

TRABAJO DE FIN DE GRADO



**Universidad
de Huelva**

FACULTAD DE HUMANIDADES

***MARTÍN FIERRO* EN LA OBRA DE JORGE
LUIS BORGES**

***MARTÍN FIERRO* IN THE WORKS OF
JORGE LUIS BORGES**

ESPERANZA MACARENA DÍAZ MARTÍNEZ

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

TUTOR/A: Rosa García Gutiérrez

Convocatoria de junio de 2017

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en la presencia e importancia de *Martín Fierro*, obra fundacional en la tradición literaria y cultural argentina, en la obra de uno de los escritores más importantes de las letras occidentales del siglo XX, el también argentino Jorge Luis Borges. Aunque es lo habitual que Borges se relacione con una literatura cosmopolita y con una vocación intelectual internacional, esos rasgos borgeanos se comprenden mejor si se ponen en relación con su otra obsesión: la tradición histórica, cultural y literaria de Argentina, una de cuyas obras centrales es *Martín Fierro*. A través de este libro Borges indagará en la literatura gauchesca y en la historia de Argentina en el siglo XIX, sumándose así a la reflexión sobre la dicotomía civilización vs. barbarie que vertebró todo el discurso argentino sobre la identidad nacional. Repasaremos, por tanto, esa historia y nos acercaremos a la literatura gauchesca para poder entender la importancia de *Martín Fierro* en la obra de Borges, cómo evoluciona su acercamiento al libro de José Hernández, y cómo puede desprenderse de ello un posicionamiento ideológico de Borges con respecto a su presente histórico, deudor de ese siglo XIX que sentó las bases políticas y culturales de la Argentina.

El mundo gaucho es el que retrata *Martín Fierro* y sobre los gauchos y la historia de su país escribirá también Borges, muchas veces en explícita relación intertextual con la obra de Hernández. Además de otros muchos textos en los que se menciona a *Martín Fierro* y otras obras y autores de la gauchesca, Borges llegó a elaborar, en colaboración con Margarita Guerrero, un ensayo sobre ese libro canónico. Sin embargo, nos detendremos especialmente en dos relatos, “El fin” y “Tadeo Isidoro Cruz”, en los que Borges reescribe, siguiendo una práctica en él habitual, dos episodios centrales del poema de Hernández.

Palabras clave: *Martín Fierro*, Jorge Luis Borges, gauchesca, reescritura.

Abstract

This final degree project is focused on the presence and importance of Martin Fierro, fundamental work on the literary and cultural Argentine tradition, on the work of one of the most important writers of the western letters of the 20th century, also Argentinian Jorge Luis Borges. Though it is the habitual thing that Borges is related to a cosmopolitan literature and an intellectual international vocation, these features borgeanos can be understood in a better way if they put in relation with another work obsession: the historical, cultural and literary tradition of Argentina, one of whose central works is Martin Fierro. Throughout this book Borges will investigate in the gaucho literature and in the history of Argentina in the 19th century, adding in this way to the reflection on the dichotomy civilization vs. barbarism that vertebra whole Argentine speech on the national identity. We will revise, therefore, this history and will appear to the gaucho literature to be able to understand the importance of Martin Fierro in the work of Borges, how it evolves his approximation to Jose Hernández's book, and how an ideological positioning of Borges with regard to his historical, can become deduced of it, debit present of this 19th century that laid the foundations political and cultural of the Argentina.

The crafty world is the world that Martin Fierro portrays and about gauchos and the history of his country Borges will write also, often in explicit intertextual relation with Hernández's work. Besides other many texts in which Martin Fierro and other works and authors of the gaucho one are mentioned, Borges elaborated, in collaboration with Margarita Guerrero, an essay about this canonical book. Nevertheless, we will detain specially in two statements, "The end " and "Tadeo Isidoro Cruz", in that Borges rewrites, following a very habitual practice in him, two central episodes of Hernández's poem.

Key words: *Martín Fierro*, Jorge Luis Borges, gauchesca, re-notarizes.

ÍNDICE

1.-Introducción.....	6
2.- Civilización y barbarie. Orígenes de la poesía gauchesca y de la tradición literaria argentina	9
3. Borges y el descubrimiento de <i>Martín Fierro</i>	12
4.- El <i>Martín Fierro</i> según Borges.....	17
5.- La reescritura de <i>Martín Fierro</i> en la obra de Borges: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El Fin".....	23
5.1.- "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz".....	24
5.2.- "El Fin".....	29
6.- Conclusión.....	33
7.- Bibliografía.....	34

1.- INTRODUCCIÓN

No hay duda sobre la grandeza literaria de Jorge Luis Borges, autor argentino que ha marcado un antes y un después en la historia literaria occidental, en la manera de escribir pero también en la manera de leer. Umberto Eco escribió sobre su propia experiencia con la obra del maestro argentino que “fue un amor a primera vista desde mi juventud”, y lo mismo podría decir yo misma de mi experiencia. No resultará extraño, por lo tanto, que desde que cursé la asignatura "Literatura Hispanoamericana de la segunda mitad del Siglo XX" tomara la decisión de realizar mi Trabajo de fin de grado sobre su obra.

La enorme bibliografía que existen sobre el autor, los muchos estudios que se han publicado y se publican sobre él, implicaban tener que elegir un aspecto concreto de la obra de Borges para trabajar, una obra, además, bastante extensa y en permanente evolución, aunque puedan distinguirse unas cuantas constantes que se repiten obsesivamente y forman el núcleo de la poética borgiana. Decidí entonces estudiar la influencia de *Martín Fierro*, una de las lecturas de la asignatura "Literatura hispanoamericana", en la obra de Borges, por entender que ese libro constituye un punto de inflexión en la historia de la literatura argentina y uno de los temas recurrentes y obsesivos en Borges, que fue un gran conocedor de la historia y la cultura de su país, y que sobre todo a partir de los años cuarenta y con la llegada al poder de Perón sintió la necesidad de comprender la realidad política argentina y comprometerse con ella.

Borges, como otros escritores, se alimenta de diferentes tradiciones culturales, pero se adscribió de una manera particular a la que consideró propia y, como miembro de la misma, la altera, la recrea y la nutre. En la poética de la reescritura que emprende de manera magistral, Borges no se conforma con la simple referencia y no oculta sus fuentes, más bien al contrario, confrontándolas, discutiéndolas y mostrando por ellas su devoción y su deuda. A su vez, esta forma suya de escribir se convierte en la solución al problema fundamental de la postmodernidad literaria: qué hacer cuando ya todo parece haber sido dicho, cuál debe ser la función del escritor. Sin embargo, el caso de Borges encuentra un problema añadido, como el de cualquier otro escritor hispanoamericano: el llamado problema poscolonial. ¿Cómo manejar el concepto de tradición cuando la propia no cuenta sino con un par de siglos de

sedimentación, cuando hay que discernir en el origen una situación de conquista, una compleja frontera entre dos mundos o realidades que vivieron en situación de enfrentamiento y subordinación? ¿Dónde situar las raíces, cuando quedan los restos de una lengua y una cultura perdidas que, desde el presente, se sienten ajenas? ¿cómo establecer vínculos con otras tradiciones, algunas más próximas y otras muy lejanas, cómo responder a un anhelo de universalidad cuando se nace en una cultura que recurre a la intensificación del sentimiento nacional y de lo propio frente al resto para consolidar una identidad propia? Borges se siente abocado a ambos llamamientos: se siente un escritor argentino con necesidad de posicionarse en su realidad histórica, orgulloso de lo propio y atraído por el mundo gauchesco, sus circunstancias y sus huellas en el presente; y se siente un ser humano, más allá de su realidad histórica, en conexión con problemáticas universales, inquietudes, anhelos, frustraciones, destinos que han compartido todos los seres humanos y que constituyen, en verdad, en sus variantes específicas, la historia universal de la(s) cultura(s). Pero en torno a esa dicotomía se mueve la totalidad de la obra de Borges, que en sus relatos hace coincidir esos dos planos sobre los que, también, reflexiona en sus ensayos: "Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges"¹.

Criado en una educación bilingüe, rodeado de libros ingleses en su casa infantil de Palermo, Borges se debatió, a lo largo sobre todo de su juventud, entre muy diferentes modelos literario. Sus primeros referentes fueron los novelistas ingleses de aventuras, Shopenhauer o Walt Whitman, pero también *Martín Fierro*, libro que leyó a hurtadillas enfrentando la prohibición de su madre, y más tarde, otros autores gauchescos y la poesía popular de Evaristo Carriego, el poeta de los arrabales bonaerenses en el que los argentinos

¹ Jorge Luis Boges: "Nueva refutación del tiempo", *Otras Inquisiciones, Obras completas*, vol. I, Barcelona, RBA editores, 2005, pp. 270-71.

de comienzos del siglo XX encontraron una voz propia, una voz de la patria íntima y de lo local, del sentimiento nacional, que originó la escritura del ensayo *Evaristo Carriego* en 1930 por parte de Borges.

Con este trabajo intentaremos profundizar en esa línea que vincula a Borges con la tradición argentina y su literatura, una línea en la que *Martín Fierro*, como libro que conecta con lo universal desde la especificidad argentina, desde lo más premeditadamente local, constituyó, para Borges, el eje. De acuerdo con el planteamiento del trabajo, la metodología ha consistido básicamente en la lectura de las fuentes primarias y en la consulta de la bibliografía específica sobre Borges y *Martín Fierro*, bibliografía que queda consignada en la correspondiente sección.

Hemos estructurado el trabajo de manera piramidal, haciendo referencia a la literatura gauchesca y un contexto más amplio desde el que ésta, y en particular el *Martín Fierro*, deben leerse, que es la famosa dicotomía civilización vs barbarie con la que en 1943 Domingo F. Sarmiento definió la naturaleza argentina en su emblemático *Facundo*. Como se verá, la influencia de *Martín Fierro* en Borges va ligada a la influencia de *Facundo*, su contrapunto, cuyo autor fue también objeto de estudio y reflexión borgeana. En segundo lugar, nos centraremos en *El Martín Fierro* de Borges, el libro que escribió en colaboración con Margarita Guerrero. Y terminaremos por analizar dos cuentos en los que Borges reescribió el poema hernandiano, “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, desde el punto de vista de la poética de la reescritura de Borges.

2.- CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: ORÍGENES DE LA POESÍA GAUCHESCA Y DE LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

Civilización y barbarie es la fórmula argentina que sintetiza la reflexión sobre la identidad nacional que constituye una de las constantes de la historia de la literatura argentina. Toda una tradición ensayística que empieza en el siglo XIX desarrolla esa fórmula posicionándose en un extremo o en el otro, y es difícil encontrar escritores argentinos que, a lo largo de su obra, no reescriban explícitamente este asunto, a partir de su tratamiento en escritores precedentes. La expresión apareció por primera vez como subtítulo de *Facundo*², el célebre ensayo de interpretación de la realidad argentina que publicó Domingo F. Sarmiento en 1943, y desde entonces ha recorrido el campo sociopolítico argentino, interviniendo en la idea de nación argentina desde el siglo XIX hasta ahora. Como explica Malena Verardi³, cuando Sarmiento escribió su ensayo, la oposición civilización y barbarie se interpretó como un enfrentamiento entre colonos que intentaban establecerse en América con formas políticas e ideas procedentes de otros países, frente a una población autóctona que había desarrollado unas formas de vida principalmente agrarias y ganaderas, nómadas en algunos casos, y sin centralización política: “Civilización, que gramatical y lógicamente quiere decir ‘pertenciente a nuestras *cives*, a nuestra ciudad’ fue entendida en un sentido contradictorio, opuesto, como lo extranjero, y barbarie de ‘bárbaros, extranjeros’ vino a significar, a su vez, en el lenguaje liberal ‘lo argentino, contrapuesto a lo europeo’”⁴. La intención de Sarmiento era otra, y remitía en realidad a una dualidad que estaba en el origen

²Los capítulos que forman el libro habían aparecido antes en la prensa periódica. Sarmiento los escribió en el exilio, en los años más duros de la represión del dictador Juan Manuel de Rosas contra los intelectuales que formaban la Generación del 37 y se oponían a su modelo político para Argentina: federal, nacionalista, autoritario, con alianzas con la Iglesia y cerrado a los avances técnicos y culturales. Se ha utilizado la edición de Roberto Yahni para Alianza Editorial (1970).

³Verardi, Malena: “‘Civilización y barbarie’ en la Argentina contemporánea. Una aproximación a la antinomia sarmientina a través del filme *Opus* (Donoso, 2005)”, *De signos y sentidos*, Santa Fe: ediciones UNL, 2013, pp. 43-71.

⁴ *Ibid*, p. 57. La cita pertenece a *Defensa y pérdida de nuestra soberanía económica*, obra que sitúa la figura de Sarmiento en el centro de la crítica revisionista.

mismo de la conformación de Argentina como país, teniendo en cuenta que fue un territorio en el que se declaró la Independencia de España antes de que hubiera terminado la conquista, dando lugar a regiones de provincia muy dependientes de formas de vida rurales y de una naturaleza hostil y difícilmente domesticable, frente al núcleo urbano de Buenos Aires, mucho más poblado y en contacto con Europa y Norteamérica por su condición de ciudad portuaria. Esta “inversión etimológica” no hizo sino cifrar las ideas de los escritores e intelectuales de la Generación del 37, de la que Sarmiento formó parte⁵. La idea que impulsaban estos autores era que Estados Unidos, así como el norte de Europa, constituirían los modelos de construcción nacional a imitar, por sus avances tecnológicos, el desarrollo de la educación y el impulso concedido a la industria y al comercio como nuevas fuentes de riqueza, un ideal contra el que Rosas estableció su estricto régimen autoritario, persiguiendo a los intelectuales, propulsando un modelo federal y rural, sosteniendo el sistema de haciendas y aprovechando la población gaucha, procedente de la mezcla de los primeros pobladores con las tribus autóctonas, para el sostenimiento de las mismas.

Cuando Rosas recaba el apoyo de la mayor parte de los gauchos, éstos, en realidad, no eran una clase privilegiada. Eran grupos humanos de procedencia cultural híbrida que se habían adaptado a las dificultades de la Pampa argentina desarrollando formas de vida rurales primitivas y viviendo siempre a merced de sus enfrentamientos con los indígenas. Con Rosas encontraron empleo, mal pagado a veces, en las haciendas que comercializaban sobre todo con ganado, y protección contra los indios que fueron progresivamente eliminados por los diferentes gobiernos. Pero su situación cambió con el fin de la dictadura rosista y el inicio de los llamados gobiernos desarrollistas, uno de cuyos presidentes fue precisamente Domingo F. Sarmiento. El nuevo modelo de nación fue suprimiendo las haciendas y parcelando los terrenos en aras de la industrialización, haciendo inviable la vida nómada del gaucho, en

⁵ Conocida también como “Nueva Generación”, estuvo integrada por Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, José Mármol y el citado Domingo F. Sarmiento, entre otros. La misma, según señala Oscar Terán, puede considerarse como el primer movimiento intelectual que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional. La inspiración romántica característica del primer momento del movimiento se fusionará luego, en una particular conjunción, con las ideas sustentadas por el proyecto de la Ilustración: “(...) en los textos de la Generación del 37 lo que impera es un romanticismo de medios y un iluminismo de fines. Romanticismo para entender la realidad con todas sus particularidades locales, pero iluminismo para articular de la manera más eficaz los procedimientos destinados a obtener los objetivos y valores de la Ilustración” (en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008).

contacto con los caballos, el ganado y la naturaleza, y fue convirtiéndose en un ser desplazado, sin sitio en la nueva Argentina. Cuando José Hernández escribe su mítico *Martín Fierro*, cuya primera parte se publica en 1872, el gaucho vaga por las pampas en busca de libertad y un espacio propio, desubicado y convirtiéndose, muchas veces, en un fuera de la ley. Los gobiernos desarrollistas utilizaron a esta población desocupada en formar con ellos batallones de lucha para acabar con los indios en las zonas de frontera, una situación que supuso la aniquilación de la población aborigen pero también de los propios gauchos, sometidos a condiciones inhumanas de vida. Ese gaucho a punto de desaparecer, maltratado y despreciado, pero con una historia a sus espaldas que no es sino la de la propia Argentina, es el que retrata *Martín Fierro*. Hernández no se limita a contar la historia del gaucho y su realidad presente: recupera y dignifica su lenguaje, sus tradiciones, su cultura, su legado valiosísimo para la formación de la nueva Argentina. Se da así un paso más en la fórmula sarmientina civilización vs. barbarie: la crueldad y bestialidad reside en la llamada 'civilización', incapaz de apreciar la espiritualidad y sensibilidad del mundo gaucho, su sabiduría procedente de un contacto profundo con la naturaleza, su legado humano; estos hombres maltratados y menospreciados pueden ser una forma de 'civilización'. La calidad extraordinaria de *Martín Fierro* y su gran éxito hicieron que esta obra se convirtiera en la puerta para entrar en la poesía gauchesca que venía escribiéndose desde las guerras de Independencia; hasta ese momento se vio como una poesía popular y de baja calidad artística. A partir de entonces muchos volvieron los ojos a la literatura gauchesca y pudieron apreciar al gaucho, su voz, su vida diaria, sus dramas y dificultades, su visión del mundo, etc, justo cuando los gauchos reales empezaban a desaparecer. En *Martín Fierro*, pues, está todavía el gaucho real, con su historia individual y como colectivo, sus penurias y su cosmovisión, y empieza el mito del gaucho.

La plasmación auténtica del mundo gaucho es la columna vertebral de la literatura gauchesca. Escrita por autores cultos, éstos renunciaban a su propia voz, cediéndola a personajes gauchos que se expresaban con sus peculiaridades idiomáticas y en el formato que constituyó la originaria poesía de gauchos, oral y musicada en casi todos los casos. Los autores de literatura gauchesca, como Hernández, se esforzaron extraordinariamente en desaparecer de lo que escribían y en crear con la escritura, paradójicamente, ilusión de oralidad trasladando al lector a las pulperías en las que los gauchos emitían su canto. El canto

fue fundamental en el mundo gaucha: acompañados de instrumentos de cuerda contaban sus historias en forma de canción, empleando como base las formas métricas de la poesía popular española. Las pulperías eran los locales en los que se cantaba y tenían lugar las payadas, en las que dos gauchos improvisaban rimas y se batían en duelos poéticos. Los ritmos y estrofas de la poesía popular española se fueron metamorfoseando y dando cabida a temas nuevos, muchos de ellos de la actualidad del gaucha, sus vidas difíciles, su amor a la naturaleza, su comunión con ella o la exaltación misma del canto; y también denuncias de las atrocidades cometidas contra ellos, las injusticias que vivían por parte de las autoridades o los amos de las haciendas, los reclutamientos forzados para ir a la frontera a pelear contra los indios. En la literatura gauchesca hay heroísmo, humor, crítica, amor, pero también llanto y nostalgia por un mundo que empezaba a ser imposible. De ahí la importancia del canto en el gaucha Martín Fierro, ya que esa voz de cantor se convierte para el personaje en una forma de dignificarse y hacer de su dolor y de su historia una elegía:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la viguela
que le hombre que lo desvela
una pena extraordinaria
como la ave solitaria
con el cantar se consuela⁶.

3. BORGES Y EL DESCUBRIMIENTO DE *MARTÍN FIERRO*

Como bien recalca Alfonso García Morales⁷, el descubrimiento de este libro, prohibido por la madre cuya familia había luchado contra Rosas y había sido víctima del dictador, fue a escondidas, en excursiones secretas a la biblioteca por parte del aún niño Borges. En la biblioteca de la casa familiar en Palermo, junto a los libros ingleses, encontró el libro y lo leyó con la emoción y el temor de lo prohibido: “El sentir de mi madre se basaba

⁶ José Hernández: *Martín Fierro*, ed. de Luis Sainz de Medrano, Madrid: Cátedra, 1987, p. 111.

⁷ Alfonso García Morales: “Borges, autor del Martín Fierro”. *Variaciones Borges*, n° 10, 2000, pp. 29-64.

en el hecho de que Hernández había sido partidario de Rosas, y por lo tanto, enemigo de nuestros ancestros unitarios”⁸. Borges ha recordado después que para él fue entonces, sobre todo, un libro de acción fascinante que le hablaba de una Argentina muy diferente a la suya, propia de un niño de la alta burguesía, cosmopolita, rodeado de libros y poco dotado para lo físico. Esta fue la primera toma de contacto con el libro, y no sería la única, como veremos.

Tras pasar la adolescencia en Europa, entre 1914 y 1921, Borges regresó a Buenos Aires. Era ya un joven ultraísta, muy familiarizado con las vanguardias, que regresaba a una Buenos Aires cambiada, próspera y efervescente, como explica Beatriz Sarlo:

Un ultraísta en Buenos Aires: la expresión describe a ese joven recién llegado que, pocos años después el mismo Borges va a someter a una autocrítica intensa, reprochándole las exageraciones retóricas del ultraísmo y las exageraciones del criollismo⁹.

Pero antes de que esa autocrítica se produzca, el joven Borges se reencuentra con Buenos Aires sintiendo la fascinación de la ciudad y llevándole a apreciar con nuevos ojos las peculiaridades de lo argentino, lo que le hace escribir poesía de exaltación de lo local en una modalidad que la crítica ha llamado "nuevo criollismo" y que el propio Borges inaugura con *Fervor de Buenos Aires* (1923). En esa recuperación de lo argentino con ojos universales influye la progresiva incorporación de *Martín Fierro* al canon literario argentino, su progresiva conversión en una obra reconocida académicamente por las autoridades y los grandes nombres de la cultura y la literatura argentina. Había empezado esa exaltación de *Martín Fierro* el poeta Leopoldo Lugones con en *El payador* (1916) y la consagraría el académico Ricardo Rojas, fundador de la historiografía argentina, en su *Historia de la literatura argentina* (1917-1922). Los jóvenes más vanguardias en torno a Oliverio Girondo se harían eco de esta conversión del libro de Hernández en la gran obra de la literatura argentina en su revista *Martín Fierro* (1924-1927), un título con el que querían hacer exaltación nacional de la literatura argentina y señalar la singularidad de su vanguardia,

⁸Jorge Luis Borges: *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999, p. 16.

⁹Beatriz Sarlo: *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 18-19.

además de identificarse con el héroe del poema, un *outsider* que llega a abandonar los límites de la civilización y que encuentra en el canto su verdadera identidad.

En esos años Borges vuelve con otros ojos a *Martín Fierro* y desde él accede a otros autores de la literatura gauchesca como Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo o Antonio Lussich. Aunque el nuevo criollismo que inaugura con *Fervor de Buenos Aires* es muy diferente a la literatura gauchesca, ese "fervor" por la esencia argentina y por las singularidades de su país, presente en algunos ensayos que publica durante los años veinte, se explican desde una misma actitud de vuelta a lo propio que Borges va a cultivar intermitentemente el resto de su vida. Los poemas de *Fervor de Buenos Aires* corresponden a una etapa de aclimatación y redescubrimiento de su ciudad y su país y constituyen una declaración de pertenencia a una tierra y un paisaje, la ciudad de Buenos Aires y la Pampa contemplada desde los arrabales próximos al barrio de Palermo, después de los años de enclaustramiento juvenil y de peregrinaje en Europa. El libro contiene poemas que celebran y reconocen el paisaje urbano, que imitan y reivindicán la poesía popular y poemas que conmemoran a sus antepasados, protagonistas en la historia de Argentina, y algunos personajes históricos incluido el propio Rosas, al que dedica un poema lleno de fascinación por el hombre libre y de acción, a contracorriente, rebelde que le parecía a una parte de la juventud vanguardista¹⁰.

Durante los años treinta Borges abandona ese criollismo que mantuvo vivo en otros dos poemarios, *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), y en el ya citado ensayo *Evaristo Carriego* (1930), e inicia esos experimentos con la prosa que irán forjando el estilo borgeano característico. Es la llamada "Década infame" argentina, que empieza en 1930 con el golpe militar de Hipólito Yrigoyen y que supuso en retroceso en los derechos civiles y democráticos además de una importante crisis económica. De esos años reflexivos en los que el entusiasmo vital de Borges decrece y el autor se encierra a trabajar con la prosa mezclando ficción y ensayo, literatura, historia y metafísica es *Historia universal de la infamia* de 1935. *Martín Fierro* y la historia de la literatura argentina pasa en estos años a un

¹⁰ María Esther Vázquez: *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona: Tusquets, 1996. pp. 30-31.

segundo plano¹¹, pero vuelve a reaparecer en los años cuarenta, etapa en la que Borges escribió sus obras más emblemáticas, sus ensayos y cuentos de madurez: *Ficciones* (1944; ampliado en 1956 con tres cuentos), *El Aleph* (1949) y *Otras Inquisiciones* (1952).

Una razón explica que *Martín Fierro* y la fórmula civilización vs. barbarie en la que hay que inscribir ese libro mítico vuelva a ser una de las prioridades de Borges en esos años: la Guerra Mundial, respecto a la que Borges se posicionó como aliadófilo, frente a la neutralidad del país; y el temor que Borges empezó a sentir por la posible expansión del totalitarismo y el nazismo en Argentina por el creciente poder de los militares que simpatizaban con Hitler. Ese miedo por una Argentina que se hiciera eco del nazismo hizo que para Borges tomara sentido de nuevo la vieja dicotomía civilización vs. barbarie y apareciera como una descripción nacional que seguía siendo válida al surgir la amenaza de una nueva barbarie encarnada en los militares. Como ha explicado García Morales, ese temor se hizo realidad con el golpe de militar de 1943 y, todavía más, cuando subió al poder en 1946 Juan Domingo Perón que para Borges indicaba el regreso al caos, al totalitarismo, al caudillismo, el populismo y a la opresión¹². Su rechazo hacia Perón fue total, lo que en gran parte le hizo preocuparse por la historia, el destino y la naturaleza de su país, viendo en Perón una nueva encarnación del tirano Juan Manuel de Rosas al que, en la juventud, como gesto de rebeldía, había incluso admirado.

Vemos aquí que, contrariamente a lo que una parte de la crítica sostiene, Borges sí fue un hombre con preocupaciones políticas. Una implicación profunda en la historia nacional le venía de herencia militar. Su árbol genealógico por vía materna lo entroncaba con ilustres familias argentinas de estirpe criolla. Entre sus antepasados hubo varios militares que tomaron parte activa en la Independencia Argentina, como Francisco Narciso Laprida, que presidió el Congreso de Tucumán en el que se proclamó la Independencia argentina y firmó el Acta de la Independencia, al que Borges le dedicó su "Poema Conjetural"¹³, que presidió

¹¹ Aun así, compone con Pedro Henríquez Ureña una *Antología clásica de la literatura argentina* en 1937.

¹² Cfr. Alfonso García Morales: art. cit., pp. 33-35.

¹³ Borges escribió y publicó el "Poema conjetural" en 1943, en *La Nación* de Buenos Aires. En él que rememora la muerte de su antepasado Francisco Narciso de Laprida, asesinado por las montoneras gauchas en 1829, justo el año en el que triunfó Rosas. Fue incluido luego en el libro *El otro, el mismo* (1964). Es un poema

el Congreso de Tucumán, su abuelo paterno Francisco Borges Lafinur, su bisabuelo materno Manuel Isidoro Suárez, coronel que luchó en las guerras de la Independencia y su abuelo materno Isidoro de Acevedo Laprida, que luchó contra Rosas¹⁴.

Perón obligó a Borges a mirar con otros ojos la historia argentina y ver los años de Rosas como la esencia constitutiva de la Argentina que volvía a reaparecer, con persecuciones y amenazas a los intelectuales y el desarrollo de un nacionalismo cerrado, populista, hostil con lo extranjero y con el pensamiento libre. En entrevista a Fernando Sorrentino podemos ver la ideología que adoptó en su madurez, a pesar de haber tenido al principio cierta simpatía un tanto ingenua hacia Rosas:

Una prima mía se casó con Ernesto Palacio, que fue, con Irazusta, un iniciador del revisionismo. Desde luego, él admiraba a Mussolini, admiraba al fascismo, quería encontrar aquí una especie de Mussolini vernáculo, que era Rosas. Me pidió a mí que yo formara parte del Instituto Juan Manuel de Rosas. Yo le dije que a pesar de cierto parentesco lejano que tengo a Rosas, a mí Rosas me parecía un abominable. Además, que toda mi familia es unitaria... Además que ahí está Sarmiento... Y finalmente, que no entendía por qué se tomaban tanto trabajo para llegar a una conclusión determinada de antemano¹⁵.

Efectivamente, en los años cuarenta Borges no solo volvió a *Martín Fierro* sino también a Sarmiento y su *Facundo*. Escribió un prólogo para *Recuerdos de provincias*, la autobiografía de Sarmiento, en el que insistió en los paralelismos entre Rosas y Perón dando entender que Argentina seguía marcada por la vieja dicotomía civilización vs. barbarie y que era obligación de los intelectuales posicionarse al respecto:

El decurso del tiempo cambia los libros; *Recuerdos de provincia*, releído y revisado en los términos de 1943, no es ciertamente el libro que yo recorrí hace veinte años. El insípido mundo, en esa fecha,

fundamental en la obra borgeana, pues en esos años el autor había dejado de escribir poesía e interrumpió sus ejercicios en prosa para su elaboración y publicación apenas un mes después del golpe militar que tantos temores despertó en él. Como explica García Morales en el artículo citado, el poema proyecta en la remembranza la sangrienta llegada al poder de Rosas en 1829 la situación política de Argentina en 1943. Así, Laprida, unitario, vencido por los federales, es la representación de los liberales porteños vencidos por el proto-peronismo.

¹⁴Borges habla de su antepasado en Fernando Sorrentino: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires. Casa Pardo, 1873, p. 89.

¹⁵*Ibid.* p. 63.

parecía irreversiblemente alejado de toda violencia; Ricardo Güiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba épicamente) las durezas de la vida de los troperos; nos alegraba imaginar que en la alta y bélica ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con afán literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan irreparablemente pacífico nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos 'el tiempo de lobos, tiempo de espadas' (*Edda Mayor*, I, 37) que habían merecido otras generaciones más venturosas. *Recuerdos de provincia*, entonces, era el documento de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos (...). La peligrosa realidad que describe Sarmiento era, entonces, lejana e inconcebible; ahora es contemporánea. (Corroboran mi asero los telegramas europeos y asiáticos). La sola diferencia es que la barbarie, antes impremeditada, instintiva, ahora es aplicada y consciente, y dispone de medios más coercitivos que la lanza montonera de Quiroga o los filos mellados de la mazorca.

He hablado de crueldad; el examen de este libro demuestra que la crueldad no fue el mayor mal de esa época sombría. El mayor mal fue la estupidez, la dirigida y fomentada barbarie, la pedagogía del odio, el régimen embrutecedor de divisas, vivas y muertas¹⁶ (*OC* 4: 121).

En ese contexto hay que entender la recuperación final que Borges hizo de *Martín Fierro*.

4.- EL MARTÍN FIERRO SEGÚN BORGES

Como bien hemos recalcado en el punto anterior, *El Gaucho Martín Fierro* (título con el que se publicó la primera parte del libro de Hernández) es el poema emblemático argentino por excelencia, donde se mitifica al gaucho como símbolo argentino. Esta primera parte, sin embargo, se publicó sin ese afán de convertir al gaucho en leyenda. Más bien tuvo como objetivo denunciar la trágica situación social de los gauchos, trágica durante la época de Rosas que los explotó y manipuló, pero aún más dura con los gobiernos desarrollistas que les arrebataron sus formas de vida y los condenaron a la exclusión, la miseria y el desarraigo. La *Vuelta de Martín Fierro*, segunda parte publicada en 1879, sí abrió el camino hacia la mitificación del gaucho. Ahí Hernández, que había moderado sus posiciones políticas, a través de la voz de Martín Fierro, aconsejaba a los gauchos adaptarse a los tiempos modernos pero interpelaba a las clases en el poder para que apreciaran y valoraran el legado gaucho, su

¹⁶ Cito estos párrafos del prólogo de Borges a su edición de *Recuerdos de provincia* a través de García Morales, art. cit., p. 37.

conocimiento de la geografía y la naturaleza argentina, su sabiduría profunda, sus habilidades para el canto y el lenguaje poético y las especificidades de su lenguaje.

Con esto aclarado, empezaremos a estudiar de qué forma entendió Borges el libro y qué razones le llevaron a escribir un volumen con el mismo título.

Como ya hemos visto, el mismo Borges narró en varias ocasiones las circunstancias en las que accedió por primera vez al *Martín Fierro*, a hurtadillas de su madre porque en su casa el libro estaba prohibido al considerarse opuesto a los ideales políticos de la familia. Hernández fue federal y su elogio del mundo gaucho chocaba con el pasado unitario de los Borges y los Acevedo, que fueron víctima de Rosas al que muchos gauchos apoyaron en el poder. Para doña Leonor, explica Mónica Bueno, era un libro para maleantes que glorificaba la violencia y la rebeldía, peligroso para su hijo¹⁷.

Pero los libros pueden ser leídos de diferentes maneras, dependiendo del punto de vista del lector e incluso de la época en que se leen, más que en la que se escriben, siendo el lector el que en cierto modo construye finalmente el sentido o uno de los sentidos del libro. Esto precisamente es una de las grandes lecciones de Borges, para el que toda lectura es un acto de reescritura y toda escritura, también, inevitablemente, una reescritura que implica partir de un texto previo que ha sido leído. Como dice Mónica Bueno: “Su literatura es antes que nada una exposición manifiesta de una lectura. Una lectura que nace en la lectura. La escritura borgiana es una teoría y una práctica de la lectura”¹⁸.

Con todo esto, Bueno explica que en la literatura de Borges coinciden dos acciones básicas: descolocar y colocar¹⁹. Esto podría describirse también como "descolocar" un libro de su escenario primero y hacerlo suyo, y llevar hasta las últimas consecuencias esa idea de lectura como reescritura, como "colocación" del libro leído en un nuevo escenario: el del

¹⁷Elisa T. Calabrese, Edgardo H. Berg, Mónica L. Bueno: *Itinerarios entre la ficción y la historia: transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994, p. 3.

¹⁸Mónica Bueno: “Borges, lector de *Martín Fierro*”. En José Hernández: *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez, Buenos Aires: Colección Archivos / Sudamericana, 2001. p. 635.

¹⁹*Ibid.* p. 636.

lector, en este caso Borges. Desde esa perspectiva se entienden las versiones, inversiones y reversiones que, como explicó Jaime Alazraki aparecen constantemente en la obra de Borges, reescrituras de otros libros, mitos, personajes, cuentos, historias a los que desplaza por escenarios diferentes²⁰. De hecho, Borges se ha definido a sí mismo en diversas ocasiones como un lector, un buen lector, que se siente en la absoluta libertad de manejar distintas perspectivas y apropiarse de textos que han acabado incorporándose a la cultura colectiva, explorando las razones de ese logro. Sin entenderlo como lector es difícil acceder a las ficciones borgeanas, ya que Borges renuncia al mito del autor-creador, al mito romántico de la imaginación pura y novedosa, para escribir desde la óptica de quien considera que la historia de la literatura es la historia de unas cuantas metáforas, que todo ha sido escrito y que el escritor no puede sino proponer nuevas variaciones -relecturas- sobre lo mismo²¹.

Uno de los libros especialmente revisitados y reescritos por Borges es *Martín Fierro*. En un principio la vida del gaucho fue para él un relato de aventuras y una fascinante inmersión en un submundo de violencia, alcohol, duelos a cuchillo, poesía, payadas y situaciones al margen de la ley; pero después el libro, más allá de sus razones históricas, se convirtió en la cifra de la realidad argentina, un texto que le pertenecía como argentino y con el que, como argentino, conectaba con los temas eternos de la literatura, con los grandes problemas existenciales del ser humano. En la gauchesca y especialmente en *Martín Fierro* accedió al asunto inevitable de la argentinidad sin renunciar a la voluntad de universalidad y a la conciencia de lo eterno que siempre le fascinó.

Aunque fue un lector atento de Ascasubi y apreció la calidad de *Fausto* de Estanislao del Campo, Borges supo distinguir pronto la excepcionalidad de *Martín Fierro*, obra destinada a convertirse en un texto clásico o, como Borges decía usando la frase de San Pablo: "todo para todos"²². Pronto se refirió a él como un libro perdurable, que no solo no se agotaba

²⁰ Jaime Alazraki: *Versiones. Inversiones. Reversiones*, Madrid: Gredos: 1977.

²¹ "Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas"; "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas", escribe Borges en su ensayo "La esfera de Pascal" perteneciente a *Otras Inquisiciones*, ed. cit., p. 636 y p. 638.

²² Borges usó la frase en varias ocasiones. La tomamos aquí de su "Epílogo" a *Otras Inquisiciones*, ed. cit., p. 775. Remite a una frase de San Pablo en la Epístola a los Corintios: "Me he hecho todo para todos".

al pasar el tiempo sino que su dimensión crecía, el clásico argentino por antonomasia: “Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud”²³, escribió dice Borges, y añadió con respecto a la popularidad del poema y al poco tiempo que tardó en alzarse con su hueco en la literatura argentina: “No hay libro perdurable que no incluya lo sobrenatural”²⁴. En el *Martín Fierro* como en el *Quijote*, ese elemento mágico está dado por la relación del autor con la obra, como sigue argumentando Borges.

Borges sintetizó muchas de sus reflexiones sobre *Martín Fierro* en 1953 en el libro del mismo nombre elaborado en colaboración con Margarita Guerrero, tras años de peronismo que le impulsaron a reflexionar sobre los orígenes históricos, míticos y literarios de Argentina y reescribir la fórmula sarmientina civilización vs. barbarie, que Hernández quiso invertir con su poema. El libro podemos decir que actúa como una amplificación de un ensayo que Borges publicó con anterioridad en 1931²⁵. En él muestra su detallada y personal lectura de *Martín Fierro*, combinando su condición de obra argentina emanada de la realidad histórica del XIX y su condición de obra universal que trasciende esas circunstancias locales y apela a grandes temas metafísicos que constituyen los constantes misterios sobre los que se interroga la humanidad. Otra cosa más se deduce del libro: la vinculación que Borges establece nuevamente entre Rosas y Perón, entre la situación política del pasado y la de su presente en Argentina. Por eso, el personaje Martín Fierro no es ya para él el aventurero que fue para el niño Borges sino un producto de la violencia que matiza toda visión ingenua del gaucho como un héroe sin culpa, algo que no solo no afecta negativamente su valoración del libro sino que intensifica su grandeza. Martín Fierro no es una figura impoluta sino lo contrario: en él se dan cita la barbarie, la violencia instintiva, el mal efecto del populismo movilizador de masas armadas que acaban peleando por causas injustas, aunque también es una víctima y un gran cantor: alguien que se ve abocado a la violencia y no posee las armas para enfrentarse a ella en un contexto político en el que reina la ignorancia, el totalitarismo,

²³ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero: *El “Martín Fierro”*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

²⁴Íbid. p. 62.

²⁵ El ensayo "El Martín Fierro" se publicó en el segundo número de *Sur*, en mayo de 1931, pp. 134-145. Borges lo recuperó luego para sus *Aspectos de la literatura gauchesca* (1945).

la maldad y la manipulación; y alguien que es capaz de dar dimensión lírica, perpetuidad y trascendencia al conflicto que, como ser humano perdido en busca de un sentido, vive.

La necesidad de horrorizarse ante la barbarie, la crueldad y la violencia indiscriminada e injustificada, el imperativo de no dejarse fascinar por la acción y la fuerza, se ve en este comentario de Borges respecto al canto VIII de la primera parte de *Martín Fierro*, en el que rechaza la leyenda de Fierro y se queda con el hombre que se enfrenta a una situación que acaba marcando su destino y adquiere cualidad metafísica:

Esta escena, no menos despiadada que *La Refalosa*, de Hilario Ascasubi, es tal vez la más conocida del poema, y merece su fama. Desgraciadamente para los argentinos es leída con indulgencia o con admiración, y no con horror²⁶.

Se refiere al cruel asesinato del Moreno a manos de Fierro, episodio que pone fin a su bajada a los infiernos y lo muestra abrazado al mal que lo enajena de sí. Ese punto de vista borgeano nos ilustra sobre el posicionamiento político de Borges que veía en Perón una nueva idealización de la violencia, y explica, como veremos, el final alternativo a *Martín Fierro* que propuso en "El fin".

La lectura de Borges es, como siempre, sutil. Rectifica lugares de la crítica anterior, como las que quisieron ver en *Martín Fierro* un poema épico:

Hernández quería ejecutar lo que hoy llamaríamos un trabajo antimilitarista y esto lo forzó a escamotear o mitigar lo heroico, para que los rigores padecidos por el protagonista no se contaminaran de gloria²⁷.

Explica Borges adelantando las razones de su cuento "El fin", a lo que añade:

²⁶Ibid. p. 32. "La Refalosa" fue un popular poema gauchesco atribuido a Hilario Ascasubi y publicado bajo pseudónimo, en el que se narran en la voz de un torturador de la policía militar de Rosas las vejaciones, torturas y asesinato de un unitario.

²⁷Ibid., p.30.

Esa imaginaria necesidad de que *Martín Fierro* fuera épico, pretendió así comprimir la historia secular de las patrias con sus generaciones, sus agonías, sus batallas de Chacabuco y de Ituzaingó, en el caso individual de un cuchillero de mil ochocientos setenta²⁸.

Desde su particular concepción de la historia de la literatura como una historia, no solo de escrituras sino también de lecturas que impulsan escrituras nuevas, Borges describe a Hernández como el gran lector de la tradición gauchesca, una tradición que, paradójicamente, habría surgido como tal verdaderamente a partir de la lectura hecha de ella en *Martín Fierro*:

La verdad es que sin la tradición que Hidalgo inaugura no hubiera existido el *Martín Fierro*, pero también es cierto que Hernández se reveló contra ella y la transformó y puso en el empeño todo el fervor que encerraba su pecho y que tal vez no hay manera de utilizar una tradición²⁹.

También con su *Martín Fierro*, Borges reflexiona sobre nos hace ver lo mágico y sobrenatural de todo clásico, unos conceptos que él maneja de manera personal apelando a la capacidad de sugestión y respuesta que tienen las grandes obras y a su capacidad de hacer de los lectores auténticos creadores que prolongan la obra más allá de lo que su autor escribió. Los episodios de Hernández no acaban en el libro publicado en 1979; su capacidad de inspiración y sugestión es tal que los lectores pueden imaginar finales diferentes, fantasear y crear el final no escrito del personaje que se despiden de sus lectores. Eso es precisamente lo que hace Borges en "El fin".

Esta es la manera en la que Jorge Luis Borges hizo suyo el libro escrito por José Hernández. Él lo hace suyo, juega a desplazarlo de escenarios, lo descoloca y lo coloca, explora aquello que hace que él, Jorge Luis Borges, se vea reflejado e interpelado por ese libro escrito antes de que él naciera, anunciando las revisiones y reescrituras que hará en sus ficciones.

²⁸Ibid., p.70.

²⁹Ibid. Bartolomé Hidalgo es considerado el creador del género gauchesco, muy a comienzos del siglo XIX.

5.- LA REESCRITURA DE *MARTÍN FIERRO* EN LA OBRA DE BORGES: "EL FIN" Y "BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ"

Cuando hablamos de reescritura hacemos referencia a un acto de escritura que se erige sobre algo que ya está escrito. Este fenómeno que marca en gran medida la literatura de la época posmoderna, según críticos y teóricos de la literatura, ha recibido otras denominaciones como es el caso de Michael Riffaterre, que lo llama intertextualidad o Gérard Genette que lo llama hipertextualidad³⁰. La intertextualidad propone estudiar o analizar un texto a partir de sus relaciones con otros textos, tanto en la vertiente del autor como lector, como en la del lector como heredero de una tradición divergente. Este tipo de práctica literaria, que algunos ven parásitas, plagios o simples copias y otros ven renovadoras, es en muchas ocasiones un acto de homenaje, reconocimiento, deuda o impugnación de obras que se consideran maestras, obras que han adquirido autonomía y valor más allá de su autor y de su tiempo; esas obras se llenan así de vida, son recordadas, prolongadas, gracias a ese impulso vivificador. En este sentido hay que entender las reescrituras borgeanas de *Martín Fierro*. Borges se acerca a ese clásico de diversos modos: mediante inquisiciones hurgadoras en el sentido profundo de un pasaje, exégesis sobre episodios o cantos, postulación de tesis de todo tipo... Todas estas formas son ensayísticas, pero queremos ahora centrarnos en sus proyecciones en las ficciones de Borges y en particular en las reescrituras de *Martín Fierro* en dos cuentos: "El fin" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"³¹.

³⁰ A esos conceptos se refieren quienes han estudiado los cuentos de Borges que comentaremos en este Trabajo Fin de Grado. Sobre todo Pedro Luis Barcia en "Proyección del *Martín Fierro* en dos ficciones de Borges". En Juan Carlos Ghiano, ed., *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872-1972*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1973; Jorgelina Corbatta en "Borges, autor del *Martín Fierro*", *Hispanic Journal*, vol 11, nº 2, 1990; y más recientemente, Alfonso García Morales en el artículo citado.

³¹ Hay otros cuentos de ambiente gauchesco que por razones de espacio no tratamos aquí. Apuntamos los más obvios y conocidos: en *Ficciones*, "Funes el memorioso", "El Sur", y también la "Posdata de 1947" de "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius"; En el *Aleph*, "El muerto", "Historia del guerrero y la cautiva" y "La otra muerte".

4. 1.- "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"

El primero de los cuentos que vamos a comentar se publicó por primera vez en 1944 y se incluyó en la primera edición de *El Aleph* (1949).

Durante el trabajo, citaremos *Martín Fierro* por la edición de Cátedra, preparada como ya se dijo por Luis Sáinz de Medrano. Para el estudio de este cuento hemos utilizado especialmente los trabajos de Enrico-Mario Santí³², Pedro Luis Barcia³³ y Hanne Klinting³⁴, entre otros.

Aparentemente, lo que Borges intenta en su cuento es presentar una biografía apócrifa del Sargento Cruz, un personaje fundamental en *Martín Fierro*, a pesar de que aparece ya en los últimos cantos de la primera parte del poema. Sabemos que se trata de la biografía apócrifa del Sargento Cruz solamente al finalizar la lectura del relato, cuando Martín Fierro hace acto de presencia, y sumando pistas y referencias al clásico de Hernández que Borges va deslizándose a lo largo del cuento, porque el nombre Tadeo Isidoro Cruz no aparece en ningún momento en *Martín Fierro*, donde asistimos a una brevísima autobiografía que Borges completa y amplía en su relato.

Lo que mayormente nos puede llegar a llamar la atención de este personaje es el nombre, que no figura así en el poema original. Este nombre es una propuesta de Borges, un doble bautizo por parte del autor que tiene su sentido y sus porqués, algo habitual en Borges que con frecuencia inventa nombres para sus personajes en los que parece estar inscrito su destino. Por una parte, con Tadeo se refiere al segundo nombre de uno de los dos Judas que acompañaban a Jesús, Judas Tadeo. Según se dice en la tradición bíblica, éste era pariente de Jesús y se parecía mucho a él físicamente. Tadeo se relaciona así con Cruz, sugiriendo el parecido del destino de Cristo con el destino de los hombres, y podría hacer referencia al

³²Enrico Mario Santí: "Escritura y tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges", *Revista Iberoamericana*, vol. XL, n° 87-88, 1974, pp. 303-339.

³³ Pedro Luis Barcia: art. cit.

³⁴ Hanne Klinting: "Procedimientos de re-escritura en 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz' de Jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*, n° 11, 2001, pp. 187-248.

hombre nuevo que nace tras el encuentro de Cruz con Fierro, un segundo nacimiento que puede concebirse como una especie de resurrección: morir a una identidad para nacer a otra. En cuanto al nombre de Isidoro, Barcia piensa que se debe a un homenaje personal de Borges a su bisabuelo Isidoro Suárez, al que dedicó un par de poemas, coronel que luchó contra los federales. Otro abuelo de Borges, Isidoro Acevedo, llevó el nombre, que tenía para él resonancias familiares y que asociaba a triunfo y victoria, a heroísmo y a la lucha por las ideas³⁵.

En el cuento dos personajes sobresalen de una manera particular: Fierro y Cruz, cada uno de ellos reflejándose en el otro, cada uno encontrando en el otro su propio rostro y su propio destino.

Cruz en *Martín Fierro* es la representación de un espíritu libre que ha tenido que someterse al poder convirtiéndose en un agente de la ley; y es también símbolo de la amistad que se entrega. Su vida, al igual que la de Martín Fierro ha estado marcada por la injusticia. Borges retoma ambas ideas y fragua la vida de Cruz deteniéndose en unos orígenes que explicarían la escena en la que Cruz irrumpe en la obra de Hernández. En la presentación de los orígenes del personaje y en la configuración de su biografía el narrador en tercera persona, tras el que identificamos a Borges, explica el procedimiento utilizado, un procedimiento que recuerda a la concepción borgeana de la biografía como género y remite de manera clara a su composición de personajes de ficción:

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser para todos, pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones³⁶.

Borges recurre a una prolepsis mediante la cual se anuncia la muerte de Cruz y la razón de esa muerte. ¿Por qué adelantar los acontecimientos? ¿Por qué negar al lector la posibilidad de incorporarla por sí sola? Presumiblemente por la misma razón con que

³⁵Pedro Luis Barcia, art. cit., p. 53.

³⁶Jorge Luis Borges: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", *El Aleph, Obras completas*, ed. cit., p. 561.

Homero, al empezar la *Ilíada*, adelantaba los hechos posteriores: cuando el relato no necesita de expectación, cuando los hechos valen por el valor artístico que poseen y no por el argumento que encierran, estamos ante un mensaje estético que nada tiene que ver con el acontecimiento desnudo. Pero hay otra razón: la historia que se nos va a contar es una historia desconocida, pero sí es conocida e incluso legendaria la muerte del personaje que protagoniza esa historia, la muerte del sargento Cruz que muere de viruela en tierra india después de haberse unido a Fierro, al que perseguía, rebelándose contra el destacamento policial que dirigía y lo que representaba como brazo armado de una autoridad a la que, con ese gesto, niega y desafía.

El enfrentamiento contra ese grupo de hombres que representan el poder y la razón constituye en la versión de Borges la representación simbólica de la eterna batalla del individuo contra las fuerzas que atentan contra su libertad e identidad, ya que la vida de Cruz, tal y como Borges la inventa, está marcada por otro destino: es casi contra su propia naturaleza, contra su propia tendencia, que acaba siendo sargento y por tanto representante de la ley: la costumbre, la comodidad, el miedo, lo llevan a domesticar un temperamento distinto, nacido para discrepar y oponerse a lo establecido. Esa individualidad y ese carácter poco gregario se ve en esos opuestos que Borges establece: muchos soldados sin nombre frente a un único hombre cuyo nombre y apellido conocemos, que se suma así al fuera de la ley que, sabremos al final del cuento, también tiene nombre: Martín Fierro.

Antes de ser sargento, el narrador nos proporciona datos de Cruz que claramente apuntan a una mayor afinidad con Fierro y el mundo gaucho que con la ley. Lo encontramos así en 1868 “casado o amancebado”, padre de un hijo y dueño de una fracción de campo, que acaba perdiendo. Los parecidos con Fierro en el poema de Hernández son evidentes:

Tuve en mi pago en un tiempo
Hijos, hacienda y mujer,
Pero empecé a padecer;
Me echaron a la frontera.
¡Y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.

El tipo humano que ambos representan, reacios a las instituciones y a modelos de vida previamente diseñados, va creando paralelismos entre la autobiografía de Fierro en el poema de Hernández y el relato de Borges sobre Cruz: los dos pierden a sus mujeres y dejan de ver a sus hijos, pero no porque no establezcan con ellos profundos vínculos sentimentales sino porque la Argentina moderna que se industrializa y fomenta los núcleos urbano no acepta el modo de vida familiar que los gauchos practican en las haciendas.

A medida que avanza la narración el tono del relato se vuelve más intenso. Cruz se esfuerza por adaptarse a la nueva realidad tras una juventud rebelde e inadaptada y llega a convertirse en sargento, logrando una vida supuestamente feliz, con todos los atributos que, según la norma social vigente, deberían conducir a su bienestar. El narrador, sin embargo, adelanta las escenas finales indicando, bajo la apariencia que lo anestesia, una firme infelicidad que habría de mostrarse rotundamente en una noche en la que "lo esperaba oculta en el porvenir". La naturaleza de esa revelación la anuncia también el narrador: "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"³⁷. Aparece aquí una de las obsesiones borgeanas, uno de sus temas recurrente: el tema de la identidad, el descubrimiento del propio destino o del propio rostro como experiencia clave del ser humano.

Encabezando el destacamento que persigue a un malhechor sin nombre, Cruz avanza hacia ese minuto eterno y hallarlo no será el resultado de una decisión racional, sino una epifanía que le devuelve su verdadero rostro y su verdadera naturaleza: funciona como espejo el rostro del perseguido, en cuyos rasgos descubre los propios y en cuyo destino acaba sabiendo de verdad quién es. La escena recuerda a otras similares de la historia de la literatura como cuando Alejandro de Macedonia se encuentra consigo mismo leyendo la historia de Aquiles. Solo después sabremos la identidad del perseguido, cerrándose el círculo. El narrador cuenta que en los últimos días de 1870 Cruz recibió la orden de apresar a un malevo, el cual debía dos muertes a la justicia: en un lupanar había asesinado borracho a un moreno, y en otro encuentro funesto había matado a un vecino del partido de Rojas. Cualquier lector

³⁷ Ibid, p. 562.

argentino puede identificar las dos muertes que convierten a Fierro en un gaucho matrero y que se narran en la primera parte de *Martín Fierro* que, así aparece como intertexto.

El malevo, a quien el narrador no ha nombrado todavía en el relato, es acorralado por la partida policial:

El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo, lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento³⁸.

Los detalles que componen la escena están cuidadosamente extraídos de los cantos de *Martín Fierro*: las tinieblas, las matas, el grito del chajá, todo ahora contado desde la perspectiva de los perseguidores. Tadeo Isidoro, avisa el narrador, tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento y es que, efectivamente, Cruz se prepara para la batalla sin darse cuenta que va a pelear contra sí mismo y que la vida le ha dado la oportunidad de regresar a la misma encrucijada en la que traicionó su propia identidad para recuperar su camino. Al mirar el rostro de Cruz se descubre con los ojos del otro y comprende que ocupa el lado que no le corresponde en la batalla, que ha elegido un rumbo o una vida que no se corresponde con su verdad. Entonces se opera el cambio que Hernández cantó magistralmente, el momento en que Cruz se deshace del uniforme y pelea del lado del malevo: el otro le da las claves de sí mismo, deja por fin de ser otro distinto de sí. He aquí el juego de espejos tan habitual en Borges: "Gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor *Martín Fierro*".

El final del relato de Borges, pues, no es sino la reescritura de unas escenas que, casi literalmente, ya habíamos en la obra cumbre de Hernández. Borges reescribe ese momento célebre de *Martín Fierro* y reserva para el final, para la magia del final, el nombre del personaje que no había sido mencionado explícitamente en toda la narración. Ese libro clásico que es "todo para todos", según la fórmula que Borges tomó de San Pablo, llamado *Martín Fierro* proporciona a Borges una variante sublime de uno de sus temas predilectos,

³⁸ Ibid, pp. 562-63.

una de esas dos o tres metáforas que constituyen la historia de la literatura: el misterio del yo, el enigma de la identidad, el encuentro de cada ser humano con su destino. Ese momento epifánico reservado a unos cuantos elegidos es digno de repetirse para siempre en todas y cada una de sus variantes porque encarna anhelos humanos universales. Otro tema subyace, además, en la decisión que toma Cruz frente a la comodidad, la inercia y la obediencia: el heroísmo profundo y cotidiano de quien acepta su verdad y su destino y lo abraza sin más; ese acto heroico que nadie verá como tal, que pertenece a lo íntimo, lo arrebatada de la mediocridad y lo catapulta hacia una autenticidad donde no habrá arrepentimientos.

4. 2.- "El Fin"

Borges incluyó "El fin", otro cuento en el que las relaciones intertextuales con *Martín Fierro* se explicitan, en *Ficciones*. Lo que aquí propone Borges es un final alternativo al poema de Hernández: un añadido o continuación, si se prefiere, a donde Hernández puso fin a la historia de Fierro, pero que cambia sustancialmente la lectura final del clásico argentino.

También aquí utilizaremos algunas de las apreciaciones hechas por Hanne Klinting, Pedro Luis Barcia y Enrico-Mario Santí, aunque también incluiremos las de Alan Pauls en *El Factor Borges* (Buenos Aires: FCE, 2000).

Dice Borges sobre "El fin": "Todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo"³⁹. Con su cuento, Borges agrega "un canto" a la segunda parte de *Martín Fierro*, de José Hernández.

Este gran poema concluye así: Martín Fierro renuncia a batirse a cuchillo con el Moreno que busca vengar la muerte de su hermano, tras protagonizar los dos juntos una payada de enorme belleza, y tras esa renuncia se separa de sus hijos y del hijo de Cruz exponiéndoles una especie de catecismo vital en el que un nuevo Fierro, que ha abandonado el mundo de la rebeldía y los extrarradios, quiere convencer a la nueva generación para que lleven una vida pacífica, acorde a la ley, ordenada moralmente y sencilla. Ese es el legado

³⁹ Citado por Pedro Luis Barcia, art. cit., p. 50

del gran Fierro tras sus muchas desventuras: un regreso al redil que reproduce la que en 1879, año de publicación de *La vuelta de Martín Fierro*, era la nueva posición política de Hernández: la adaptación del gaucho a la nueva Argentina como única posibilidad de supervivencia.

La vuelta, como puede verse, corrige el significado del héroe Fierro en la primera parte del poema publicada en 1872: ahí, Fierro se niega a claudicar, renuncia radicalmente a la llamada 'civilización' que acaba imponiendo condiciones de vida cruentas e inhumanas a los gauchos, y acaba convertido en un *outsider* por culpa de una realidad social y política que lo excluye, lo maltrata, lo aísla y lo enajena. El punto culminante en esa enajenación son las muertes a las que se refiere el narrador de "Biografía de Tadeo Isidoro Cuz": la de otro gaucho que lo reta y la más injustificada y absurda, por pura caída en el mal y en la locura, del moreno. El Fierro de 1979 pide perdón por esa muerte al hermano que viene a vengarla, pero gran parte de su dimensión simbólica y de su talante heroico como personaje literario se pierde en el momento en el que no le da al segundo Moreno la posibilidad de vengar la muerte de su hermano. Descontento con esta transformación de Fierro que se acomoda dejando algunos cabos sueltos en su retrato final, Borges lo hace regresar a la pulpería donde había llevado a cabo la payada con el moreno, "un pobre guitarrero", y donde los presentes habían procurado "que no se armara pendencia", para que esos cabos se aten definitivamente.

Como ya se ha dicho, en el poema de José Hernández Martín Fierro no quiere pelear, aunque hace alarde de valentía:

Yo ya no busco peleas,
las contiendas no me gustan;
pero ni sombras me asustan
ni bultos que se menean,

Estos versos constituyen ya una clave para comprender el desenlace del cuento borgeano. Además, el título "El fin" indica que algo hay inconcluso en el poema de Hernández, algo que requiere un cierre. También es importante notar que Borges no titula su cuento "Fin" sino "*El fin*", indicando que éste es el único fin posible para el personaje Fierro, que un final distinto lo deshonra y lo rebaja o va contra la naturaleza real de lo narrado, como pasa con la claudicación de Hernández en 1979.

Borges añade como personaje al pulpero Recabarren, que había presenciado el primer encuentro entre “el forastero” y el moreno, y a través de cuyos ojos se nos narrará este nuevo fin. “Ahora” asiste desde su lecho, inmovilizado por la parálisis de una parte de su cuerpo, a un nuevo encuentro, definitivo, entre Fierro y el moreno, que ya no será poético sino a cuchillo.

El moreno, que espera en la pulpería desde que allí lo abandonara el Fierro de Hernández sin posibilidad de restituir su honor y el de su hermano, recibe complacido a Fierro, que se acerca desde el horizonte. Este trata de justificar su actitud pacífica al finalizar aquella payada que los unió:

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 las puñaladas.

Ya me hice cargo -dijo el negro-. Espero que los dejó con salud. El destino le pone otra vez “el cuchillo” en la mano e inexorablemente debe cumplir con él. Se alejan “un trecho” de las casas y se preparan para el duelo”⁴⁰.

Sólo el pulpero presencia los hechos, a través de la ventana de su rancho; sólo él ve la muerte de Martín Fierro que ahora ofrece a los lectores poniendo un fin que no solo dignifica al negro sino también al héroe Martín Fierro que purga valientemente su pecado:

Inmóvil, 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. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre⁴¹.

Los personajes son cuatro. El chico que merodea por la pulpería y Recabarren, testigo de los hechos, que no interviene en la narración: es, de alguna manera, el *alter ego* del propio Hernández que, ahora sí, deja que los hechos transcurran como debieron ser, sin intervenir y reconducir la acción a una docilidad y un adoctrinamiento que desmerecen la primera parte de *Martín Fierro*. Es como si el personaje se independizara del autor y adquiriera vida propia, dejando inmovilizado (la parálisis de Recabarren) a su creador, y obedeciera al destino que

⁴⁰Jorge Luis Borges: "El fin", *Ficciones, Obras completas*, ed. cit., p. 519.

⁴¹Íbid.

los lectores que lo convirtieron en símbolo de la argentinidad esperaron de verdad. En otra dimensión separada por la niebla y la rara luz crepuscular están el moreno y Martín Fierro, cuya identidad se oculta hasta el final, únicos personajes que dialogan. El cuento comienza, como se ha dicho, en la hora fronteriza, cargada de connotaciones simbólicas, del atardecer -“ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia. La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta...”- y culmina en medio de la noche: “Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía”⁴².

Fierro reconquista así su verdad y su libertad, la que pregonó en la primera parte de *Martín Fierro*, aunque esa libertad lo conduzca a la muerte. Si en la famosa payada fue la guitarra el símbolo de la victoria de Fierro, en el duelo -“otra clase de contrapunto”-, el cuchillo simboliza su derrota.

Leemos en “El fin”: “el acero filoso rayó y marcó la cara del negro”⁴³. En esta escena Borges recurre a una de sus habituales técnicas de reescritura, la inversión, para establecer sutiles entrecruzamientos. En el poema de Hernández es el primer moreno, el que acaba siendo asesinado por Fierro, el que lo marca a él en la cara:

Aunque si yo lo maté
mucho culpa tuvo el negro.
Estuve un poco imprudente,
puede ser, yo lo confieso,
pero él me precipitó
porque me cortó primero;
y a más me cortó en la cara,
que es un asunto muy serio.

Así le da al segundo negro, doble del primero, la razón que él mismo esgrimió para acabar con la vida del otro.

⁴²Ibid.

⁴³Ibid.

El cuento responde, pues, al concepto borgeano de literatura como reelaboración de la literatura: no solo reescribe Borges el clásico hernandiano sino que, además, reconoce su condición de clásico en el momento en el cual da al personaje una autonomía y una existencia que va más allá de la voluntad y la autoridad de su creador, José Hernández. Convertido en leyenda y en un libro mítico para toda una nación, Fierro recupera su destino desobedeciendo las órdenes de Hernández que, paralizado en su camastro, disfruta como entre sueños de la escena que, tal vez, hubiera querido escribir.

6.- CONCLUSIÓN

Como hemos repetido a lo largo de este trabajo, *Martín Fierro* es una obra magistral dentro de la literatura argentina y un libro que ha acabado adquiriendo dimensión mítica en la cultura rioplatense. Quiso José Hernández denunciar la situación del gaucho en los comienzos de la Argentina desarrollada y moderna, pero creó algo más a medio camino entre la historia y la leyenda, la crítica social y la instancia mítica.

Jorge Luis Borges, escritor extraordinariamente preocupado e interesado por la historia y la literatura de su país, cayó desde pequeño en la fascinación de *Martín Fierro* que le abrió las puertas a la literatura gauchesca y a la llamada Generación del 37, que con la fórmula civilización vs. barbarie quiso explicar la naturaleza dual y compleja de un país dividido que habría de convertir en seña de identidad la perpetuidad de esa antítesis.

En este trabajo hemos intentado explicar la influencia que tuvo *Martín Fierro* en la obra de Borges y cómo su lectura de este poema se vio afectada por la el régimen peronista pero también por el concepto de "clásico" que Borges le aplicó, convirtiéndolo en un texto merecedor de relecturas y reescrituras.

Hemos por último analizado dos de estas reescrituras: las que Borges hizo en los Cuentos "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El fin".

6.- BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, Jaime: *Versiones. Inversiones. Reversiones*, Madrid: Gredos: 1977.

Barcia, Pedro Luis: "Proyección del *Martín Fierro* en dos ficciones de Borges". En Juan Carlos Ghiano, ed., *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872-1972*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1973.

Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, vol. I, Barcelona, RBA editores, 2005.

-----: *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999

-----: *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo: Número, 1950.

----- y Adolfo Bioy Casares (eds.): *La poesía gauchesca* (dos tomos), México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

----- y Margarita Guerrero: *El "Martín Fierro"*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Bueno, Mónica: "Borges, lector de *Martín Fierro*". En José Hernández: *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez, Buenos Aires: Colección Archivos/Sudamericana, 2001, pp. 635-653.

Calabrese, Elisa T., Edgardo H. Berg, Mónica L. Bueno: *Itinerarios entre la ficción y la historia: transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

Corbatta, Jorgelina: "Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*", *Hispanic Journal*, vol 11, nº 2, 1990.

Fernández Latour de Botas, Olga: "La poesía Gauchesca y la Intuición de Borges", *Nueva Mirada Crítica. Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 74, 2009, pp. 9-26.

García Morales, Alfonso: "Borges, autor del *Martín Fierro*". *Variaciones Borges*, vol.10, 2000, pp. 29-64.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. de Luis Sainz de Medrano, Madrid: Cátedra, 1987.

Klingting, Hanne: "Procedimientos de re-escritura en 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz' de Jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*, nº 11, 2001, pp. 187-248.

Pauls, Alan: *El Factor Borges*, Buenos Aires: FCE, 2000.

Quintana Tejera, Luis: "Presencia del *Martín Fierro* en un cuento de Borges: 'Biografía de Tadeo Isidoro Cruz' del *Aleph*". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 17, 2001.

Rojas, Ricardo: *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Santí, Enrico Mario: "Escritura y Tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges", *Revista Iberoamericana*, vol. XL, nº 87-88, 1974, pp. 303-337.

Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor a las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

Sarmiento, Domingo Faustino: *Facundo. Civilización y barbarie*. Prólogo y notas de Roberto Yanhi, Madrid: Alianza editorial, 1970.

Sorrentino, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires. Casa Pardo, 1873,

Terán, Óscar: *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Vázquez, María Esther: *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona: Tusquets, 1996.

Verardi, Malena: “‘Civilización y barbarie’ en la Argentina contemporánea. Una aproximación a la antinomia sarmientina a través del filme *Opus* (Donoso, 2005)”, en *De signos y sentidos*, Santa Fe: ediciones UNL, 2013, pp. 43-71.

Walker, Carlos: “Jorge Luis Borges: De *Martín Fierro* a “Sur” (1924-1935)”. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, vol 11, n° 41, 2011, pp. 25-42.

Zuleta Álvarez, Enrique: “Borges, Lugones y el nacionalismo”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 505-507, 1992, pp. 535-550.

