

Cativos no espelho: Borges lê Echeverría¹

Cláudia Luna

Resumo

"Juan Muraña", escolhido por Borges, em certa ocasião, como seu "melhor conto", mostra a permanente tensão entre as duas linhas centrais de sua estética. Borges realiza contínua releitura da tradição literária argentina. Em seu diálogo com a obra de Esteban Echeverría, recria antigas mitologias de fronteira. Sob este ponto de vista, o tema fantástico do doble reflete o temor que as elites argentinas sempre tiveram do "outro".

Palavras-chave: imaginário argentino; mitologias de fronteira; Borges e Echeverría.

¹ Inspiração e estímulo para este trabalho vieram do texto de João Alexandre Barbosa, "Borges, leitor do Quixote" (1999, p. 54-57). Apresentei uma primeira versão no *Colóquio Borges*, Faculdade de Letras da UFRJ, setembro de 1999.

*El tigre nunca está demasiado enfurecido ni tiene demasiado que hacer, como para no detenerse a contemplarlo cuando ve el espejo, y queda como cautivo.*²

Borges sempre delegou a seu leitor a liberdade infinita de reler, recriar e interpretar sua obra. Em “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, afirmaria que um livro

es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito (BORGES, 1960, p. 201).

Nosso presente diálogo com a obra borgeana, neste trabalho que busca interpretá-la (re)estabelecendo possíveis conexões com a obra echeverriana, tem dois pontos de partida. O primeiro: nossa estranheza ante certa eleição feita pelo próprio escritor. Em 1983, ou seja, a apenas três anos de sua morte, ao ser convidado pelo(s) editor(es) da coletânea *Mi mejor cuento* a selecionar um de seus contos, Borges escolhe “Juan Muraña”, texto aparentemente menor, editado em *El informe de Brodie*, ponderando que “la palabra *mejor* carece de un sentido constante; depende del lector, del ánimo y del momento” (BORGES, 1983, p. 73). Tratar-se-ia apenas de uma brincadeira de nosso autor? Provavelmente qualquer leitor optaria por “La Biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan” ou “El Aleph”, para citar somente alguns dos seus mais famosos e celebrados contos. O segundo: a inquietação gerada pela provocativa afirmação de Emilio Renzi, o personagem de Ricardo Piglia, de *Respiración Artificial*, que via em Borges um típico escritor do século XIX. Exatamente em 1986, ano da morte de nosso autor, em entrevista a Horacio González e Victor Pesce, Piglia reafirmaria a hipótese, antes apresentada pela via transversa do personagem, de que “la obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto”.³

“Juan Muraña” se insere numa vertente geralmente depreciada pela crítica, que prefere seus relatos metafísicos, por sua pretensa universalidade. O conto em questão é, ao contrário, um daqueles que lembram os arrabaldes de Buenos Aires, rememorando um famoso malevo. Como justifica o próprio escritor,

“Juan Muraña” me gusta porque me trae antiguas memorias de mis orillas de Palermo, el del protagonista y el de Carriego, y sobre todo por la idea de que los hombres pueden dar a las cosas una vida tenaz que sobreviva a su corrupción corporal (ARIAS, 1983, p. 73).

O autor segue comentando seu conto: “En mi relato, el cuchillo es el ejecutor de la muerte del gringo, no la vieja mujer desvalida” (ARIAS, 1983, p. 73). Refere-se ele à viúva de Muraña, que, brandindo a arma do marido, dá cabo do italiano Luchessi, que a havia ameaçado de despejo. Esse quadro não é novo. A imagem estala na

² *Cambrai*, 234, n° 7 apud Malaxecheverría (1986, p. 12).

³ Entrevista “Sobre Borges” (1999) à qual tivemos acesso via internet.

memória e imediatamente nos vemos diante de María, a cativa que dá nome ao poema narrativo de Esteban Echeverría (1805-1851), introdutor do Romantismo na América Hispânica. Na terceira parte de *La cautiva*,⁴ intitulada precisamente "El puñal", María, apesar de sua fragilidade, "Cobra espíritu y coraje, / Y en el pecho del salvaje / Clava el agudo puñal" (ECHEVERRÍA, 1972, p. 460), matando o índio que poderia impedir a fuga do casal.

Borges, leitor de Echeverría? A idéia soa como um contra-senso, à primeira vista, já que os dois parecem encarnar dois antípodas dentro da literatura argentina. Afinal, o proscrito de Rosas sempre foi exaltado pela crítica exatamente por trazer a *cor local* para a literatura argentina. Foi ele o primeiro a cantar o "deserto", a tratar da questão do índio e da fronteira, do rapto e cativo de mulheres brancas. Sua obra é precursora indiscutível da série *gauchesca*. Borges, ao contrário, procedeu à universalização desta literatura, influenciando indelevelmente todas as novas gerações de escritores, em âmbito mundial. Por outro lado, encetar esse diálogo imaginário entre dois baluartes das letras argentinas pode ser produtivo em dois sentidos. O primeiro, buscar uma outra chave de abordagem para a obra borgeana. O segundo, norteados pela leitura de Borges, recuperar em Echeverría elementos obscurecidos ou desconsiderados pela crítica.

Penetremos por um instante no território livre da imaginação: pois, se realizamos o anacronismo fantástico de considerar Echeverría como leitor de Borges, percebemos uma nítida "influência". Em *La cautiva* (1989) estão presentes os principais elementos do simbolismo borgeano: além do *punhal*, com que María mata o índio, temos o *tigre*, com que se defronta a heroína, o *rio*, que o casal de fugitivos atravessa, e do qual María faz um *espelho*, vendo nele refletido seu rosto desfigurado; o *fogo*, que os dois enfrentam, mas, acima de tudo, o deserto, supremo *labirinto* do qual tentam inutilmente escapar.

A Borges, creio, não desagradaria nosso exercício. Afinal, lembremos seu comentário sobre a relação entre Lussich e José Hernández: "Anotemos [...] esta paradoja, que parece jogar mágicamente con el tiempo. Lussich crea a Hernández, siquiera de un modo parcial, y es creado por él" (BORGES, 1983, p. 29-30).

Mas retornemos ao território firme da razão. Há uma série de paralelismos bastante evidentes entre os dois escritores, minimizando as diferenças. Além do papel fundacional que ambos desempenham na série letrada argentina, lembremos o jovem Echeverría que, acompanhado de sua *guitarra*, encantava os salões de subúrbio e nos remetemos ao Borges autor de milongas; se o primeiro produziu inúmeros cantos de exaltação a heróis da nacionalidade, o segundo não se furtava a recordar poeticamente personagens marcantes da história pregressa argentina.⁵ Mas, principalmente, se os dois têm em foco permanente a reflexão sobre o papel do escritor argentino, Echeverría "antecipa" procedimentos borgeanos, em especial a atitude de livre apropriação dos grandes textos da literatura universal, procedendo a sua recriação no universo latino-americano.

⁴ O poema narra a história do casal de "cristãos" María e Brián, aprisionados por grupos indígenas, em sua fuga desesperada pelo "deserto" do pampa argentino.

⁵ Registre-se, ainda, que duas figuras fabulosas recorrentes em Borges, o *tigre* e o *Minotauro*, freqüentavam já as páginas do poeta romântico, como epítetos, respectivamente, de Facundo Quiroga e do tirano Rosas. Lembremos, a propósito, que a "esfinge" argentina, em Sarmiento, seria caracterizada como mescla de *tigre* e mulher, unindo a violência à covardia.

Há, no entanto, uma polaridade fundamental. Pois a obra de Borges constrói-se exatamente sobre a idéia de contrapor-se a todo o edifício literário que se montou, precisamente a partir da visão da obra do romântico, aproximadamente um século antes. Toda sua estética parte do rechaço da *cor local*, ou melhor, da negação do suposto realismo descritivo. Em diversos momentos ele abjura do localismo e do típico. Por exemplo, em seu *El "Martín Fierro"* (BORGES, 1983), ele compara esta obra ao *Fausto* de Estanislao del Campo, e a *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, lamentando que, nestas, "muchas descripciones parecen ajenas a la índole del paisano" (BORGES, 1983, p. 53); ao contrário, no texto de José Hernández, considera que "la pampa está sugerida, con admirable tino" (BORGES, 1983, p. 54). O tópico está presente também no ensaio "El escritor argentino y la tradición" (publicado em *Discusión*), onde argumenta que

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en *color local* argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna*, de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna* (BORGES, 1957, p. 154-155, grifo nosso).

Esta é a linha que orientará sua estética, em um processo de depuração gradativa dos elementos típicos. É o que ele mesmo explica, na continuação do artigo. Compara seus primeiros livros, onde buscava retratar "el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires" (BORGES, 1957, p. 157), abusando de termos locais como *cuchillero*, *milonga*, *tapia*, a textos posteriores, como "La muerte y la brújula", onde, embora não tenha pretendido ser fiel à representação portenha, constata haver alcançado, segundo depoimento de leitores amigos, "el sabor de las afueras de Buenos Aires" (BORGES, 1957, p. 157). Para ele, afinal, "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (BORGES, 1957, p. 156).

Nossa hipótese, portanto, é que Borges realiza um processo permanente de universalização da tradição literária argentina, explorando ao infinito potencialidades que nela apenas se esboçavam, através de dois procedimentos básicos. O primeiro, a descarnadura do elemento mais diretamente local, de modo a que se sobressaíam os símbolos, que passam a adquirir dimensão universal, construindo com eles sua mitologia. O segundo, conseqüentemente, é a reorganização da tradição literária ocidental, nela inserindo, em igualdade de condições, os principais tópicos constitutivos do imaginário platino.

Sua obra se constrói em diálogo com a de seus predecessores, encetando constante releitura da série letrada de seu país. Isto está patente, por exemplo, em sua recuperação de Evaristo Carriego, o poeta modernista dos arrabaldes; do mesmo modo, na exaltação e análise

do *Martín Fierro* ou em sua reescritura, no conto "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)".⁶ Em relação à vertente fantástica que abraça, faz questão de mencionar o caráter "precursor" de Leopoldo Lugones (1874-1938). Recordando *Las fuerzas extrañas* (1906), elogia "El Yzur" e comenta que "Algún crítico ha indicado el influjo de Edgar Allan Poe y de Wells, ambos escritores estaban al alcance de todos y ninguno, salvo Lugones, aprovechó este influjo".⁷

Quanto ao passado mais distante, lembremos a *Antología Clásica de la Literatura Argentina*, que organiza com Pedro Henríquez Ureña, buscando rastrear o período "formativo" da literatura argentina e "ofrecer a los lectores una noción sintética de lo que fue la obra de los escritores y poetas del pasado definitivamente concluso" (HENRÍQUEZ UREÑA; BORGES, s/d, p. 7). Especificamente de Esteban Echeverría, o recorte privilegia, no crivo certo dos organizadores, dois trechos basilares da estética do romântico: uma parte do canto "El festín", de *La Cautiva*, e o episódio da morte do touro, de "El Matadero", além de um trecho de sua poética, já que, segundo o texto introdutório à seleção de fragmentos do autor, suas "obras poéticas van acompañadas a veces de excelentes observaciones, en prosa, sobre cuestiones estéticas" (HENRÍQUEZ UREÑA; BORGES, [19—], p. 72). Curioso é que o fragmento escolhido é exatamente a "Advertencia a *La cautiva*", onde seu autor declara o direito ao patrimônio do deserto e a sua representação literária:

El desierto [la pampa] es nuestro, nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional (HENRÍQUEZ UREÑA; BORGES, [19—], p. 74).

Se pensamos em ambos como dois pilares das letras argentinas, percebemos que Borges o usa como *contramodelo*, seguindo exatamente o caminho oposto àquele trilhado por Echeverría. Enquanto este passava do universal ao local, Borges segue do particular ao geral; se o primeiro disfarçava seu intenso simbolismo sob a máscara de uma descrição fiel da paisagem, o contista descarnará paulatinamente os referentes.

De "El Matadero", fará em 1947, junto a Bioy Casares (sob a alcunha de Bustos Domecq) a reescritura, em "La fiesta del monstruo", conto em que ecoam, também, elementos do cantar *La Refalosa*, de Hilario Ascasubi. Segundo análise de Piglia, um texto que combina a perspectiva paródica à "paranoia frente a la presencia amenazante del otro que viene a destruir el orden" (PIGLIA, 1999). Agora o horror ao peronismo substitui o libelo anti-rosista do autor romântico, mantendo-se, contudo, a mesma virulência discursiva.

Da mesma forma, se pensamos na linhagem que o tema da cativa gera, e que abrange uma larga série literária e iconográfica, são legítimos herdeiros tanto "Historia del guerrero y de la cautiva" como "El cautivo".⁸

⁶ Sobre a relação entre ambos, remeto ao artigo de David Arrigucci Jr. (1999, p. 19-55).

⁷ O comentário figura no prólogo ao volume *Cuentos Argentinos*, integrante da coleção de leituras fantásticas "La Biblioteca de Babel". Selecionará, dentre outros, contos de Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Manuel Mujica Lainez (BORGES, 1986, p. 9-11).

⁸ Publicados respectivamente em *El Aleph*, de 1949 (BORGES, 1987), e *El hacedor*, de 1960 (BORGES, 1986c).

No primeiro conto, além de presentes alguns de seus procedimentos mais característicos, como os espelhismos entre os personagens do título e a dubiedade entre traidores e heróis, há a releitura do dilema entre civilização e barbárie. A opção, que lembra um pouco a de Tadeo Isidoro Cruz, contraria a lei do apelo da “civilização”. Afinal, a cativa inglesa opta por permanecer entre os índios, acostumada que estava com os “festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia” (BORGES, 1987, p. 53). A escolha é paradigmática, como que demonstrando nossa diferença em relação às terras européias. Se o guerreiro lombardo fora seduzido pela civilização, aqui, ao contrário, a sedução da barbárie será irresistível. Em última análise, tratar-se-ia da reafirmação de sua tese, expressa em “Nuestro pobre individualismo”, de que “El mundo, para el europeo, es un cosmos, en el que cada cual intimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino, es un caos” (BORGES, 1960, p. 52). Ao mesmo tempo, há um outro jogo de espelhos, menos evidente. Trata-se da polaridade entre as duas inglesas, a que resiste e a que é seduzida – a avó e a cativa. Caminhos que se bifurcam e voltam a reunir-se em Borges.

Na mesma linha, “El cautivo”, conto mais intimista, trata da impossibilidade de retorno à civilização. Aqui, o cativo passa a adquirir uma dimensão existencial. Como observa agudamente Martínez Cuttiño, civilização e barbárie, essencializadas, tornam-se “dos constantes del devenir universal entre las que fluctúa no sólo el cautivo de la pampa sino la humanidad toda” (MARTÍNEZ CUTTIÑO, 1983, p. 132).

Mas retornemos finalmente a “Juan Muraña”. Pois neste conto, aparentemente menor, estão presentes as principais vertentes desenvolvidas por nosso escritor. Antes de mais nada, a referência a este personagem não é acidental. A figura de Muraña acompanha toda a trajetória borgeana, mediada por Carriego. Está presente em poemas como “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos” (*El hacedor*, 1960), (BORGES, 1986c) “El tango” (*El otro, el mismo*, 1964), ou, finalmente, já em 1981, na “Milonga de Juan Muraña” (*La cifra*) (BORGES, 1989, v. 3, p. 314). Nesta, o autor se questiona: “No sé porque en la oración/ Ese antiguo me acompaña. / Sé que mi suerte es salvar/ La memoria de Muraña” (BORGES, 1989, v. 3, p. 314).

Para Piglia, na “Historia del guerrero y de la cautiva” se unem dois temas caros a Borges: a memória e a biblioteca (1983, p. 103). Arriscamos ir mais além. Cremos que sua obra realiza um permanente diálogo tensionado entre essas duas linhas, o que “Juan Muraña” expressa de modo ímpar.

Entre estes dois contos há pelo menos dois traços similares: o drama feminino e a mediação da memória pessoal. No primeiro, o relato teria sido transmitido pela avó do escritor. No segundo, é Emilio Trápani, sobrinho de Muraña, quem conta seu relato ao Borges

personagem. Em ambos, portanto, a marca da oralidade na transmissão da história. Em "Juan Muraña", especialmente, há o aspecto curioso da angústia do escritor diante da evidência da vitalidade da experiência sobre a debilidade da leitura.⁹ Pois, no reencontro dos dois amigos, Trápani questionará a autoridade do Borges personagem para escrever um estudo sobre Carriego, caracterizado como "nuestro vecino cantor y exaltador de los arrabales":

– Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí hablaste todo el tiempo de malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?

Me miró con una suerte de santo horror.

– Me he documentado –le contesté.

No me dejó seguir y me dijo:

– Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente (ARIAS, 1983, p. 76).

O mesmo sentimento de desesperança que já estava expresso no início do conto:

Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga verja de lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos (ARIAS, 1983, p. 75).

Já na "Historia del guerrero y de la cautiva", é ele o depositário da história da inglesa: "un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto" (BORGES, 1987, p. 52). Na verdade, em ambos os textos há uma dupla mediação da memória: no primeiro, a avó conta o episódio ao neto que o passa a nós; no segundo, o sobrinho conta a história ao Borges escritor que a narra para o leitor. A tensão entre o Borges leitor e o Borges ouvinte, entre culto e popular, a presença do narrador oral são tópicos que nos remetem a seu tema mais recorrente: a oposição entre memória e esquecimento.

Ao mesmo tempo, nos dois contos narra-se o drama de uma mulher, diante de forças que a dominam, e sua reação corajosa e desesperada, formando um *tríptico* intertextual com *La cautiva*. Como diferença fundamental, a ambigüidade entre traidores e heróis, em Borges, contrapondo-se ao maniqueísmo do escritor romântico.

O afã de considerar o poema narrativo echeverriano como uma fiel representação da realidade argentina obscureceu os traços de intenso simbolismo que a obra registra. A começar pela denominação "deserto", uma fantasmagoria, já que era região fértil e habitada por diversas tribos indígenas. Echeverría deixa bem claro tratar-se de convenção literária, especialmente pelas epígrafes que encabeçam cada um dos cantos, dando-lhes o tom.

Além disso, recupera, em sua pintura da cativa, o drama de Lucia Miranda, protagonista do episódio fantasioso inserido na *Argentina*

⁹ Em "Las islas del tigre" (1984), lamentará: "compruebo con una suerte de agri dulce melancolía que todas las cosas del mundo me llevan a una cita o a un libro" (BORGES, 1989, v. 3, p. 435).

(1612), "crônica" do mestiço Ruy Díaz de Guzmán (1554-1629), que trazia como ensinamento a opção pelo martírio, um tema recorrente no período colonial, principalmente nos relatos jesuítos. Sebastián e Lucia, o casal cristão que prefere o sacrifício a entregar-se à barbárie, significativamente atualizam a história dos santos homônimos, martirizados nos inícios do cristianismo, conforme esclarece Cristina Iglesia (IGLESIA; SCHVARTMAN, 1987, p. 54):

Cuando el mito de Lucia Miranda desemboca en el martirio, se evidencia que la sacralización, insinuada por los nombres de los protagonistas, se instala como una flexión fundamental del lenguaje mítico. Con la mediación de la fé del narrador y el lector implícito, el martirio deriva en glorificación.

O mais significativo é que enquanto este episódio da obra de Ruy Díaz receberá uma larga fileira de herdeiros, até chegar ao proscrito de Rosas, outro episódio ali narrado, o da Maldonada – a mulher cristã que prefere o mundo da barbárie ao da cultura, e que será protegida por uma fera, uma leoa – será totalmente esquecido. Podemos cogitar, talvez, em ver seus ecos na inglesa borgeana, "arrebataada y transformada por este continente implacable" (BORGES, 1987, p. 53).

No perfil que traça dos grupos indígenas, ao mesmo tempo, Echeverría empregaria toda a clássica nomenclatura de herança espanhola referente às lutas da Reconquista, entre infiéis e cristãos. O índio que descreve, com tintas carregadas, associa-se, sobretudo, a todo um imaginário da alteridade que frequenta o mundo ocidental desde o selvagem grego. Comparado a uma fera, é totalmente animalizado. Ausência de polidez e transgressão de códigos sociais (poligamia, excessos, bebedeira, canibalismo) são traços recorrentes nas representações do "outro", desde os primórdios da conquista, demonstrando a incapacidade, quase geral entre os conquistadores, de "ver" o "outro", reforçada pela crença religiosa de que o demônio viera abrigar-se em nossas terras.¹⁰ Principalmente no canto "El festín", o próprio Echeverría (1972) deixa clara a reminiscência, ao chamar aquela de "una *sabática* fiesta".

Ali encontramos, ainda, a crença misógena de que as mulheres eram auxiliares dos seres infernais:

Más allá alguno degüella/ Con afilado cuchillo/ La yegua al lazo sujeta./ Y a la boca de la herida,/ [...] Dos o tres indios se pegan,/ Como sedientos vampiros/ Sorben, chupan, saborean/ La sangre, haciendo murmullo,/ [...] Con aplauso de las indias/ Que a descuartizarla empiezan (ECHEVERRÍA, 1972, p. 457-458).

Tal representação, aliás, é análoga àquela que, supostamente naturalista, ele elabora sobre as mulheres negras de *El matadero*, comparadas a harpias, os fabulosos seres com rosto de mulher e corpo de abutre:

La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y

¹⁰ Sobre o tema, remeto a Raminelli (1996). Ali, o autor mostra a convencionalidade das representações do índio feitas por cronistas e viajantes.

revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían [...] una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de las fábulas [...] (ECHEVERRÍA, 1972, p. 316).

Linha que Borges seguirá, comentando, sobre a cativa inglesa, que

Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo (BORGES, 1987, p. 54).

A viagem que María e Brián encetam traz como epígrafe fragmentos do "Inferno" de Dante. E diversas de suas descrições são efetivamente bastante semelhantes às encontradas nos círculos dantescos: suplícios de fogo, lodaçais, animais pestilentos. A convencionalidade, aliás, foi observada por Lucio Mansilla, que, em comentário bem humorado, questionaria, contrapondo o pampa real ao imaginário:

Poetas distinguidos, historiadores, han cantado al ombú y al cardo de la Pampa. ¿Qué ombúes hay en la Pampa, qué cardales hay en la Pampa? [...]

¿Quién que haya vivido algún tiempo en el campo, hablando mejor, quién que haya recorrido los campos con espíritu observador, no ha notado que el ombú indica siempre una casa habitada, o una población que fue [...]? (MANSILLA, 1993, v. I, p. 65-66).

Numa época em que interessava a várias parcelas da burguesia nacional a ocupação das terras do pampa, a clivagem que faz Echeverría, enfocando o tema da luta de fronteiras sob o ponto de vista do sofrimento da cativa branca, drama real para diversas famílias portenhas, torna o seu um relato unificador, emblemático, justificando toda a violência que se utilizou contra os grupos indígenas, desde a Campanha de 1833, encabeçada por Rosas, até a grande Campanha ao Deserto, de 1879, do general Roca, já sob a presidência de Avellaneda, quando se realiza o extermínio da maioria da população indígena argentina, até a Patagônia.

Em "Juan Muraña", Borges (1989, v. 3, p. 314) retoma o motivo da frágil mulher e do punhal. No entanto, agora o inimigo é outro. Trata-se do imigrante, encarnado mais precisamente no italiano Luchessi, chamado significativamente "o gringo", figura desapiedada, que não hesita em ordenar o despejo de uma criança e duas pobres senhoras: Emilio Trápani, sua mãe costureira e a tia um pouco perturbada ("En el barrio decían que la muerte, o la desaparición de Muraña la había trastornado. La recuerdo siempre de negro. Había dado en el hábito de hablar sola" (ARIAS, 1983, p. 77)). Tal como fizera Echeverría, Borges enfatiza a disparidade de forças entre os dois oponentes. No dizer de Trápani, a velha tia "flaca y huesuda, era, o

me parecía, muy alta y gastaba pocas palabras. Le tenía miedo al aire, no salía nunca, no quería que entráramos en su cuarto..." (ARIAS, 1983, p. 77). Pois foi essa frágil mulher que matou o italiano, que, "con esas grandes manos huesudas, había hundido la daga" (ARIAS, 1983, p. 81).

O assassinato do índio por María trazia uma justificativa ancestral. Refiro-me a Santo Agostinho, que defendia a tese do "homicídio não criminoso", desde que *instrumento* da razão mais justa.¹¹ Em Borges, a mesma tese se associa à loucura da mulher, para quem a "daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando" (ARIAS, 1983, p.81).

Em Echeverría há o horror do outro. Seu discurso unívoco trai um intenso idealismo: sua obra proclama a pátria ideal, a Cidade de Deus que se deve implantar sobre a barbárie argentina. A cidade letrada que se deve impor por sobre a natureza americana. Considerando que é a geração de 37, capitaneada por ele, que assenta as bases da Argentina moderna, que começa a configurar-se a partir de 1852 e tem seu pleno desenvolvimento sob a presidência de Sarmiento (de 1868 a 1874), o país que encontra Borges e cuja radiografia buscará traçar, em suas obras, é exatamente o resultado "vitorioso" daquele projeto. De certo modo ele nada mais faz senão levar ao paroxismo aquela orientação idealista. No caso dos índios, por exemplo, o extermínio foi intenso a ponto de que ele se permitirá dizer, conforme lembra Luis Harris (1981, p. 131), que não o impressionam os partidários da literatura "indígena", já que no Rio da Prata não há índios (embora isso não impeça que, em *Los conjurados*, de 1985, faça um poema como "El infiel", em que menciona a Conquista do Deserto).

Vista sob esta perspectiva, a utilização do tema fantástico do *doble*, do outro, em Borges, pode afigurar-se como retomada de um dos principais dilemas constitutivos da sociedade argentina. Como vimos, em Echeverría, o horror da alteridade se resolve pela implantação de uma sociedade regulada pela homogeneidade, pela adoção do modelo ocidental, portador das *luzes* que poderão dissipar as *trevas*, oriundas tanto dos rosistas como dos selvagens infieis. Quando Sarmiento (1989) elabora *Facundo: civilización y barbarie*, pode-se considerar que até mesmo ameniza a dicotomia marcante em seu contemporâneo, já que demonstra certo fascínio pela natureza e pelos tipos americanos, expresso em suas descrições dos vários tipos de *gauchos*. De todos os modos, em sua pintura da natureza americana, legítima sua interpretação através da referência à representação echeverriana. Para ele, este "bardo argentino"

volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites, en las soledades en que vaga el salvaje, en la lejana zona de fuego que el viajero ve acercarse cuando los campos se incendian, halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada (SARMIENTO, 1989, p. 63).

¹¹ Predica ele: "não é moralmente homicida quem deve à autoridade o encargo de matar, pois não passa de instrumento, como a espada com que fere. Desse modo, não infringiu o preceito quem, por ordem de Deus, fez guerra ou, no exercício do poder público e segundo as leis, quer dizer, segundo a vontade da razão mais justa, puniu de morte criminosos [...]" (AGOSTINHO, 1990, v. 1, p. 51-52).

Naquela época, o imigrante europeu parecia a solução ideal para contrapor-se à *selvageria* de índios, negros, mestiços e da massa rosista. No entanto, não se revelaria a figura dócil que as elites esperavam encontrar. De permeio ao imigrante rural, campônio ingênuo, chegam levadas de trabalhadores com larga herança de luta política, portando as “perigosas” doutrinas do socialismo e do anarquismo. É nesse contexto de “desilusão” ante esse elemento ilusoriamente pacífico, que surge a elegia do *gaucho*, em inícios do século vinte, já providencialmente extinto. Juan Muraña e o “gringo” Luchessi, nessa perspectiva, representariam respectivamente essas duas categorias sociais (o *gaucho* e o imigrante). A mão de abutre com que o tio surge, no sonho do sobrinho, simboliza exatamente a ancestralidade e a morte. Da mesma forma como fizera no passado Echeverría, em relação ao índio, Borges articula agora o novo conflito social e a sempiterna angústia das elites perante a alteridade.

A cidade letrada, a torre na qual se encastelou a geração de trinta e sete, a Cidade de Deus echeverriana, agora assume a conformação da Buenos Aires babélica ou da murada casa de Palermo. O “outro” paulatinamente se descarna, assumindo somente a dimensão simbólica. No entanto, sua presença iminente atemoriza. Não é por acaso que um dos motivos centrais do fantástico, modalidade literária que geraria frutos tão vigorosos nas letras platinas, é o temor à *regressão*, expresso tanto no jardim abandonado que retorna à vegetação em estado “selvagem”, quanto nas bestas momentaneamente elevadas à condição humana que reassumem sua feição verdadeira.¹²

La cautiva é um relato da impotência. De certo modo, o mesmo nihilismo ecoa nas páginas borgeanas. O eterno retorno, o mesmo temor ancestral dos grupos dominantes perante a alteridade, a diferença, uma cerrada estrutura circular, da qual é impossível evadir-se. Ante a ameaça do caos da realidade, constrói-se um cosmos imaginário. Borges liberta Echeverría, recuperando sua simbologia e encetando, a partir daí, a fundação mítica de Buenos Aires. Quem libertará Borges do cárcere de espelhos?

Abstract

“Juan Muraña”, chosen by Borges, once a time, as his “best tale”, shows the permanent tension between the two central lines of his esthetic. Borges achieved a continuous rereading of the Argentinean’s literary tradition. In his dialogue with the Echeverría’s texts, remakes old frontier’s mythologies. In this point of view, the fantastic double’s theme reflects the fear of the other that Argentinean elites always had.

¹² Sobre o tópico, consulte-se Bessière (1974).

Keywords: Argentinean imaginary; frontier's mythologies; Borges and Echeverría.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Introdução Emmanuel Carneiro Leão. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. 2 v. (Pensamento Humano).
- ARIAS, Abelardo et al. *Mi mejor cuento*. Buenos Aires: Orion, 1983. p. 73-82.
- ARRIGUCCI JUNIOR, David. De la fama y de la infamia (Borges en el contexto literario latinoamericano). *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, n. 10, p. 19-55, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do Quixote. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, 3, n. 25, p. 54-57, ago. 1999.
- _____. Borges, leitor do Quixote. In: COLÓQUIO BORGES, 1999, Rio de Janeiro.
- BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: UNAM, 1992.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza/ Emecé, 1987.
- _____. *Antología poética. 1923/1977*. Madrid: Alianza/ Emecé, 1986.
- _____. *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- _____. *El hacedor*. Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1986.
- _____. *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- _____. *El «Martín Fierro»*. Colaboración de Margarita Guerrero. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, 1983.
- _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989. 3 tomos.
- _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- _____. (Sel.). *Cuentos argentinos*. Madrid: Siruela, 1986. (La Biblioteca de Babel, 30).
- _____.; BIOY CASARES, Adolfo. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Madrid: Siruela, 1986. (La Biblioteca de Babel, 31).
- CUADERNOS DE RECIENVENIDO. São Paulo: USP, n. 10, 1999.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy. *La Argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1943.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1972.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: EDAF, 1983.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro; BORGES, Jorge Luís (Sel.). *Antología clásica de la literatura argentina*. 2. ed. Buenos Aires: Kapelusz, [19—].
- IGLESIA, Cristina. Conquista y mito blanco. In: IGLESIA, Cristina; SCHVARTMAN, Jorge. *Cautivos y misioneros: mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogos, 1987. p. 11-92.
- JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura*. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (Ed.). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986.
- MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993. 2 v. (Biblioteca Básica Argentina, 96).
- MARTÍNEZ CUTIÑO, L. Cautivos en la literatura argentina del siglo XX. Una tercera lectura de *Marta Requilme*. *Letras*, Buenos Aires, p. 129-145, dic. 1982/ab. 1983.
- PIGLIA, Ricardo. *Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- _____. Sobre Borges. *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, n. 10, 1999. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/cuadernos/Cuadernos10_piglia.htm>. Acesso em: 20 maio 1999.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. São Paulo: J. Zahar: EdUSP, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: Colihue, 1989. (Colección Literaria, 2).
- SILVA, Cláudia Luna. *Indianismo romântico e projetos nacionais na literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 265 p. mimeo. (Tese de Doutorado).