Desde lo Local a lo Global. Escrituras Plurales sobre una Tradición

Susanna Regazzoni[1*]

Según la práctica literaria del siglo xx de escrituras y reescrituras, de versiones y de perversiones de géneros y de tradiciones (pienso en autores tales como Borges, Saer, Aira, Soriano, entre otros), resulta evidente la presencia constante del género gauchesco en la narrativa argentina. En el siglo xx, los relatos de Borges; y más recientes, ya en el siglo xxi, otros dos textos (objeto de este estudio), «El amor» (2011), de Martín Kohan, y *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, retoman y reescriben el género centrándose (diríamos mejor descentrando y descolocando) en el poema nacional de José Hernández *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta del gaucho Martín Fierro* (1879).

Los relatos «Biografía de Isidoro Tadeo Cruz» (1949) y «El fin» (1953 y 1956), de Borges, anticipan la estrategia narrativa que retomarán escritores y escritoras contemporáneos; aunque Borges, como sabemos, había completado el texto fundante, cerrándolo con la muerte de su protagonista. En este siglo, se puede pensar en los textos de Pablo Katchadjian, cuyo *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* data de 2007; Oscar Fariña, autor de *El guacho Martín Fierro*, de 2011; Martin Kohan con su relato «El amor», en 2015, y la novela *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, de 2017.

La cíclica vuelta a la gauchesca, junto a los *topoi* del desierto, la frontera, el malón, la cautiva, es una constante en la literatura del país, y, según afirma Horacio González en su ensayo *La Argentina manuscrita*, César Aira también podría considerarse el gran maestro de esta nueva representación de la gauchesca (González, 2018). En dicho marco, la alternativa narrativa de este género propuesta por Borges y posterior-

[1*] Catedrática de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Correo electrónico: regazzon@unive.it

mente por Aira motiva una respuesta por parte de una generación de escritores/as cuya peculiaridad radica en el uso de la ironía, además de proveer una mirada otra sobre el paisaje-escenario gauchesco e incursionar en la sexualidad de los personajes y sus relaciones. Se afilian así a una literatura nacional reinterpretando y revitalizando emblemas consagrados.

Borges

Entre los elementos que caracterizan la personalidad de Jorge Luis Borges, además de su cosmopolitismo universalista, se encuentra su postura inescindible del mundo que lo une a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX, relación que marca una visión nueva de la literatura argentina, donde se encuentra —como señala Sarlo (1993, p. 11)—, en un extremo, la tradición gauchesca, y, en el otro, la teoría del intertexto. Esta elección se acompaña con el culto de los antepasados y la opción de basar muchos de sus relatos en el conflicto. Esto es evidente en «La muerte y la brújula» o en el «Aleph», hasta llegar a los enfrentamientos más evidentes que caracterizan los cuentos *gauchescos* como «El fin» (*Artificios*), donde Borges completa el *Martín Fierro*, de Hernández, con un epílogo sangriento: el gaucho es muerto por el hermano del negro a quien Martín Fierro había matado en *La Ida*; «El sur», donde Juan Dahlman, secretario de una biblioteca municipal, viaja al campo para convalecer de una herida que lo llevó al borde de la muerte, allí se encuentra con unos gauchos achispados que lo provocan en una pulpería, un viejo gaucho le lanza una daga y lo desafía a pelear. En la «Biografía de Tadeo Isidoro Tadeo Cruz (1829-1874)» (*Aleph*), el autor escribe las consabidas palabras: «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» (1974a, p. 44).

Alan Pauls señala que la repetida situación del duelo que Borges adopta en sus textos implica una situación única y convencional, simultáneamente eficaz en la ficción y en la escritura de los relatos (*El factor Borges*, 2004, pp. 42-43), y, más aún, el «duelo es como el chip de la ficción de Borges, su ADN, su huella digital. El duelo es para Borges el modelo mismo de la ficción: una situación narrativa que articula de

una manera particular la relación entre la literatura y la vida» (2004, p. 42), entonces, viene a ser, de esta forma (como el truco y como el ajedrez en los policiales), una metáfora de la literatura.

Como se sabe, Jorge Luis Borges declaró, en varias de sus entrevistas disparatadas, que lo que había escrito ya se había escrito y que él no inventaba nada, sino que copiaba. Dentro de este marco, se coloca el interés del autor hacia el poema nacional.

En el estudio de la importancia del tema del *Martín Fierro* y de la gauchesca en la producción literaria de Jorge Luis Borges son fundamentales las obras de Rodríguez Monegal (*El* Martín Fierro *en Borges y Martínez Estrada*, 1974); de Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 1988); de Rafael Olea Franco (*El otro Borges. El primer Borges*, 1993); de Beatriz Sarlo (*Borges, un escritor en las orillas, A Writer on the Edge*, 1993); Sylvia Molloy (*Las letras de Borges,* 1999); los artículos de Mónica Bueno, «Borges, lector de *Martin Fierro*», de 2001, y el más reciente de Marta Spagnuolo, «Para dar un fin a una discusión sobre "El fin" de Borges y posible comienzo de otra», de 2005.

Con la lectura de este libro, Borges inicia un diálogo con el lector y desarrolla su contenido en infinitas direcciones gracias a una atenta interpretación. La presencia del *Martín Fierro* y de la gauchesca es un elemento que acompaña la obra de Borges desde los ensayos críticos que publica en 1925 hasta 1965 con *Para las seis cuerdas*, donde discute las formas de apropiación literaria del *Martín Fierro* y critica las interpretaciones positivas del poema. Precisamente en *Para las seis cuerdas*, declara que toda lectura supone una colaboración y casi una complicidad del lector, como señala en el prólogo al Carriego. Un caso singular es el de *El Fausto criollo* (Estanislao del Campo, 1866), donde hay que aceptar que un gaucho pueda seguir el argumento de una ópera cantada en un idioma que no conoce. También en el *Martín Fierro*, «un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador» necesita un lector que complete el significado (1965, p. 953).

«Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» y «El fin» son, entonces, los textos en los que Borges se dedica a «expandir» y a «engrosar» el argumento del poema a partir de la elección de los episodios que selec-

cionará como sustento de su versión o per-versión de la gauchesca; tomando sus palabras, da la pauta de su entrada sesgada, lateral a la lectura. En este caso, del extenso cuerpo del poema, como sabemos, eligirá dotar de nombre y darle una filiación al Sargento Cruz y vengar la muerte del moreno, aunque con este gesto «mata» ficcionalmente y, en buena ley, al personaje principal de la gauchesca (Sarlo, 1995).

«El Fin» es un relato que se encuentra en *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones* (1944), parte que se añade en la segunda edición. La historia del relato ya estaba anunciada en la página 65 del librito sobre *El Martín Fierro*, escrito en 1953, en colaboración con Margarita Guerrero, donde comenta la circunstancia de que el final del libro sugiere episodios fuera de este: «Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte del hermano», apuntando, de esta forma, a un cuento que él escribirá (p. 65).

En realidad, como pasa a menudo con los relatos de Borges, es difícil dar una fecha exacta de su publicación, según lo que escribe Jorge Cruz en «El hacedor en La Nación» (*La Nación*, 1999):

> A estos ensayos se añadieron cuentos como «Funes el memorioso» y «La forma de la espada» (1942), incorporados en 1944 a la primera edición de *Ficciones*; y «La espera» (1950) y «El hombre en el umbral» (1952), incluidos en la segunda edición de *El Aleph* (1952); «El Sur» y «El fin» (publicados en 1953), fueron incorporados en la edición de *Ficciones* de 1956 (1999, s. d.).

Como señala Antonio Fernández Ferrer en *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* (2009), en esta narración breve, Borges cuenta el final de una historia partiendo, una vez más, de la obra canónica de la literatura argentina, el *Martín Fierro*. El relato de Borges se origina en un episodio que se cuenta en el Canto VII de la *Ida*, cuando Fierro mata a un negro, tras provocarlo injustamente en estado de ebriedad durante un baile. En la segunda parte de la obra, como se sabe, en el último canto, Fierro se aparta de sus hijos y del hijo de Cruz después de haber intercambiado las historias de sus vidas. Se separan una vez más y, como preludio de ese final, Fierro (que ha matado y es un proscrito y un desertor) presenta un alegato arrepentido y moralizante de sus errores. En esta segunda parte del poema, en el canto XXIX, el hermano del asesinado desafía al gaucho en un duelo de canto improvi-

sado, pero es derrotado por la habilidad dialéctica de Martín Fierro, y así queda abierto el final del poema, ya que no se cuenta más sobre las relaciones entre estos dos personajes. Subsiste una deuda de sangre que Fierro debe pagar, y el hermano del muerto tiene derecho a esperar que Fierro regrese. Este segundo encuentro entre Fierro y el hermano de la víctima no ocurre en el poema de Hernández (Sarlo, 1995, p. 90).

En «El fin», Borges completa esta parte y configura una escena de muerte: una pulpería en el medio de la pampa y un punto de vista inmóvil. Allí se encuentran Recabarren y un negro que, mientras toca su guitarra, espera paciente cumplir una venganza: la muerte de su hermano, en manos del gaucho Martín Fierro. Un duelo que se lleva a cabo cuando aparece en la pulpería Martín Fierro.

En este relato, como hace también con «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», el autor parte de esta ausencia de información para escribir su relato. El escritor construye su narración desde el punto de vista de Recabarren —enfermo, hemipléjico, viejo y achacoso, patrón de una pulpería—, personaje que, a su vez, es el narrador. Desde su perspectiva, se desarrolla una escena que cobra significado a partir de lo narrado en el poema. El relato cuenta sobre un «negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien» (Borges, 1974a, p. 521). Finalmente, desde la lejanía, llega un forastero que habla con el negro que le ha esperado para desafiarlo a «otra clase de contrapunto», se trata de un duelo a cuchillo. En el relato se lee:

> Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, *por fin*, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. [...]. Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura: —Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted. El otro, con voz áspera, replicó: —Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido. Hubo un silencio sin apuro. *Al fin*, el negro respondió: —Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. El otro explicó sin apuro: —Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a puñaladas. (1974a, p. 522; el subrayado es mío).

Los hombres se preparan para el combate, y el negro expresa el temor de perder una vez más y todo el odio que siente. En la parte final del relato, como pasa a menudo en la narrativa de Borges, se menciona el nombre del forastero recién llegado, se trata de Martín Fierro, que muere en el duelo a manos del moreno, que después de mucho esperar, acaba vengándose de la muerte del hermano asesinado por Martín Fierro y vengándose también de su derrota en la payada:

> Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóbil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás (1974a, p. 524).

Es casi la misma escena que acompaña a Fierro cuando mata al hermano del Moreno en el poema de Hernández, cuando se lee:

> Por fin en una topada
> En el cuchillo lo alcé
> Y como un saco de güesos
> Contra un cerco lo largué
> [...]
> Nunca me puedo olvidar
> de la agonía de aquel negro.
> [...] Limpié el facón en los pastos
> Desaté mi redomón
> Monté despacio y salí
> Al tranco pa el cañadón (1963, pp. 157-158).

Hay una referencia posterior en el texto «Martín Fierro», de Borges, publicado en *El Hacedor*, en 1960, cuando Borges vuelve otra vez a esta escena y escribe:

> [...] un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron, queda un pobre duelo a cuchillo: el sueño de uno es parte de la memoria de todos (1960, p. 797).

Quizá por esto las últimas palabras del relato son las siguientes: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era

el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (1960, p. 524).

Sin embargo, en realidad, todo lo contenido en el cuento está implícito en el *Martín Fierro*, tal como Borges lo dijo, lo único nuevo es su muerte. En efecto, en la posdata agregada a *Artificios*, en 1956, Borges asegura que:

> Tres cuentos he agregado a la serie «El Sur», «La Secta del Fénix», «El fin». Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último: todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y he sido el primero en *desentrañarlo* o, por lo menos, en declararlo (1953, p. 483).

Más que traicionar, como escribe Sarlo, el poema de Hernández, que ya de por sí presenta un personaje ambiguo, calificado por algunos de hombre justo y, por otros, de malvado o, como dijo Borges, citando a Macedonio Fernández, «un siciliano vengativo» (Borges, 1953, p. 293), lo que hace Borges con «El fin», no es desmentir el poema como escribe Rodríguez Monegal (1974, p. 295), sino, más bien, continuar y completar la tradición del Martín Fierro de la «La Ida». La parte —según Borges— que expresa la verdadera tradición del *Martín Fierro*, es decir el destino de violencia que acompaña al personaje rebelde y asocial. Para Borges, Martín Fierro no es un hombre lleno de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivo y habitante de las tolderías indias cuando debe huir de la justicia (Sarlo, 1995, p. 86), un personaje fascinante que ofrece múltiples posibilidades narrativas.

Sobre la modificación de un texto anterior, también Sarlo recuerda lo afirmado por Harold Bloom cuando señala que: «Un poeta "completa" antitéticamente a su precursor, leyendo el poema padre de modo tal que se retienen sus términos pero se los hace significar de modo diferente, como si el precursor no hubiera podido ir lo suficientemente lejos» (Sarlo, 1995, p. 89). En efecto, de esto Borges ya había escrito en el citado ensayo *El Martín Fierro*, cuando señala:

> Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino. Trátase de una payada de contrapun-

> to, porque así como el escenario de *Hamlet* encierra otro escenario, y el largo sueño de las *Mil y una noches*, otros sueños menores, el *Martín Fierro*, que es una payada, encierra otras. Esta, de todas, es la más memorable (1953, p. 553).

Compara, además, el *Martín Fierro*, de Hernández, con los grandes de la literatura universal, nada menos que con *Hamlet* y *Las mil y una noches*, origen de la literatura occidental, insertándolo en una tradición internacional.

En realidad, en este caso, el significado de la palabra desafío viene cargado también con la acepción de «pleitar». A este propósito, el narrador del poema, en efecto, en el canto XXIX, refiriéndose al Moreno, dice

> entre tanta gente blanca
> llevó también a un moreno
> presumido de cantor
> y que se tenía por bueno
> Y como quien no hace nada
> o se descuida de intento
> (pues siempre es muy conocido
> todo aquel que busca pleito)
> se sentó con toda calma (Hernández, 1963, p. 322).

El gaucho no quiere la pelea, y, por esto, el Moreno lo provoca, ironizando:

> Y es misterio profundo
> lo que me está por suceder
> que no me debo meter
> a echarla aquí de adivino:
> después lo habrán de saber (Hernández, 1963, pp. 338-339).

La ironía es fuerte, y el gaucho Fierro reacciona:

> Al fin cerraste el pico
> después de tanto charlar
> ya empezaba a maliciar
> al verte tan entonao
> que tráias un embuchao
> y no lo querías largar
> Y ya que nos conocemos
> basta de conversación;
> para encontrar la ocasión

no tienen que darse priesa:
ya conozco yo que empieza
otra clase de junción
Yo no sé lo que vendrá
tampoco soy adivino;
pero firme en mi camino
hasta el fin he de seguir:
todos tienen que cumplir con la ley de su destino (Hernández, 1963, p. 340).

Es evidente que el moreno ha venido a exigir la reparación del asesino de su hermano: «Todo el mundo conoció / la intención de aquel moreno; / era claro el desafío» (Hernández, 1963, p. 340). Fierro se mantiene, hasta el final, firme en su intención de no pelear, aunque enumera sus desgracias; ha vuelto a encontrar a sus hijos y al hijo de Cruz y tiene el deseo de cambiar de vida; el destino del gaucho es ser desgraciado, el pasado vuelve y sus culpas también, a pesar de que «yo ya no busco peleas / las contiendas no me gustan», y, en el poema, gracias a los presentes que «se pusieron de por medio», la pelea se evita (Hernández, 1963, p. 340).

Para Borges, Martín Fierro sabía de entrada que el desafío a payar del Moreno incluía otro, el de la pelea, y entiende que el gaucho acepta el duelo, es decir, Fierro acepta los dos desafíos: el primero, al canto improvisado; el segundo, a combatir con el cuchillo. Los dos comparten el mismo código de honor y venganza; y una muerte decente, para un hombre que tiene deudas morales, es una muerte en duelo (Sarlo, 1995). Entre el Moreno y Fierro, se entabla un diálogo casi sin palabras, pero que denota un entendimiento entre dos hombres que tienen una empatía. «El fin» está construido a partir de esta lectura. Sin embargo, insertar el duelo aquí (como lo hace Borges) significa acaso desmentir el espíritu de la segunda parte del poema, pero es mucho más eficaz desde el punto de vista narrativo y, sobre todo, consecuente con la realidad de los personajes y con el sentido más profundo del poema (Rodríguez Monegal, 1974, p. 295). Se trata de un ajuste de cuentas. Dentro del poema, este episodio cierra la payada con que concluye narrativamente «La Vuelta», pero, en el relato, la cierra a la manera de Borges, o sea, respetando el espíritu primero del gaucho rebelde.

Queda por interpretar el porqué de la muerte de Martín Fierro en el relato de Borges que, según la opinión de Spagnuolo (2005), es, sin duda, pasible de leerse, al menos en parte, desde el antiperonismo de Borges. No estoy totalmente de acuerdo o, más bien, no es solo eso, puesto que repito que lo que interesa al escritor es el elemento narrativo. Borges cambia el final del poema, en el relato, como se sabe, manteniéndose fiel a la lógica narrativa de la primera parte y rehusando así la función política de portavoz del autor y recuperando la significación original del texto.

Al relatar la muerte del personaje más famoso de la literatura argentina, Borges recoge los hilos sueltos dejados por Hernández y realiza una apertura interpretativa, y concluye lo que allí había quedado abierto.

Las relaciones entre el relato y el poema se complican en la última frase, cuyo comentario ya anticipé. Borges termina el relato de esta manera: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (1974b, p. 524). Introduce así uno de sus temas recurrentes: el del doble, porque este duelo es repetición ritual del duelo entre Martín Fierro y el hermano del negro, junto con el del deber del hombre de cumplir con su destino, que es, al mismo tiempo, el destino de todos. La conocida componente filosófica ejercida por la lectura de los idealistas lleva al autor a poner en discusión la individualidad del ser. De allí la reconocida costumbre de confundir autor con lector, mezclar los géneros y, como en este caso, considerar que todos los hombres son un mismo hombre: «Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres…» (1974, p. 58).

De este modo, Borges aporta su propia versión de la muerte de Martín Fierro y, sobre todo, inscribe la figura de este gaucho en el mito. Sin embargo, dicha mitificación es doble, puesto que, por un lado, subraya la esencia de mito literario de Martín Fierro (según la definición de Juan Herrero Cecilia, 2006), y, por el otro, preanuncia la reescritura del mito que se dará en la posmodernidad, cuyos rasgos bien define Carlos García Gual.

La reutilización literaria que Borges hace del mito de Martín Fierro parece cumplir con las modalidades de «recreación o utilización ses-

gada» de los mitos por parte de la literatura moderna, teorizadas por Carlos García Gual (1999, p. 36). En el relato, domina la *alusión* al mito literario, así como la tradición lo creó, mediante la referencia a sus personajes, y, a través de la narración de Recabarren, que configura una versión otra con respecto a la clásica de las hazañas del gaucho, jugando con la memoria del lector. Se dan también *la amplificación novelesca* junto a la *prolongación* del antiguo relato por la inserción del episodio inventado relativo a la muerte del héroe. Finalmente, la parodia de la figura del gaucho héroe, que se produce subrayando su dimensión humana y sus debilidades, genera la reinterpretación subversiva del sentido del mito. El autor presenta a Martín Fierro no ya como el joven héroe cultural que lucha por la libertad, sino como un hombre acosado por el peso de una muerte. La presencia de un personaje común y ordinario a su lado, como Recabarren, aumenta, además, la humanización del gaucho y la reinterpetación en clave paródica del relato. De este modo, la forma de introducir el mito literario, prolongando el relato originario con la supuesta muerte del héroe y contraponiendo su historia en paralelo con la de un hombre común, corresponde a la voluntad del autor de sugerir una nueva interpretación.

Kohan

A partir de las bases de amistad que sentó Hernández al relatar el encuentro entre Fierro, el gaucho fugitivo y Cruz, un sargento de la partida que lo persigue y que cambia de bando cuando siente profunda empatía con el perseguido y, a partir del nombre completo que Borges otorgó a Cruz en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (1949), Martin Kohan (Buenos Aires, 1967), en su breve relato «El amor» —primero en la serie de *Cuerpo a tierra* (2011)—, vuelve a narrar la amistad entre Fierro y Cruz a través de una relación en clave homoerótica. Con este cuento, sorprendemos a Martín Fierro y a Cruz huyendo juntos, adentrándose en la llanura pampeana, yendo al encuentro de los indios. Se trata del momento en el que el cierre de la primera parte del Martín Fierro queda en suspenso. Pero Kohan, en su texto, no elige el Cruz de José Hernández, sino el Tadeo Isidoro Cruz de Borges. Si Borges decide crearle a Cruz una biografía previa al encuentro con Fierro, lo que hará Kohan será contar lo que sucede inmediatamente

después del célebre encuentro entre los forajidos. Kohan describe a los dos gauchos luego de aquel combate espalda con espalda en el que Cruz abandona su traje de sargento y relata la primera noche que los hombres pasan juntos a través de un encuentro sexual. No es la primera vez que Kohan inserta su lapicera en la obra de Borges como Borges lo hizo con el Martín Fierro de Hernández. «Erik Grieg» (1998) es el cuento que, desde otra perspectiva, completa «Emma Zunz».

En esta unión viril y masculina que también tiene que ver con el amor, a Cruz se lo nomina Tadeo Cruz, y la escena se desprende de los versos del canto XIII del *Martín Fierro*, en los que el personaje principal busca convencer a su nuevo amigo de escapar frontera afuera, pintándole una posible vida feliz y libre entre los indios: «Fabricaremos un toldo / Como lo hacen tantos otros, / Con unos cueros de potro / Que sea sala y sea cocina» (1963, p. 34). Estas líneas anticipan el matiz cómico que «El amor» mantiene («—Nada mejor que dormir con la panza bien llenita. Cuando el hambre se me quita, es que puedo discernir— (2011, s. d.), proponiendo una estructura que combina versos octosílabos, que emulan la estructura del texto de Hernández, y prosa para componer un relato que expande el texto de Borges, y el de Hernández, al presentar a sendos personajes —Tadeo Cruz y Martín Fierro— consumando su amor en un toldo entre los indios. Fierro tiene que huir de la civilización, y este alejamiento provoca una emoción que Hernández relata con los versos: «Y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara» (1963, p. 34), con los cuales Kohan empieza su relato: «Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura. No le queda ni rastro en la mejilla o en el alma» (2011, s. d.).

Fierro y Cruz vuelven a la llanura, se acercan a un asentamiento indio y son bien recibidos: «Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos» (2011, s. d.). Les ofrecen cobijo y los invitan a comer cuando cae la noche: «Les dan una carpita chica, algo apartada de las fogatas del medio. Pero qué puede afectarles esta leve marginación, cuando lo cierto es que visiblemente los reciben y los aceptan» (2011, s. d.). La ironía en la descripción contrasta con la intensidad del lento acercarse a la unión carnal que domina el pensamiento de ambos:

> Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? Se besaron en la boca, entreverando las barbas, ayudando a la apretura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano que muda decía: vení para acá (2011, s. d.).

Durante la comida, Cruz sufre un ataque de celos motivados por la presencia de una cautiva al lado de Fierro. Abandona el círculo de hombres y vuelve a la carpa. Detrás de él, lo hará Fierro. Los dos se juntan lentamente y empiezan a acariciarse:

> —Vos date vuelta, Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo. Bastan esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando. […]. Martín Fierro se sacude sobre Cruz, sacude a Cruz, presiente que nunca estuvo en su vida tan cerca y tan dentro de nadie. […]. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. […]. Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas. —Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. […]. Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor (2011, s. d.).

La escena erótica explícita pone en acción a dos varones que se desean en su masculinidad. Pero el autor trabaja también sobre la posible comicidad entre tonos. Al respecto, Kohan comentó en una entrevista: «Traté de hacer una combinación […] para lograr un efecto cómico, y trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos en lo que se asocia a la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y tremendamente feminizados en su condición sentimental» (Lorezón, 2015, s. d.).

Kohan, declara, además, su fidelidad al texto primero cuando afirma que:

> Cuando Fierro evoca a Cruz y lo extraña, cuando evoca la muerte de Cruz y lo llora, ¿qué extraña exactamente y qué llora? Creo que es eso lo que yo escribí. Habría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el *Martín Fierro*, que lo reciten menos y lo lean con cuidado. Lo que pasa es que Martín Fierro, como afirmó Borges, es más real que Hernández (Matías Mendez, s. d.).

«El amor» sugiere, a su vez, que esta relación célebre surge dado el sufrimiento que implica el abandono de las poblaciones «civiles» y el acercamiento a la tribu de los indios. Pero es allí donde finalmente puede realizarse y expresarse un sentimiento que, a pesar de su sencillez, sorprende por la intensidad del deseo entre un gaucho y un exsargento, no pensado ni imaginado hasta la recreación del encuentro mirado bajo la mirada de Kohan. Horacio González comenta el encuentro ampliando las eventuales interpretaciones: «No se trataría, en tanto, de replantear la historia literaria del país *sub specie homosexuallis*, sino de explorar y acaso mejorar las posibilidades de un mito» (2018, p. 200).

Cabezón Cámara

La apertura al cuerpo y a la sexualidad junto a la elección del humor como tono de la narración es la opción que Gabriela Cabezón Cámara realiza en su versión del poema nacional. La escritora ambienta *Las aventuras de la China Iron* en la llanura argentina y narra una historia cuya protagonista es la mujer sin nombre que Martín Fierro tiene que abandonar cuando, por la ley de levas, lo sacan de su tierra para llevarlo a servir a la frontera. Es una figura marginal e invisible en los avatares de la historia y que, después de siglos de anonimato, adquiere vida propia y relata sus memorias desde cuando, a los doce años, el famoso gaucho la posee porque la gana en un partido de truco y la conduce hacia una existencia penosa en el campo, donde nacen sus dos hijos. Años más tarde, ella abandona el rancho y atraviesa la pampa hasta llegar a una comunidad utópica, tierra adentro.

Para animarse a encontrar esta nueva vida, la China cuenta con el apoyo de una escocesa pelirroja de nombre Elisabeth —Liz—; mujer culta, hermosa, que había ido a buscar a su marido, que es aquel «inglés sanjiador» que, en el poema de Hernández, huye a las sierras para evitar ser reclutado. La China, por su parte, que había dejado a sus hijos al cuidado de un matrimonio de ancianos, se apropia de un nombre: «—Me llamo China, Josephine Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo solo, y traducido el Fierro que ni siquiera era mío […]. Llamar no me llamaba: nací huérfana, ¿es eso posible?» (2017, p.

12), y está dispuesta a cambiar radicalmente de vida[2]. Un gaucho al que llaman Rosa y un perro, Estreya, acompañan a las dos mujeres. Juntos recorren la pampa en una carreta. Liz aprovecha el viaje para enseñarle no solo otra lengua a su circunstancial compañera, sino que también le posibilita otra visión de mundo. Y en el devenir del recorrido, a medida que avanzan, surge el afecto, la atracción, el amor. Para la protagonista, la travesía por la pampa y el desierto resulta iniciática: aprende inglés, descubre su sexualidad y el goce, se alfabetiza, lee los clásicos de la época y conoce la ceremonia del té y del whisky.

En capítulos breves, organizados en tres secciones («El desierto», «El fortín» y «Tierra adentro»), el libro se desprende de «La ida» y propone, en esta rescritura del poema gauchesco, un encuentro con el propio José Hernández. En una tópica elección postmoderna de *mise en abyme*, el autor de Martín Fierro se convierte en personaje de la novela de Cabezón Cámara y se lo presenta viviendo en una estancia, tomando whisky y recordando a un gaucho llamado Martín Fierro que trabajaba en su hacienda, a quien acusaba de haberle robado sus versos.

Asimismo, en la primera parte de la novela, hay referencias a la cautiva, como ya se ha afirmado, otro tópico de la literatura argentina. Por ligeras alusiones del narrador, sabemos que la China es rubia, de piel blanca y, probablemente, inglesa, puesto que recuerda que: «una bebé rubia no caía así nomás en manos de una negra» (2017, p. 14) o, en su encuentro con Elisabeth, cuando reflexiona que «por el color nomás, porque había visto poco blanco y albergaba la esperanza que fuera mi pariente, me subía a la carreta […] con la primera palabra en esa lengua que tal vez había sido mi lengua madre» (2017, 14).

En trayecto inverosímil sobre una carreta (la misma carreta que se encuentra en *Ema, la cautiva* y en *Las nubes...)* —que da el tono de la estrategia narrativa—, las dos mujeres emprenden una *road movie* con características de *Bildungsroman*, durante la cual la inglesa va educando a la chinita, abriéndole un mundo otro lejos del rancho y la barba-

[2] La elección de Josephine como nombre, como se sabe, es un certero homenaje a la crítica argentina Josefina Ludmer a quien la apodaban «La China» y quien, a su vez, se dedicó al estudio de la gauchesca. El resultado es su libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988).

rie. No es solo una «educación a la europea» como cualquier novela decimonónica del «buen salvaje», sino una apertura a la dimensión del cuerpo y la sexualidad que se sostendrá en toda la novela. Por su parte, el humor aporta lo suyo para dar lugar a la configuración de esa imposibilidad realizada.

En la segunda parte, titulada «El fortín», aparece Hernández como personaje encargado de entrenar a los gauchos. El libro le dedica largos parlamentos en los que este personaje explica la problemática del campo argentino y la dualidad en la ideología que subyace entre la «Ida» y la «Vuelta». Así, la narración va perdiéndose por los senderos de los análisis más conocidos de la obra. Por ejemplo: cómo se toma la voz del otro desautorizando su propia voz; o sobre la explotación del gaucho bajo el modelo agroexportador, etc. Y como para reforzar la provocación, la novela pone en acto la primera e intensa escena de amor entre las dos mujeres en la estancia del personaje de Hernández, que podría tomarse como prototipo del macho en el imaginario dominante.

En la tercera parte, se relata el descubrimiento de la comunidad de los indios, entre quienes se encuentra a un Fierro travestido, criando a sus hijos. El encuentro entre las dos mujeres y los nativos se describe como otro momento de goce de la naturaleza generosa de sus dones: «Habíamos llegado un día de fiesta: la plenitud del verano celebraban y la generosidad de la tierra que prodigaba sus frutos sin pedir más trabajo que extender las manos hacia los árboles o bolear a uno de los muchos bichos que andaban dando vueltas por el suelo o flechar a los peces y los pájaros» (2017, p. 150). En esa exploración de los otros (que no son tan distintos a ellas), la China vuelve a descubrir lo voluble que puede ser el deseo, «la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora» (2017, p. 151), y discute, implícitamente, la consabida oposición civilización barbarie. La joven protagonista disfruta del paisaje como de su libertad y descubre otra historia a lo largo del viaje. Como, por ejemplo, cuando la mujer inglesa habla de héroes al indicar los cadáveres de los indígenas muertos en el desierto, y la joven reflexiona: «los heroicos esqueletos de los pampas, dijo Liz. Yo no sabía […] que los indios pudieran ser héroes» (2017, p. 35). El famoso desierto vacío, según la mirada de Sar-

miento (1977), cambia a través de la mirada de la narradora protagonista y se transforma como se transforma también la clásica visión de los indios que azotaban y castigaban a las cautivas.

En esa «Tierra adentro», la barbarie resulta transfigurada y se describe un mundo libre, donde no hay jerarquías de ningún tipo: ni de nacionalidades, ni de etnias, ni de lenguas, ni de clase para construir una nueva nación. Allí es donde la China se reencuentra con el que había sido su marido, que ya no es el mismo hombre: «parecía una china disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más» (2017, p. 154). Surge un mundo utópico donde las familias no son las de sangre, sino las que se van armando y eligiendo.

En la novela de Cabezón Cámara, el viaje adquiere, además, una dimensión iniciática y utópica: la peregrinación de la China conduce hacia un mundo mejor, una especie de Arcadia entre indios selváticos, donde se vive en acuerdo con la naturaleza, se trabaja solo lo indispensable, donde las familias son armoniosas agrupaciones no consanguíneas de hombres, mujeres y «almas dobles» y donde las identidades sexuales no se definen de modo binario y para siempre.

Se trata de un lento acercamiento que la protagonista realiza hacia lo que no conoce, primero el entorno caracterizado por una luz que cambia las cosas, después las personas, sobre todo una mujer amiga, maestra y amante y las/los indígenas, que no son los salvajes de la construcción cultural tradicional, hasta lograr una completa emancipación que implica goce y libertad. Eso es exactamente lo que sabe la narradora cuando señala que «[h]ay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos de los argentinos y los uruguayos. Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos» (2017, pp. 184-185).

El final de la novela responde a un romanticismo idílico pues presenta a las dos mujeres abrazadas con las/los indígenas en el barro, desdibujando las tensiones culturales para resolverlas confundiéndose en la naturaleza, sin distinción de género, raza o frontera: «hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor […], cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resuelto ser Tierra dentro»

(2017, p. 151). La autora propone un encuentro donde las armas dan paso al «amor», único motivo o justificación que cabe asociar como respuesta femenina.

Toda la obra de Cabezón Cámara apunta a una poética de las desposesiones y los silencios obligados para armar una utopía donde se incluyan otros actores (el guacho, el gay, la lesbiana, el travesti, el marginal) con el objeto de desacralizar un discurso literario eminentemente masculino y realizar prácticas y formar comunidades que exceden los parámetros establecidos por las fronteras de la legitimidad simbólica y de la legalidad a secas.

.

Otro Relato de la Gauchesca

Estos textos, como otros de poesía y de ficción de este siglo y del anterior, coinciden en revisitar el texto de Hernández para traducirlo, desordenarlo, reinventarlo, citarlo o deconstruirlo en escrituras trabajadas por perspectivas como las subculturas de las tribus urbanas o la crítica antipatriarcal para desenvolverse en un horizonte multicultural y postidentitario. Todos arrancan del libro canónico y necesitan apelar a la memoria colectiva del poema para construir sus desvíos y derivaciones a través del asombro que produce la grandeza de la llanura junto con la ironía sobre los distintos matices de la sexualidad. Estas reescrituras desarrollan posibilidades que, en el texto inicial, estaban ocultas o ausentes, y señalan una apertura al cuerpo junto con otra visión de los indios, todos elementos que contribuyen a una respuesta alternativa a la tradicional visión fundada en el combate y en las armas. Se trata de textos que penetran en y se burlan de los emblemas consagrados de la literatura nacional para hacerlos hablar de otra manera.

De Borges, quizás, se desprendería una sonrisa: la literatura no se detiene, y las ideas no tienen dueño.

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (1974a). «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz». *Aleph*. Madrid: Brughera, 42-45.

Borges, J. L. (1974b). «El Fin». *Ficciones*. Madrid: Bruguera, 521-524.

Borges, J. L. (1986). *El hacedor*. Horacio Jorge Becco (ed.). Caracas: Bi-

blioteca Ayacucho.
Borges, J. L. (1996). *El hacedor* (1960). *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé, 779-854.
Borges, J. L. (1996). *Para las seis cuerdas* (1965). *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé. Pp. 953-952.
Borges, J. L. y Guerrero, M. (1953). *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Editorial Columba.
Cruz, J. (1999, ago. 25). «El hacedor en *La Nación*». *La Nación*. Disponible en https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-hacedor-en-la-nacion-nid214666/
Fernández Ferrer, A. (2009). *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*. Madrid: Cátedra.
García Gual, C. (1999). «Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido». *Mitos*, I, VII. Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Zaragoza.
Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
Hernández, J. (1963). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Herrero Cecilia, J. (2006). «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, n°. 2, Tenerife, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, 58-76.
Kohan, M. (1998). «Erik Grieg». *Una pena extraordinaria*. Buenos Aires: Simurg.
Kohan, M. (2015). «El amor». *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
González, Horacio. (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
Mendez, M. (2015, nov. 22). «Martín Kohan: "Me gusta pensar a contramano de la mitología argentina"». Infobae [online]. Disponible en https://www.infobae.com/2015/11/22/1771534-martin-kohan-me-gusta-pensar-contramano-la-mitologia-la-grandeza-argentina/

Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
Rodríguez Monegal, E. (1974, abr.-sep.). «El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada». *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núm. 87-88.
Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
Sarmiento, D. F. (1977). *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Spagnuolo, M. (2005). «Para dar un fin a una discusión sobre "El fin" de Borges y posible comienzo de otra». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 10 de jun. de 2017, desde https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/elfin