

JORGE LUIS BORGES, AUTOR DEL MARTÍN FIERRO

I

Esta obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese 'dislate' es el objeto primordial de esta nota. Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del *Quijote*."

En la enumeración que hace Borges de las obras de Pierre Menard hay varias que se corresponden con las suyas propias.¹ No se vincularía con la monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de 'objetos ideales'; la monografía acerca de las conexiones entre Descartes, Leibniz y John Wilkins con su artículo "El idioma analítico de John Wilkins"; los trabajos de Menard sobre el ajedrez con los suyos sobre el truco; el examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa con su "Indagación de la palabra";² la traducción de Quevedo con sus artículos sobre este autor; sus consideraciones sobre la paradoja de Aquiles y la tortuga con *Les problèmes d'un problème*.

Obviamente, de lo que nada se dice es de la reescritura que hace Borges del *Martin Fierro* mimando la actitud que él mismo le adjudica a Menard respecto del *Quijote*. Sabemos sin embargo—porque Borges lo ha repetido a menudo—que él, más que leer, relee. "He dado en escritor, en crítico—dije ya en 1928—y debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman"³ (IA 102). Pareciera entonces lógico que, en vez de escribir, reescriba. Para apuntalar esta afirmación recordemos también que en 1925 Borges saluda jubiloso la aparición del *Ulises* de Joyce cuyas vicisitudes filia: "Joyce pinta una jornada contemporánea y agolpa en su decurso una variedad de episodios que son la equivalencia espiritual de los que informan la *Odisea*" (I 24). Pero tal vez la prueba más evidente, por esos años, de su vocación de transtextualidad⁴ la constituya la redacción de los textos que componen *Historia universal de la infamia* de 1935, en cuyo prólogo anota: "Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro

fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego"⁵ (OC 289).

Teoría y ejercicio práctico que se irán sistematizando con el paso del tiempo y que referendados por el descubrimiento de nuevos préstamos (en el Quijote, o aquella flor de Coleridge⁶ que reaparece en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells y en *The Sense of the Past* de Henry James) encontrarán en Paul Valéry su confirmación autorizada. "Hacia 1938 Paul Valéry escribió: 'La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor'" (OC 639).

II

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben transcribirse los rastros —temes pero no indescifrables— de la 'previa' escritura de nuestro amigo, Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote."

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, orn l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence.

Pastiche et parodie, a-t-on dit justement, 'désignent la littérature comme palimpseste': ceci doit s'entendre plus généralement de tout hypertexte, comme Borges le disait déjà du rapport entre le texte et ses avant-textes. L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont le savoir, perverse autant que vaudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune: lecture *palimpsestue*. Or, pour glisser d'une perversité à une autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois.

Gerard Genette, *Palimpsestes*.

En esta última cita está presente no sólo la noción de palimpsesto de Gerard Genette (que también aparece en la primera de Borges al calificar la versión 'final' del Quijote de Menard) sino también la derivación, 'palimpsestosa', que acuñara Lejeune y que abre una serie de vías concernientes a Borges que no desarrollaré pero que quiero al menos consignar. En su obra la técnica del palimpsesto—parodia o 'pastiche'—tiene valores diversos: ya

sea como diversión tortuosa en la invención de autores, obras y citas apócrifas; o como subversión—tanto de la ética como de la estética y de la retórica—o como perversion resultante, sobre todo, de la constante desmesura intelectual que rige sus textos y que culmina con aquellos escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares. A propósito, "Homenaje a Cesar Paladini"⁷ incluido en *Crónicas de Bustos Domecq* constituye una parodia, y auto-parodia ampliada, de "Pierre Menard, autor del Quijote."

Otra aclaración: he mencionado antes la 'vocación de transtextualidad' de Borges. Sabemos que esta noción, también la llama 'transcendencia textual' pertenece a Gerard Genette quien la define como todo aquello que pone a un texto en relación—manifiesta o secreta—con otros textos. Además, de los cinco tipos de transtextualidad que Genette enuncia, me interesa destacar el de hipertextualidad según el cual un texto B—o hipertexto—se pone en relación con un texto A—o hipotexto; se trata entonces de la existencia de un texto de segundo grado (B) que se deriva de uno preexistente (A).

En el caso del *Martín Fierro* de José Hernández sería el hipotexto del que se derivan dos, al menos, textos importantes de Borges. Me refiero a "El fin" (que junto con "La seeta del Fenix" y "El Sur" agrega Borges en 1956 a la colección de 1944 titulada *Artificios*), y a "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" (*El Aleph*, 1949).

III

Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres; de todas las historias que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz, la de sus hijos, es la más patética y firme. Jorge Luis Borges, Prólogo al *Martín Fierro* (1962)

En el texto del epigrafe las irrealidades se multiplican especularmente para desembocar en la sorpresa del adjetivo 'firme' que de algún modo nos reconduce de nuevo a la realidad. El oxímoron, típico recurso estilístico borgiano como lo ha demostrado Jaime Alazraki,⁸ contrapone aquí 'firme' a 'ilusorio ayer', 'memoria', 'soñado' e 'imaginación'; arriba, finalmente, a la conciliación con la palabra 'historias' en su doble valor de ficción/transcripción de lo real. Juego de espejos este que reproduce, transforma, deforma—un hecho, un sentimiento o un objeto artístico—y nos lo entrega enriquecido en su ambivalencia y complejidad. En este caso se trata, en primer lugar, del gaucho como personaje histórico; luego del gaucho Martín Fierro como ente de ficción y, finalmente, del poema gauchesco

como punto de partida de textos propios que laberínticamente lo copian y recomponen.

Borges aborda el poema de Hernández⁹ en un artículo temprano titulado "La literatura gauchesca" (*Discusión*, 1932) y le dedica luego una obra más extensa homónima escrita en colaboración con Margarita Guerrero (*El "Martín Fierro"*, 1953). Por una parte Borges saluda entusiasmada la conversión que hace Hernández del arquetipo en individuo, el paso del gaucho impersonal y genérico al gaucho Martín Fierro a quien — anota — "conocemos íntimamente como acaso no nos conocemos a nosotros mismos" (MF 26). Por otra, va espigando a lo largo del poema — que define como una "ficción de payada autobiográfica" — fragmentos que ayudan a definir cierto argentinismo esencial: la felicidad del gaucho cantor con su guitarra; la presencia de la provocación el duelo y la muerte como tres momentos inescindibles de una secuencia eternamente repetida; el culto del coraje; su individualismo; su carácter sufrido (casto e irónico de a ratos); la amistad masculina hecha de diálogo pausado, hospitalidad y pudor. Borges recupera, en suma, aquellas virtudes que hacen de Martín Fierro un mito con el que todo argentino se identifica.

Somos, al leerlo, Martín Fierro; en esta identificación hay como una secreta maestría, ya que el autor la logra sin recurrir a lentos análisis de estados de conciencia. Nos consta que en la novela de Dostoievski, Rodion Raskolnikov no pudo no matar a la prestamista; asimismo nos consta que Martín Fierro tuvo, fatalmente, que ser matrero y desertor. A estas definiciones cabría, en buena lógica, agregar la de pendenciero, la de borracho y la de asesino; todas ellas tendrían su justificación en el texto, ninguna corresponde al concepto que tenemos del protagonista. No hay argentino que no las sienta como una especie de blasfemia o de irreverencia. De hecho, esta reacción es justa; los actos cometidos por los personajes de un libro siempre lo definen menos que la entonación que les atribuye el autor. En la de Martín Fierro reconocemos, inconfundiblemente, el valor, la decencia y la desventura. (PG XXI).

Por otro lado su admiración por el poema esta teñida del escepticismo que le despiertan los que afirman la necesidad de que el escritor argentino se nutra en la poesía gauchesca como en su fuente más auténtica. En "El escritor argentino y la tradición" (*Discusión*, 1932) ya afirmaba: "...ahí se lee [se refiere a *El Payador* de Lugones] que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*. Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico" (D 267).

Actitud ambivalente (semejante a la que le despiertan los compadritos

y el tango) que no le impide sin embargo escribir cuentos como "El fin" o "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "El Sur" o "La intrusa" (privilegiados por su afecto a lo largo de reiteradas declaraciones) o volver más recientemente a la recreación de lo gauchesco en textos como "El encuentro", "Juan Murana", "El Evangelio según San Marcos" (incluidos en *El informe de Brodie*, 1970) o "La noche de los dones" (*El libro de arena*, 1975). O poemas como "Los gauchos" (*Elogio de la sombra*, 1969), "El gaucho" (*El oro de los tigres*, 1972) o sus evocativas milongas (*Para las seis cuerdas*, 1965).

IV

Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como empapado de destino. Hátese de una payada de contrapunto, por que así como el escenario de *Hamlet* encierra otro escenario, y el largo sueño de las *Mil y una noches*, otros sueños menores, el *Martín Fierro*, que es una payada, encierra otras. Esta, de todas, es la más memorable. Jorge Luis Borges, *El Martín Fierro*.

Una segunda versión de esta memorable payada es la que Borges vuelve a contar en "El fin"; o sea una segunda versión de aquel encuentro entre Fierro y el Moreno, hermano de otro al que matara en una pulpería años atrás en los inicios de la peripecia que lo ha de conducir a convertirse en gaucho matrero. Payada puntual dentro de otra ("extensa payada autobiográfica") en la que no sólo se juega el prestigio de ambos como ágiles contestadores y guitarreros sino que encubre el propósito de saldar una muerte.

En el cuento la guitarra se insinúa desde el comienzo como una especie de laberinto infinito que Recabarren escucha desde su forzada inmovilidad y que le recuerda el desafío que su ejecutor, un negro, hiciera a un forastero que finalmente lo vence. También está presente la llanura al atardecer ("casi abstracta, como vista en un sueño") y el cielo donde "el cerco rojo de la luna era señal de lluvia". Menciones escuetas de la pampa y del cielo que buscan recuperar no sólo el tema sino también la sobriedad estilística que ya Borges alabara en Hernández. "Uno de los rasgos más admirables del poema — decía en *El "Martín Fierro"* — es la presencia del paisaje, sin descripción directa. En el *Fausto* o en *Don Segundo Sombra*, las muchas descripciones parecen ajenas a la índole del paisano, para quien el cielo, por ejemplo, sólo existe como profecía de lluvia o de buen tiempo; en el *Martín Fierro*, la pampa está sugerida, con admirable tino..." (MF 34). O en el

prólogo al poema de 1968: "Acaso el mayor problema del género es el de los paisajes. El lector debe imaginarlos; el rústico no puede definirlos, porque los presupone o no los ve. Hernández lo resuelve instintivamente. A lo largo del *Martin Fierro* sentimos la presencia de la llanura, la tácita pravitación de la pampa, nunca descrita y siempre superada." (Prólogo 98-9).

Esa economía en la descripción de elementos que para el gaucho son habituales conduce a la ausencia de lo pintoresco a la vez que afirma su legitimidad; así como la omisión de caméllos en el *Corán* (comprobada por Gibbon y retomada por Borges en "El escritor argentino y la tradición") demuestra que es el libro árabe por excelencia porque "lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local" (OC 270).

Y enclavada en la vasta inmensidad de la llanura está la pulpería como un espacio ritual, lugar fuera del mundo (como la mesa de truco en donde se erige una realidad diferente).¹¹ En otra pulpería Juan Dallmann encuentra a un gaucho viejo que le tira la daga desnuda para que acepte el desafío del sur; en ésta, donde Fierro reencuentra al ofensor, Borges lo hace recordar—irónico—los consejos que diera a sus hijos: "Les di buenos consejos—declaró—que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre" (OC 520). Sin embargo, y pese a esta enunciación de buenos propósitos, el designio del destino es otro y debe aceptarlo: "Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano" (Id.).

Actitud esta, la de Martín Fierro (porque el cuento ya lo ha identificado al forastero), que Borges calificara de inconsecuente en la medida en que en el poema de Hernández sus actos desmentían a sus palabras.

Los presentes impiden la pendencia, Martín Fierro y los muchachos se van. Llegan a la costa de un arroyo, se apean y ahí Martín Fierro, que acaba de contestar con burlas al hermano del hombre al que asesinó, les dice entusiasmado:

El hombre no mate al hombre
ni pelee por fantasía.
Tiene en la desgracia mía
un espejo en que mirarse.
Saber el hombre guardarse
es la gran sabiduría.

Después de estas *moralidades*, resuelven separarse y cambiar de nombre para poder trabajar en paz. (Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano). (MF, 53-4, el subrayado es mío)¹²

En este paréntesis está ya en germen "El fin". Y la imaginación de esa venganza simétrica contiene no sólo un acto de justicia poética sino un propósito de veracidad existencial [decía Borges en "El Sur": "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos", (OC 526)]. Pero hay algo más porque 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 vacías, 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. (Recuerdo ahora otro caso de hipertextualidad, valorizadora, en donde contraviniendo la concepción clásica del Minotaurio como abominable y temible Borges lo torna sensible, expuesto y deliberadamente indelencoso¹⁴).

Cabe preguntarse entonces a qué se debe esa hipertextualidad desvalorizadora de la payada de Martín Fierro y el Moreno. ¿Ejerce Borges la perversidad y la subversión por puro espíritu de juego? ¿Lleva a cabo la desmitificación por pura iconoclasia? ¿Es otro de sus ejercicios "épantantes" contra el lugar común? Me arriesgaría a pensar que es mucho más que eso. Se trata de una especie de conjuración o acto mágico ejercido retrospectivamente para cambiar la historia argentina mediante la humillación de un personaje convertido en héroe y en prototipo de la argentinidad.

Porque Borges ha proclamado a menudo, con su característica ambivalencia que: "En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Hacedor* y no *Martin Fierro*" (prólogo a *El matrero* VII); ¿Qué significan esas palabras? En ellas Borges reniega de la barbarie que encarna Fierro—un gaucho matrero al fin de cuentas, un cuchillero de la campaña para optar por la civilización que propiciara Sarmiento, por la cultura versus el primitivismo. ¿De qué manera? Venciendo a Martín Fierro en un encuentro simétrico y opuesto al que le concediera inicialmente el culto del coraje, destruyendo un mito que se entroniza en la imaginación de todos los argentinos y los hace olvidar las virtudes de una vida regida por la ley y el orden. ¿Es esto posible? Difícil pregunta que obsede a Borges y que lo lleva a abordar nuevamente el tema en "El Sur" en donde Dallmann (doble suyo por la "discordia de los dos linajes", por su cultura, su bibliomanía) se verá obligado a empuñar el cuchillo y salir a la llanura para un duelo en el que seguramente será vencido y cuya propuesta fatídica ya está en el gaucho que le alarga el cuchillo para pelear. Ese gaucho estático, "cifra del Sur (del Sur que era suyo)". Nuevamente el paréntesis contiene la clave, en este caso la pertenencia de Dallmann—un criollo condenado al coraje aunque conlleve la muerte—. La reducción de la historia argentina reaparece en *El Hacedor* en un breve texto titulado "Martín Fierro" (1960).

... en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un

hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos. (II 79)

Decíamos antes que a menudo Borges pone en práctica la técnica del palimpsesto que él mismo le adjudicará a su protagonista Menard en la escritura de apartes del *Quijote* y que Genette toma como arquetipo ilustrativo de paratextualidad. Recordemos también que esa técnica toma en Borges diversos significados: con la obra de su alter ego Menard pretende mostrar la resonancia histórica del contexto en la lectura/escritura de un texto idéntico; con el pastiche de *Historia universal de la infamia* expone la literalidad de toda narración—aun la pretendidamente biográfica—ejecutada sobre la base de textos que la preceden; con "Historia de Rosendo Juárez" busca desmitificar la figura del compadrito y su culto del coraje que tanta popularidad alcanzara en su versión primera titulada "Hombre de la esquina rosada"; con "Flon, Uqbar y Orbis Tertius" juega con textos apócrifos que le sirven de punto de partida para una postulación idealista del mundo; con "Homenaje a César Paladín" se parodia a sí mismo a través de una versión chabacana de Menard que en el fondo no pretende sino mostrar la afirmación heracliteana de que ni aún los libros se banan dos veces en el mismo río. Y con "El fin" el propósito se vuelve mucho más ambicioso; es el deseo no sólo de emendarle la plana a Hernández (volviendo consistente la conducta del gaucho matrero, indiferente a todo proverbio o moralidad) sino de cambiar la historia argentina mediante la desmitificación del gaucho Martín Fierro entronizado como símbolo nacional en el imaginario colectivo de sus compatriotas. La historia argentina queda así irremisiblemente reducida a "un pobre duelo a cuchillo" en la que Martín Fierro no puede dejar de pelear y, lo que es peor, en donde es finalmente vencido por un contendiente movido por el afán de vengar una deuda filial. Como contrapropuesta de esta hipertextualidad desvalorizadora veamos ahora otra simétricamente contraria, me refiero a "Biografía de Ladeo Isidoro Cruz".

V

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro in-

signe: es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I *Comptos* 9: 22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones.

Jorge Luis Borges, "Biografía de Ladeo Isidoro Cruz (1829-1874)"

Repeticiones, versiones, perversiones. "Biografía de Ladeo Isidoro Cruz" recrea otro episodio del *Martín Fierro* que es el del encuentro de éste con el sargento Cruz y que comienza (como ya lo hiciera en "Una vida de Evaristo Carriego") historizando los acontecimientos que preparan el advenimiento de una noche: "lucida noche fundamental" — en la que Cruz descubre finalmente quién es.

Se trata de otro caso de hipertextualidad en donde la desvalorización del personaje (inicialmente gaucho matrero y asesino que asciende a sargento para luego volver a convertirse en prófugo junto a Martín Fierro) se torna valorización por su adhesión al propio destino en la "noche en que por fin oyo su nombre". Esa noche en que enfrentado al otro, se une a él.

El episodio del poema de Hernández que Borges retoma aquí aparece paradójicamente enmascarado— como en "La carta robada" de Poe— bajo un exceso de evidencia que consiste en este caso en el nombre completo de Cruz (Ladeo Isidoro) y en la localización temporal de su biografía (1829-1874). Así como la biografía de Carriego se contaminaba de literatura por la evocación personal y bibliográfica de Borges y las biografías apócrifas de *Historia universal de la infamia* se contaminaban de realidad por las referencias a sus fuentes históricas, en este caso el personaje literario se transmuta en otro por las minucias cronológicas que le dan cuerpo.

Sin embargo, después del primer párrafo introductorio, el detalle histórico se interrumpe y la narración se concentra en esa noche en la que Cruz, acatando su destino, vuelve a ser desertor movido por la solidaridad con el otro que—en cierto modo—también es él. "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 lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él" (OC 563).

Aparte del 'leit motiv' de la identificación con el otro ("Historia del traidor y del héroe", "Deutches Requiem", etc.), interesa destacar aquí dos aspectos: por un lado, el individualismo de "lobo"; por el otro, la solidaridad con el otro, el sentimiento de amistad. En un artículo titulado "Nuestro pobre individualismo" (OI) Borges desarrolla esa toma de conciencia de Cruz de no ser 'perro gregario' cuando afirma que el argentino, a diferencia de los americanos del norte y de casi todos los europeos, "no se identifica con el Estado" (OI 638); su interpretación culmina con la mención—justamente—del acto de Cruz que reescribe en la "Biografía".

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 *mullu*, 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 vendoles nada en ello" (*Quijote*, I, XXIV). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme del error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro (OI 658.).

Ese artículo fechado en 1946 anticipa el desarrollo que Borges hace en "Biografía" del episodio del Martín Fierro y que él llama "una cosa al Martín Fierro". Retoma también un tema que le es caro personal y literariamente— que es el de la amistad argentina y que rescata en el *Fausto* de Estanislao del Campo ("Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versada en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez será inagotable, es el placer que da la contemplación de la felicidad y del amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en este mundo corporal de nuestros destinos, es en mi opinión la virtud central del poema," OC 187). En el prólogo a *Poesía gauchesca*, editado con Adolfo Bioy Casares, vuelve sobre ello al referirse a Ascasubi en donde también está presente la amistad entre los hombres y, correlativamente, la ausencia del amor.

Esta presencia y esa ausencia no son arbitrarias; en una sociedad primitiva la lealtad y la amistad son fundamentales, ya que todo hombre está amenazado por múltiples peligros y el apoyo de otro hombre, de un amigo, corrige su soledad y duplica su coraje (PG XII).

Vemos pues, en los ejemplos citados, que Borges reelabora el Martín Fierro, lo reescribe para corregir pero también para subvertir. Reescribe mágicamente el duelo de Fierro con el moreno y lo torna vencido y muerto; retoma el episodio de Cruz para reivindicar su individualismo y saludar el profundo sentimiento de solidaridad con el otro.

NOTAS

- 1 "Pierre Menard, autor de *Quijote*", *Ficciones* (1939). Dice Borges en el prólogo: "La nomina de escritos que le atribuyo a Pierre Menard no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental..." (OC 429).
- 2 "Indapación de la palabra", *El idioma de los argentinos* (1928). En el texto IA.
- 3 "La Truición literaria", id.
- 4 La noción corresponde a Gerard Genette en *Palimpsestes* donde dice textualmente: "tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes" (390).
- 5 En el prólogo a la edición de 1951 de *Historia universal de la infamia* agrega Borges: "Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias" (OC 291). En el texto IIII.
- 6 "La flor de Coleridge," *Otras inquisiciones* (1952). En el texto OI.
- 7 Allí la lista de libros que Paladín escribe es larga y diversa: *Los parques abandonados* (Herrera y Reissig), *El libro extraño*, *Emilio*, *El sabueso de los Baskerville*, *De los Apenninos a los Andes*, *La cabina del Tao Tam*, *Las Geórgicas* (traducción de Ochoa), y *De divinatione* (en latín), entre otras y en las que se confunden caprichosamente autores tan diversos como Virgilio, Conan Doyle, D'Amicis, etc.
- 8 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*.
- 9 Hay también anotaciones desperdigadas a lo largo de dos a tres textos suyos: "Ascasubi" (*Inquisiciones*, 1925), "Buenos Aires" (id.), "Queja de todo criollo" (id.), "Historias de jinetes" (*Evaristo Carrago*, 1930), "El escritor argentino y la tradición" (*Discusión*, 1932), "Las almas del doctor Américo Castro" (*Otras inquisiciones*, 1952), "Nuestro pobre individualismo" (id.), "Sobre *The Purple Land*" (id.), "Martín Fierro" (*El hacedor*, 1960), *La poesía gauchesca* (en colaboración con Adolfo Bioy Casares, 1955), *El matrero* (1970), *Prólogos* (1975).
- 10 Adolfo Bioy Casares en *Memoria sobre la pampa y los gauchos* arriba a una conclusión similar.
- 11 Cf. "El truco" en *El idioma de los argentinos* donde dice: "Considero los jugadores de truco. Están como escondidos en el ruido criollo del diálogo; quieren espantar a pitos la vida. Cuarenta naipes— amuletos de cartón pintado, mitología barata, exorcismos— les bastan para conjurar el vivir común. Juegan de espaldas a las transitadas horas del mundo. La pública y urgente realidad en que estamos todos, linda con su reunión y no pasa; el recinto de su mesa es otro país" (32). O en el poema homónimo: "Cuarenta naipes han desplazado la vida. Pintados talismanes de cartón nos hacen olvidar nuestros destinos/ y una creación risueña va poblando el tiempo robado con las floridas traversuras/ de una mitología casera. En los lindes de la mesa/ la vida de los otros se detiene. Adentro hay un extraño país..." (OC 22).
- 12 En "*La poesía gauchesca*" vuelve a referirse a la contradicción entre los actos y las palabras que Hernández pone en boca de sus personajes: "Otro recurso para descuidar el poema lo ofrecen los proverbios. Esas lástimas—según las califica definitivamente Lucones— han sido consideradas más de una vez parte sustantiva del libro. Interir la ética del

Martin Fierro, no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso, o de las moralidades loránicas que lo epilogan, es una distracción que solo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar. Prefiero ver en esas predicas, metras, verosimilitudes, o marcas del estilo directo. Creer en su valor nominal es obligarse infinitamente a contradicción" (OC: 195).

13 Genette habla de transformación axiológica: "... la transformation axiologique s'analyse en un terme positif (valorisation), un terme négatif (dévalorisation), et un terme complexe: transvalorisation au sens fort" (193). Para este cuento es adecuada la segunda categoría, desvalorización.

14 Me refiero a "La casa de Asterión" (*Alph*, 1949) escrito en primera persona, desde el punto de vista del Minotauro, y que termina con un brevisimo dialogo entre Theseo y Ariadna: "¿Lo crees, Ariadna? — dijo Theseo —. El minotauro apenas se defendió" (OC: 570). Recen contamos esa versión positiva del monstruo, como creador indefenso en medio de seres mediocres y terribles, en *Los reves* de Cortázar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Laurus, 1976.
- . *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Catedos, 1968.
- Barrenechea, Ana María. "Borges y el idioma de los argentinos". *Jorge Luis Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor America Latina, 1981.
- Bioy Casares, Adolfo. *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer, 1928.
- . *El matrero*. Buenos Aires: Edicom, 1970.
- . *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero ed., 1975.
- . *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé, 1975.
- . *El informe de Bradie*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- Borges, Jorge Luis. Bioy Casares, Adolfo. *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- . *La poesía gauchesca*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Borges, Jorge Luis. Guerrero, Margarita. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Columba, 1960.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.
- Rodriguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.

THE POET IN JOSÉ ÁNGEL VALENTE'S METAPOETIC TEXTS

A major figure in the post-Spanish Civil War literary world, José Angel Valente is a well-known poet and critic of poetry and prose. Throughout his production he has demonstrated a commitment to writing finely crafted, innovative poetry. Since 1955, Valente has published eighteen individual collections of poetry, including *La memoria y los signos* (1966), *El inocente* (1970), *Mandorla* (1982), and *Al dios del lugar* (1989). The celebrated anthology *Punto cero (Poesía 1953-1979)* appeared in 1980, and *Entrada en materia (Antología)* was published in 1985. His reputation is also based on such critical works as *Las palabras de la tribu* (1971) and *La piedra y el centro* (1982).¹ In 1988 Valente received the prestigious Premio Príncipe de Asturias de las Letras; he shared the award with novelist and essayist Carmen Martín Gaité.

One theme, in particular, that provides a unifying thread for Valente's multifaceted poetic production is that of the poet's own investigation into the purpose, nature, and art of poetic creation. Valente's poetry is often concerned with a perceptive study of poetry itself. Numerous poems demonstrate Valente's consideration of what poetry is, how the poet functions, what the writer accomplishes, and how language recovers vitality that had been exhausted. In this study, I examine two poems that deal with the role of the poet seeking linguistic expression. In one poem, a first-person speaker assumes the role of a poet who is writing the text, working with the potential and the limitations of language, and coming to know the nature of the poetic experience. In the second poem, the poet-speaker addresses the process of writing poetry, particularly the difficulty of choosing words and images. These metapoetic texts, in which the poetry refers to the subject of poetry itself, reveal Valente's effort to understand the poet's involvement in the act of creation.

Throughout his poetic work, Valente is engaged in a search for original expression that leads to greater understanding of the human being's reality. Valente states in his essay "Conocimiento y comunicación" that poetry is a means to knowledge: "La poesía es, antes de cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad" (*Las palabras de la tribu* 4). The role of