

Los mitos argentinos fueron retomados y releídos en la obra de Borges. Pero, independientemente de esa relectura, lo que los hace diferentes, es el lugar o el momento en que esos mitos hacen irrupción en los relatos. Como los mitos universales, siempre aparecen allí donde no se los espera: se muestran de perfil, se los ve de espalda. Uno los reconoce y descubre que los desconoce. Además, esos mitos argentinos se cruzan con otros, «venidos de remotas regiones, de remotas edades». Esto les confiere un carácter extraño, otra dimensión.

«Una función del arte —dice Borges en la introducción a una edición de *Martín Fierro*— es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres: de todas las historias que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz y la de sus hijos, es la más patética y firme».

Martín Fierro forma parte de los mitos preferidos de Borges, se lo encuentra varias veces en su obra, se repite, insiste. Es cierto que esta obra maestra de la literatura argentina se convirtió en un lugar común, y que sirvió a todas las ideologías. Pero hay algo más: Borges realiza con ese mito varias operaciones, por decir así. Podría incluso servir de ejemplo, de «mode d'emploi», de todo lo que uno puede o de lo que uno tiene el derecho de hacer con un mito, aunque éste sea canónico.

Por un lado, hace algo que nadie se había atrevido antes en Argentina: lo mata. Por supuesto no a la obra, ni al mito, sino al personaje.

Dos versos, que fueron más tarde canónicos, pero que ya estaban en mayúsculas en el original, terminan el *Martín Fierro*

Mas naide se crea ofendido  
pues a ninguno incomodo  
y si canto de este modo  
por encontrarlo oportuno  
NO ES PARA MAL DE NINGUNO  
SINO PARA BIEN DE TODOS.

No solamente el personaje no ha muerto, sino que acaba de nacer a su vida mítica. Vida que no comienza inmediatamente, ya que sus contemporáneos no supieron apreciarla. Sin embargo, la primera estrofa permitía presagiar su gloria:

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,  
que al hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria  
como el ave solitaria  
con el cantar se consuela.

Hay aquí, en unos pocos versos, una puesta en escena de varias costumbres del imaginario argentino: el hecho de cantar para contar, los versos octosílabos de la payada, la guitarra, esa vieja compañera, y el aquí que supone un ahora. Aquí y ahora de un enunciado que parece quedar para siempre en el momento de su enunciación; de un país que no tiene pasado, que sólo tiene un pasado ilusorio. Y quizás algo

más esencial, pone en escena al gaucho, al hombre de esas regiones, contando por «una pena extraordinaria lo desvela», como en los textos de Sarmiento (30 años antes), y sólo el canto podrá consolarlo. La realidad parece repetir las desgracias, idénticas a sí mismas, a lo largo del siglo XIX. El relato, la palabra, parece ofrecerle una salida en un mundo más seguro: la literatura.

En la obra de Borges vamos a reencontrar a ese Martín Fierro tan conocido para los argentinos, no en lugares o épocas insólitas, como lo sugerimos para otros mitos, sino en su lugar natural, la pampa.

Efectivamente, «El fin» (cuento de *Ficciones*) retrasa en algunas líneas el ambiente del campo argentino; nada está omitido: el poncho, la llanura, el atardecer, la guitarra («...llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba indefinidamente»).

El relato también se desata como una suerte de laberinto simplificado donde el camino nos lleva, por senderos sin importancia, que parecen repetirse, a un fin insólito.

En una «llanura abstracta, como vista en sueño», un gaucho moribundo (de muerte natural) ve llegar a alguien: «Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete...». Sólo el poncho, el chambergo, el caballo son visibles, «pero no la cara del hombre». Ese hombre inicia con un negro que está en la pulpería, una especie de conversación-payada. Y todo parece confirmar que los personajes y la situación son conocidos, y al mismo tiempo parece imposible que sea así. ¿Quién no recuerda el famoso duelo entre Martín Fierro y el negro, que el primero gana? En el relato de Borges el duelo se convierte en un duelo a cuchillo y descubrimos que el negro es el hermano del que fue matado. Por último asistimos, asombrados, (al mismo tiempo que ese gaucho moribundo, Recabarren, personaje-testigo), a la muerte de Martín Fierro: «Y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa». Pero, además, como antaño, como aquella otra vez el Martín Fierro de Hernández, el negro del relato de Borges, en un gesto que se hizo mítico, «limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a la casa con lentitud...».

Hernández había hecho decir a Martín Fierro:

Limpié el facón en los pastos  
desaté mi redomón  
monté despacio y salí  
al tranco pa el cañadón.

Insólito encuentro, en el relato de Borges, no con Martín Fierro, sino con su muerte. Borges hace con él lo que la literatura universal hizo con Ulises, Hamlet o Edipo, se lo apropia. En este caso para matarlo. Pero hay también en ese corto relato, ese otro encuentro, más sutil, con un gesto, retomado en una frase: «Limpié el facón en los pastos...».

Ese gesto había marcado el comienzo de las aventuras de Martín Fierro, su primer muerto. Ese gesto-frase, tal vez por su contexto lingüístico, tal vez por un misterioso sentido escondido, se instaló en las memorias. ¿Es la calma transmitida por «monté

despacio y salí al tranco»? ¿O es porque representa ese primer gesto sin importancia que marca un momento capital en una vida, el comienzo del destino? Gesto que resume, frase que condensa un conjunto de sensaciones enmarañadas que, a partir de ese momento, será imposible transmitir de otra manera.

Pero esto no es todo lo que acontece alrededor de ese personaje. El tiempo no tiene la misma dimensión en el nuevo mundo. Hernández, su autor, que vivió hasta finales del siglo XIX, es confundido por la imaginación popular con Martín Fierro. Como lo que sucede a Homero con Ulises.

Borges retoma la figura de Hernández, que ha quedado algo desdibujada, tal vez por el aislamiento en que el autor vivió. «Hernández —dirá Borges en un prólogo a *Martín Fierro*— casi no ha dejado una anécdota. Apenas si nos consta que era corpulento, barbudo, fuerte y jovial y que su memoria era extraordinaria... en él se ha repetido, mutatis mutandis, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar». Hernández, un desconocido que escribió esta obra para «ayudarse a alejar el fastidio de la vida de hotel». Hernández, que tenía intenciones políticas: «escribir un folleto popular contra el Ministerio del Interior». Hernández que hace que Martín Fierro, «contrariando su índole estoica, se queje mucho».

Es así, que este hombre corpulento y jovial, que nadie conoce, a quien «la voz del protagonista se impuso», se hace más humano, más próximo. «En él había una carga de experiencias que nunca había revisado o analizado; estas oscuras cosas del tiempo se proyectaron en el poema que escribía». Si Martín Fierro lo había eclipsado, Borges los vuelve a diferenciar y a mitificar. Autor y personaje se parecen, no porque el segundo refleje al primero, sino porque una larga vida en común les dio rasgos comunes. Muerto el autor, como su criatura, se hace papel, palabras que el recuerdo grabará en oro, quemará o simplemente dispersará en el viento. O hará todo eso alternativamente, en un ciclo en el que canonización e inquisición se suceden.

Los hombres también, como Borges, utilizan sus mitos a gusto. Mitos productores de palabras, significaciones errantes, que no pertenecen a nadie, que atraviesan a los seres humanos, a los grupos, en el transcurso de la historia.

Por supuesto, Martín Fierro no aparece solo, forma parte de una constelación de figuras míticas argentinas que se cruzan con él, lo repiten, lo completan. Forma parte de configuraciones míticas, conjuntos de mitos que constituyen sistemas atravesados por el tiempo, es decir que el transcurrir del tiempo los recompone, dando nuevas figuras al interior de la misma configuración. Esos conjuntos o configuraciones, aparecen también en la obra de Borges y allí también son recorridos por el tiempo. Tiempo de las lecturas, tiempo que transcurre también para la obra.

Otro de los mitos que aparece en el imaginario argentino y que es retomado por Borges es Juan Moreira. En su origen *Juan Moreira* fue un folletín de un autor medio, Eduardo Gutiérrez, publicado en el diario *La patria argentina*, de noviembre de 1879 a enero de 1880. El héroe de ese folletín era un gaucho del mismo nombre, existente

en la realidad, conocido, ya sea por sus aventuras delictivas, ya sea como un gaucho rebelde que ayudaba a los pobres. Esas dos versiones coexistieron y fue quizás esta ambigüedad lo que estuvo en la base de la creación de ese personaje.

En 1886 ocurrió algo que iba a jugar un rol esencial en la creación del mito Moreira. Podestá, el director de teatro y actor más célebre de la época, que hace giras en todo el país, pide a Gutiérrez que ponga en escena *Juan Moreira* y monta la obra en su teatro. El éxito fue extraordinario. En el teatro-circo de Podestá, las escenas interiores eran interpretadas en el escenario y las otras, las fiestas populares, los bailes, en la pista del circo, con la participación de los caballos de la compañía. El mito Moreira comienza a hacer su camino. A pedido del público (que cree conocer a Moreira) la obra es continuamente modificada. Se agregan escenas, se sacan otras, incluso se cambia un poco el personaje.

La historia de Moreira es también, como la de Fierro, la de un gaucho noble, obligado a huir de la justicia. Pero por un lado presenta un carácter más violento y por otro defiende a los más débiles. Moreira se convierte así poco a poco en un gaucho rebelde y justiciero. Como tantas veces en la historia de lo imaginario, un personaje de la literatura convertido en mito, cobra al mismo tiempo características de persona. La burguesía argentina, Borges incluido, lo considera un delincuente; el pueblo, un justiciero. Borges cuenta que en los archivos policiales de fines del siglo pasado o de principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden público de haber querido hacerse los Moreira.

En la obra de Borges, Moreira presenta características específicas y como Martín Fierro, aparece varias veces. Pero el rol que Borges le hace jugar, por ejemplo en «La noche de los dones», uno de los cuentos de *El libro de arena*, es totalmente diferente del rol habitual de ese mito en Argentina.

El cuento hace referencia a la muerte mítica de Moreira, que ha sido contada incluso en el cine: era tal su poder de convicción y su fuerza, que se necesitó una partida de hombres de la milicia armada para abatirlo. En el relato de Borges, Moreira, en realidad, no aparece para morir (aunque se cuente su muerte), sino para que un adolescente de buena familia, el protagonista, descubra la violencia y la muerte. Sin embargo, esa elección, esa presencia, confiere al descubrimiento una resonancia particular, casi épica: conocer la muerte como un testigo de la muerte de Moreira, es como conocer el amor haciendo el amor con la cautiva, como lo cuenta el mismo relato. De este modo, gracias a este encuentro insólito, en la misma noche de los dones, que nos hace sonreír por la exageración, el descubrimiento del amor y de la muerte por un adolescente cobra su justa dimensión.

Sólo la materialización imaginaria, esas mentiras, cargadas de nuestra propia imaginación y también de la imaginación de los otros, puede restituir a ese hecho su verdadera dimensión. Proust en *La búsqueda del tiempo perdido* hace que Marcel describa la escalera que le daba acceso a Gilberte, con características materiales impresionantes. Es así cómo logra transmitir, al menos de manera aproximativa, la muche-