félix Aldao, el fraile general*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1971.
29. PAOLI, ROBERTO. "Dante in Borges", en su *Borges: percorsi di significato*. Firenze, Università degli Stu-

- di - Istituto Ispanico - Casa Editrice D'Anna, 1977, pp. 85-120.
30. RAMOS MEJÍA, JOSÉ MARÍA. *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*. 2ª ed. Introducción de Vicente Fidel López. Prólogo de José Ingenieros. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
 31. RIVERA, MIGUEL. *Pasión y muerte del fraile Aldao*. Buenos Aires, Americana, 1958.
 32. RODRÍGUEZ, FERMÍN. A. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010.
 33. RODRÍGUEZ RISQUETE, FRANCISCO J. "Borges: fervor de Dante", *Quaderns d'Italià*, 10 (2005), 195-218.
 34. SARLO, BEATRIZ. *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 1995.
 35. SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *El general fray Félix Aldao, gobernador de Mendoza*, en sus *Obras Completas*. 53 vols. San Justo, Universidad Nacional de La Matanza, 2001, vol. VII (Facundo - El Chacho - Aldao), pp. 209-234.
 36. SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Recuerdos de provincia. Prólogo y notas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Emecé, 1944.
 37. ZAMBRA INFANTAS, ALEJANDRO. "Sobre el 'monólogo dramático'. Ilustración en el 'Poema conjetural' de Borges", *Revista de Literatura*, LXVII, 134 (2005), 547-554.

IMÁGENES DE LO ABSOLUTO EN BORGES

SILVIA MAGNAVACCA
 Universidad de Buenos Aires
 CONICET

Hace muchos años, Fernando de Toro escribió unas breves páginas con cuya mención acaso convenga comenzar. Dice que, al enfrentarse con las obras de Franz Kafka y Jorge Luis Borges, el lector es sumergido en un mundo metafísico complejo, presentado a través de una forma narrativa que de pronto lo sorprende. Ciertamente, esos textos ofrecen estructuras *aparentemente* similares, como el laberinto y el centro (Toro, 1985: 67).

Quisiera subrayar por ahora ese adverbio, "aparentemente", para volver sobre él al final de estas reflexiones que estarán dedicadas a Borges y formuladas desde el punto de vista filosófico.

En muchos autores entre quienes se cuentan los dos que nos convocan, la relación Filosofía-Literatura o viceversa es, por así decirlo, "gestáltica", en cierta medida similar a la que se da entre figura y fondo intercambiables.

Para seguir el entramado secular que la Literatura —o la poesía, en el sentido etimológico del término, es decir, como creación— teje con la Filosofía, no es necesario llegar, por ejemplo, al binomio Rilke-Heidegger, en el que culmina una larga historia de diálogo, un diálogo que a veces ha rozado la mimetización. Ya Aristóteles había teorizado la cuestión en el libro IX de la *Poética*. La poe-