

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

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

Además, es el propio Borges quien llama la atención para la posibilidad de una segunda lectura de «El Sur», en el *post-scriptum* al prólogo de la referida edición de *Ficciones*. El cuento, conforme su autor, puede ser leído «como una narración de hechos novelescos mas también de una manera diferente»<sup>6</sup>. Esta «diferencia» en la lectura se da en la medida de una mayor valoración de elementos esparcidos en el cuento que lo puntualizan en un ritmo onírico, francamente alucinatorio, como prefirió señalar Emir Rodríguez Monegal<sup>7</sup>.

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

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

<sup>6</sup> Véase el prólogo de la edición ya referida de *Ficciones*.

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

Un gato simbólico, un libro emblemático, un tren hipnótico, una revelación/comentario del autor: en este *crescendo* vislumbramos un patrón (o más modestamente, una *unidad*) del sistema composicional —del montaje, para bien decir— de Jorge Luis Borges. En este sistema, todo toma un doble sentido, o por lo menos, un sentido desdoblable; escritor barroco, todos los elementos son ecos proyectados y proyectantes de otros elementos; de ahí, un sistema de correspondencias que se codifican y se combinan nos asalta en la lectura. Y en la lectura de un texto suyo, pocas veces tenemos inmediato conocimiento de todas las capas de significado que se multiplican. En este sentido —«El Sur» no es excepción— los cuentos de Borges ilustran la noción contemporánea misma de lo que es un «texto» conforme a la concepción barthesiana y estructuralista del término<sup>8</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En Rosa sucede lo mismo. Si el «otro» del texto de Borges es el inconsciente, en el caso de Rosa es la acumulación de tradiciones de la fe católica. Se dibuja entonces un intertexto poderoso: se trata de la historia de Roberto el Diablo, romance europeo medieval que da origen a uno de los *lais* bretones, posteriormente prosificado en varias versiones, y que constituye una de las más interesantes notas del *Diccionario del Folclore Brasileño* de Luis da Câmara Cascudo<sup>9</sup>. El origen de esta historia se remite al siglo XIII; durante generaciones fue preservada oralmente en diferentes culturas europeas, en los siglos subsecuentes. Innumerables ediciones ayudaron a mantener su popularidad a partir del siglo XV y del XVI en toda

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