

Mester 1990, Vol XIX, No. 1

La otra muerte de Martín Fierro

Carter, ya no es posible que el hombre civilizado recupere los vínculos perdidos con su lado sensual-instintivo; la visión científica típica de Bruno sale triunfante. La subsiguiente muerte de Johnny, y la última súplica en que cita el verso de Dylan Thomas "Oh, make me a mask" reafirman la derrota del protagonista. Al verse totalmente impotente ante la posibilidad de integrarse al mundo, Johnny opta por conformarse; al final de su desesperada encrucijada se da cuenta de que para subsistir, necesita una máscara que proteja su honda sensibilidad. Sin embargo, Johnny es incapaz de soportar la tracción a su propia individualidad y muere como consecuencia. Bruno, por otro lado, sabe aprovechar hasta el suceso de la muerte de Johnny para promover su libro y así colocarse más firmemente en el pedestal erigido al hombre racional del mundo moderno. Al igual que los vestigios de una antigua estatua griega, la figura del hombre civilizado permanece en pie, aunque fragmentada e incompleta.

Antonio Jiménez
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Citamos el cuento siempre por *Las armas secretas* (México: Editorial Nueva Imagen, 1983). Las páginas se indican entre paréntesis en el texto después de las citas.

OBRAS CITADAS

- Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. México: Editorial Nueva Imagen, 1983.
 Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1961.
 Puente, Benvenuto de la. "El ofiatio en la captación de 'la otra realidad' en algunos cuentos de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979): 573-582.
 Harss, Luis. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica," en *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, 252-300.
 Rein, Mercedes. *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*. Montevideo: Diaco, 1969.
 Sosnowski, Sam. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Nue, 1944.
 Verani, Hugo I. "Las máscaras de la nada: Apocalipsis, Dylan Thomas y 'El perseguidor' de Julio Cortázar." *Narradores latinoamericanos 1929-1979*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, 231-246.

PARA ALFONSO GARCÍA NOVALES

FAX — 954 551573

1. En este trabajo analizaremos un texto de Jorge Luis Borges: su cuento "El Fin" recogido en *Ficciones*, en el que aparece uno de sus temas primordiales: la figura del gaucho, más específicamente, el que suele ser considerado como el más importante: Martín Fierro. No menos entrañable que la *Divina Comedia*, el tiempo, la poesía, la inmortalidad, el cuento policial, el budismo, la ceguera, *Las Mil y Una Noches*, el libro, la identidad, el carácter alucinatorio del mundo, es para Borges *Martín Fierro*, obra maestra de la literatura gauchesca cuyo progenitor es el argentino José Hernández. Sus innegables valores estéticos y el hecho de que sea una obra representativa del tenor del coraje tan caro a Borges son algunas razones de esta admiración. Borges, en "El Fin", de alguna manera reescribe el poema de Hernández o, si se prefiere, nos propone una lectura diferente de la segunda parte. Trataremos de dilucidar el cambio operado por Borges y, quizás, de explicar algunas de las razones que obraron en su determinación. Al final del trabajo, esperamos haber ofrecido algunos pormenores sobre este relato que, a nuestro juicio, es harto representativo del mejor arte borgeano.

Procuraremos analizar "El Fin" a la luz del método de análisis narrativo de Roland Barthes, expuesto en un libro que ya es un clásico a pesar de su corta edad. Nos referimos a *S/Z*, publicado en 1970.⁴ Barthes, autor de diversos estudios y ensayos teóricos sobre la crítica literaria, no había realizado un análisis paciente y progresivo de la totalidad de un relato. La novela corta de Balzac, "Sarrasine"⁵, le dio esta oportunidad, exorcizando un antiguo demonio que le impedía avanzar en el análisis estructural del relato. *S/Z* consta de noventa y tres capítulos. A partir del décimo, Barthes incluye la novela de Balzac dividida en leñas (unidades de lectura y de análisis establecidas por el propio analista); interpola frecuentemente comentarios relacionados con este texto clásico y la tradición literaria en que se sitúa el novelista francés; paralelamente al recuento analítico, instala el inventario, la explicación, la digresión y las citas. Para la interpretación del texto, Barthes recurre a la connotación⁶, operación que le permitirá acceder a la polisemia del texto. Su afán lleva como misión establecer la

pluralidad de sentidos del texto; leer es encontrar sentidos y designarlos; el texto es una red de sentidos. Barthes concibe cinco códigos⁷ o voces que le permitirán destacar la pluralidad semiótica del texto. Cuando ellos se cruzan, se trenzan, se ligan, nace la escritura:

Les concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix, Voix de l'Empiric (les proairetismes), Voix de la Personne (les sémas), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herménautismes), Voix du Symbole. (28)

II. (1) *El fin* *¿Qué significa el título? ¿A qué se refiere? Advertimos de inmediato que el código hermenéutico articula una pregunta cuya respuesta vendrá más tarde. La frase hermenéutica esta compuesta por varios términos (morfeos dilatorios) que van aplazando la revelación o el desdramatamiento de un enigma (HER. Enigma 1: pregunta). **“El Fin” comporta otra connotación, la de una consumación, un desenlace, una resolución irrevocable. En el cuento se trata de dar una solución distinta a la de José Hernández con relación al final del personaje Martín Fierro (SEM. Muerte de Martín Fierro).

(2) *Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco*. *¿Un nombre propio? ¿Un adulto? ¿Un adolescente? Estamos en presencia de un segundo enigma cuya pregunta: *¿Quién es Recabarren?* tendrá su respuesta en la lexis 12 cuando sepamos que es el dueño de la pulpería, lugar al que acudirá Martín Fierro a un encuentro definitivo (HER. Enigma 2: pregunta). **Al parecer, antes de iniciar el relato, Recabarren estaba durmiendo. Abre lentamente los ojos y mira al techo, lo que le da el sitio exacto del lugar en que se encuentra. Comienza a funcionar el código de las acciones y comportamientos que nos permitirá leer el cuento como una sucesión de eventos. Estas acciones o proairetismos se organizan en series que a su vez forman secuencias tituladas (ACC. “Despertar”: 1: abrir los ojos).

(3) *De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimos laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...* *La música de la guitarra es un elemento ambiental que tiene la función de ir caracterizando el tono del relato, como si fueran las notas musicales de una película. Tal vez estas notas pudieran ser de suspenso. Incluiremos esta lexis en el código semiótico que Barthes caracteriza como la voz de la persona y los significados recurrentes, capaces de entrar en juego con otros elementos del mismo género para formar caracteres, figuras y símbolos (SEM. Suspenso).

Laberinto

Sería difícil decir cómo, cuándo y por qué aparece el tema del laberinto en la obra de Borges. Convendría tal vez recurrir a sus propias palabras cuando comenta a María Esther Vázquez:

Recuerdo un libro con un grabado de acero de las siete maravillas del mundo; entre ellas estaba el laberinto de Creta. Un edificio parecido a una plaza de toros, con unas ventanas exigüas, unas hendijas. Yo, de niño, pensaba que si examinaba bien ese dibujo, ayudándome con una lupa, podría llegar a ver al Minotauro. Además, el laberinto es un símbolo evidente de la perplejidad y la perplejidad —el asombro del cual surge la metafísica, según Aristóteles— ha sido una de las emociones más comunes de mi vida... (56)

En los cuentos de Borges el símbolo del laberinto cobra singular importancia. Como él mismo lo señala, mediante este símbolo trata de explicarse los actos que le son misteriosos. Este símbolo se desplaza a sus narraciones cuando trabaja sus cuentos sobre otros cuentos o cuando toma personajes de otros autores. En esta tercer lexis nos introduce ya en su mundo de invención y sus símbolos fundamentales (el laberinto).

(4) *Recobró poco a poco la realidad*, *¿La vigilia y el sueño acaso comparten fronteras comunes, zonas de contacto, indefinidos muros? ¿Es lento el proceso de separación entre las apariencias y las cosas reales, cuando una persona cesa de dormir? Recabarren vuelve a la vida objetiva después de haberse internado por los linderos mágicos del sueño. Aquí se cristaliza el proceso físico de “entreabrir los ojos” (ACC. “Despertar”: 2: distinguir la realidad).

(5) *las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras*. *¿Por qué? ¿Acaso tiene un impedimento físico? ¿Está preso? La frase hermenéutica inicia un desplazamiento hacia la formulación de un tema que comienza a insinuarse: la imposibilidad de Recabarren de salir de su habitación (HER. Enigma 2: formulación de tema).

(6) *Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana que le envolvía las piernas*. *Hay una respuesta parcial (“cuerpo inútil”) que nos hace suponer una enfermedad o, tal vez, un posible accidente sufrido por Recabarren. Sin embargo, el término hermenéutico sigue manejando una idea de ambigüedad, un deseo de aplazar la respuesta final (HER. Enigma 2: respuesta parcial). **La participación de Recabarren se ha centrado hasta el momento en el uso de un sentido: el de la vista (ACC. “Despertar”: 3: mirar el cuerpo). ***Un sema se hace presente en Recabarren y una cierta resignación (“sin lástima”). (SEM. Inmovilidad).

(7) *Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aún quedaba mucha luz en el ci* *La ventana es una línea divisoria entre lo exterior y lo interior, e

reducido mundo de Recabarren y la plenitud de la llanura; desde su refugio, contempla la puesta de sol; su posición es estratégica, como si el discurso quisiera anunciarnos suavemente que Recabarren será testigo de algo que va a acontecer en la llanura (SEM. Prisión).

(8) *Con el brazo izquierdo tunteó, hasta dar con un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó; *¿Todo lo que se anuncia en esta letra nos indica la imposibilidad de Recabarren para articular palabra? No exactamente, pero está activado el sentido (SEM. Mudez). **Se inicia una nueva secuencia de acciones que denominaremos "Pregunta": I: llamado.*

(9) *del otro lado de la puerta seguían llegando los modestos acordes. El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. *¿Quién es este nuevo participante? Debemos advertir que ha estado presente desde el inicio del cuento tocando la guitarra. Tenemos una pista (su índole étnica) y un indicio (una payada de contrapunto). Sin embargo, tendremos nuevamente que articular el código hermenéutico (HER. Enigma 3: pregunta). **La payada de contrapunto nos lleva a abrir el código cultural el cual se puede definir, en un sentido muy amplio, como el conjunto de referencias (todo tipo de saber) en que se apoya el discurso. La payada de contrapunto nos invita a pensar en los payadores, cantantes orgullosos de su arte, que consiste en un duelo de ingeniosidades cantadas. Debe haber un ganador. Los gauchos son payadores por excelencia (REF. Etnología de los pueblos). ***Dada la posibilidad abierta en esta letra de que el negro cantor sea un payador, tendremos que abrir el código que nos resta nombrar, el simbólico, ya que en la figura de este personaje empieza a desarrollarse una Antítesis², que es una de las casas de lo simbólico. El negro se sitúa como uno de los elementos adversativos del duelo musical (SIM. Antítesis: A).*

(10) *Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; ocaso la derrota lo había amargado. *El hecho de tocar la guitarra y visitar constantemente el punto de reunión de la vida social de los gauchos, la pulpería, constituye una suerte de ritual de espera y un nuevo aliciente para la frase hermenéutica: ¿Qué o a quién espera el negro cantor? (HER. Enigma 3: formulación de tema). **El narrador nos informa que el elemento A de la Antítesis sufrió una derrota en una payada de contrapunto (SIM. Antítesis: A: derrota). ***De la última oración podríamos articular un proverbio: "La derrota es amarga" (REF. Código Grómico).*

La payada de contrapunto

De la payada de contrapunto nos dice Raimundo Lazo:

La profesionalización del *cantor*² es un fenómeno cuya aparición marca el paso de una etapa a otra en la poesía de lo gaucho, el tránsito de la poesía espontánea, monologada, eminentemente individual a la poesía del cantor profesional asociado a otros cantores, lo que constituye ya el arte de la *payada*. (Estudio Preliminar, XIII)

Paseo inferencial

Umberto Eco ha desarrollado la noción de Lector Modelo en un texto importante dentro de los estudios de la Teoría de la Recepción, *Lector in Fabula* (1979). Esta figura del Lector Modelo¹¹ es una estrategia textual que usa el autor o productor del texto para evitar interpretaciones erróneas o aberrantes por parte del lector o destinatario del texto. El Lector Modelo de este texto nos gana deberá haber hecho ya una paseo inferencial y conjeturar una hipótesis sobre este personaje enigmático. Deberá poner en práctica su experiencia enciclopédica para suponer que el narrador está hablando de la segunda parte de *Martín Fierro* en donde hay una payada de contrapunto de elevada estirpe filosófica. De este duelo, el negro resulta perdedor; de ahí acaso se derive su sentimiento de amargura.

(11) *La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo. *¿No es acaso éste un juicio prematuro del narrador? ¿Que lo autoriza dentro de las funciones desarrolladas por los personajes en la diégesis a calificarlo de "inofensivo"? Como veremos más tarde, este juicio resulta falso por lo que estamos en presencia de un rasgo del código hermenéutico, el engaño (HER. Enigma 3: engaño).*

(12) *Recabarren, dueño de la pulpería no olvidaría ese contrapunto; al día siguiente, al acomodar unas tercias de yerba, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla. *Revelación del enigma 2 en sus dos términos: pregunta y formulación de tema: Recabarren es el dueño de la pulpería situada en un remoto punto de la pampa argentina. Además, sabemos que un día después de la payada de contrapunto, perdió el habla y que tiene paralizado el lado derecho (HER. Enigma 2: revelación). **Podríamos incluso conjeturar sobre la nacionalidad de Recabarren si atendemos a los historiadores de Argentina que nos dicen que los pulperos, en su gran mayoría, eran de origen vasco (REF. Etnología de los pueblos).*

(13) *A fuerza de apañarnos de las desdichas de los heroes de las novelas concluimos apañándonos con exceso de las desdichas propias. *¿Quién habla? El narrador que de golpe cambia de punto de vista. Durante la parte de la narración analizada (la descripción de Recabarren, la interpolación del negro, personaje de José Hernández), el narrador se ha ocultado detrás de un *él* impersonal que ahora cambia por un *yo* que incluye a los destinatarios del relato, a nosotros, los lectores virtuales. ¿Que nos dice*

o que dice por nosotros? Un testimonio, una relación afectiva que se hará vigente en la siguiente lexis, un punto de vista emotivo sobre Recabarren (REF. La literatura).

(14) *no así el sufrido Recabarren, que acepto la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América.* *Es innegable la connotación del significado de estoicismo para la configuración de este personaje. Es el hombre que acepta su destino por más cruel y adverso que pueda ser en una tierra a la que se ha llegado un día cargado de sueños. Nos sugiere también la recrudescencia de carácter de los remotos inmigrantes de nuestro continente ya que "soledades de América", por vía de la metonimia, nos lleva a la pampa desolada de fines del siglo pasado en donde se tiene que ser fuerte para sobrevivir (SEM. Estoicismo).

(15) *Habitado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia.* *Mientras espera la respuesta a su llamado, Recabarren mira hacia el cielo en un nuevo reforzamiento del sentido de la vista (ACC. "Pregunta": 2; mirar al cielo). **Esta lexis nos connota la pasividad; la carencia de acción aunque Recabarren haya podido ser un hombre de acción; el estoico sufrimiento; la rudeza elemental de los hombres de la pampa; la vida citrada en signos de superstición (SEM. Superstición).

La pampa

Raimundo Lazo ha destacado las características de la pampa por vía del contraste con la región andina. La primera, una inmensa estepa solitaria, sin relieves orográficos; la segunda, abigarrada zona de tierras altas y bajas. La fauna y la flora, unánimes en la pampa; explosión de variedades en la región andina. El pasto determina la presencia del gaucho ya que con este alimenta al ganado. En su mínimo mestizaje solo se mezclan algunas gotas de sangre indígena: predomina el origen hispánico. El indio es el enemigo natural del gaucho. En su *Martín Fierro*, José Hernández lo concibe como un ser belicoso y sin piedad alguna. El negro o moreno es el tercer habitante de la pampa. En suma, el gaucho (creación social de la pampa; su formación está determinada por la economía ganadera), el indio y el negro, son los elementos étnicos de la pampa.

Palimpsesto

Jorge Luis Borges es un escritor que prefiere trabajar con una realidad literaria y filosófica antes que con una realidad objetiva (por así decirlo) o modelos vivos. Toma materiales y personajes de otros autores como, para citar el caso que nos ocupa, el *Martín Fierro* de José Hernández. Da

nacimiento, entonces, al palimpsesto que es una manera de reescribir o de releer un texto.

(16) *Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta.* *Esta efímera figura no tiene en el relato la suficiente fuerza para articular algún término de la frase hermenéutica; incluso, podríamos dar por cierta la posibilidad de que este chico sea hijo de Recabarren, lo que nos connotaría el proceso de mestizaje (mínimo como ya hemos señalado) que se dio entre el elemento europeo y el americano (REF. Etnología de los pueblos). **ACC. "Pregunta": 3; acudir al llamado.

(17) *Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano.* *El chico, taciturno, por señas le dijo que no; el negro no contaba.* *Es singular la forma de comunicación entre Recabarren y el chico: la palabra no se da; el chico respeta su peculiar modo de comunicación (ACC. "Pregunta": 4; hacer y responder la pregunta). **El negro no importa, tal vez, porque representa de alguna manera su infortunio (SEM. Desdicha).

(18) *El hombre postrado se quedó solo; su mano jugó un rato con el cerrojo, como si ejerciera un poder.* *El mundo de los inválidos y de los mudos está íntimamente ligado a las cosas físicas que los rodean, parece decirnos el narrador, como si ese universo fuera lo único importante; se opera a un tiempo una situación lógica y curiosa: las cosas, los objetos se convierten en súbditos y símbolos de poder de sus dueños; la mano izquierda es el único signo de movimiento de la deteriorada organización humana que es Recabarren (SEM. Autoridad).

Recabarren

El conjunto de semas nos sirve para dar nacimiento a un personaje. Recabarren está bien connotado en el cuento. Sus signos específicos: la pasividad, la inmovilidad, la mudez, la parálisis, la superstición, la autoridad, el estoicismo, constituyen su persona. Borges así lo concibió para establecer una idea de contraste con los demás personajes del elenco según se desprende de sus palabras escritas en el prólogo a *Ficciones*. Además, como ya lo habrá adivinado el lector modelo, este personaje no aparece en *Martín Fierro*; es una añadidura de Borges. Una añadidura capital ya que es la vía por la cual se está focalizando el relato: no en balde la función de Recabarren se ha limitado a ver. Y porque Recabarren ve, nosotros vemos.

El hilo invisible

Un hilo invisible teje el relato: el del suspenso: Recabarren, un extraño personaje (un pulpero inmóvil en la pampa); el hijo, un ser huido y triste, el negro cantor pero ahora silente que espera tocando la guitarra, los

acordes que suponemos melancólicos; la pulperia deshabitada; la llanura que se antoja expectante a la hora del atardecer; todo, hasta este momento, nos hace sentir la fuerza del suspenso como atributo esencial del cuerpo del relato. Borges permanece fiel a esta ley del cuento tan respetada por diversos autores contemporáneos. Borges concibe al cuento como una suerte de acertijo. Conve ndría ahora citar las palabras del formalista ruso, B. Eichebaum de su artículo "Sobre la teoría de la prosa":

El cuento recuerda el problema que consiste en plantear una ecuación con una sola incógnita; la novela es un problema complejo que se resuelve mediante muchas incógnitas cuyas construcciones intermedias son más importantes que la respuesta final. El cuento es un enigma; la novela corresponde a la charada o al jeroglífico. (132)

(19) *La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño.* *El paisaje también cuenta para decirnos el discurso. Aquí tiene una función cardinal: sirve de enlace de la primera parte del cuento con la segunda; en ésta el autor nos sorprenderá con el efecto principal. No debe pasar inadvertido el rapto lírico (SEM. Fantasía).

(20) *Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete.* *Nueva interrogación. ¿Quién es el jinete? (HER. Enigma 4: pregunta).

(21) *que venía, o parecía venir, a la casa.* *El narrador juega con el lector. El jinete viene a un encuentro; el narrador lo sabe muy bien; sin embargo, utiliza un enunciado dubitativo no tanto para mantener el suspenso como para establecer un juego con el lector. Se podría pensar en la función *fatiga* de Jakobson en su propósito de mantener atento al lector. Ahora bien, ¿Por qué quiere que estemos atentos? ¿Acaso viene algo importante? (HER. Enigma 4: engaño o aviso). **Aquí se iniciará una larga secuencia narrativa que mantendrá ocupado el código proairetico casi hasta el final del relato. Este es el proairetismo que nos conducirá al nudo narrativo (ACC. "Encuentro": 1: aproximación de un jinete).

(22) *Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al troteteo. A unos doscientos varas dobló.* *Recabarren vuelve a su función esencial: la de focalizar, la de ver, la de observar, la de servir de vehículo a la mirada narrativa. Con sus ojos vemos al jinete que, en la mitad del cuento, viene a estatuir un nuevo efecto en el desarrollo de la diégesis. (ACC. "Encuentro": 2: ver al jinete). **La indumentaria del visitante nos denota a la iconografía de un gaucho (REP. Etnología de los pueblos).

El jinete: Martín Fierro

Esta llegada del jinete nos denota una imagen, un retrato del gaucho en la figura de Bartolomé Hidalgo, cuyos "cielitos" inauguraron hacia 1811

la poesía gauchesca. Convendrá ir a su iconografía. Veamos un fragmento de Ricardo Rojas de su *Historia de la literatura argentina*, citado por Borges y Casares en *La poesía gauchesca*:

Tal se nos aparece la figura de Hidalgo, al entrar en la historia de la literatura nacional; vestido el chiripá sobre su calzoncillo abierto en cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; terciada al cinturón de fernandinas, la hoja labrada del facón, abierta sobre el pecho la camiseta oscura, henchida por el viento de la pampa. Seseada sobre el hombro la celeste gotilla, destinada a servir de banderola sobre el enhiesto chuzo de lanceros; alzada sobre la frente el ala del chambergo, como si fuera siempre galopando la tierra natal; ennoblecida la cara barbuda por su ojo experto en las boquias de la inmensidad y de la gloria. Una guitarra trae en la diestra que tampoco atrás esgrimiera las armas de la epopeya americana. (1: 2)

Paseo inferencial 2

Es notorio que Borges está utilizando, al no decirnos el nombre del jinete, el proceso de singularización con un propósito dual: por una parte, desea respetar las leyes del suspenso establecidas desde el inicio del relato; en segundo término, es un mensaje cifrado que envía a su Lector Modelo. Este debe hacer una segunda conjetura, otro paseo inferencial para descubrir que este jinete es Martín Fierro. La prueba: su iconografía. Además, si conjeturó que el negro cantor tuvo una payada de contrapunto en la segunda parte del poema hernandiano, también debe conjeturar que su adversario musical era Martín Fierro, el mismo que llega a la pulperia.

(23) *Recabarren no lo vio más, pero lo oyó chustar, apearse, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulperia.* *El jinete no vacila para entrar a la pulperia: hecho que debe alertarnos. Podríamos pensar que no es la primera vez que llega a este sitio. De no ser así, demostraría cierto receto natural de todo viajero cuando llega a un lugar desconocido (SEM. Decisión). **ACC. "Encuentro": 3: el jinete entra en la pulperia.

(24) *Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:*

— *Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.* *ACC. "Encuentro": 4: señalar la cita.

(25) *El otro, con voz áspera, replicó:*

— *Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.* *ACC. "Encuentro": 5: haber aceptado la cita. **El oponente, el otro elemento adversativo de la Antitesis, aparece aquí: es el jinete, aunque los motivos de la cita no han sido revelados (SIM. Antitesis: B: presentación).

(26) *Hubo un silencio. Al final, el negro respondió:*

Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. *¿Qué motivo tan poderoso será el que lo ha obligado a esperar siete años? ¿La payada de contrapunto acaso? Debemos advertir que esta temporalidad (siete años) rebasa el tiempo de la narración. El factor de la espera no ha sido establecido por el discurso; está más allá de su nacimiento (HER. Enigma 3: re-formulación de la espera).

(27) *El otro explicó sin apuro:*

—Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. *Tenemos ya ciertos indicios que bien pudieran ofrecernos una certidumbre. Este jinete es ¿Martín Fierro?... Sin duda, como lo habrá ya inferido el Lector Modelo. Lo sospechamos porque hay una relación de tipo argumental con el poema de José Hernández (HER. Enigma 4: posible respuesta). **El Lector Modelo, cobrando mano de su cultura enciclopédica, extrae de su memoria algunos elementos de la fábula del texto herandiano y recuerda que Martín Fierro tiene que abandonar a su familia cuando es reclutado por el ejército; después, es obligado a luchar contra los indios. Así empieza su destino fatal: se convierte en un desertor y, después, en un pendeneciero. No puede ver a su familia por un espacio de diez años (REF. *Martín Fierro*, primera parte).

(28) *Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.* ***"Ese día" nos desconcierta de pronto, ¿Cuál día? De acuerdo a lo revelado por el discurso, el jinete, digamos Martín Fierro, y el negro son los contendientes de la payada de contrapunto en la que sabemos que éste perdió. No obstante, una payada de contrapunto es un duelo musical. Lo que anuncia esta lexis es que se trataba de una confrontación, una contienda, un deseo de asesinar significado en el cuchillo. Al parecer, este encuentro no se realizó (SIM. Antítesis: A/B: duelo suspendido). **El Lector Modelo sigue corroborando su hipótesis: se trata de Martín Fierro cuando encuentra a sus hijos y hay una provocación a la que no quiere responder (REF. *Martín Fierro*, segunda parte).

(29) —*Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud. El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rio de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluir.* *Ante el cumplido del negro, el visitante prorrumpie en carcajadas (SEM. Sarcasmo). **Asimismo, el visitante evade la pregunta/afirmación del negro sobre la salud de sus hijos (ACC. "Encuentro": 6: reirse burlescamente).

(30) *Les di buenas consejos — declaró —, que nunca están de mas y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.* *En *Martín Fierro*, casi al final, el gaucho pendeneciero sufre un evidente viraje en su actitud frente a los hechos de arrojamiento de gaucho "malo", héroe trágico, a gaucho "civilizador". Evita pelear frente a sus hijos (REF. *Martín Fierro*, segunda parte).

Transfiguración de Martín Fierro

La obra de José Hernández¹ se compone de dos partes. *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). Entre una parte y otra hubo una diferencia de siete años. ¿Pero quién fue José Hernández? Recordemos rápidamente que nació en la provincia de Buenos Aires; una enfermedad lo trasladó a la vida campesina, pampera, en donde entro en contacto con los gauchos. Hernández fue un excelente jinete que aprendió el arte del gaucho, su forma de vida, su lucha diaria en la desafortada estepa argentina. También participó en algún malón contra los indios. A pesar de que sus estudios solamente abarcaron la educación primaria, participó en la política de su país y llegó a ser diputado en diversas legislaturas y periodista activo en Argentina y Uruguay. Antes que un hombre de doctrina lo fue de acción. Escuchemos a Raimundo Lazo:

No fue un hombre de preocupaciones ideológicas, lo que sin duda lo hubiera caricaturizado, sino un hombre de acción, cuyos sinceros e ingenuos entusiasmos se combinaban con un parsimonioso temperamento. No era, no podía ser un unitario teorizador, guiado por pragmáticas aspiraciones como Sarmiento, el interprete de la dramática lucha argentina de civilización contra barbarie, de lo urbano contra lo rural, sino el hombre observador y cordial que por natural absorción capta y canta la vida de la pampa. (Estudio Preliminar, XVII-XVIII)

No es casual que en la cita de Lazo aparezca el nombre de Sarmiento: son él y Hernández los dos personajes más representativos de la Argentina del siglo XIX. Aunque adopten actitudes opuestas, los dos tienen la gran aspiración de unificar al pueblo argentino. Como observados por Jean Franco:

Like *El maludero* [Echeverría] and *Facundo* [Sarmiento], the work [*Martín Fierro*] arose out of a need to protest against a social injustice; but, whereas the first two held up 'barbarism' to shame from the authors' standpoint of European civilization, *Martín Fierro* attacked the Europeanised government of Buenos Aires for destroying the traditional American way of life of the gaucho. Specifically, the author protests against the sending of gauchos as conscripts to the frontier. (1967, 8)

En la primera parte del poema herandiano es bastante evidente su protesta contra el régimen de la "leva"; al encarnar los valores de la hombría frente a los valores de la organización social, arremete Hernández contra los postulados de civilización enarbolados por Domingo Sarmiento. Escuchemos a Jaime Alazraki:

El autor de la primera parte había sido gaucho, soldado, conspirador, enemigo del centralismo porteño; el Hernández de la segunda parte vio

once ediciones del poema y cuarenta y ocho mil ejemplares en menos de siete años, cifra enorme para la época. Era famoso y el libro era responsable de esa fama. El Martín Fierro que vuelve en 1879 refleja algunos de los cambios en las concepciones políticas de su autor [...] Martín Fierro habla, en la segunda parte, como hablaba su enemigo, Sarmiento: "Debe el gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos"; "Debe trabajar el hombre/ para ganarse su pan"; "El trabajar es la ley". (449-450)

Esta imagen del gaucho y su culto del coraje desaparecen, pues, en la segunda parte, Fierro rehuye una pelea, da consejos a sus hijos, habla igual que sus antiguos adversarios políticos como lo ha señalado Alazraki (los civilizadores que lo llevaron a luchar contra los indios). En el canto 32 de *La vuelta* dice:

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.
La sangre que se reclama
no se olvida hasta la muerte.

(743)

(31) *Un lento acorde precedió la respuesta del negro:*

—Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros. *Los elementos adversarios de la Antítesis se reúnen aquí en un rasgo de afinidad: la proclividad a matar (SIM. Antítesis: A/B: resumen).

(32) —Por lo menos a mí —dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta—: Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano. *Por vía de la sinécdoque" (cuchillo) nos interna esta lexis en la transgresión del elemento B de la Antítesis: el acto de matar, flagrante violación de una ley de carácter divino puesto que el asesinato está sancionado por los hombres y por la Divinidad; el privilegio de dar y quitar la vida es exclusivo de Dios. El cuchillo sustituye la acción de matar (SIM. Antítesis B: transgresión). **El Lector Modelo, haciendo uso una vez más de su competencia intertextual, asociará esta lexis a la primera parte del *Martín Fierro*: verá a un gaucho provocando a un moreno en un baile campestre; verá un duelo a cuchillo; verá a Fierro victorioso (REF. *Martín Fierro*, primera parte).

El símbolo del puñal

Jaime Alazraki nos recuerda que "en los ensayos que forman el volumen *Evaristo Carriego* encontramos una página donde Borges define la fisiología del puñal". (136) Vayamos a esa página y transcribamos las últimas líneas:

En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo ve porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres. A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible y silenciosa soberbia, y los años pasan, inútiles. (156)

(33) *El negro, como si no lo oyera, observó:*

—Con el otoño se van acortando los días. *El otoño es una estación particularmente poética: las hojas de los árboles caen poco a poco inundando los campos, los bosques (no la pampa), formando una inmensa capa de follaje amarillo. Este enunciado nos connota —haciendo una transposición de la naturaleza a la vida orgánica del ser humano— a la edad cercana a la muerte. Cumple aquí la función de un anuncio, tal vez, de una premonición (SIM. Eje de la muerte).

(34) —Con la luz que me queda me basta —replicó el otro, poniéndose de pie.

Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado:

—Deja en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto.

*ACC. "Encuentro":?; desafío.

(35) *Los dos se encaminaron a la pueria. El negro, al salir, murmuró:*

—Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero.

El otro contestó con seriedad:

—En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganso de llegar al segundo. *El discurso nos revela que este forastero fue el oponente del negro en la payada de contrapunto. Al parecer, ahora se vuelven a enfrentar, aunque ya no en términos musicales (REF. *Martín Fierro*, segunda parte). **Estamos a punto de presenciar un segundo duelo; todavía no conocemos las razones: deben ser poderosas porque el negro ha esperado siete años. El clima del suspenso no ha perdido su espesura (HER. Enigma 3: tema de la espera).

El primer duelo

José Hernández, casi al final de su poema, enfrenta a Fierro con un moreno en una payada de contrapunto (canto 29, II parte). Los temas contrapuntados son: el cielo, la tierra, el mar, la noche, el amor, la ley, el

tiempo, la medida, el peso y la cantidad; temas abstractos que trascienden los límites de la pampa y la vida cotidiana. Sale triunfante Martín Fierro. El sentido de esa victoria lo podría precisar Jean Franco:

La forma del debate, —las preguntas que no admiten respuestas— es un ejemplo de la canción acenijo que podemos encontrar en muchas culturas arcaicas, un "llamar a la puerta de lo Inconocible", como lo llama Huziaga, y era también un modo ritual de vencer al oponente. (1979, 91-92)

(36) *Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía.* *Para batirse cualquier lugar es igual; la llanura se transforma en una tumba sin límites. La luna es un elemento poético que cumple una función, un significado, un sema: el frío, la ausencia de calor, la oscuridad, la carencia de luz propia (SEM. Frío). **ACC. "Encuentro":8: salir a la llanura.

(37) *De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espuelas. Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo: —Una cosa quiero pedirte antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano.* *En esta lección se clausura de golpe el enigma 3, en sus dos términos, pregunta y respuesta. El negro es hermano del que fue asesinado por el jinete: la espera es para saldar una venganza (HER. Enigma 3: revelación). **ACC. "Encuentro":9: prólogo al duelo.

La deuda de sangre

Ahora el Lector Modelo recuerda la fábula: Martín Fierro vivía feliz con su mujer y sus hijos. Cuando los soldados se apoderan de él y lo envían a prestar servicio en la frontera, comienza su infortunio. Escapa del ejército y se convierte en un desertor. En una pulpería sostiene un duelo a cuchillo con un negro; Fierro lo mata; es perseguido por la policía; de una emboscada, gracias al sargento Cruz** que se pone de su parte, logra escapar y se dirige a la frontera. Así concluye la primera parte. ¿Por qué Fierro mató al negro? Por fatalidad. Escuchemos a Borges:

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... (1955, Prólogo, XXI)

(38) *Acuso por primera vez, en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio.* *El jinete es Martín Fierro, protagonista del poema hermanniano, tal como lo había supuesto el Lector Modelo (HER. Enigma 4: revelación). **El negro se atribuye el papel de vengador; Martín Fierro debe expiar su pecado (SIM. Eje de la venganza).

Vida humana

En la tradición judéo-cristiana se apeña a la imagen de Dios para acentuar la criminalidad del relato:

Porque ciertamente demandaré la sangre de vuestras vidas de mano de todo animal, y de mano del hombre; de mano del varón, su hermano demandará la vida del hombre. El que derramare la sangre del hombre, por el hombre su sangre será derramada, porque a imagen de Dios es hecho el Hombre. (Génesis IX, 5 x.)

(39) *Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rugió y marcó la cara del negro.* *Sarmiento en su *Facundo* recuerda que el cuchillo es un instrumento indispensable para el gaucho; en la pelea hiere solamente, cuando no es un gaucho con instintos verdaderamente malos. Su tentativa es "marcar" a su oponente para la gloria de su vencimiento. ¿Es éste el caso que ahora nos ocupa? (REF. *Facundo*, de Sarmiento). **La marca tiene la función, en el plano simbólico, del reconocimiento del vengador (SIM. Eje de la venganza). ***El primer signo de la pelca, la marca, un ritual codificado (ACC. "Encuentro":10: cicatriz).

(40) *Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...* *La llanura quiere advertir algo, quizás, impedir una muerte pero su voz no tiene fuerza; no se oye, y si alguien la alcanza a oír, sólo percibe un murmullo incomprensible. Recuerda a los coros de las tragedias: un anuncio velado (SIM. Anuncio de la muerte).

El trazo brico

Este es un verdadero puente brico intercalado en la trayectoria de la diégesis: es paradigmático en Borges. Busca no tanto endulzar su prosa como la poesía de las cosas (la llanura). Es imposible reducir a una sola categoría su prosa narrativa. Apreciemos este aserto de Alazraki:

Hay un modo clásico que sin duda Borges prefiere, y que predominaba en él; pero con éste se entretejen otros modos: realista, lírico, ensayístico, legalista, erudito y casi científico. (201)

(41) *Desde su catre. Recabarren vio el fin.* *Recabarren; hombre-testigo, hombre-mudo, hombre-inmóvil, presencia la derrota de uno de los duelistas; sin embargo, está condenado al silencio (ACC. "Encuentro":11: testigo). ***"El Fin" se refiere a un desenlace fatal, a la muerte de un personaje (HER. Enigma 1: revelación).

Nudo narrativo

Estamos ya en el ojo de la tormenta, en el nudo narrativo. Recordemos que en la lexía 19 se inicia esta segunda parte del cuento en la imagen de la llanura y el jinete que se acerca. Recabarren vuelve a ser nuestro focalizador y su mirada nos sirve para ver la pelea en la que Fierro ha marcado la cara del negro.

(42) Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. *El vencedor de la payada musical pierde la del cuchillo; se cumple una venganza. Como en las tragedias, el destino pudo más que una voluntad recia, grande como la vida (SIM. Antítesis: A: derrota a B: venganza cumplida). **Invencción borgeana este final para el gaucho Fierro, de signo contrario al de José Hernández, quien finaliza su obra en la imagen de un gaucho noble, civilizado, que vence a un moreno en una payada de contrapunto de elevada reflexión filosófica (RIE. *Martín Fierro*, segunda parte). ***ACC. "Encuentro" 12: muerte de Martín Fierro.

Voz de la verdad

Ya están revelados todos los puntos oscuros, los enigmas, las preguntas, los términos de la frase hermenéutica: sabemos que el negro es hermano del que fue muerto a manos de Fierro en la primera parte del poema; sabemos que el jinete es Fierro que viene a una cita que el destino le ha deparado por haber matado a un hombre; sabemos que Recabarren es un testigo ocular del encuentro; sabemos que la espera simbólica del negro durante más de siete años es para cumplir una venganza; sabemos que hubo un duelo a cuchillo en la llanura y que Martín Fierro fue ajusticiado.

(43) Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casás con lentitud, sin mirar para atrás. *En esta lexía las acciones del relato están a punto de morir; la secuencia proaiética que hemos denominado "Encuentro" es clausurada aquí, en esta imagen del vencedor caminando sobre la llanura (ACC. "Encuentro" 13: vencedor). **La actitud de indiferencia que se observa en el negro es la misma de Martín Fierro cuando, en el poema hermanados, mata a su hermano (RIE. *Martín Fierro*, primera parte).

El facón ensangrentado

El Lector Modelo trae a su memoria las siguientes líneas de Borges:

Martín Fierro nos relata su vida, y aún más importante que los hechos es la manera de relatarlos. Así en el canto VII de la primera parte, cuenta que en un baile campestre ha provocado y matado a un negro y después nos dice:

Limpié el facón en los pastos
desaté mi redomón,
monté despacio, y salí
al tranco pa el cañadón.

La indiferencia, la amargura, la resignación del matador y hasta una suerte de insolencia tranquila en esas pocas palabras (1955, Prologo, XX)

El Lector Modelo, atrapado por la magia de la intertextualidad, recuerda una prosa borgeana incluida en *El Hacedor* intitulada: "Martín Fierro". De aquí, transcribe lo siguiente:

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. (797)

(44) Complida su tarea de justiciero, ahora era nadie.

*Durante siete años el negro esperó a Martín Fierro para desahogar una venganza. Su vida se transformó en una larga espera hasta el regreso del matador con el que tuvo una payada de contrapunto en un primer enfrentamiento. Después de la ardua tarea, el vengador cambia de status; se transforma en una sombra, un ser sin identidad; la venganza ejecutada cifra su destino (SIM. Antítesis. A: Sin identidad)

(45) Mejor dicho era el otro, no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre. *Al dar el negro muerte a Fierro se iguala en su destino de cuchillero. La venganza no lo libera; lo aprisiona; no es justiciero; es ajusticiado; vuelve a nacer en Martín Fierro. Desaparecen las fronteras de la identidad personal; son la misma persona, el mismo hombre. Hay una abolición de la diferencia; la Antítesis pierde sus poderes de mantener inalterable la división de los contrarios. Así se cierra el cuento, con un final sorprendente, no esperado ni siquiera por el Lector Modelo (SIM. Abolición de la diferencia. Antítesis AB/ resumen).

Artificios

Borges escribe este cuento de tal suerte que el lector siempre espere algo, si pasmoso o inesperado, mejor. No es solamente el capucho del autor sino la fatalidad de la escritura. Este cuento se compone de tres principios claramente delimitados: *unidad de construcción* (presentación del duelo entre Fierro y el moreno), *efecto principal hacia la mitad del relato* (aparición

del jinete y del motivo de la pelea) y *fuerte acento final* (la abolición de la Antítesis).

Palimpsesto 2

El contacto de dos textos se da, entre otras, como una relación de transformación. Borges en "El Fin" ha agregado circunstancias y personajes que no están presentes en el poema de José Hernández. Esta es una de sus estrategias predilectas. Citemos a Alazraki nuevamente:

La lectura y la escritura son apenas las dos caras de un mismo acto: escribir es, indefectiblemente, leer o releer, suponer un texto nuevo a un texto antiguo, absorber en el hipertexto su modelo o hipotexto. No hay duda de que Borges ha hecho de esta operación su estrategia literaria. (456)

III. Después de haber leído "El Fin" bajo la perspectiva del método bartheano, es decir, la división del texto en 45 *lexias* o unidades de lectura en las cuales los cinco códigos establecidos por Roland Barthes se han manifestado para dar voz a los diferentes sentidos con los que está tejido el texto, podríamos asentar las siguientes evaluaciones como conclusión de nuestro trabajo:

a) El panteísmo. -- Está presente en este cuento uno de los temas centrales de la narrativa borgeana: el panteísmo.¹⁹ Gracias a la idea de que "todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas", más concretamente, gracias a la idea de que todo hombre es todos los hombres, el negro pudo transformarse en Martín Fierro. Borges anula la identidad personal o, si se prefiere, considera que la identidad de los hombres es aparente. Un acto común los reduce a una identidad general que los contiene a todos. Aquí esa acción es la de matar.

b) Palimpsesto. -- La técnica del palimpsesto utilizada frecuentemente por Borges nos conduce a la idea de un autor único que es todos los autores o, mejor dicho, de que las obras de ficción abarcan un solo argumento con todas las variaciones imaginables. Sólo entonces, Borges, reescribe el *Martín Fierro* de José Hernández. El sentido ulterior de esta reelaboración tendría que ser objeto de otro trabajo. Un primer acercamiento al problema sería decir que Sarmiento y Hernández se mueven en dos tendencias opuestas, las formuladas en la célebre dicotomía "civilización y barbarie". Hay en *Martín Fierro* una intencionada censura al espíritu europeizante de Sarmiento. Borges, en su reconocimiento a lo más válido y esencial del gaucho, el tema del coraje, se adhiere a la posición de Hernández, aunque reformulara la idea del personaje de la segunda parte, precisamente cuando la sombra de la cobardía está a punto de acompañarlo por la pampa argentina.

c) Arquetipo. -- Los cuentos de Borges son el punto de convergencia de sus motivaciones filosóficas. La metafísica que se puede extraer de sus creaciones literarias es tributaria de Platón.²⁰ En "El Fin" construye un arquetipo universal, el del gaucho, que trasciende los límites de la pampa. Borges considera al personaje de la segunda parte, escrita siete años después que la primera, una copia degradada del verdadero Martín Fierro; éste ha hecho del cuchillo una religión y del coraje un credo.²¹ Para Borges el gaucho es una figura que encarna la valentía, el honor, la rebeldía; estos valores están presentes en la primera parte del poema, antes de que Hernández cambiara la ética de su héroe cuando lo lleva a rehusar un duelo y a dar consejos a sus hijos en la segunda parte. Entonces, Borges cambia el final: hace volver a Fierro a la pulpería para que muera como debe morir un gaucho verdadero: blandiendo el cuchillo. El gaucho se presenta como un símbolo del jinete y de la pelea.

Salvador Velasco

University of California, Los Angeles

NOTAS

1. La primera edición de *Ficciones* es de 1944. Borges agrega "El Fin" en 1956. Para este análisis nos serviremos de la edición de sus *Obras Completas* publicada por la editorial Emecé en Argentina en 1974, páginas 519-521. Todas las citas que se hagan de otros textos de Borges corresponden a esta edición, salvo anotación contraria.

2. Citemos rápidamente algunos de sus textos relacionados con este tema en la edición de sus *Obras Completas*: *La poesía gauchesca* (pp. 179-195), *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)* (pp. 561-563), *Martín Fierro* (p. 797), *Los gauchos* (pp. 1001-1002), entre otros.

3. Consignamos nuestra deuda con el excelente análisis de Jaime Alazraki sobre este cuento incluido en su trabajo: "El texto como Palimpsesto: Lectura Intertextual de Borges" el cual aparece en su libro mencionado en las *Obras Citadas*. Véase las páginas 447-450. Llegamos a conclusiones similares aunque por vías distintas. Alazraki analiza "El Fin" y su relación con *Martín Fierro* bajo las premisas de Gérard Genette con relación al fenómeno intertextual; nosotros, tratamos de aplicar el método de análisis narrativo bartheano. Sin embargo, nos adherimos a la hipótesis otorgada por Alazraki para explicar la adrección borgeana del poema hernandiano.

4. Barthes, Roland. *S/Z*. París: Editions du Seuil, 1980. Las citas que aparecen a lo largo de este trabajo pertenecerán a esta edición.

5. El estudio de Jean Reboul "Sarrasine ou la castration personifiée" llamó la atención de Barthes sobre este texto de Balzac que forma parte de *La Comédie Humaine* ("Scènes de la vie parisienne"). Barthes señala que Reboul a su vez debe el comentario de este texto a una cita de Georges Bataille. Es decir, se trata una interesante red de relaciones.

6. Barthes escribe su fórmula: "Chez Hjelmslev, qui en a donné une définition, la connotation est un sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou système de signification premier, qui est la dénotation: si E est l'expression, C le contenu et R la relation des deux qui fonde le signe, la formule de la connotation est (E-R) R C" (p. 15).

7. Estos son el código hermenéutico (HER); el código semántico (SEM); el código simbólico (SIM); el código prosaico (ACC) y el código cultural (REI).

8. Esta figura de la retórica, según Barthes, nos permite entender dos posiciones narrativas posibles: hablar de la división de los contrarios, apelar a su naturaleza de radical subyugato. En suma, la Antítesis "est le combat de deux plénitudes, mises finement face à face comme deux guerriers tout armés." (p. 34)

9. Según Barthes, mediante este tipo de código es posible apelar a enunciados que son proferidos por "une voix collective, anonyme, dont l'origine est la sagesse humaine" (p. 25).

10. Énfasis de Ramundo Lazo aquí y cuando se refiere a la payada.

11. "Il Fermo Modello" escribe Eco: "è un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabile, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale" (p. 62).

12. El formalista ruso V. Shklovski en su artículo "El arte como artificio" escribe: "La finalidad de arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento." (p. 60) Una de las estrategias para lograr este fin es el proceso de singularización: se busca romper el automatismo perceptivo del arte.

13. Conviene recordar que *fabula* es un tecnicismo que denomina la serie de acciones que integran la historia de una manera crónológica, lógica, se opone a *intriga* ya que ésta representa el orden artificial, impuesto por el artista, en que aparecen los hechos en la obra. Los formalistas rusos fueron los primeros en distinguir estos dos conceptos. Umberto Eco ofrece una excepcional definición de *fabula* e *intriga*: "La *fabula* è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi che ordinato temporalmente. Può anche non essere una sequenza di azione unitaria e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati, o anche idee. L'*intrigo* è invece la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e indietro (fosse anticipazioni e flash back), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche. In questa narrativa l'*intrigo* si identifica con le strutture discorsive." (p. 102).

14. La edición que tenemos a la vista es la que se hizo en México en 1985 por la editorial Fondo de Cultura Económica en su colección Biblioteca Americana, sobre La poesía gauchesco (dos tomos), cuya prólogo, notas y glosario corresponden a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, páginas 571-781, el tomo I.

15. Jaime Alazraki en la segunda parte de su libro *La povera narrativa de Jorge Luis Borges* hace un profundo estudio del estilo borgeano, ahí se analiza la adjectación y algunas figuras de retórica tales como la metonimia y la sinecdoque.

16. Borges glosa esta parte del *Martín Fierro* en otro cuento excepcional: "Biografía de Ladoo Fildor y Cruz (1829-1874)", incluido en *El Aleph* (1949). Reproducimos aquí las últimas líneas: "Cruz a raíz pro metra el quepis, goma 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" (p. 563).

17. Eichenbaum señala que algunos cuentistas neorromanticos como Poe, Hawthorne, Melville, observan estos tres principios por el contrario, podríamos considerar, entonces, a Borges como heredero de esta tradición. Véase su artículo citado en la bibliografía.

18. Jaime Alazraki estudia esta misma paratexto de Borges en varios de sus relatos. Remitimos al lector al capítulo V de su libro ya mencionado. Alazraki nos envía a *Discussion* (1982) en donde Borges, en otras líneas de Platón que podrían servirnos de definición: "Platón describe, entre algunos, un cielo incompañable, en el que 'todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las cosas y el sol' (*El menón*, 8, 8.41)" (1974, p. 251).

19. Desde luego que Platón no es el único filósofo que ha influido en Borges. Debe pensarse en Heidegger, Spinoza, Bergson y Schopenhauer. Superamos al lector un buen libro que trata la influencia de Platón y otros filósofos en la obra de Borges. Juan Nuño, *La filosofía de Borges* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

20. Borges escribe Alazraki: "lo obligaron a ser el primer Martín Fierro, ese personaje sufrido pero valiente, arremetido por los años, pero fue la una reliquia del coraje que aún sobrevivía la acción" (p. 150).

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime: *La povera narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Cuadras, 1983.
 Barthes, Roland, S/Z. Paris: Editions du Seuil, 1970.
 Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (ed.): *La poesía gauchesco a los tomos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Argentina: Financé Editores, 1974.
 Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
 Eichenbaum, B. "Sobre la teoría de la prosa" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980, pp. 147-157.
 Franco, Jean. *The modern culture of Latin American. Society and the artist*. London: Pall Mall Press, 1967.
 ———. *Historia de la literatura hispanoamericana*. España: Ariel (traducción de Carlos Pujol), 1979.
 Lazo, Ramundo. *Martín Fierro* (estudio preliminar). México: Porrúa (No. 216), 1985.
 Sarmiento, Domingo. *Facundo o civilización y barbarie*. México: SEP/UNAM, 1982.
 Shklovski, V. "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980, pp. 55-70.
 Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.