

PROCEDIMIENTOS DE RE-ESCRITURA EN
"BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ (1829-1874)"
DE J. L. BORGES



Hanne Klinting

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo principal estudiar los procedimientos de re-escritura que se ofrecen en el cuento "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" de Jorge Luis Borges, publicado por primera vez en *Sur*, n° 122, diciembre de 1944, e incorporado a *El Aleph* en 1949 (OC 1: 561)¹.

El término *re-escritura* se refiere a un acto de escritura que afecta algo ya escrito. En *Borges ou la réécriture* (1990) Michel Lafon propone usar este mismo término para designar el campo de estudio que otros han abordado bajo el rótulo de la *intertextualidad* (Julia Kristeva, Michel Riffaterre) o la *hipertextualidad* (Gérard Genette), es decir, el campo de estudio que nace de la observación del hecho de que en

¹ El texto que sigue ofrece una versión adaptada de una disertación de licenciatura presentada en la Universidad de Aarhus en septiembre de 2000.

muchas obras literarias se percibe la presencia o al menos la influencia de otras.

“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” narra la historia de un hombre que recibe la revelación de su propio ser y de su propio destino en el encuentro con otro hombre. El relato tiene como protagonista al gaucho Tadeo Isidoro Cruz, que nace en medio de la pampa argentina, en el camino de Pergamino, como hijo de un hombre que muere el día después de haberlo engendrado. Cruz muere en 1874 sin haber estado nunca fuera del ámbito gauchesco en que nació: un mundo de violencias repetidas, en el que una palabra de más basta como razón para matar a un hombre. Cierta vez, en 1849, las burlas de un hombre lo convierten en asesino. Se esconde de la policía durante días, pero es capturado y posteriormente condenado a servir en el ejército en un fortín en el norte del país. Después de muchos años vuelve a Pergamino, donde se hace sargento de la policía rural. En 1870 encabeza un grupo de hombres para capturar a un desertor y doble asesino, procedente de La Laguna Colorada. Esta acción lo lleva a su lugar de origen y a una situación similar a la que vivió en 1849. La noche del doce de julio de 1870, Cruz se enfrenta con el prófugo, y esa noche le revela su propio destino: acorralado por los hombres de Cruz, el desertor sale de su escondite, dispuesto a pelear antes de entregarse, pero, en medio de la pelea, Cruz comprende que su deber no es capturar al desertor, porque se descubre a sí mismo en el hombre que tiene enfrente. Acto seguido se quita el uniforme y, gritando que no va a consentir que se mate a un valiente, pasa del lado del desertor, en cuya cara ha visto la suya propia.

El mayor objeto de interés, sin embargo, no es tanto la historia narrada como el hecho de que ésta resulta escrita sobre la base de otro texto. El nombre del desertor (Martín Fierro) coincide con el del gaucho que protagoniza el famoso poema homónimo del autor argentino José Hernández (1834-1886).

En el epílogo de *El Aleph*, Borges resume el cuento como una “glosa al *Martín Fierro*” (OC 1: 629), es decir, como una suerte de paráfrasis o variación literaria escrita sobre la base del poema de Hernández. La intención que subyace al presente estudio es elucidar,

tomando en consideración lecturas que ya se han hecho², los mecanismos textuales que configuran esta relación.

El trasfondo teórico del trabajo está constituido por una teoría de la interpretación apoyada, sobre todo, en la teoría abductiva de Charles Sanders Peirce, en la estética de la recepción representada por Hans Robert Jauss y por Wolfgang Iser y en la pragmática textual de Umberto Eco.

En el primer apartado, el problema de la re-escritura será abordado desde un punto de vista teórico. A partir de una lectura crítica de las categorías formales introducidos por Gérard Genette en su teoría de la hipertextualidad, plantaremos una visión de la re-escritura que tome más en cuenta los papeles pragmáticos del discurso textual, es decir, el papel del autor y el del lector en un texto que está escrito sobre la base de otro. Inscrita en el marco interpretativo ofrecido por la pragmática literaria, la re-escritura se presenta como un campo de estudio complejo, porque implica la intervención de varios autores y lectores.

El segundo apartado estará consagrado a una lectura introductoria del cuento. El tercero, a una lectura del *Martín Fierro* a la luz de la crítica borgesiana. Finalmente, el apartado 4 está dedicado al estudio de los mecanismos textuales que configuran la relación entre los dos textos. El punto de partida será la idea de que la presencia del *Martín Fierro* en el cuento está vehiculada por una serie de elementos narrativos y textuales derivados del poema, de los que el personaje Martín Fierro es sólo uno.

²El estudio se inspira, sobre todo, en las lecturas realizadas por Pedro Luis Barcia en "Proyección de 'Martín Fierro' en dos ficciones de Borges (1973), por Jorgelina Corbatta en "Borges, autor del *Martín Fierro*" (1990), por Alba Omil en *Cuatro versiones de Borges* (1993) y, más recientemente, por Alfonso García Morales en un artículo que comparte el título, pero no el enfoque, con el de Corbatta (2000). Además, las lecturas de Beatriz Sarlo y Sylvia Molloy han hecho de la obra de Borges en *Borges, un escritor de las orillas* (1995) y *Las letras de Borges y otros ensayos* (1999), respectivamente, han comportado informaciones útiles al estudio del cuento y, en un plano más amplio, dos maneras de leer a Borges, que también han servido como fuentes de inspiración en la presente lectura.

1. TEORÍA DE LA RE-ESCRITURA

Definida por Michel Lafon, la *re-escritura* consiste, o bien en la producción de estados sucesivos de un mismo texto, o bien en la producción de varios textos sucesivos (13). Esta definición cubre, al parecer, todo tipo de reutilización y variación literaria. Reúne, por ejemplo, todos los sentidos tradicionalmente atribuidos al verbo *re-cribir* (récrire) los cuales, resumidos por Lafon, no son sino tres variantes de la misma práctica:

recribir es una práctica segunda, ya sea con respecto a un acto anterior (“escribir de nuevo”), ya sea con respecto a un primer texto (“escribir de nuevo, modificando”), ya sea con respecto a otro escritor (“escribir de vuelta”, “responder por carta”)³

La producción de estados textuales sucesivos puede manifestarse, pues en al menos tres actividades distintas: la reelaboración, la modificación y la respuesta. Estas varían, en primer lugar, según el grado de modificación que introducen en el texto re-escrito. En segundo lugar, hay una variación con respecto al número de autores implicados en el acto de la re-escritura.

Según la Real Academia Española, el verbo español *recribir* está limitado a la última acepción, ya que significa “contestar, responder por escrito a una carta u otra comunicación” (*Diccionario de la Lengua Española*). La derivación sustantiva no figura entre las formas posibles de este lexema. Sin embargo, aquí emplearemos el sustantivo *re-escritura* para designar toda relación que pueda surgir cuando un texto se escribe sobre la base de otro, y esto incluye toda relación que el autor re-escritor pueda establecer con otro a través de la (re)escritura. El término será usado, pues, en el sentido global que propone Michel Lafon.

La fórmula de Lafon tiene la ventaja de ser amplia, lo cual abre la posibilidad de interpretar cada caso individual según sus propias leyes, es decir, sin las limitaciones que una teoría preestablecida po-

³ “récrire” est une pratique *seconde*, que ce soit par rapport à un acte antérieur (“écrire de nouveau”), par rapport à un premier texte (“écrire de nouveau - et en modifiant”), ou par rapport à un autre écrivain (“écrire en retour”, “faire réponse par lettre”). (11)

dría imponer al estudio. Frente a Borges, quien ha hecho de la re-escritura el eje de su creación literaria, la posibilidad se torna necesidad, porque éste, como advierte Lafon, no se contenta con explorar todas las formas de re-escritura ya existentes sino que también inventa otras (13), de modo que es de esperar que también el caso que nos interesa representará una invención con respecto a la re-escritura.

En su teoría de la hipertextualidad, presentada en *Palimpsestos* (1962), Gérard Genette proporciona una clasificación sistemática de las relaciones que puedan existir entre un texto y otro(s) o, si se quiere, entre dos o más estados textuales sucesivos. Este acercamiento a la re-escritura ofrece una terminología detallada que puede ser útil en la descripción de los cambios que el poema de Hernández sufre en la versión de Borges. De ahí surgen las nociones *hipotexto* e *hipertexto* que necesitamos recorrer para llegar a la *transposición*, una noción que será el punto de partida para el estudio de la re-escritura en "Biografía".

LA HIPERTEXTUALIDAD

En la introducción a la edición de 1981 de *Palimpsestos*, Genette propone utilizar el término *transtextualidad* como denominador común de toda relación que pueda haber entre un texto y otro(s), distinguiendo entre cinco tipos de relaciones: *paratextualidad*, *intertextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad* y *architextualidad*.

Las cinco categorías representan diferentes aspectos de toda textualidad. No son incompatibles sino todo lo contrario. Cada categoría (menos la architextualidad, cuya especificidad reside en la relación entre un texto y el género a que pertenece, es decir, una relación muda) representa además un tipo de texto, es decir, un género.

El libro está dedicado, sobre todo, al estudio de la hipertextualidad. Esta categoría plantea la relación entre dos textos sucesivos, de los que el primero recibe el nombre de *hipotexto*, el segundo, el de *hipertexto*.

Para definir esta relación, Genette la opone a la intertextualidad y la metatextualidad, categorías que también operan sobre la base de textos sucesivos. La intertextualidad se define como

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. (10)

Esta relación transtextual tiene su manifestación más clara en la cita, el plagio y la alusión, procedimientos textuales que, con diferentes grados de explicitud, representan “préstamos” de elementos pertenecientes al primer texto. La metatextualidad, por su parte, es la relación crítica que nace en el comentario, es decir, cuando un texto habla de otro sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. (13)

A semejanza del intertexto y del metatexto, el hipertexto representa un texto derivado de otro, es decir, una práctica de segundo grado. Sin embargo, el hipertexto difiere de aquellos en que no necesariamente cita ni comenta el texto del que deriva sino que más bien lo evoca a través de una maniobra que Genette califica de transformación:

Para decirlo de otro modo, tomemos la noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (14)

Otro rasgo distintivo del hipertexto es su carácter global. Las categorías transtextuales están jerarquizadas según el grado de abstracción y de globalidad de la relación que representan. En la definición de Genette, la intertextualidad es el procedimiento mediante el cual un texto, de forma explícita o implícita, incorpora a su propio flujo, fragmentos, estructuras, personajes o ambientes, es decir, partes significativas de otro(s). La hipertextualidad, en cambio, es el procedimiento mediante el cual un texto entero puede ser derivado de otro, de modo que afecta la totalidad de ambos textos.

Por último, Genette delimita el campo de estudio mediante una opción. Advierte que en su sentido amplio, la hipertextualidad puede extenderse a todas las obras literarias, pero prefiere reservar el

título de hipertexto para las obras que manifiestan la relación hipertextual de una forma insistente, es decir, de una forma "masiva" (global) y oficialmente "declarada":

no hay obra que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más masivamente y explícitamente) que otras (...) Así pues, abordaré aquí, salvo excepciones, la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquél en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial. (19)

Los hipertextos se clasifican, principalmente, según un criterio estructural: el tipo de relación que guardan con su hipotexto. Pueden tener como objeto de la transformación la acción (la historia) o el estilo (la manera de contar la historia) del hipotexto y eso da lugar a una distinción entre transformación directa y transformación indirecta.

Genette ejemplifica la distinción con dos hipertextos que derivan del mismo hipotexto, la *Odisea* de Homero: el *Ulises* (de James Joyce) y *La Eneida* (de Virgilio). Mientras Joyce transpone la acción original a otro lugar y otra época y, en fin, a otro estilo narrativo, Virgilio, en cambio, retoma el estilo narrativo de Homero para aplicarlo a otro objeto, contar otra historia. El primer ejemplo representa una transformación directa (que Genette decide llamar "transformación", sin más), el segundo, una transformación indirecta (denominada "imitación").

Este criterio encierra la raíz de una confusión, porque no queda muy clara la definición del término "objeto de transformación". Frente al primer ejemplo puede objetarse que, si el *Ulises* transporta la historia homérica a otro estilo, la historia es a la vez objeto de imitación (se mantiene el esquema de acción, se cuenta la misma historia) y objeto de transformación (se cambia el marco histórico-geográfico de la acción). El segundo ejemplo ofrece un problema parecido. Contar una historia distinta de la *Odisea* pero a la manera de Homero es imitar el estilo, pero también transformarlo: usar la voz imitada para contar otra historia significa que el estilo se desplaza a

otro objeto narrado, un cambio que puede equipararse con el transporte de una acción a otro estilo.

Reconociendo que todos los hipertextos mantienen una doble relación de imitación y transformación con su hipotexto, podemos ver que Genette no hace sino distinguir los hipertextos que surgen de una transformación (e imitación) del objeto “historia narrada”, de aquellos que más bien transforman e imitan el objeto “forma de narrar”. Genette decide utilizar los términos *transformación* e *imitación* para esta distinción, pero la introduce también como una distinción entre transformación directa versus indirecta. Esto pone de relieve la familiaridad entre los dos tipos de hipertextos.

En segundo lugar, el fin pragmático del hipertexto puede variar (criterio funcional). Genette distingue entre tres “régimenes”, esto es, entre efecto lúdico, satírico o serio, pero advierte que las fronteras aquí son borrosas -entre los tres polos se intercalan, por ejemplo, efectos irónicos, satíricos, polémicos, humorísticos, etcétera- y que un hipertexto puede aspirar a producir varios efectos a la vez.

La combinación de las variables proporcionadas por el criterio estructural y el criterio funcional organiza el tema de la hipertextualidad en torno a seis categorías, resumidas por el autor mismo en un “cuadro general de las prácticas hipertextuales” (41):

relación\régimen	lúdico	satírico	serio
transformación	parodia	travestimiento	transposición
imitación	pastiche	imitación satírica	imitación seria

LA TRANSPOSICIÓN

Para el presente estudio, la categoría de más relevancia es la que Genette denomina *transposición*, y que representa la transformación seria, funcionalmente opuesta a la parodia y el travestimiento, y estructuralmente opuesta a la imitación seria.

Esta categoría, considerada por Genette como la más importante de todas las prácticas hipertextuales, ofrece una complejidad que exige una clasificación interna.

Al presentar las subcategorías que llama *operaciones transposicionales*, o simplemente *transposiciones*, Genette advierte que esta clasificación no representa una distinción entre prácticas que se excluyen entre sí. Más bien se trata de un "inventario de procedimientos básicos que cada obra combina a su manera" (263) y, podemos añadir, un inventario compuesto de aquellos procedimientos que Genette ha observado y considerado básicos a la hora de escribir el libro.

Las transposiciones se dividen en formales y temáticas. Entre las primeras encontramos, por ejemplo, la *translongación*, que se compone de dos operaciones cuantitativas opuestas: transposición por *aumento* y transposición por *reducción*. Estas operaciones son formales en el sentido de que afectan principalmente la forma (la cantidad) del hipotexto. No obstante, por *translongación* debe entenderse algo más que un mero agrandamiento o miniaturización de la longitud del texto, porque, como advierte Genette, no hay ninguna transposición textual

que sea puramente cuantitativa en el mismo sentido en que procedimientos mecánicos o de otro tipo permiten producir de un objeto material o de una obra plástica un "modelo reducido" (...) o, al contrario, una "ampliación" (...). (290)

Si una versión "pura" de la transposición cuantitativa puede percibirse en artes que trabajan con objetos materiales o plásticos, la transposición cuantitativa de un texto afecta a un objeto de naturaleza inmaterial y por lo tanto implica necesariamente alteraciones de sentido.

Un ejemplo de la transposición temática es la *transvalorización*, que tiene las subcategorías *valorización* e *desvalorización*. Esta operación consiste en alterar el sistema de valores del hipotexto. A modo de ejemplo, podemos imaginarnos un hipertexto que hiciera del héroe original un canalla, lo cual alteraría los valores en el eje de la oposición bueno-malo. El producto de esa maniobra sería un hipertexto desvalorizador. Tradicionalmente los valores se perciben como categorías de sentido más que de forma. No obstante, se manifiestan a través de la forma, y es de suponer que un cambio en el sistema de valores de un texto también se percibe como un cambio de forma.

Así también este ejemplo obstaculiza la distinción entre operaciones formales y temáticas.

Cabe preguntarse, pues, si, en realidad, toda transposición no plantea una modificación a la vez formal y temática del hipotexto. La inclusión de una operación en uno u otro grupo depende, según Genette, de la intención del autor del hipertexto. Las transposiciones formales “sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada” mientras que, en las temáticas, “la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito” (263).

La traducción, según esto, sería el ejemplo más ilustrativo de una transposición puramente formal, porque afecta principalmente a la forma y sólo accidentalmente cambia el sentido del texto original. Podría objetarse que estos cambios no son accidentales, sino más bien inevitables. Si bien es cierto que el traductor procura respetar el sentido del texto que traduce, manteniéndose lo más fiel posible a las categorías semánticas que lo constituyen, una traducción no puede no cambiar el sentido del texto. La distinción de Genette se entiende, sin embargo, si admitimos que, mientras el traductor cambia la forma del hipotexto procurando evitar demasiados cambios de sentido, la transposición temática es, en su intención, un cambio que cae principalmente sobre el sentido y sólo accidentalmente o inevitablemente sobre la forma, se supone.

LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA RE-ESCRITURA

Desde la perspectiva de la pragmática textual, la re-escritura presenta un problema que puede formularse como una pregunta: ¿Cuál es el papel del lector, y el del autor, de un texto que resulta al término de una re-escritura? La pregunta presupone la hipótesis de que los papeles discursivos de un texto que deriva de otro están sujetos a condiciones particulares que derivan justamente de la re-escritura.

Esta dimensión no está muy presente en *Palimpsestos*. Al contrario, Genette parece excluir al lector del campo de estudio, porque piensa que atribuirle demasiada importancia al lector pudiera convertir la hipertextualidad en un concepto vago:

Puedo (...) perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier otra, anterior o posterior. Tal actitud nos lle-

varía a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio; pero, sobre todo, tal actitud da un crédito, y otorga un papel, para mí poco soportable, a la actividad hermenéutica del lector -o del archilector-. (19)

Algunas de las condiciones que se imponen al lector del discurso hipertextual podrían ser las siguientes.

En primer lugar, la re-escritura funde los papeles "autor" y "lector". El autor de un hipertexto es a la vez autor y lector del texto que re-escibe. Esto redefine el hipertexto como un texto que no sólo resulta al término de una transformación, sino también al término de una interpretación del hipotexto. El lector del hipertexto se enfrenta, pues, con dos textos interrelacionados por la obra de un autor lector.

En segundo lugar, la re-escritura pone en tela de juicio la experiencia literaria y la capacidad interpretativa del lector. El intertexto, por ejemplo, exige del lector un conocimiento previo del texto incorporado. Al mismo tiempo, exige de él una capacidad para actualizar ese conocimiento, es decir, para recordar y así, por vía de asociación y de comparación, reconocer el texto original a la hora de leer el texto citador. En la cita explícita, las comillas facilitan esa tarea. El plagio o la alusión, en cambio, operan en un plano más implícito, con lo que el reconocimiento del texto original en esos procedimientos puede ser más difícil.

Frente al hipertexto, la situación es parecida. El lector necesita tener conocimiento del hipotexto para percibir la relación hipertextual. Genette advierte que a diferencia del intertexto, el hipertexto se presenta como una estructura significativa que, en cierto modo, se ha hecho independiente de su hipotexto, con lo que puede leerse en sí mismo. Añade, sin embargo, que una lectura *exhaustiva* del hipertexto sí pide conocimiento del hipotexto:

el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto. Todo hipertexto (...) puede sin "agramaticidad" perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. (494)

En tercer lugar, la re-escritura tiene un efecto retrospectivo. Por ejemplo, hay una presencia del hipotexto en el hipertexto (representa-

tada por la imitación de figuras narrativas o estilísticas del hipotexto), pero también, una presencia del hipertexto en el hipotexto. Esta última no tiene una manifestación visible -la creación de un hipertexto no cambia la configuración narrativa o enunciativa del hipotexto sino que se percibe solamente en el discurso que une los dos textos, es decir, en la transformación que el hipotexto sufre en el lector a través de la lectura del hipertexto. El hipotexto no se lee de la misma forma después de haber leído el hipertexto. Así mismo el texto citador afecta la lectura del texto citado, y el metatexto, a la lectura del texto comentado.

Hay que advertir que el lector real siempre tiene derecho a ignorar, deliberadamente o no, las referencias transtextuales en un texto, de modo que la re-escritura sólo le "exige" experiencia literaria en el sentido de que crea un juego transtextual contando con la participación del lector y, si el lector quiere participar en ese juego, debe asumir el papel que el texto le tiene destinado, es decir conocer otros textos y además actualizar ese conocimiento.

Otra advertencia es que el papel del lector no se agota con el descubrimiento de las relaciones transtextuales. Una vez reconocida la presencia de otro texto en el texto, la tarea del lector se convierte en otra, que coincide con la de todo lector: queda por interpretar, o sea, dar sentido a los descubrimientos.

Finalmente, incluir al lector en la teoría de la transtextualidad no significa otorgarle todo el poder sobre el texto. La capacidad que el discurso literario tiene para remitir a otros es un aspecto de la textualidad y, tal vez, un rasgo distintivo de la literariedad. Suponiendo, como Genette, que en cualquier obra literaria se pueden percibir ecos de otras obras, las condiciones que vamos viendo son extensibles a todo lector, es decir, al lector de textos literarios en general.

Si el lector debe o no enfocar el aspecto transtextual de un texto depende, en última instancia, de un criterio de relevancia. Cada texto concreto ofrece una organización textual y, por tanto, un aspecto transtextual. Según la estrategia generativa del texto, sin embargo, ese aspecto pide ser estudiado en mayor o menor grado. Con las palabras de Genette:

La hipertextualidad es más o menos obligatoria, más o menos facultativa según los hipertextos. Pero es innegable que su desconoci-

miento amputa siempre al hipertexto de una dimensión real, y con frecuencia hemos observado con qué cuidado los autores se precavían, al menos por vía de índices paratextuales, contra semejante desperdicio de sentido y de valor estético. (494)

Puede entenderse que, para Genette, implícitamente, cuanto más presente (masiva y declarada) está una relación transtextual, más pobre será la lectura que no la tome en cuenta, y viceversa, cuanto menos presente está la transtextualidad, menos acertada y más rebuscada será la lectura que se empeñe en buscarla. Sin embargo, es fácil imaginarse una obra en la que la situación es inversa, es decir, un texto en que la hipertextualidad se basa en la presencia escasa e implícita de una fuente literaria apenas conocida.

A modo de resumen, la hipertextualidad se define como el procedimiento mediante el cual un texto entero (hipertexto) puede ser derivado de otro, preexistente (hipotexto). El hipertexto resulta al término de una transformación y, añadimos de nuevo, al término de una imitación, de la historia narrada o del estilo del hipotexto. Cuando la transformación cae sobre la historia narrada, y además es seria, tenemos una transposición.

Las categorías transposicionales de Genette nos permiten captar los cambios que la historia narrada por un autor sufre en cuanto narrada por otro autor. Según Genette, un hipertexto no necesariamente cita el texto del que deriva. Cabe preguntarse, sin embargo, si la transposición puede prescindir de la incorporación intertextual del hipotexto. Tal vez en este caso, los procedimientos intertextuales como la cita, la alusión o el plagio son las imitaciones que llevan a la hipertextualidad, sin las cuales la transposición no sería perceptible.

El recorrido que acabamos de hacer deja ver la necesidad de incorporar una dimensión pragmática en la teoría de la re-escritura. Volviendo a la definición de Michel Lafon, podemos decir que, si re-escribir es producir estados textuales sucesivos, también es, en cierto modo, producir lecturas sucesivas. En la obra de Borges, que es un autor lector por excelencia, la actividad crítica se funde constantemente con la producción creativa. Con respecto al *Martín Fierro*, como veremos, la lectura y la re-escritura realizadas por Borges refieren no sólo al primer texto y al autor de éste mismo, sino también a otros textos producidos por otros autores.

2: LECTURA INTRODUCTORIA DE "BIOGRAFÍA"

Según los principios planteados por Genette, todo hipertexto puede leerse independientemente de su hipotexto, es decir, como una historia relativamente autónoma. Cabe preguntarse si "Biografía" también es susceptible de ser leído así.

A primera vista, el cuento se deja resumir como una historia biográfica, es decir, como la historia de la vida de un hombre supuestamente histórico, llamado Tadeo Isidoro Cruz, nacido en 1829 y fallecido en 1874.

Sin embargo, la autonomía de esta historia se modifica, ya de entrada, por el narrador, que la introduce como su versión personal de una historia que ha sacado de un libro famoso. No dice de qué libro, sólo que es tan famoso que ha inspirado infinidad de lecturas:

La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. (OC 1: 561)

La fórmula "puede ser todo para todos" y el paréntesis que la sigue, cita una frase de la primera epístola a los Corintios, es decir, el versículo en que San Pablo dice:

Heme hecho débil, con los débiles, por ganar a los débiles. Híceme todo para todos, a fin de salvar algunos al precio que sea. (Corintios I, 9:22)

Como lo ha advertido Alfonso García Morales (43), la cita al Apóstol anticipa una idea que Borges desarrollará en *Otras Inquisiciones* de 1952. En este libro, Borges usa la calidad camaleónica del Apóstol, reducible a la fórmula "ser todo para todos" para referirse a la literatura, es decir, a una capacidad para evocar lecturas infinitas, que considera común a todos los libros clásicos.⁴

⁴Este uso de la fórmula de San Pablo se ve, por ejemplo, en "El primer Wells": "La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol" (OC 2: 76). En "Sobre los Clásicos", Borges declara que para él, un libro clásico reside en su capacidad para llevar a lecturas infinitas, lo cual hace resonar la noción de "ser todo para todos": "Clásico es aquel libro que una nación o un

En "Biografía", el versículo de San Pablo y las referencias que la cita trae consigo sirven para definir el libro secreto como una obra que perdura en las lecturas "casi inagotables" que se pueden hacer de ella, eso es, como una obra clásica. Por otra parte, la introducción del narrador que deja ver que el libro ha sido leído y comentado por otros:

Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. (OC 1: 561)

A partir de las palabras introductorias del narrador, se divisa la presencia de dos planos narrativos en el cuento. En el plano más visible se cuenta una historia biográfica, en un plano menos visible, la re-escritura de un libro clásico, y, cabe añadir, un libro controvertido.

Bien mirado, los dos planos están entrelazados en el mismo hilo narrativo, de modo que son igualmente visibles. Sin embargo, al omitir el título de su fuente de inspiración (*Martín Fierro*), el narrador proyecta la re-escritura a un plano implícito, es decir, un plano menos inmediato, de la narración.

En la lectura que sigue exponemos los hechos narrativos y enunciativos que configuran el plano biográfico del cuento, dejando para el capítulo 4 el estudio de la relación que éstos mantienen con el *Martín Fierro*.

UNA INTRIGA COGNOSCITIVA DE REVELACIÓN

Aunque la fuente de inspiración le permite repetir la historia de Cruz, ésta no es el propósito del narrador. Su interés se orienta sobre todo hacia una sola noche de la historia, y por tanto se propone narrar nada más que "lo indispensable" para elucidar esa noche. Es decir, reducir tanto la materia (la vida de Cruz) como la representación de la materia (la biografía de Cruz):

grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término" (OC 2: 151). Finalmente, en el epílogo del libro, Borges vuelve a citar el versículo, al decir que ha podido presuponer y verificar "que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol" (OC 2: 153).

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. (OC 1: 561)

El interés del narrador se funda en una teoría del destino, expuesta en otro lugar del cuento, según la cual, una vida siempre encierra un momento en el que el hombre se conoce a sí mismo, y en ese momento se condensa todo el discurso de la vida:

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. (OC 1: 562)

Esta idea ha sido expuesta por Borges en varios textos. Un ejemplo, que ofrece una formulación paralela a la del cuento, lo tenemos en la adición que hizo en 1950 de *Evaristo Carriego*⁵:

Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un sólo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. (OC 1: 158)

Para ejemplificar su visión del destino, el narrador de "Biografía" hace referencia a dos reyes:

Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. (OC 1: 562)

Estos ejemplos complican la teoría del narrador en varios sentidos. En primer lugar, plantean una visión paradójica de la noción de la identidad. La forma en que el hombre puede llegar a conocer su propio destino, y eso es tener una identidad individual, es la del "reflejo", es decir, una forma que borra la diferencia entre lo propio y lo ajeno. Así, el momento que revela la identidad propia es a la vez un momento que anula toda noción de identidad individual, propia o ajena.

En segundo lugar, los ejemplos encierran una paradoja temporal. El destino está representado por la noción "futuro de hierro". El

⁵Este y otros ejemplos han sido citados por Alfonso García Morales (47).

hecho de que Carlos XII de Suecia vea reflejado su futuro en un rey del pasado y Alejandro el suyo en un rey aún más alejado en el tiempo crea la idea de un presente en que se cruzan el futuro y el pasado, lo que supone una fusión paradójica -pasado y futuro son términos opuestos en un sentido direccional- o, por lo menos, una unión de dos términos que normalmente representan categorías alejadas una de la otra y separadas por el límite que es el presente. Ese juego especular es, al parecer, susceptible de encadenar varios destinos en el tiempo.

Esta misma paradoja aparece ya en el epígrafe del cuento, que cita un poema del poeta irlandés William Butler Yeats: *I'm looking for the face I had / Before the world was made.*⁶ Desplazados de su contexto original, los versos de Yeats expresan la imagen de un "yo" que busca su "ser" propio (su rostro), mirando hacia el tiempo que estuvo antes de la creación del mundo. Este "yo" se dirige, pues, simultáneamente hacia una revelación futura (buscar implica el deseo de encontrar) y hacia el pasado. El epígrafe anticipa la experiencia de Cruz, quien, como veremos, también se acerca a un futuro que, en cierto modo, le revelará su pasado.

Por último, tanto Carlos XII como Alejandro se conocieron a sí mismos a través de la historia de otro. La palabra "historia" se refiere a una forma de representación que puede ser de tipo realista (Carlos se vio a sí mismo en un rey histórico) o de ficción (Alejandro se vio a sí mismo en la "fabulosa historia" de un personaje ficticio, perteneciente a la *Ilíada*). En ambos casos, el destino del hombre es algo que se revela a través de la lectura de un libro.

Anticipando el final del relato, el narrador advierte que Cruz tiene la característica de ser analfabeto. No tiene acceso a la lectura, de modo que está condenado a conocer su destino por otra vía de conocimiento:

A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. (OC 1: 562)

⁶Literalmente traducido, los versos citados dicen: "estoy buscando el rostro que tenía antes de que el mundo se creó". Pertenecen a "A woman Young and Old", que está incluido en la colección de poemas *The Winding Stair and Other Poems* (1933).

En un momento de la noche del doce de julio de 1870, un hecho de armas hizo que Cruz descubriera su propia identidad. Para el narrador, esa noche condensa toda la vida del protagonista y es el hecho que justifica todo el relato.

De acuerdo con el interés del narrador, podemos calificar el relato como una trama cognoscitiva de revelación⁷, en la que lo revelado es la identidad del protagonista, representada, en la anticipación del narrador, por la “cara” y el “nombre” propios de Cruz:

Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. (OC 1: 562)

Sin embargo, la noche del doce de julio de 1870 no sólo le interesa al narrador porque revela la identidad de Cruz. También tiene importancia por el acto que encierra, una importancia que no se debe tanto al acto en sí mismo como a su valor simbólico:

Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo. (OC 1: 562)

Si al narrador le interesa condensar la vida de Cruz en un solo momento cognoscitivo y un solo acto, la narración, paradójicamente, implica una temporalidad y por lo tanto, cierta expansión de ese momento, el cual sólo se entiende a través del relato, es decir, a través de todo lo que, tanto en la dimensión pragmática como en la cognoscitiva, transcurre en el tiempo narrado.

El narrador no quiere repetir la historia de Cruz, lo cual puede significar, o bien no repetir el texto original, o bien, no incluir repeticiones dentro de su propio texto. En ambos casos, la intención del narrador parece verse contradicha por la narración, organizada, justamente, en torno a la repetición.

⁷La noción de “intriga cognoscitiva” tiene raíces en la gramática narrativa de Algirdas Julien Greimas, pero ha sido comúnmente aceptada por la semiótica posterior. La idea que la motiva es que toda narración se deja describir en una dimensión pragmática (de acción) y una dimensión cognoscitiva (de interpretación), pero también que un relato puede enfocar una dimensión más que otra (Cf. Grupo de Entrevernes: 62).

LA ACCIÓN

Tadeo Isidoro Cruz aparece en el primer plano de la narración como protagonista de la acción. De los 45 años que duró su vida, la biografía se limita a contar sólo una parte. Tomando como puntos de referencia las indicaciones temporales del texto, podemos ubicar el tiempo narrado en el período que va desde 1849 hasta la noche del doce de julio de 1870.

Los hechos ubicados en el seis de febrero de 1829 no forman parte de la acción central, sino que representan más bien una prehistoria, separada del resto de la historia por un lapso de veinte años no narrados (y del resto del texto por un cambio de párrafo). Es la historia de los acontecimientos que rodean el nacimiento de Cruz: un grupo de montoneros fugitivos pasa la noche en una estancia cerca de Pergamino. Uno de ellos tiene una pesadilla al lado de una mujer. El día siguiente trae la persecución y derrota de los montoneros, y el hombre que ha soñado muere asesinado en una zanja, "partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil" (OC 1: 561). Cruz nace como consecuencia de esa pequeña historia (la persecución de su padre, la pesadilla y la presencia de una mujer).

La muerte de Cruz en 1874 tampoco forma parte de la acción. De los últimos cuatro años de la vida de Cruz no sabemos nada, con lo que su muerte queda como una pieza de información suelta, en un lugar posterior a la acción narrada. Sabemos que murió a causa de una viruela negra y que cuando murió "no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad" (OC 1: 561).

La acción central plantea dos nudos dramáticos (1 y 3) y un período en el intermedio (2):

1. La persecución de Cruz en 1849
2. La reclusión de Cruz en la frontera del norte y su vuelta a Pergamino (1849-1868)
3. La persecución de Fierro en 1870

Como programa narrativo, la acción "persecución" representa una lucha entre dos sujetos -perseguidor y perseguido- en torno a un objeto de valor que es el perseguido. El perseguidor desempeña el papel más activo (sujeto agente) ya que es él quien desea cambiar

el estado actual, es decir, perseguir para tomar preso a -apropiarse de- otro actante (programa de atribución). El perseguido, en cambio, huye para evitar ese cambio (antisujeto). En la historia de Tadeo Isidoro Cruz este programa se realiza dos veces: en 1849 y en 1870.

En la persecución realizada en 1849, Cruz tiene el papel del perseguido. La acción se abre con una puñalada mortal. Al convertirse en asesino, Cruz tiene que emprender una vida de prófugo entre los pajonales de la pampa. La persecución se manifiesta en el hecho de que Cruz una noche se ve acorralado y, tras una pelea sangrienta, desarmado por la policía.

La intervención de la policía hace que Cruz sea condenado a servir en el ejército en el norte del país. Su vuelta a Pergamino años después comporta un nuevo cambio: Cruz se establece con familia y casa, y en 1869 obtiene el título de sargento de policía. A esa altura de la narración, Cruz ha pasado por los siguientes roles actoriales⁸: tropero, asesino, prófugo, soldado y por último, sargento.

Un día de 1870 recibe la orden de capturar a un "malevo". El informe que acompaña la orden lo presenta como un desertor (su nombre no se revela hasta el final) que se ha hecho culpable de dos muertes. El programa narrativo de persecución que se origina conduce a una repetición del pasado -específicamente los hechos ocurridos en 1849. Con unas variaciones circunstanciales y otras más esenciales, la acción ubicada en 1849 se repite en el presente de 1870. Una comparación entre los dos momentos muestra que en ambos hay asesinato, fuga, acorralamiento y pelea (subprogramas):

⁸En la semiótica de A.-J. Greimas, el "actor" es una figura discursiva capaz de cumplir, en la estructura de la manifestación, una o varias de las funciones (papeles actanciales) que, en el nivel superficial de la gramática narrativa, corresponde al sujeto, al objeto, al anti-sujeto, etcétera. Puede coincidir o no con el "personaje". Al mismo tiempo, el actor se caracteriza como una figura portadora de "uno o varios papeles temáticos que definen su pertenencia a uno o varios conjuntos figurativos" (Grupo de Enter- vernes: 122), es decir, una figura capaz de organizar más figuras en torno a sí. Aquí, el término "actor" corresponde al de "personaje" y "rol actorial" se utiliza para dar cuenta de los papeles asumidos por los personajes/actores a lo largo de la narración. Éstos no corresponden a la estructura de relaciones de una gramática profunda sino más bien figuras descriptivas derivadas de la acción observada.

1. Asesinato

1849

Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. (OC 1: 561)

1870

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, un vecino del partido de Rojas; (OC 1: 562)

2. Fuga y acorralamiento

1849

Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. (OC 1: 562)

1870

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; (OC 1: 563)

3. Pelea

1849

Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malherió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. (OC 1: 562)

1870

El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malherió o mató a varios de los hombres de Cruz. (OC 1: 563)

Las citas dejan ver que en 1849 Cruz mató a un hombre, en 1870, el desertor ha matado a dos. Cruz se escondió en un fachinal. El desertor se esconde en un pajonal. A Cruz la llegada de la policía le fue advertida por el grito de un chajá⁹. En 1870 también es el grito de un chajá que anuncia el fin del acorralamiento. Cruz “prefirió pelear a entregarse” y logra “malherir” a varios de los hombres de la policía. El desertor en 1870 igualmente prefiere pelear y logra “malherir” a varios de los hombres de Cruz.

Similitudes de ambos episodios chocan con dos grandes diferencias. En primer lugar, Cruz ha cambiado de rol actuarial y actancial. Como representante de la policía, su papel en 1870 es el opuesto al que tenía en 1849. Ahora participa en la acción como perseguidor. En segundo lugar, la persecución no tiene el mismo resultado en los dos momentos. En 1849 llevó a la captura de Cruz. En 1870 toma otra dirección, cuando Cruz decide romper con su papel oficial y ponerse del lado del prófugo. Al quitarse el uniforme, se convierte de soldado de policía en desertor de la policía y, se supone, en prófugo para el futuro. El relato acaba *in medias res*, con el acto de deserción de Cruz (el acto que condensa toda su vida):

⁹Pájaro que debe su nombre (“chajá”) a su grito característico.

Amanecía en la desafortada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, 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. (OC 1: 563)

En la dimensión pragmática de la narración, el cuento se organiza, pues, en torno a una repetición de la acción "persecución". Esta, sin embargo, no es absoluta, porque la acción de 1870 comporta una variación de la acción de 1849: el cambio de papel actancial de Cruz y su desertión en favor de Fierro.

Incluyendo la prehistoria en el esquema de la acción, podemos observar que el relato encierra no sólo dos sino tres momentos de persecución. El hombre que engendra a Cruz viene huyendo desde el Sur y hace alto en una estancia cerca de Pergamino para, al día siguiente, seguir huyendo y morir en un lugar entre "los pajonales ya lóbregos", a "nueve leguas" de la estancia.

Esta historia, aunque introducida al margen del relato, forma parte de la acción central en la medida en que anticipa los acontecimientos que luego serán vividos y revividos por Cruz:

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. (OC 1: 561)

Por estar muerto, sin embargo, el padre no participa en la acción en el mismo nivel que los demás personajes. Su papel principal es engendrar a Cruz, es decir, realizar una acción (lógicamente anterior a la acción central) que da vida a Cruz. Normalmente, los hijos se producen mediante el acto sexual entre un hombre y una mujer. En el caso de Cruz, ese acto se suprime, porque está sobreentendido en la presencia de la mujer que duerme al lado del hombre o, tal vez, para indicar que Cruz debe su vida a otro tipo de acción, que es, en

cierto modo, hijo de un sueño (la pesadilla del hombre). El grito que aparece en ese contexto, no es el del chajá que anuncia la llegada de los perseguidores, sino que pertenece al soñador y funciona, tal vez, como advertencia de la llegada del hijo.

EL DESARROLLO COGNOSCITIVO

El acto final (la desertión de Cruz) se debe a una transformación de naturaleza cognoscitiva. En medio de la pelea, Cruz se detiene para realizar una evaluación de su identidad propia, evaluación que culmina con su identificación con el otro: “(...) comprendió que el otro era él” (OC 1: 563).

En lo que sigue, la intención es ver cómo Cruz llega a identificarse con Martín Fierro, es decir, seguir los momentos perceptivos e interpretativos (y, cabe añadir, el desarrollo emocional) que puedan explicar la evaluación final.

Las figuras que sostienen la imagen de la identidad son la cara y el nombre del protagonista, revelados en el encuentro con el desertor. Sin embargo, el proceso que lleva a la revelación se manifiesta antes como un desarrollo en la posición del personaje con respecto a su lugar de origen, un lugar que hereda de su padre, y con respecto a su pasado.

El lugar de origen de Cruz puede derivarse de la prehistoria. Por un lado, Cruz es engendrado en un lugar indeterminado y transitorio en el camino del Pergamino. El padre y sus compañeros vienen “desde el Sur” y pasan la noche en un lugar desconocido por ellos:

(...) marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino (...) (OC 1: 561)

Tadeo Isidoro Cruz se mueve en un mundo que el narrador define como un “mundo de barbarie monótona” (OC 1: 562). Tiene como característica el no haber visto en su vida nada fuera de ese mundo, y particularmente, el de no haber visto una ciudad:

Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. (OC 1: 562)

En 1849, cuando llega a Buenos Aires, Cruz se queda en las afueras donde pasa varios días

(...) durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración (...) (OC 1: 561)

Sobre el fondo de ese estado meditativo, sugerido por el sueño, el mate y el ritmo lento del día, llega a comprender de una forma que, paradójicamente, va más allá de lo comprensible, que su lugar de pertenencia no es la ciudad, sino otro lugar, se supone:

Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. (OC 1: 561)¹⁰

Sin embargo, cuando la narración lo aleja de ese lugar, este reconocimiento se va modificando. El intervalo entre las dos persecuciones centrales plantea la reclusión de Cruz en el norte del país, su vuelta a Pergamino años después, y el nombramiento a sargento en 1869. En este punto, el narrador se detiene con una reflexión sobre la situación "actual" del personaje:

Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. (OC 1: 562)

El pasaje citado ubica a Cruz en un momento (presente) que está separado del pasado por medio de una "corrección" y, del futuro (porvenir) por medio de una ignorancia. La primera de esas relaciones puede tener varias interpretaciones, no incompatibles. En una explicación realista, "corregir el pasado" puede referirse a una maniobra necesaria para llegar a sargento y así significar "cubrir" el pasado. También puede referirse a un acto involuntario, o sea un "olvido" del pasado. La última posibilidad es tomar al pie de la letra

¹⁰ Creando la oposición entre el "mundo de barbarie monótona" de Tadeo Isidoro Cruz y la ciudad (Buenos Aires), Borges se inscribe en una tradición crítica que tiene su manifestación más clara en la obra de Domingo F. Sarmiento. En su *Facundo* de 1845, Sarmiento presentó una visión de la historia argentina basada, justamente, en el planteamiento de una oposición entre la "civilización" (ciudad) y la "barbarie" (campo).

la expresión, de modo que “corregir” se refiera al acto, realísticamente imposible de “borrar” o “cambiar” el pasado, es decir, a una forma radical de dejar detrás de sí el pasado.

Si ha podido cambiar el pasado, Cruz no tiene la misma capacidad en lo que al futuro se refiere. La ausencia de felicidad de Cruz se debe al hecho de que no sabe nada del futuro -la noche secreta- que le espera.

La persecución del desertor en 1870 conduce al lugar de origen del padre, y así, en cierto modo, a una vuelta hacia el pasado. En el informe que Cruz recibe consta que Martín Fierro procede de “La Laguna Colorada” y, dice el narrador (repitiendo la prehistoria):

En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... (OC 1: 563)

Mediante esa repetición (del lugar, del pasado, del texto) sabemos que el padre de Cruz y el desertor proceden del mismo lugar. El hecho de que Cruz haya olvidado el nombre del lugar (La Laguna Colorada) es natural, si ha olvidado o de hecho borrado el pasado. El hecho de que lo reconozca, sin embargo, hace que el lugar sea también en cierto modo su propio lugar de procedencia. Consecuentemente, Cruz y Martín Fierro proceden del mismo lugar, lo cual es lógico, desde el punto de vista de la identificación final.

El reconocimiento de su lugar de origen, que es el recuerdo de un pasado lejano, significa que este pasado empieza a hacer acto de presencia de nuevo y, por ser involuntaria, esta resurrección del pasado evoca en Cruz una “inexplicable inquietud”.

Según avanza la persecución, la atención se orienta cada vez más al futuro, al encuentro cercano con el desertor. El “laberinto” trazado por el desertor, la “tiniebla indescifrable” y el “hombre secreto” que “asechaba o dormía” en el pajonal son elementos que anticipan la revelación final planteando la noción de un secreto que está por

revelarse y, además, la imagen de una desorientación del personaje frente al espacio que aparece laberíntica y "casi indescifrable".

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. (OC 1: 563)

De repente, sin embargo, la acción le trae otro recuerdo inquietante. El grito del chajá le inspira una sensación semejante al fenómeno de paramnesia reduplicativa, que consiste en la interpretación del presente como un momento "ya visto" (*déjà-vu*): "Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento (OC 1: 562)".

Esta vez el recuerdo evoca un pasado más cercano (la persecución de 1849). La sensación de Cruz puede referirse a los hechos de 1849 de dos maneras: 1) estoy en una situación similar (en un pajonal), aunque ahora soy perseguidor o 2) estoy en la misma situación que en 1849. La segunda interpretación sugiere que la sensación de *déjà-vu* es un paso necesario para la evaluación final. Para poder identificarse con el desertor, Cruz tiene que desidentificarse primero con su papel actual (de perseguidor) e identificarse con el papel del pasado (de prófugo).

La evaluación final parte de la visión de la cara, medio comida, del desertor: "El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara (OC 1: 563)".

Aisladamente vista, la cita sólo dice que Cruz vio (entrevió) al desertor. Esta visión, sin embargo, provoca una toma de conciencia, representada por una serie de comprensiones, de las cuales la última muestra que Cruz se ha visto reflejado en la cara del otro:

mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban.

Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. (OC 1: 563)

Las comprensiones son en parte un juicio general sobre la igualdad y el deber moral de los hombres, en parte un reconocimiento del compromiso personal. La frase "comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban" expresa un deseo de deshacerse de su papel oficial, cuyos atributos se sienten como "estorbos", y la frase siguiente –"comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario"–, un reconocimiento del papel de "lobo" que siente como más suyo que el del soldado ("perro gregario").

La evaluación final está atribuida a la parte de Cruz que no es el cuerpo, lo cual plantea un desdoblamiento peculiar del personaje. Este detalle puede interpretarse como un hecho que complementa el síntoma corporal de la angustia que Cruz siente con respecto al papel de perseguidor. Las jinetas y el uniforme lo estorban. El cuerpo tal vez también.

El relato que se cuenta en el plano biográfico de "Biografía" se presenta, pues, como una intriga cognoscitiva de revelación, que tiene como eje narrativo el momento en que un Tadeo Isidoro Cruz se ve reflejado en Martín Fierro. Este momento comporta una fusión oximórica entre dos hombres, opuestos en el eje de la persecución, y viene preparado por la narración que atribuye al protagonista un pasado que le permite identificar el presente con el pasado y, de ahí, la cara propia con la del otro.

Volviendo al epígrafe del cuento, podemos ver que la experiencia de Cruz ha sido anticipada por los versos de Yeats. Con la frase "Before the world was made", el yo poético busca su rostro en un pasado lejano, es decir, en el tiempo que estuvo antes de la creación del mundo. De modo semejante, Cruz recibe la revelación de su rostro en un lugar que va más allá de su engendramiento. En este punto, la historia biográfica se ve interrumpida por una figura que actualiza el problema de la re-escritura. El juego temporal del relato puede sugerir que Cruz, aunque no sabe leer, llega a reconocer su origen literario, es decir, su pertenencia al famoso libro aludido por el narrador. El mundo de Cruz es un mundo textual creado por Borges. El tiempo que estuvo antes de la creación de este mundo, en cambio, es el mundo representado en un texto preexistente.

3: EL MARTÍN FIERRO

Según la hipótesis que se estableció en la Introducción, el poema *Martín Fierro* de José Hernández es el libro aludido por el narrador de "Biografía". Visto como hipotexto del cuento, el poema representa el texto preexistente sin el cual la historia de Tadeo Isidoro Cruz no sería posible. Constituye, pues, el punto de partida lógica y cronológica de la creación del hipertexto.

En este capítulo, el poema será estudiado a partir de esa función. Aquí, conforme a la definición del hipertexto como el resultado de una transformación que tiene por objeto la acción o el estilo del hipotexto, el interés principal cae sobre la "materia" narrativa y estilística del poema. Sin embargo, teniendo en cuenta que todo hipertexto presupone la intervención de un autor lector, podemos centrar el estudio en la lectura que Borges ha hecho del *Martín Fierro*. Su posición crítica puede verse como un prisma interpretativo que se intercala entre el poema y el cuento.

Frente a la objeción de que sólo los ensayos que aparecen antes de la publicación de "Biografía" (1944) pueden haber influido en la creación del cuento, advertimos que muchas de las ideas expuestas por Borges en *El "Martín Fierro"* (1953) se dan ya en germen en "La poesía gauchesca", "El escritor argentino y la tradición", ensayos incluidos en *Discusión*, de 1932. Al parecer, el orden cronológico de los textos no siempre refleja el orden de las reflexiones. Por lo tanto, todos los textos de Borges que tratan temas relacionados con el *Martín Fierro* pueden tener relevancia para la comprensión de la relación hipertextual.

RESUMEN DE LOS CANTOS DEL POEMA

El *Martín Fierro* no es el título original del poema, sino el nombre que se utiliza para el conjunto de sus dos partes publicadas en 1872 y 1879 respectivamente: *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. Aquí interesa sobre todo la primera parte.

El gaucho Martín Fierro se compone de trece cantos. En el primero, Martín Fierro sale con su guitarra para presentarse a sí mismo como cantor de su propia historia, es decir, de su autobiografía. Ésta es el

relato de un gaucho que por culpa ajena (“mal trato”) se ha convertido de “padre y marido” en “bandido” (18-19):

Y sepan cuantos escuchan
De mis penas el relato,
Que nunca peleo ni mato
Sino por necesidá,
Y que a tanta alversidá
Sólo me arrojó el mal trato

Y atiendan la relación
Que hace un gaucho perseguido,
Que padre y marido ha sido
Empeñoso y diligente,
Y sin embargo la gente
Lo tiene por un bandido.

Las desgracias de Fierro empiezan cuando el acto de un jefe local - una “arriada en montón” - lo manda a trabajar duramente y sin sueldo en la frontera, arrancándolo de un día para el otro de su mujer, sus hijos y su hacienda. Como soldado participa en la defensa de los cantones contra los indios (III). Aprovecha una ocasión para desertar y vuelve a su pago para descubrir que se ha quedado sin casa y sin familia (IV, V). La desesperación lo lleva a emborracharse y buscar la provocación y la pelea a muerte. Mata primero a un negro y luego a un gaucho (VII, VIII). Desertor y asesino, Fierro emprende una vida de prófugo entre los pajonales de la pampa. Una noche, advierte que la policía lo ha alcanzado. En la pelea que sigue, Fierro hiere o mata a varios de los soldados, pero de repente, el Sargento Cruz decide cambiar de campo y ponerse de su lado (IX).

En los capítulos X, XI y XII, Cruz toma la palabra y cuenta la historia de su vida, una vida que se parece mucho a la de Fierro. Cruz también se ha hecho culpable de dos muertes. La primera vez, porque su mujer le engañó con otro (un comandante), la segunda, porque un cantor se burló de él. Asimismo, ha vivido como prófugo, pero tuvo la suerte de que un día, un amigo le “compuso con el jefe”, lo que le permitió llegar a sargento de policía. Sin embargo, ha sentido cierto disgusto frente a su nuevo oficio y, sobre todo, frente a la orden de capturar al otro (XII).

Luego de acabar su historia, Cruz le da "mano de amigo" a Fierro, y éste le propone que vayan juntos al desierto para vivir en la claudeslinidad. La primera parte del poema acaba cuando los dos entran en el desierto (XIII).

Tomando como punto de referencia las primeras estrofas, el poema representa la voz del gaucho Martín Fierro. Fierro está ubicado en un presente enunciativo y narra a sus "interlocutores" hechos del pasado. Cruz y los demás personajes aparecen narrados por esa voz, es decir que son voces citadas por Fierro.

Hacia el final de la primera parte, sin embargo, aparece un narrador impersonal cuya voz, desde otro presente enunciativo, narra la partida de Cruz y Fierro en tercera persona.

Despidiéndose como autor de todo lo anterior, ese narrador de alguna forma desplaza a Fierro, quien, al principio del poema, se responsabilizó de la historia (la "relación"). La aparición del narrador crea una fusión entre el presente enunciativo de Fierro (el cantor) y un momento ("este punto") compartido por Cruz y Fierro dentro del canto (XIII: 388-389):

En este punto el cantor
 Buscó un porrón pa consuelo,
 Echó un trago como un cielo,
 Dando fin a su argumento;
 Y de un golpe el instrumento
 Lo hizo astillas contra el suelo.

— "Ruempo -dijo-, la guitarra,
 Pa no volverme a tentar;
 Ninguno la ha de tocar,
 Por seguro tengaló;
 Pues naides ha de cantar
 Cuando este gaucho cantó."

El mismo fenómeno se repite en la segunda parte. El poema termina con los comentarios de un narrador-cantor que no es Fierro (porque habla de Fierro en tercera persona) y sin embargo se despide como autor del poema, lo que de nuevo desplaza la responsabilidad de la narración de Fierro a la otra instancia enunciativa.

Esas intervenciones dejan ver una polifonía enunciativa en el poema. Fierro resulta un personaje narrado (citado) por otro. De esa forma, aunque Martín Fierro parece hablar de por sí, detrás de él se percibe la voz de un autor implícito, la cual, en última instancia, remite al autor empírico. José Hernández es quien ha puesto en escena al gaucho y, más importante, quien lo ha puesto “en palabras”.

LA POSICIÓN CRÍTICA DE BORGES

La lectura que Borges hace del *Martín Fierro* en los años 40 parte de un rechazo de las lecturas ya existentes. Particularmente, Borges se opone a la idea planteada por Leopoldo Lugones en *El Payador* (1916), según la cual el poema de Hernández sería para los argentinos lo que la epopeya homérica fue para los griegos o el *Cantar del Cid* para los españoles: un poema épico, es decir, un libro canónico en el que el hombre ve reflejada la vida heroica de su raza. Ricardo Rojas, autor de una *Historia de la literatura argentina* (1917-1922), sigue la misma línea de interpretación. Percibe en el poema el origen y el destino del pueblo argentino y, en la vida de Fierro, la de todos los argentinos.

Esta lectura falla, según Borges, por varias razones. En primer lugar, leer el poema como una epopeya en el sentido nacional propuesto por Lugones y seguido por Rojas es comprimir toda la historia del país en el caso individual y local de un gaucho del siglo XIX, lo cual para Borges es una violación de una historia que comprende mucho más:

La estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria, con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Tucumán y de Ituzaingó, en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos setenta. (OC 1: 193)

Borges atribuye a Calixto Oyuela el honor de haber revelado ese error, destacando las condiciones históricas del poema, condiciones que ubican a Fierro en una época de decadencia. La postura de Calixto Oyuela, citada aquí por Borges, es claramente antilugoniana:

[El *Martín Fierro*] no es propiamente *nacional*, ni menos de raza, ni se relaciona de modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida. Trátese en él de las dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho, *en el último tercio del siglo anterior*, en la época de la decadencia y próxima desaparición de éste tipo local y transitorio nuestro, ante una organización social que lo aniquila, contadas y cantadas por el mismo protagonista. (OC 1: 194)

En segundo lugar, la igualación entre el poema *Martín Fierro* y el género épico presupone una lectura del personaje *Martín Fierro* como héroe épico, lo cual, según Borges, es erróneo.

Por vida heroica, Lugones entiende sobre todo la lucha del hombre por los bienes que derivan de la libertad y de la justicia. La función principal de la poesía épica es presentar las formas en que una raza determinada ha luchado por esos dos principios y así también crear héroes ejemplares para la posteridad. Lugones incluye el poema *Martín Fierro* en el género épico, porque considera al gaucho *Martín Fierro* un héroe que, en voluntad y acción y, particularmente en el combate por la justicia, no desmerece de otros héroes épicos.

Frente a esto, Borges arguye que lo épico más bien se destaca por su ausencia en el poema y advierte que esta ausencia se debe a los motivos pacifistas del autor, que impusieron la necesidad de modificar la imagen de *Fierro* como héroe en el sentido glorioso de la palabra:

Hernández quería ejecutar lo que hoy llamaríamos un trabajo anti-militarista y esto lo forzó a escamotear o a mitigar lo heroico, para que los rigores padecidos por el protagonista no se contaminaran de gloria (...). Al describir un combate, insiste en el temor inicial del héroe, exactamente como lo harán los escritores pacifistas de la primera guerra mundial. (OCC: 534)

Por otra parte, Borges percibe en *Fierro* un gaucho de dudosa moral. No lo condena tanto por sus actos, si bien los considera condenables, como por su actitud. El hecho de que *Fierro* mate a dos hombres se ajusta a una ética que es la del coraje antes que la del perdón. La hipocresía nace, según Borges, cuando *Fierro*, quien no parece practicar la piedad en su propia conducta, espera que otros sean piadosos con él, quejándose "casi infinitamente" de las injusti-

cias que ha tenido que sobrellevar. No obstante, Borges lo perdona al final:

Asesino, pendenciero, borracho, no agotan las definiciones oprobiosas que Martín Fierro ha merecido; si lo juzgamos (como Oyuela lo ha hecho) por los actos que cometió, todas ellas son justas e incontables. Podría objetarse que estos juicios presuponen un moral que no profesó Martín Fierro, porque su ética fue la del coraje y no la del perdón. Pero Fierro, que ignoró la piedad quería que los otros fueran rectos y piadosos con él y a lo largo de la historia se queja, casi infinitamente. Si no condenamos a Martín Fierro, es porque sabemos que los actos suelen calumniar al hombre. Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino. (OCC: 563)

Borges admite que el poema sea epopeya en el sentido de preforma de la novela. Fierro, un personaje que abre la posibilidad de muchas interpretaciones y esta posibilidad es para Borges señal de la naturaleza no épica, sino novelística, del poema:

La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad. Para unos, Martín Fierro es un hombre justo; para otros un malvado o, como dijo festivamente Macedonio Fernández, un siciliano vengativo (...) (OCC: 563)

Además, tanto la epopeya como la novela viven de la narración y del placer que ésta produce en el lector: el anhelo de conocer los personajes a través de sus historias.

En tercer lugar, Borges advierte que la canonización del *Martín Fierro* se ha realizado a expensas de otros poetas que han recibido el nombre anónimo e injusto, de "precursores". Hernández se inscribe en la poesía gauchesca, una tradición literaria ya existente, representada por las obras de poetas como Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascaubi, Estanislao del Campo, Antonio D. Lusich. Todos estos poetas tienen en común que centran sus versos en la figura del canto gaucho. Así también lo hace Hernández.

Lugones y Rojas han querido vincular el *Martín Fierro* con la poesía popular del campo, buscando analogías métricas y temáticas entre el poema y los cantos de los payadores (trovadores) primitivos. En ese afán parece molestarles que el poema no esté hecho por un gaucho. Según Borges, Lugones ha acusado a los poetas gauchescos

de hacer una literatura artificial e inveraz. Incluso Hernández ha sido acusado por Lugones, de haberse retratado a sí mismo en Fierro, haciendo del gaucho un "fraile federal-orbista con barba y chiripá" (citado por Borges, *OC 1*: 180). Frente a estas acusaciones, Borges arguye que el valor de la poesía gauchesca no reside en su autenticidad sino justamente en el artificio.

En "La poesía gauchesca", Borges rechaza como errónea la idea de buscar el origen del género en el gaucho y en la pampa:

Quienes me han precedido en esta labor se han limitado a una: la vida pastoril que era típica de la pampa. Esa causa, apta sin duda para la amplificación oratoria y para la digresión pintoresca, es insuficiente (...) (*OC 1*: 179)

La vida campesina no basta para explicar la aparición del fenómeno gauchesco, en primer lugar, porque es un rasgo que la región rioplatense comparte con muchas otras:

la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*. No bastan, pues, el duro pastor y el desierto. (*OC 1*: 179)

Más importante, es insuficiente porque los poetas gauchescos fueron hombres cultos, urbanos, de modo que son otras las causas o circunstancias externas que formaron el género:

Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que defigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que el hombre de la cultura civil se compenetraron con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca. (*OC 1*: 179)

La poesía gauchesca se origina, según esto, en hombres urbanos que llegaron a conocer al gaucho principalmente porque los acontecimientos históricos -las guerras sucesivas de la época- los pusieron en contacto con el campo.

En *El "Martín Fierro"*, Borges repite el mismo argumento, oponiéndose más específicamente a la idea de derivar la poesía gauchesca de la poesía gaucha. Aunque coincida con los "payadores o improvisadores profesionales de la campaña" en el uso de ciertos metros, la poesía gauchesca difiere de la poesía popular en un aspecto fundamental que impide la identificación entre una y otra, y que es el uso de un lenguaje rústico, plebeyo:

Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne. (OCC: 515)

A modo de ilustración recurre a un ejemplo que saca del *Martín Fierro*. La segunda parte del poema encierra una *payada* -un duelo a palabras- entre el protagonista y el moreno. En esa *payada* se aprueba la tendencia de los cantores rurales a buscar temas y estilos elevados. El resto del poema, en cambio, está escrito en un lenguaje plebeyo, lo cual deja ver que la poesía gauchesca es algo distinto. En "El escritor argentino y la tradición" Borges plantea la misma distinción, ubicando la diferencia de lenguaje en la oposición entre lo local y lo universal:

Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de palabras nativas, una profusión de color local. (OC 1: 268)

La diferencia de lenguaje se aprecia en el hecho de que, mientras el léxico de la poesía popular resulta comprensible para todo hispanohablante, la comprensión de la poesía gauchesca es de acceso mucho más difícil, a causa de las muchas expresiones nativas y locales.

Por esta razón, Borges define la poesía gauchesca como un género literario que está fundado en la creación de una figura literaria -el

cantor gaucho- capaz de cantar *deliberadamente* en el lenguaje rústico. La voz de esta figura es una creación literaria, compuesta más bien a imitación de la tradición popular.

El descubrimiento (la invención o, al menos, recreación) de la voz del gaucho es, según Borges, la característica más importante de los poetas gauchescos y, además, un rasgo que pone de relieve la artificialidad del género. De ahí, Borges concluye que

la poesía gauchesca, que ha producido -me apresuro a repetirlo- obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. (OC 1: 268)

La posición crítica de Borges no excluye la posibilidad de que el canto popular de los gauchos haya influido en la creación de las obras gauchescas, pero impide identificar la voz gauchesca con la voz del gaucho. La figura del cantor gaucho no representa sino la forma en que los poetas se imaginaron el modo de hablar y de pensar del gaucho. Se trata, pues, de poetas que tal vez pretenden copiar el modelo real¹¹, pero esas copias no pueden librarse de la condición de ser artificios, ni de la existencia de otros modelos que pueden haber inspirado a los autores a la hora de inventar (o recrear) el lenguaje rústico.

Borges atribuye a Hidalgo el mérito individual de haber descubierto la voz y la entonación del gaucho. Ha caído en el olvido, pero sobrevive en los demás poetas. En Hernández, Borges admira sobre todo el hecho de que éste supera la necesidad de abundar en expresiones locales. En este punto ha llevado a la perfección el artificio:

¹¹El gaucho del siglo XIX pertenecía a un grupo demográfico, social más que étnico, que constituyó la masa del campo: durante la época colonial, los territorios rurales se fueron poblando de mestizos, criollos, mulatos y negros, cuya función principal fue la de servir como mano de obra barata a los grandes propietarios. A partir de los días de la Independencia, el papel de peón se complementa con el de soldado y, no pocas veces, el de desertor (Cf. Rodríguez Molas). Ahora bien, saber exactamente lo que fue la realidad de los gauchos en aquella época es difícil si no imposible. Ni parece interesarle mucho a Borges. Para él, el gaucho es, sobre todo, una figura literaria, es decir, una construcción ficticia.

[Hernández] presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca –omisión verosímil en un gaucho, que habla para otros gauchos. (OC 1: 194)

Aunque lo valora como una obra máxima (“creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos” OC 1: 267), Borges encuentra en el poema de Hernández ciertos defectos o, al menos, algunos elementos que le gustan menos que otros. Entre ellos está, por ejemplo, el hecho de que el personaje Martín Fierro se presente como un hombre quejumbroso, lo cual está lejos de la impresión que Borges tiene del gaucho.

Curiosamente, ambos juicios –la admiración y el desencanto– dejan ver que Borges se olvida de su propia definición, porque valora el poema según un criterio de verosimilitud. Puede ser que el gaucho “real” sea más duro y menos llorón que Fierro. Según la definición de la poesía gauchesca como artificio, sin embargo, la creación de una voz imposible sería ejemplo de un logro, no de un defecto, de la obra de Hernández.

Finalmente, Borges proyecta la lectura del poema a una escala universal. Fierro se ubica en un presente (edad madura) que define como desgraciado en oposición a un pasado feliz. Desde ese presente nos informa del tiempo que transcurre entre los distintos episodios de su vida. La mirada retrospectiva instala según Borges un recuerdo patético desde el cual “cualquier tiempo” pasado es mejor que el presente.

Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero entraron en su obra el mal, el destino y la desventura, que son universales. (OCC: 529)

Aparte de corregir a sus predecesores, Borges ofrece, pues, una lectura crítica del poema, la cual, en cierto modo, también corrige al autor del poema. En lo que sigue veremos cómo esta actividad anticipa o, al menos, complementa, la obra creativa de Borges, es decir, la re-escritura.

HACIA LAS RE-ESCRITURAS

La lectura que Borges hace del *Martín Fierro* ha dado lugar a dos cuentos suyos: "El fin" (agregado en 1956 a *Artificios* de 1944) y "Biografía". Estos dos textos comparten la característica global de ser hipertextos. Resultan al término de una transformación y, tomando en consideración al autor, al término de una lectura del poema de Hernández.

En *El "Martín Fierro"*, Borges observa que el poema de Hernández termina sin resolver el conflicto entre Fierro y el moreno, quien entra en escena con el motivo de vengar la muerte de su hermano (cf. I:VII). Bien porque el moreno posterga su "propósito íntimo" a otra ocasión, bien porque Fierro no quiere pelear y prefiere marcharse del lugar, la venganza no llega a cumplirse. Sin embargo, dice Borges: "podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano (OCC: 556)".

Esa posibilidad la explota él mismo en el cuento "El fin", a través de una historia que encierra la venganza del moreno y la muerte de Fierro. Como hipertexto este cuento representa una extensión del hipotexto, porque prolonga la historia más allá de lo que se había imaginado el autor del poema.

Para Jorgelina Corbatta, la modificación esencial de "El fin" consiste en una hipertextualidad desvalorizadora más que en la agregación en sí. En la lectura que plantea en el ensayo "Borges, autor del *Martín Fierro*", la transposición cuantitativa es portadora de una transposición temática destinada a despojar al personaje Fierro del estatuto de "héroe":

esta corrección del texto canónico de Hernández tiene sobre todo un valor subversivo y perverso, busca -mediante un proceso de desvalorización- desmitificarlo. El héroe deja de serlo, sus palabras se vuelven vacuas, sus propósitos nulos y -lo que es peor- es vencido y muerto en una pelea en la que el coraje es el punto de honor. (113)

En *Borges, un escritor de las orillas*, Beatriz Sarlo plantea una lectura distinta, aunque no incompatible con la de Corbatta. Según Sarlo, "El fin" representa una forma de trabajar que complementa la labor crítica de los ensayos de Borges, porque no sólo cierra el poema sino también las lecturas que se han hecho del mismo:

“El fin” cierra narrativamente el ciclo gauchesco, corrigiendo al precursor y agregando algo que todavía nadie había imaginado, en términos de una nueva interpretación, una revisión de la crítica sobre el poema y una afirmación polémica de su naturaleza narrativa. (89)

Volviendo a la interpretación propuesta por Jorgelina Corbatta, podemos ver que también la desvalorización del personaje Martín Fierro complementa la labor crítica de Borges, ya que éste, como hemos visto, se opone a la idea de ver a Fierro como héroe nacional. Narrando la pelea que está ausente en el poema, “El fin” centra la crítica del personaje en la cuestión del coraje. El cuento deja suponer que, para Borges, el hecho de que Fierro, en la versión original, no acepte el desafío del moreno, es un signo de cobardía, es decir, otro ejemplo del carácter poco admirable de Fierro.

Si “El fin” parte de una lectura crítica del personaje Fierro, “Biografía” más bien nace de un interés por otro personaje, que es el Sargento Cruz. “Biografía” está motivada por una lectura de un episodio central del *Martín Fierro*, específicamente del momento, narrado en el canto IX de la primera parte del poema, en el que el Sargento Cruz decide ponerse del lado del desertor.

Para Borges, este acto de Cruz es un hecho increíble que pide explicación. También lo es para Fierro, quien opta por una explicación religiosa, interpretando el acto de Cruz como una obra del cielo: “Tal vez en el corazón / le tocó un santo bendito” (280). Borges tiene otra lectura. Si Cruz resuelve poner en peligro su propia vida para salvar a un desertor asesino, es decir, a un criminal y “malhechor”¹², sólo puede ser porque le impresiona el coraje de Fierro y, además, porque no se siente identificado con su papel oficial de policía:

La pelea se empeña en la oscuridad; Fierro, que defiende su vida, combate con una desesperación que no tienen los otros, y mata o hiere a muchos de los agresores; este coraje impresiona al sargento que manda la partida y que, increíblemente para nosotros, se pone de parte del malhechor y pelea contra sus propios gendarmes. Su

¹²“asesino, pendenciero, borracho, no agotan las definiciones oprobiosas que Martín Fierro ha merecido; si lo juzgamos (como Oyuela ha hecho) por los actos que cometió, todas ellas son justas e incontestables” (OC en colaboración: 563)

decisión se debe a que en estas tierras el individuo nunca se sintió identificado con el Estado. (OCC: 538)

Esta lectura puede sacarse de las palabras de Cruz en el poema. Por un lado, el grito de Cruz deja ver que considera a Fierro un "valiente". Por otro lado, cuando cuenta su historia a Fierro, Cruz da una razón que puede haber motivado su acción. De hecho no se sintió identificado con el papel de poder -mandar una partida- que le había sido otorgado (353):

Así estuve en la partida,
pero ¿qué había de mandar?
Anoche al irlo a tomar
vide güena coyuntura,
y a mí no me gusta andar
con la lata a la cintura.

Por otra parte, Borges interpreta el acto de Cruz como un acto de valor. En el ensayo "Nuestro pobre individualismo" (*Otras Inquisiciones*), desarrolla este argumento. El argentino, que se considera individuo antes de ciudadano, nunca se ha identificado con el Estado ni con la justicia oficial:

Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese "héroe" es un incomprensible canalla. Siente con D. Quijote que "allá se lo haya cada uno con su pecado" y que "no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndolos nada en ello" (...) (OC 2: 36)

La cita deja suponer que, para Borges, Cruz y no Fierro merece ser valorado como héroe nacional, porque al ponerse del lado del criminal, muestra que valora el individuo y la amistad por encima de las leyes de justicia impuestas por las autoridades y, más importante, por encima de la propia vida. La valentía de Cruz implica poner en peligro la propia vida para salvar la de otro. A Fierro, en cambio, le interesa más bien salvar la suya propia.

Sin embargo, lanzar otro héroe nacional parece lejos del interés de Borges. Como lo ha advertido Pedro Luis Barcia, si bien puede interpretarse como un tipo argentino, para Borges el valor nacional de Cruz no reside tanto en la deserción heroica del personaje como en todos los demás actos de su vida:

El hecho de que Cruz y Fierro sean el paradigma de los matrones, no significa que sean *el gaucho*. En forma reiterada ha hecho Borges la distinción en páginas ensayísticas (...) Cruz sintetiza la vida trajinada del gaucho argentino, la pluralidad de puestos que cubrió: fue tropezo, matrero, soldado de las guerras civiles, soldado de frontera, peleó contra los indios, peleó por uno y otro partido que se disputaban la república, fue paisano aquerenciado, con mujer, hijo y hacienda, fue sargento de la policía rural... Así, el acto final revela el destino de Cruz, pero el resto de los actos de su vida, los del gaucho argentino. (Barcia 221)

Por otra parte, el individualismo es un rasgo que Cruz comparte con una figura perteneciente a la literatura española (Don Quijote), lo cual atenúa el sentido nacional del personaje y plantea una lectura más universal de su valentía.

4: PROCEDIMIENTOS DE RE-ESCRITURA EN "BIOGRAFÍA"

Este capítulo está consagrado al estudio de los procedimientos de re-escritura que permiten leer "Biografía" como un hipertexto del *Martín Fierro*.

Suponiendo que el cuento representa una transformación seria del poema, es decir, una transformación que afecta principalmente la materia narrativa del poema y que no es del orden paródico ni burlesco, podemos calificar el cuento como una *transposición* del *Martín Fierro*, y estudiarlo a partir de las operaciones transposicionales - tanto formales como temáticas- implicadas en esta transformación.

En cuanto a la materia estilística, podemos notar que la versión de Borges hace enmudecer a Fierro, pasándolo de narrador a personaje narrado, lo cual significa una pérdida de la entonación gauchesca. Ya en el segundo párrafo del cuento se advierte la presencia del yo narrativo, cuya voz sustituye el estilo original por otro, que es el estilo, típicamente borgesiano, del narrador semierudito. Estos cam-

bios, que son operaciones de *transvocalización* y de *transestilización*¹³, pueden verse como procedimientos de re-escritura que son necesarios para la creación de la transposición.¹⁴

TRANSPOSICIONES

La historia de Tadeo Isidoro Cruz está construida sobre la base del canto IX de la primera parte del *Martín Fierro*.¹⁵ Se incluyen elementos de otros cantos, es decir, de las autobiografías de Cruz y Fierro, pero prácticamente toda la segunda parte –los demás personajes y sus historias– está ausente en el cuento.

De los cantos VII y VIII sabemos que Fierro, desertor del ejército, ha matado a dos hombres. En el canto IX, Fierro describe su vida de prófugo hasta la noche en que descubre que la policía lo tiene acorralado. También refiere la pelea sangrienta que culmina en el momento en que el Sargento Cruz decide pasar del lado del desertor con el grito "¡Cruz no consiente / Que se cometa el delito / De matar así a un valiente!" (280).

En el cuento, el poema queda reducido en este mismo nudo dramático. La imitación se ve en el hecho de que, enfrentado con el desertor Fierro la noche del doce de julio de 1870, Tadeo Isidoro Cruz repite, casi literalmente, las palabras enunciadas por Cruz en el poema: "Cruz (...) gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente (...) (OC 1: 563)".

La selección del canto IX no debe verse como una mera amputación del poema. Sabemos que el narrador comprime la vida (y la historia) de Tadeo Isidoro Cruz en un sólo acto y, más aún, en el momento que precede este acto, porque piensa que ese momento la resume toda. Se supone que Borges igualmente piensa que el canto IX resume todo el poema de Hernández. La reducción formal que res-

¹³Cf. Genette: 369 y 285

¹⁴Si se hubiera mantenido intacta la voz de Fierro, "Biografía" sería un caso de lo que Genette denomina *imitación*. Según Pedro Luis Barcia, no faltan ejemplos de esa práctica con respecto al *Martín Fierro*: "Las elaboraciones creativas que se apoyan en la obra de Hernández son tan dispares como que van desde la *Biblia* en estilo gauchesco hasta canciones infantiles" (209).

¹⁵Los versos que componen el canto IX pueden verse en el apéndice B.

peta el sentido global del hipotexto, corresponde a lo que Genette llama *condensación*.¹⁶

En el poema, la escena está narrada por Fierro. Limitado por el punto de vista del prófugo, éste no puede ver lo que piensan los perseguidores. Borges se inscribe en este “pliegue” del poema mediante la creación de una historia que toma la perspectiva de Cruz. Escribiendo la biografía de un personaje que lleva implícito en su apellido el nombre de Cruz, Borges hace de Cruz el protagonista de su versión. Martín Fierro, a su lado, queda desplazado a un segundo plano de la narración.¹⁷ Este cambio de enfoque corresponde, en la terminología de Genette, a una *transfocalización*¹⁸. La transfocalización le permite indagar el desarrollo cognoscitivo del Sargento Cruz, es decir, imaginarse un desarrollo posible.¹⁹

¹⁶Definida por Genette, la condensación es una operación que cambia principalmente la forma y sólo accidentalmente el contenido del hipotexto (309). En “Biografía”, sin embargo, la condensación afecta no sólo la forma (el número de episodios) sino también el contenido (la identidad de los personajes recreados) e incluso el estilo del poema. Así, por ejemplo, Borges sustituye los versos originales por una narración no versificada. Este cambio sería una *prosiificación* según la terminología de Genette. Sin embargo, hemos visto que Borges destaca la naturaleza narrativa del *Martín Fierro*, que, por otra parte, considera más novela que poema. Por tanto, podemos suponer que, para él, re-escribir el *Martín Fierro* en un cuento no es un cambio mayor, ni siquiera una prosiificación, dado que el texto original, “descontado el accidente del verso” (OCC: 563), ya ofrece la narratividad y la complejidad de una novela. Desde esa perspectiva, el cambio de forma de representación más bien puede verse como un paso de novela a cuento, es decir, a una forma de representación también narrativa pero más breve y condensada.

¹⁷Este desplazamiento se logra, por ejemplo, mediante el enmudecimiento (la desvocalización) de Fierro, que en el poema es a la vez protagonista y narrador principal.

¹⁸Cf. Genette: 366

¹⁹En el artículo “El saber del cuerpo: A propósito de ‘Emma Zunz’”, Sarlo habla de un texto que procede de un modo semejante, sólo que en este caso, Borges es el autor modificado por otro. El cuento “Erik Grieg”, escrito por Martín Kohan en 1998 se inscribe en un pliego de “Emma Zunz” (*El Aleph*), porque narra la historia de un personaje (Grieg) que, en el texto de Borges es un personaje secundario (el marinero) y, sobre todo, porque Kohan le atribuye a este personaje la interpretación de un acto que no está narrado en la versión de Borges. El cuento de Kohan se basa, según Sarlo, en la suposición de que la Emma Zunz haya acercado sus labios al marinero, lo cual parece estar lejos de la lógica del texto original. Por otra parte, Sarlo estudia la hipótesis de que el gesto inventado por Kohan ya esté presente en la versión de Borges, aunque sólo se percibe en un lugar de interpretación que está fuera de la conciencia de la protagonista. La noción de “pliegue”, que se inspira en *Le pli* del filósofo Gilles Deleuze, se

Cuando Borges pasa del margen al centro a una figura originalmente secundaria, quizás sea porque piensa que Cruz, más que Fierro, merece la admiración y la canonización de que ha gozado éste último durante décadas, es decir, la elevación a héroe y hasta a símbolo nacional. Esta es la lectura que ha propuesto Jorgelina Corbatta. Apoyándose en el ensayo "Nuestro pobre individualismo", ella lee el cuento como un hipertexto valorizador, es decir, como un texto que está destinado a elogiar al personaje Cruz. La intención de Borges sería la de: "reivindicar su individualismo y saludar el profundo sentimiento de solidaridad con el otro (116)".

Sin embargo, elogiar las razones que pueden haber motivado el acto solidario de Cruz, le interesa menos al narrador de "Biografía" que el "ser" del personaje. "Los actos son nuestros símbolos", dice, lo cual sugiere que también la deserción de Cruz, por noble que sea, tiene importancia, sobre todo porque transmite (simboliza) el momento crucial en el que Cruz reconoce quién es. Y este momento comporta, más que una valorización de Cruz, una *desvalorización de la diferencia* entre los dos personajes.

Haciendo práctica de la teoría paradójica según la cual el "ser" propio se revela en la fusión con otro "ser", Borges se imagina, pues, la posibilidad de que Cruz se haya visto reflejado en Martín Fierro. La fusión entre los dos personajes se establece mediante la creación de un (tercer) personaje -Tadeo Isidoro Cruz- a quien le toca vivir la persecución de Fierro desde ambos lados de la acción y, en un momento determinado, comprender "que un destino no es mejor que otro" y así exponer la idea de que, en cierto modo, el destino de Cruz y el de Fierro no son sino dos caras de la misma moneda.

Hemos visto cómo esta revelación se manifiesta en el plano biográfico de la narración. La lectura que sigue parte de la hipótesis de que la misma revelación se percibe en el plano de la re-escritura. La presencia cifrada del *Martín Fierro* en el cuento permite al lector identificar el libro aludido por el narrador y, a partir de este descubrimiento, develar (descifrar) la identidad secreta de Tadeo Isidoro Cruz antes de que ésta se revele al personaje. En lo que sigue, estu-

refiere, pues, tanto a lo no narrado como a las lecturas posibles de un texto y, en el caso de "Emma Zunz" a una lectura de un gesto que Sarlo atribuye a un saber del cuerpo.

diaremos tres procedimientos que, en formas distintas, configuran la revelación textual.

LA CITA ESTRUCTURAL

La vida de Tadeo Isidoro Cruz parece una reconstrucción de la vida de Cruz. La fecha y la causa de la muerte de Tadeo Isidoro Cruz lo vinculan con el personaje hernandiano a través de un dato paratextual.²⁰ Según la información dada en *La vuelta de Martín Fierro*, III, Cruz murió de una viruela negra dos años después de haber cruzado con Fierro la frontera para buscar refugio en el desierto. La salida de los dos se cuenta en *El gaucho Martín Fierro* (XIII), que se publica en 1872. Tadeo Isidoro Cruz muere de la misma enfermedad en 1874, es decir, dos años después de la publicación de la primera parte del poema. Su fecha de nacimiento, en cambio, es más bien un dato que se le atribuye por medio de un cálculo, porque el poema no da esa información. Sin embargo, cuando los dos personajes se encuentran, Cruz ya tiene una edad madura, es decir, unos cuarenta años, de modo que podría haber nacido en 1829.

Sin embargo, el hecho hipertextual hace que los papeles asumidos por Tadeo Isidoro Cruz en uno y otro momento de su vida provengan de los dos personajes del poema. Borges lo pone en el lugar de Fierro y de Cruz alternativamente, convirtiéndolo así en copia o en *cita estructural* de ambos.

Como procedimientos de re-escritura, las acciones copiadas del poema son citas en el sentido genettiano de “préstamos” locales, que están desplazadas de su contexto original e incorporadas en el cuento. Estas imitaciones ponen de relieve la interdependencia entre la hipertextualidad y la intertextualidad. Sin ellas, la presencia del *Martín Fierro* en el cuento apenas sería reconocible. Tadeo Isidoro Cruz tiende a desplazar o sustituir a los actores hernandianos. Por eso lo llamamos cita estructural. En lo que sigue veremos cómo se realiza la doble citación.

²⁰La paratextualidad se refiere, según Genette, a la relación entre un texto y todo tipo de título, prólogo, epígrafe, etcétera que pueden acompañar a un texto, apareciendo al margen o alrededor de él. También son paratextos las ediciones anteriores o posteriores de un texto (11) o, como en el caso presente, las fechas de publicación.

Tadeo Isidoro Cruz se convierte en asesino y consecuentemente, en prófugo. Como ha observado García Morales (45), el asesinato que Borges le atribuye a su protagonista puede verse como una síntesis de las dos muertes narradas por Cruz en el poema. Síntoma de esta relación es el hecho de que Tadeo Isidoro Cruz mata provocado por la burla de un peón. En el poema, la primera muerte se debe a la burla amorosa de la mujer de Cruz, la segunda, a las burlas de un cantor.

Al narrar los hechos que siguen al asesinato de 1849, sin embargo, el autor le atribuye a su protagonista una serie de acciones que en el texto original claramente pertenecen a Fierro. Tadeo Isidoro Cruz, huyendo de la policía:

hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca (...) (OC 1: 562)

Los versos originales (251-279) dejan ver que Tadeo Isidoro Cruz no hace sino copiar los actos de Fierro. Primero, oír el grito del chajá (255):

Me encontraba como digo,
en aquella soledá,
entre tanta escuridá,
echando al viento mis quejas,
cuando el grito del chajá
me hizo parar las orejas.

Luego, prepararse para la pelea (260):

Me refalé las espuelas,
para no peliar con grillos;
me arremangué el calzoncillo,
y me ajusté bien la faja,
y en una mata de paja
probé el filo del cuchillo.

Malherir y salir herido en el brazo (276):

El más engolosinao
 se me apió con un hachazo;
 se lo quité con el brazo;
 de no, me mata los piojos;
 y antes de que diera un paso
 le eché tierra en los dos ojos.

En el intervalo entre las dos escenas de persecución, Tadeo Isidoro Cruz sigue copiando episodios de la vida de Fierro: su reclusión en el fortín de la frontera norte, su participación en una batalla contra los indios, y la herida de lanza, son elementos que tienen su paralelo en la historia de Fierro, sólo que el orden original de los hechos ha sido invertido: Fierro estuvo en la frontera antes de enfrentarse con la policía en el pajonal.

Su vuelta a Pergamino comporta, al parecer, una “vuelta” a la identidad “Cruz”. Borges le atribuye a Tadeo Isidoro Cruz una mujer, un hijo, y una hacienda; atributos que tenía también Cruz antes de que empezaran sus desgracias. El engaño de la mujer, implicado en la noción ambigua de “padre o amancebado”, alude a un episodio de la vida de Cruz (X), y lo mismo ocurre con la llegada a sargento. Tadeo Isidoro Cruz deja detrás de sí el pasado (lo corrige) y logra entrar en la policía y recibir el título de sargento, oficio que abandona en el momento en que decide desertar en favor de Martín Fierro. No de otro modo, el Cruz original pasaba de matrero y prófugo a sargento gracias a una “corrección” del pasado (XII: 349-252).

Sin embargo, la intervención del narrador deja ver que este papel no es sino un estado transitorio, ya que (Tadeo Isidoro) Cruz se acerca cada vez más a la noche “secreta en el porvenir” que le revelará su “ser” propio. Por otra parte, el final deja ver que la asimilación de la identidad “Cruz” no es sino un paso necesario para la creación de la intriga cognoscitiva. Fierro no va a descubrir que es Fierro. Cruz, en cambio, sí.

Recibir la orden de capturar a Fierro, acercarse al lugar donde se esconde el prófugo, escuchar el grito del chajá, tener acorralado al otro y pelear con él y luego desertar junto a él, son acciones derivadas de “Cruz” en el poema. A partir de la imagen que Fierro da de

sus perseguidores, Borges puede imaginarse los pasos de "Cruz y los suyos".

En las afueras de Buenos Aires, Tadeo Isidoro Cruz reconoce que la ciudad no es su lugar en el mundo. Este reconocimiento alude a una visión del gaucho citada por Borges en el ensayo "Historias de jinetes", según la cual "el gaucho teme a la ciudad" (OC 1: 152). En este mismo ensayo, Borges interpreta los gauchos creados por Hernández como manifestaciones de un tipo humano (una "especie eterna") que tiene como característica esencial ser víctimas de la ciudad, es decir, del desarrollo de la civilización. La inclusión de esta figura en "Biografía" crea una alusión al mundo de Cruz y Fierro, porque cifra el carácter del gaucho -su temor a la civilización- en la reacción "recelosa" de Tadeo Isidoro Cruz frente a Buenos Aires.

Tadeo Isidoro Cruz asume, pues, no sólo las acciones sino también la mentalidad de gaucho que a Cruz y Fierro les pertenece. El analfabetismo de Tadeo Isidoro Cruz es otro rasgo que lo pone en el lugar (el carácter) de Cruz y Fierro. En el poema, Fierro dice de sí mismo que no es un hombre de letras: "Yo no soy cantor letrao" (I: 9).

LA OMISIÓN Y LA INVENCION DE NOMBRE PROPIOS

Al lado de la cita estructural, que pone a Tadeo Isidoro Cruz en el lugar (acción) de los personajes originales, se percibe un juego onomástico, que más bien vincula el protagonista de "Biografía" con los nombres propios de Cruz y Fierro. Este juego se basa, sobre todo, en la omisión y en la invención de nombres propios.

Al margen de la re-escritura del canto IX, Borges extiende la acción hacia el pasado, atribuyéndole a Tadeo Isidoro Cruz una prehistoria que no está presente en el poema. Fierro y Cruz cuentan sus historias desde una edad ya madura y los hechos narrados forman parte de su vida adulta. No sabemos nada de sus padres. Sólo una vez Fierro habla de su madre: "Dende el vientre de mi madre/Vine a este mundo a cantar" (I: 6).

De Tadeo Isidoro Cruz, en cambio, sabemos que su padre fue un soldado, procedente de la Laguna Colorada, quien murió el día después de haberlo engendrado y que su madre se llamaba Isidora Cruz. Recordemos que el padre de Tadeo Isidoro Cruz, después de haber engendrado a Cruz en un sueño, muere "partido el cráneo"

por un sable. Este detalle puede aludir a un parto semejante perteneciente a la mitología griega -Atenea salió de la frente de Zeus-, y al mismo tiempo indicar que del parto onírico que aquí interesa salió una criatura doble, destinada a tener dos caras y dos nombres ajenos.²¹

En el poema, Cruz no tiene más nombres que éste sólo. Martín Fierro tiene dos, pero nunca aparece nombrado sin el apellido. Es Martín Fierro o simplemente Fierro.

"Tadeo" e "Isidoro" no figuran en el poema. Al ponerle estos dos nombres a su protagonista, Borges logra ocultar la presencia del nombre "Cruz". Esta maniobra puede calificarse como un enmascaramiento textual que está basado en el efecto de la invisibilidad de lo invisible o, como ha señalado Jorgelina Corbatta (115), en "un exceso de evidencia" comparable con el que se da en "La carta Robada" de Edgar Allan Poe.

Por otra parte, el nombre "Cruz" se destaca por su presencia autónoma -cuando Tadeo Isidoro Cruz aparece nombrado con el apellido sólo-, o por su ausencia -cuando Tadeo Isidoro Cruz aparece nombrado con sus primeros nombres-. Por ejemplo, es llamativa la omisión del apellido cuando el narrador dice: "La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro (OC 1: 561)".

Esta omisión crea un vacío en la escritura que pide ser rellenado por el lector. La madre se llama Isidora Cruz, el hijo, Tadeo Isidoro... Cruz, se supone.

La relación entre Tadeo Isidoro Cruz y Cruz se apoya en una homonimia, es decir, una relación relativamente transparente. En cambio, el nombre "Fierro" se presenta de una forma más invisible, por ser este nombre el verdadero objeto de revelación.

Bien entrado en la historia, el narrador prevé para su protagonista un destino similar a los de Alejandro de Macedonia y Carlos XII: ver

²¹La prehistoria no sólo introduce la dualidad en el personaje, sino que también la perturba, anticipando la fusión final. Como ha observado Sylvia Molloy, el hecho de que el padre muera entre los pajonales de la pampa expresa el eje de la fusión, porque "en un pajonal, precisamente, se conjugan los dos destinos ulteriores de Cruz y Martín Fierro." (76)

reflejado su "futuro de hierro" en otro hombre. El nombre secreto de este hombre está cifrado etimológicamente en la palabra "hierro".

Si bien permiten al lector divisar la presencia del nombre secreto en la textura del relato (la palabra "hierro), los procedimientos de re-escritura que remiten a este nombre son más ambiguos y complejos que aquellos que remiten a "Cruz".

Uno de los procedimientos más habituales de los que se sirve Borges para ocultar el nombre "Fierro" es la perífrasis que se ve, por ejemplo, en la sustitución de un dato clave por una expresión indeterminada.

En "Biografía", como ha señalado Alba Omil (118), el poema *Martín Fierro* se convierte en "un libro insigne" y el personaje Martín Fierro en "malevo", "criminal", "hombre secreto" y "desertor". El nombre del desertor se mantiene secreto hasta la frase final que lo revela.²²

Estas perífrasis desafían al lector, porque cifran el dato más importante en lo "no narrado", lo cual suele ofrecer más obstáculos para la interpretación que lo narrado.²³ En lo que sigue veremos cómo uno de los hiatos onomásticos puede llegar a remitir a Fierro.

Tadeo Isidoro Cruz nace de un padre anónimo, en un lugar que tampoco lleva nombre ("una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino", OC 1: 451). Borges omite el nombre del lugar (La Laguna Colorada) para revelarlo más adelante. El nombre del padre, en cambio, no se revela nunca.

A falta de otro padre conocido, podemos considerar a Borges un padre (autor) posible del personaje. En el capítulo 2 vimos que la ficción es una condición que le ha sido impuesta a Tadeo Isidoro

²²Como contrapunto a esa maniobra, se advierte una abundancia de nombres que no derivan del *Martín Fierro* sino más bien de la historia personal y nacional del autor: los caudillos Lavalle y Suárez, el sargento mayor Eusebio Laprida, y Francisco Javier Acevedo, son figuras que remiten a la historia real argentina y a la familia de Borges. Estos nombres comportan una precisión con respecto al hipotexto. También dejan ver la presencia de un tercer plano -histórico y autobiográfico- en la narración. Esta dimensión, que Omil toma como eje de su lectura, no será desarrollada sino esporádicamente en este trabajo.

²³Esta observación se ajusta a la estética de Wolfgang Iser. Entre las técnicas que el autor de un texto puede aplicar para hacer trabajar a su lector, Iser destaca la omisión, considerada por él esencial para el éxito de la comunicación literaria (112).

Cruz desde su engendramiento: es un personaje creado por el sueño del padre en el camino del Pergamino. Sin embargo, también cabe verlo como el hijo del autor que lo ha creado (imaginado) en el papel (otro significado posible de "Pergamino"), es decir, en el camino de la escritura.

El segundo nombre del protagonista -Isidoro- es un nombre familiar de Borges.²⁴ Al poner a su criatura este nombre, Borges crea una relación metonímica, en la que el nombre del padre-autor se desplaza al hijo-personaje, que puede evocar el recuerdo de una relación semejante, aunque inversa, entre José Hernández y Martín Fierro. Es sabido que la fama del poema de Hernández hizo que el autor pasara a ser conocido como el Senador Martín Fierro.

La perífrasis es para Borges una forma de velar la verdad y además, como señala también Alba Omil, una manera de "jugar a la mentira con la verdad":

En *El Zahir* habla de perífrasis enigmáticas, de alguna verdad aludida *distraídamente* o intercalada *seudo-eruditamente*. Por nuestra parte señalábamos una proclividad a jugar a la mentira con la verdad. (Omil 117)

En "Biografía", Borges hace uso de este mismo juego. Por ejemplo, decir que "la aventura (de Tadeo Isidoro Cruz, se supone) consta en un libro insigne", es referirse a un libro inexistente que, como tal, no puede ser famoso. La aventura de Martín Fierro, en cambio, sí existe en un libro, y, además, en un libro de cuya fama no cabe duda.

Paralelamente, es mentirosa la frase "Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro..." (OCC 1: 561), porque nadie puede haber comentado una historia que el narrador está por contar. La "mentira" vuelve a ser verdad si sustituimos el nombre

²⁴Puede aludir a su bisabuelo materno Isidoro Suárez, a quien Borges dedicó el poema "Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en el Junín" (1953). Este poema, como lo ha observado García Morales (42), plantea una imagen que apoya la teoría del destino del narrador de "Biografía". En la vida de Suárez, según el yo poético, no importa el "tiempo successivo", porque hubo en ella, "una plenitud, un éxtasis, una tarde" (OC 2: 250). También encierra la frase "aquel muerto sin cara", que en "Biografía", según García Morales, es aplicable al padre de Tadeo Isidoro Cruz, quien también es el hombre muerto "sin nombre y sin cara" (42).

de Tadeo Isidoro Cruz por el de Martín Fierro, cuya historia ha sido comentada por muchos. Esta interpretación es ofrecida por el hecho de que en la oposición entre el narrador y sus predecesores resuena la voz de Borges que, para oponerse polémicamente a Lugones y Rojas, hace uso del mismo truco (la perífrasis, no la mentira): "quienes me han precedido en esta labor..." (OC 1: 179).

Estos ejemplos dejan ver que, bien mirado, el nombre "Cruz", enmascarado por Tadeo Isidoro, no es sino otra máscara (mentira) textual, porque sirve para ocultar el nombre secreto de Tadeo Isidoro Cruz (Fierro).

El primer nombre inventado por Borges -"Tadeo"- se refiere a uno de los apóstoles conocido como el otro Judas, es decir, el que no fue traidor²⁵. Pedro Luis Barcia ha sacado dos interpretaciones importantes de ese nombre. En primer lugar, señala que la traducción de Tadeo es "valiente", lo cual le permite ver en Cruz un hombre "signado desde su nombre por el destino de la valentía y el coraje" (211).

En segundo lugar, advierte que, según dice la tradición, el apóstol que lleva el nombre era parecido a Jesús en la expresión del rostro. Esta semejanza es extensible a la relación entre Cruz y Fierro, quienes cuentan historias parecidas, lo que indica que, en cierto modo, los dos personajes son uno solo:

Cruz es otro Fierro, *es* Fierro: con él se identifica en el trance decisivo pues reconoce su misma naturaleza con un grito identificador: "¡Cruz no consciente/ Que se cometa el delito / de matar así a un *valiente!*" (Barcia: 211)

El grito que acompaña la desertión de Tadeo Isidoro Cruz expresa, según Barcia, la identificación entre Cruz y Fierro. Esto se debe a la doble referencia encerrada en la palabra "valiente". Al parecer se refiere al desertor; implícitamente, también se refiere a Cruz.

Esta interpretación se apoya en un dato textual. Como ha observado Sylvia Molloy (160), una de las acciones ubicadas en la pelea de 1849 remite a un personaje perteneciente a la segunda parte del poema *The Pilgrims Progress*, escrito en 1678 por el poeta inglés John Bunyan. La frase "cuando la sangre le corrió entre los dedos" (OC 1:

²⁵Cf. Mateo 10: 2, Marcos 3: 18 y Lucas 6: 16.

563) es una traducción literal (aunque transpuesta de la primera a la tercera persona) de la frase "And when the blood ran through my fingers, I fought with most courage" (Bunyan 349). En el poema de Bunyan, la enuncia un personaje llamado Mr. Valiant-for-Truth (Sr. Valiente-para-la Verdad).

Importada por Borges, la figura del "valiente" introduce una ambigüedad parecida a la que se da entre los dos lados de una moneda, los cuales se conocen como "cruz" y "cara". En primer lugar, pone en tela de juicio la inseparabilidad entre el nombre propio y el "ser" propio de Cruz, que se llama valiente y es valiente. (Los personajes de Bunyan generalmente son lo que se llaman, porque configuran un relato alegórico. El protagonista se llama y es Cristiano (Christian). Mr. Valiant, a su lado, pelea con coraje, y este "ser" parece inseparable del nombre). En segundo lugar, expresa la fusión entre el "ser" propio, representado por el nombre "Cruz" y el "ser" ajeno, representado por la cara del desertor Martín Fierro.

El desarrollo de la acción permite al personaje Tadeo Isidoro Cruz encontrarse cara a cara con el modelo que lo ha generado. Su adversario en la acción final es una copia del Fierro original. En canto IX, Fierro recibe la denuncia de un policía: "Vos mataste un moreno / y otro en una pulpería" (264). En "Biografía", estas palabras aparecen expresadas por el informe que dice:

Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, un vecino del partido de Rojas; (OC 1: 562)

Sin embargo, la cara que Tadeo Isidoro Cruz ve, es la de un lobo. En el poema leemos que "Cruz era como lobo / que defiende su guarida". Como ha señalado Alfonso García Morales, Borges hace de Fierro el lobo, porque:

ha ido seleccionando cuidadosamente las referencias al criminal ("acosado", "acorralado", "acechante") antes de hacerlo también salir de "la guarida para pelearlos", de presentarlo como un lobo. (51)

Este desplazamiento hace que, al enfrentarse con la valentía "lobesca" del desertor, Tadeo Isidoro Cruz se encuentre, en realidad,

consigo mismo o, como el narrador lo formula, con el hombre que "lleva adentro", y con "su íntimo destino de lobo". En 1849, él defendió su guarida con el mismo coraje.

LA REPETICIÓN

El canto IX da lugar a dos escenas de persecución en el cuento. Vista como operación transposicional, la repetición representa una *expansión* del episodio re-escrito, es decir, del programa narrativo de persecución que precede la desertión de Cruz. Esta maniobra parece contradecir el propósito planteado por el narrador al principio del relato:

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. (OC 1: 561)

Sin embargo, la promesa inicial no impide que haya repetición; solamente censura las repeticiones imprescindibles para la iluminación del momento fundamental. Ahora bien, para contar que Tadeo Isidoro Cruz (y así también Cruz) en un instante de su vida se vio reflejado en la cara de Martín Fierro bastaría poner la frase "comprendió que el otro era él" (OC 1: 563). Para contar cómo llega a recibir esa revelación, en cambio, parece haber sido necesario contar algo más y, particularmente, desdoblar el episodio transpuesto.²⁶

El "motor" que pone en marcha el proceso de revelación en el personaje es el grito del chajá, que le inspira la sensación de haber vivido ya un momento que está viviendo en 1870. El procedimiento textual que lo hace posible es la repetición.

En el plano de la re-escritura, la figura del chajá cumple una función parecida. El grito que aparece en 1849 evoca el recuerdo de un momento ya visto en el canto IX (255): "(...) cuando el grito del chajá / me hizo parar las orejas".

El segundo grito remite a esta misma estrofa, pero también repite el grito ubicado en 1849, lo cual crea una rima entre las dos partes

²⁶Bien mirado, también esta operación imita una estructura que ya está en el poema. El tiempo que precede el acto de desertión aparece narrado por Fierro en el canto IX, pero también por Cruz en el canto XII.

del texto. La rima textual ya se percibe cuando el narrador repite la historia del padre y cuando entra en la narración de la persecución. En cierto modo, esta maniobra garantiza que todo lector, conocedor o no del *Martín Fierro*, reciba la revelación textual, porque despierta el recuerdo de una lectura anterior: la figura del chajá viene a afirmar la sensación que la repetición produce en el lector: la sensación de haber leído ya lo que está leyendo –en el cuento y/o en el poema-.²⁷

El grito del chajá es un hecho derivado del canto IX del *Martín Fierro*. Su repetición, sin embargo, remite no sólo al poema sino también a una figura perteneciente a *Santos Vega*, un poema escrito por Hilario Ascasubi bajo el seudónimo Paulino Lucero.

Ascasubi es, tal vez, el poeta gauchesco a quien Borges admira más. La singularidad de Ascasubi está, según su lectura, en el dominio de “la inmediata presentación”, es decir, la expresión de “lo escénico” (*OC* 1: 182). Para ilustrar cómo, Borges más de una vez ha citado los siguientes versos (de *Santos Vega*)²⁸:

cuando los pampas avanzan
son los chajases que lanzan
volando: ¡chajá!, ¡chajá!

“Biografía” podría verse como una re-escritura de la figura “¡chajá!, ¡chajá!”. Esta lectura permite ver una transvalorización - transfocalización y desvalorización de la diferencia- que se realiza en el ámbito de la enunciación, es decir, una valoración de los autores Ascasubi y Hernández que, en cierto modo, es paralela a la que hemos visto con relación a los personajes Cruz y Fierro. Cifrando dos chajáes en la estructura narrativa del cuento, Borges cifra también su preferencia personal por el estilo escénico de Ascasubi o, al menos, pone en tela de juicio la relación entre dos autores y dos estilos diferentes. Quizás para rescatar a Ascasubi del olvido y oponerse

²⁷ Esta observación se ajusta a la idea inherente en la estética de la recepción según la cual la lectura es una evaluación continua de textos y frases ya vistos.

²⁸ Los versos aparecen citados, por ejemplo, en “La poesía gauchesca” (*Discusión* 1932) y en el prólogo que Borges en 1960 dedica a *Santos Vega*. En éste último se lee “los indios” en vez de “los pampas”. Esta variación no afecta al hecho que nos interesa, es decir, los gritos que se lanzan, cuando los pampas/los indios avanzan.

de este modo a la canonización que se ha hecho de Hernández a expensas de los demás poetas gauchescos, o quizás para decir que los dos poetas son igualmente valientes.²⁹

A modo de resumen, Borges retoma el episodio narrado por Hernández en el canto IX del poema para narrarlo de otra manera, es decir, a su manera. Si bien imita la acción original, cambia la relación entre los personajes, comprimiendo el destino de Cruz y el de Fierro en uno solo. La revelación textual de esta verdad se ha dejado ver en los préstamos narrativos que hemos llamado citas estructurales, en el juego discursivo que surge de la omisión y de la invención de nombres propios y, finalmente, en la rima textual que resulta de la repetición.

El "eco del autor lector" podría incluirse entre los procedimientos de re-escritura. Se ha visto que la voz crítica de Borges frente a Lugones y Rojas resuena en la oposición polémica que el narrador articula con respecto a *sus* predecesores, de modo que no sólo el poema de Hernández sino también las lecturas del poema están cifrados en "Biografía". Como procedimiento de re-escritura, el eco del autor es un mecanismo textual que está basado en la incorporación de ideas propias del autor, por ejemplo, de aquellas que Borges había formulado ya en "La poesía gauchesca" (1932).

Bien mirado, la revelación inventada por Borges ya está presente en el poema, aunque la expresa Fierro y no Cruz. Luego de haber escuchado la historia de Cruz, Fierro exclama: "Ya veo que somos los dos/astillas del mismo palo" (XIII). De hecho, la historia narrada por Cruz ofrece muchos paralelismos con la de Fierro. Ambos

²⁹Esta lectura se apoya sobre todo en la presencia de los gritos del chajá, pero también en una analogía estructural: el poema que Borges cita en el epígrafe del cuento está destinado al elogio de una mujer, joven y vieja ("A woman, Young and Old"). Las últimas estrofas del poema dejan ver que se trata de la hija de Edipo. Más importante, se lee que el "yo" poético lamenta que esta mujer descienda al polvo desamparado - "descends into the loveless dust" - (276), lo cual sugiere que todo el poema está escrito a la memoria de Antígona. Paralelamente, Borges lamenta que Ascasubi -quien, a propósito de las rimas textuales, comparte su vocal inicial con Antígona- haya caído en el olvido: "Ascasubi ha sido sacrificado, por los historiadores de la literatura y (lo que sin duda es más grave) por el olvido de los argentinos, a la mayor gloria de Hernández." (Prólogo a *Santos Vega*: 9)

han matado a dos hombres y ambos conocen la vida desgraciada del prófugo.

Borges hace de estos paralelismos el eje de su versión. Cabe sospechar, pues, que el verdadero objeto de imitación y de transformación no es la historia sino más bien la exclamación de Fierro y, en un plano más amplio, el estilo del poema. Adaptada al estilo borgesiano, la frase gauchesca “dos astillas del mismo palo” encuentra una formulación más limpia y universal. Cruz comprendió “que el otro era él” (OC 1: 563). Sin embargo, la presencia de Hilario Ascasubi en el texto sugiere que Borges también ha querido yuxtaponer y, tal vez, valorar, dos estilos ajenos a través de la re-escritura.

CONCLUSIÓN

En “Biografía”, la re-escritura del *Martín Fierro* forma parte de una intriga cognoscitiva de revelación. El eje de la narración es el momento, ubicado al final del relato, en que Tadeo Isidoro Cruz descubre su “ser” propio, es decir, reconoce ser Martín Fierro. Este momento sin embargo, viene preparado por la re-escritura. En la lectura de los mecanismos textuales que configuran esta preparación, el poema de Hernández y la re-escritura misma se convierten en objetos de revelación.

Hemos estudiado algunos de los procedimientos de los que se sirve Borges para cifrar el *Martín Fierro* en su relato, es decir, para dirigir al lector hacia la identidad secreta de Tadeo Isidoro Cruz. De este estudio pueden sacarse dos conclusiones:

En primer lugar, hemos identificado cuatro mecanismos textuales que, cada uno en su manera, definen el cuento como una versión del Martín Fierro:

1. El uso de préstamos, es decir, la incorporación de elementos narrativos y textuales que provienen de las historias de los dos personajes centrales del poema (Cruz y Fierro) y que convierten a Tadeo Isidoro Cruz en *cita estructural* de ellos.
2. El uso estratégico de nombres propios, es decir, el juego textual que explora las posibilidades discursivas de *la omisión* y *la invención*.

3. La re-escritura intratextual, es decir, la creación de una estructura narrativa organizada en torno a *la repetición*.
4. La invención de un narrador lector cuya voz encierra *el eco del autor crítico*, reproduciendo la actitud de Borges con respecto al poema de Hernández y, sobre todo, con respecto a la lectura que otros han hecho del poema.

En segundo lugar, los cuatro procedimientos de re-escritura confluyen en una operación hipertextual de transvalorización, que está destinada a desvalorar la diferencia entre Cruz y Fierro. Hemos señalado la posibilidad de que el cuento responde a la actitud descanonizadora del autor, es decir, al rechazo que sintió frente a la idea, representada por Lugones y Rojas, de ver en Martín Fierro un héroe nacional.

El descubrimiento de la presencia de Ascasubi en el relato nos ha permitido establecer la hipótesis de que la valoración de los personajes se reproduce en el nivel de la enunciación, como una transvaloración de la relación que la crítica anterior había establecido en lo que al valor estético de los poetas gauchescos Ascasubi y Hernández se refiere. En este punto, el cuento complementaría la posición crítica Borges con respecto a la idea, también de Lugones y Rojas, de elogiar a Hernández a expensas de los demás poetas gauchescos.

Aparte de los elementos que remiten al *Martín Fierro*, "Biografía" encierra una serie de referencias explícitas e implícitas que remiten a otros textos. Estas referencias introducen en el cuento figuras pertenecientes a la literatura universal. A modo de ejemplo hemos visto una cita explícita de William Butler Yeats (el epígrafe) y otra de San Pablo (la cita de *Corintios*). Entre las referencias más implícitas hemos visto, por ejemplo, que el nombre "Tadeo" remite a dos personajes bíblicos –Judas y Jesús– y que una de las acciones narradas remiten a un personaje perteneciente a *The Pilgrims Progress* de John Bunyan (Mr. Valiant).

Aquí, estas referencias han sido estudiadas en la medida en que han podido iluminar la relación entre el poema de Hernández y la versión sucesiva de Borges. Sin embargo, su presencia abre perspectivas para otras lecturas de "Biografía". Si el *Martín Fierro* se destaca por su presencia masiva en el cuento, la re-escritura de los demás textos es más esporádica y, a veces, apenas perceptible. Cabe la po-

sibilidad de que la transposición del poema de Hernández sea un pretexto para decir otra cosa distinta, tal vez, para interpretar la valentía de Cruz como una virtud universal, una virtud que Borges ha podido verificar no sólo “en un libro insigne”, sino en muchos otros.

Hanne Klinting
Aarhus Universitet

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Gómez, Luis A. *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.
- Albarracín-Sarmiento, Carlos. *Estructura del Martín Fierro*. Amsterdam: Purdue University Monographs in Romance Languages, 1981.
- Almeida, Iván, Cristina Parodi: “Borges and the Ontology of Tropes”. *Variaciones Borges 2* (1996): 18-35.
- Ascasubi, Hilario (bajo el pseudónimo Paulino Lucero). *Santos Vega*. Buenos Aires: Editorial universitaria, 1960.
- Barcia, Pedro Luis. “Proyección de ‘Martín Fierro’ en dos ficciones de Borges”. *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872-1972*. Ed. Juan Carlos Ghiano. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1980- 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1965.
- Corbatta, J. “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*”. *Hispanic Journal* 11:2, (fall 1990): 107-118.
- Demaria, Laura. “Borges y Bioy Casares, 1955 y la poesía gauchesca como paradójica rebeldía”. *Latin American Literary Review* XXII, 44 (1994): 20-30.
- Eco, Umberto. *Lector in Fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Eco, Umberto. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Floria, Carlos Alberto y César A. García Belsunce. *Historia de los argentinos*. Buenos Aires: Larousse, 1992.
- García Morales, Alfonso. “Borges, autor del *Martín Fierro*”. *Variaciones Borges* 10 (2000): 29-64.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Grupo de Entrevernes. *Análisis semiótico de los textos: Introducción, teoría, práctica*. Trad. Iván Almeida. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982.
- Hernández Martín, Jorge. *Readers And Labyrinths: Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco*. New York & London: Garland, 1995.
- Hernández, José. *Martin Fierro*. Ed. Ramón Villasuso, Buenos Aires: Editorial Sopena, sexta edición, 1953.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978.
- Jauss, Hans Robert. *Litteraturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ed. 1974.
- Klitting, Hanne. "El lector detective y el detective lector: La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en 'Las previsiones de Sangiácomo'". *Variaciones Borges* 6 (1998): 144-159
- Koelb, Clayton. *The Incredulous Reader: Literature And The Function of Desbelief*. London: Cornell University Press, 1984.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Espiral, 1981.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil, 1990.
- Lugones, Leopoldo. *El payador, y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Lodge, David (ed.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. New York: Longman, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Omil, Alba. *Cuatro versiones del Martín Fierro*. Buenos Aires: Secretaría de Post-Grado Universidad Nacional de Tucumán, 1993.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Ed. C Hartshorne, P. Weiss and A.W. Burks. 8 vols. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1935-1966.
- Pagnini, Marcello. *The Pragmatics of Literature*. Trad. Nancy Jones Henry, Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- Rasi, Humberto M. "Borges frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación". *Revista iberoamericana* XL, 87-88 (abril-septiembre 1974): 321-336.
- Rodríguez Molas, Ricardo E. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada". *Revista iberoamericana* XL, 87-88 (abril-septiembre 1974): 287-302.
- Santí, Enrico-Mario. "Escritura y Tradición: El Martín Fierro en Dos Cuentos de Borges". *Revista iberoamericana* XL, 87-88 (abril-septiembre 1974): 303-319.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- Sarlo, Beatriz. "El saber del cuerpo. A propósito de 'Emma Zunz'". *Variaciones Borges* 7 (1999): 231-247.

- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie. Obras*. Barcelona: Argos Vergara, 1979.
- Toribio, Nelida Ana Sorzana de. "El polémico criollismo de la óptica Borgiana: Estudio intertextual en la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de literatura*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Buenos Aires: Vinciguerra, 1993.
- Vaccaro, Alejandro. *Georgie (1899-1930): Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Proa, 1996.
- Yeats, William Butler. *Collected poems*. London: Macmillan, 1967.
- Zanetti, Susana. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980-1986.