

LA PRESENCIA DEL *FACUNDO* Y EL *MARTIN FIERRO* EN ALGUNOS TEXTOS DE BORGES

Mabel Susana Agresti

Universidad Nacional de Cuyo

Es un hecho sabido que Borges concibe la literatura como “reescritura”, como diálogo enriquecedor de unas obras con otras. Desde esta concepción dialógica –que corresponde a lo que la crítica actual denomina, en líneas generales, intertextualidad– estudiaré dos cuentos y un poema de Borges. Se trata del poema “El general Quiroga va en coche al muere” (incluido en *Luna de enfrente*, de 1925) y de los cuentos “El fin” (de *Artificios*, 1944) y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (de *El Aleph*, de 1949).

Textos antológicos, los tres remiten a nuestra literatura del diecinueve, concretamente a dos obras profundamente admiradas por Borges y a las que ha dedicado ensayos, conferencias y prólogos. Me refiero al *Facundo* de Sarmiento y al *Martín Fierro* de José Hernández, hipotextos respectivamente del poema y de los dos cuentos elegidos, considerados hipertextos de aquéllos.

Siguiendo a Gérard Genette¹, llamo hipertexto a un texto B derivado de un texto A o hipotexto. En lo que se refiere a las relaciones hipo-hipertextuales, utilizaré el concepto general de *transposición* (o transformación seria de un texto) y los más particulares de ampliación (en el sentido de que al texto B se agregan cir-

cunstancias y situaciones ausentes del texto A), inversión (elementos del texto A se invierten en B), transmotivación (o sustitución de motivaciones de conductas) y transvalorización (o modificación del sistema de valores del hipotexto valorizando lo desvalorizado o viceversa).

A través del estudio de las diversas relaciones entre las obras propuestas y sus respectivos hipotextos, intentaré demostrar que la transformación semántica del texto base obedece, en los tres casos, a un elemento esencial de la poética de Borges: la convicción de que la literatura, tanto en la práctica de la escritura como en la de la lectura, implica una revelación, una autognosis.

“El general Quiroga va en coche al muere”

En versos alejandrinos libres y desde la búsqueda ultraísta de la imagen y la metáfora novedosas, Borges dice líricamente en este texto un hecho histórico: la muerte de Facundo Quiroga en Barranca Yaco.

Ante el poema, el lector del *Facundo* de Sarmiento no duda: los versos no han sido elaborados a partir del referente histórico sino a partir de las inolvidables páginas del capítulo 13 (“Barranca Yaco”). Condicionado por el hipotexto, el discurso lírico se construye desde la voluntad ultraísta de trivializar lo solemne por un lado y desde la atracción de Borges por figuras representativas de la historia argentina por otro, unida a su conocida preocupación por los temas de la muerte y el destino.

Con imágenes netamente ultraístas –potenciadas por la anáfora y el polisíndeton– los tres primeros versos del poema crean un espacio de carencia y sequía que más que a la pampa cordobesa, no descrita en el hipotexto, corresponden a la ambientación adecuada para la muerte:

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
y una luna perdida en el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña².

La galera en que viajan Quiroga, el Dr. Ortiz, el postillón, un niño, dos correos y “el negro que va a caballo” –todos datos proporcionados por el *Facundo*– es, en la segunda estrofa del poema, una sucesión de imágenes:

El coche se hamacaba rezongando la altura;
un galerón enfático, enorme, funerario.
Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
tironeaban seis miedos y un valor desvelado.

Mediante la hipérbole (el “galerón enfático, enorme, funerario”), la ironía rebaja la solemnidad de la muerte que, sin embargo, se instala en la metonimia del último verso (“seis miedos y un valor desvelado”, Quiroga y sus acompañantes).

A partir de la tercera estrofa, la figura del mítico caudillo centra el poema. El hipotexto está presente en:

- la insistencia de Quiroga en seguir adelante a pesar de las advertencias (“El general Quiroga quiso entrar en la sombra/ llevado seis o siete degollados de escolta”);
- la confianza –rayana en la soberbia– de vencer a la muerte (“Esa cordobesada bochinchera y ladina/ (meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?/ Aquí estoy afianzado y metido en la vida/ como la estaca pampa bien metida en la pampa”) (4^a estrofa);
- la figura mítica del caudillo, subrayada por la aliteración y la pregunta retórica de la 5^a estrofa (“Yo, que he sobrevivido a millares de tardes/ y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,/ no he de soltar la vida por estos pedregales./ ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?”).

Con el avance del yo lírico, las dos últimas estrofas se separan del hipotexto, salvo en la velada referencia a la responsabilidad de Rosas en la muerte de Quiroga y en la ubicación de la acción en el nacimiento del día. La metonimia es la figura que, a partir del dato histórico, dice la vivencia personal de la muerte inevitable:

Pero al brillar el día sobre Barranco Yaco
 hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
 la muerte, que es de todos, arreó con el riojano
 y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.

En la última estrofa, sucesivas estructuras paralelísticas instalan magistralmente la figura mítica del hombre predestinado a ser caudillo, aun en la muerte:

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
 se presentó al infierno que Dios le había marcado,
 y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
 las ánimas en pena de hombres y de caballos.

“El fin”

Continuación –o coda– del *Martín Fierro* imaginada por Borges, este cuento ofrece dos posibilidades de lectura: la lineal y la intertextual³.

En una lectura lineal, desde el pasado terminado del cuento un narrador en tercera persona, focalizado en Recabarren como testigo presencial, narra el duelo final –duelo de puñales y no payada de contrapunto– entre Martín Fierro y el Moreno, donde ambos se juegan la vida (y no la superioridad en el canto, que por otra parte era la forma de justificar la propia vida del payador).

Recordemos que en la introducción del cuento y a través de Recabarren –“patrón de la pulpería” que ha quedado sin movimiento

y sin habla desde el día siguiente a aquél en que asistió a la payada entre “un negro” y “otro forastero”— el narrador nos ubica en el momento de día en que este testigo privilegiado *vio el fin*:

Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aun quedaba mucha luz en el cielo⁴.

El valor durativo del pretérito imperfecto prepara la *escena* que constituye el desarrollo de la trama vista desde la perspectiva de un “sufrido Recabarren, habituado a vivir en el presente”—en un tiempo detenido— desde aquel día en que perdió las manifestaciones físicas de la vida: movimiento y habla.

Como ejemplo de la fuerza connotativa de la palabra —propia del cuento como forma narrativa— destaco la polisemia de ciertos sustantivos y adjetivos referidos al negro y cuyo significado adensará el desarrollo de la trama: *ejecutor* (de los “modestos acordes” que escucha Recabarren tendido en su catre), *vencido*, *amargado e inofensivo*:

Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había *amargado*. La gente se había acostumbrado a ese hombre *inofensivo* (p.519. El realzado es mío).

El desarrollo del cuento —*la escena del duelo*— se ubica temporalmente en la muerte del día: “La llanura, *bajo el último sol*, era casi abstracta, como vista en un sueño” (p.519). El jinete que Recabarren ve acercarse está configurado —desde la vestimenta y las actitudes— como un gaucho:

Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre [...] lo oyó chistar, aprear-

se, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulpería (pp. 519-520).

En el diálogo con el Moreno, nos enteramos de que el encuentro entre los dos personajes se produce después de sucesivas esperas (sucesivas y complementarias):

- en el tiempo de la trama de “El fin”, el Moreno ha esperado *días* para reencontrarse con el jinete que acaba de llegar;
- en *otro tiempo* (anterior al del cuento) el Moreno lo ha esperado *siete años*,
- también en *otro tiempo* anterior al del cuento, el forastero pasó *más de siete años* sin ver a sus hijos...

En el clímax de “El fin” –señalado estilísticamente por la original sinestesia *oyó el odio*–, los personajes develan su verdadera identidad:

Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo:

-Una cosa quiero pedirle 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*.

Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro *oyó el odio* (p. 521. El realzado es mío).

Un doble desenlace transforma al Moreno en el *ejecutor* de su venganza y enfrenta a los dos personajes con su destino: la muerte en un duelo a cuchillo en el caso de Martín Fierro y la asunción de ese mismo destino en el caso del Moreno:

Recabarren vio el fin [...] el negro [...] 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. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa [...] Cumplida su

tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre (p.521).

Para decirlo con las palabras de Adrián Huici, ese destino se encuentra en directa relación con la visión que Borges tiene de la historia argentina, fatalmente signada por la violencia y regida por ese peculiar código de honor de los cuchilleros caracterizado por “[...] la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir”⁵.

Dando por descontada esta lectura lineal, Alazraki lee el texto “como un sueño de Recabarren [personaje cuya función considera metatextual], y ese sueño es una continuación del sueño de Hernández, que Borges [para quien literatura y sueño son términos homólogos] rescata”⁶. Para él, Recabarren es el soñador que soñará “el fin” de Martín Fierro, es el percibidor abstracto de una muerte que Martín Fierro “hubiera elegido o soñado”⁷.

Se comparta o no esta interpretación de “El fin” como un sueño de Recabarren, las observaciones de Alazraki que cito a continuación han constituido el incentivo para la lectura intertextual que propongo. En su *Versiones. Inversiones. Reversiones* leemos: “En ‘El fin’, el relato todo deviene espejo del final del poema de Hernández. Borges corregirá la imagen última con que Hernández, movido por propósitos didácticos, cierra su libro”⁸. En su “El texto como palimpsesto. Lectura intertextual de Borges”, agrega: “Borges lo obligará a ser el primer Martín Fierro, ese personaje sufrido pero violento, atemperado por los años pero fiel a una religión del coraje que intrínsecamente lo define [...]. Claro ejemplo de doble transposición: 1) transmotivación y 2) ampliación”.

Comencemos por la más sencilla, la *ampliación*. En relación con su hipotexto – el *Martín Fierro* de José Hernández– el relato de Borges agrega “circunstancias y situaciones ausentes en el poema”⁹. Ellas se advierten en una primera lectura, incluso desde el simple horizonte de expectativas de un lector no especializado del *Martín Fierro*.

Por circunstancias -siguiendo al DRA- entendemos: *accidentes de tiempo, lugar, modo, unidos a algún hecho*. La *ampliación* -en lo que se refiere a las circunstancias- se verifica en tres niveles:

- 1) un tiempo cronológico posterior al final del poema de Hernández, que da al personaje Martín Fierro la posibilidad de elegir reencontrarse con el Moreno;
- 2) un lugar que -en virtud de la presencia de Recabarren- se construye como un espacio cerrado y concreto -la pulpería- distinto del lugar impreciso donde, en la segunda parte del *Martín Fierro* tiene lugar la payada de contrapunto;
- 3) un momento del día -tampoco precisado en el canto 29 y ss. de la segunda parte del poema- y directamente relacionado en el cuento con la lentitud del tempo narrativo que sugiere el tiempo sin tiempo del mito. Recordemos la última y más abstracta de las tres brevísimas precisiones temporales del cuento, en el paso del clímax al desenlace:

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... (p. 521).

Desde estas nuevas condiciones circunstanciales, el relato plantea -en la *ampliación* del poema hernandiano- una nueva situación de los personajes. En efecto, si por situación entendemos -tal como lo señala el DRA- “estado o constitución de las cosas y personas. Conjunto de las realidades cósmicas, sociales e históricas en cuyo seno ha de ejecutar un hombre los actos de su existencia personal”, advertimos que la situación existencial de los agonistas de este “contrapunto fatal de puñaladas” ha cambiado porque se ha ampliado el tiempo cronológico de sus vidas de ficción. En este nuevo lapso de tiempo que Borges -en su carácter de hacedor por la palabra- les concede, el Moreno puede esperar el regreso de

Martín Fierro para ejecutar su venganza; también Martín Fierro puede elegir volver para ser fiel a sí mismo.

En este volver para ser fiel a sí mismo radica, finalmente, la razón de la forma de transposición que -en relación con el hipotexto-vertebra este relato: la *transmotivación*.

En el poema de Hernández los motivos de la negativa de Fierro para pelear con el Moreno se originan en elementos contextuales que se hallan íntimamente relacionados con “algunos cambios en las convicciones políticas de Hernández”¹⁰. Estos cambios -producidos durante los siete años que median entre la publicación de la 1ª y la 2ª parte del poema- justifican la transformación del gaucho malo de la “Ida” en el hombre prudente y mesurado de la “Vuelta”.

En el cuento de Borges verificamos un giro radical en las motivaciones de la conducta del personaje. En la aceptación del duelo a muerte con el Moreno, Martín Fierro supera lo contextual-contingente (el advenimiento de un nuevo tipo del campo argentino, el paisano gaucho) y recupera el tiempo sin tiempo del arquetipo fiel a aquella religión del coraje que, para el gaucho libre de nuestras pampas, constituía una forma de *areté*, de excelencia.

“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”

Ejemplo claro de *transvaloración* –que supone previamente la *ampliación* y la *inversión*– es “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”.

En una lectura lineal, el relato –iniciado con una larga introducción en tono más bien informativo y que incluye numerosas precisiones temporales que apuntan a reforzar la verosimilitud de lo pretendidamente histórico– avanza hacia el momento definitivo e la vida del personaje, presente desde el epígrafe: “I’m looking for the face I had/ Before the world was made”. Ese momento es el del encuentro del sargento Cruz con el desertor Martín Fierro.

Las referencias anteriores a la vida de Cruz (el padre desconocido, la pampa bárbara como elemento determinante de su carácter, el crimen de un peón, la pelea con la partida policial, el fortín, la vida aparentemente feliz del sargento de la policía rural de Pergamino) son solo la preparación del momento definitorio de una vida que suele ser materia del cuento como forma narrativa y que caracteriza muchos de los relatos de Borges. En este caso concreto, la aclaración incidental del autor implícito confirma que el desarrollo de la trama apunta solo al encuentro de Cruz con Fierro.

En 1869 [Cruz] fue nombrado sargento de la policía rural. *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. 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)¹¹.

El desarrollo del cuento es introducido por una frase declarativa (“Los hechos ocurrieron así:”) y consta de tres momentos:

- 1) las referencias a los antecedentes del malevo a quien el sargento Cruz debe apresar;
- 2) los intentos del malevo para escapar de la partida;
- 3) la noche del 12 de julio de 1870, la preparación de la pelea -que no se describe- y sus resultados: “Un motivo notorio [dice el narrador] me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz” (p.563).

En el clímax, la sinécdoque desplaza la acción hacia la interioridad del protagonista: “Este [Cruz], mientras combatía en la oscuridad (*mientras su cuerpo combatía en la oscuridad*) empezó a comprender” (p. 563. El realzado es mío).

El desenlace consta de dos momentos de los cuales el primero es el más importante en tanto justifica –desde la asunción de un destino– la acción contenida en el segundo. La repetición anafórica del verbo es el recurso estilístico que refuerza, por adición, el momento de la revelación para quien –ahora lo comprendemos– no podía ser *profundamente feliz* como hombre de ciudad ni como sargento de policía porque esta *corrección del pasado* implicaba la pérdida de la identidad:

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 (p. 563. El realzado es mío).

El paso de la noche al alba es el correlato espacial del acto que sucede a la comprensión intelectual:

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 (p. 563)

Si bien son las dos últimas palabras del cuento las que informan directamente sobre la identidad del otro personaje, también en este caso como en “El fin” la relación intertextual con el poema de Hernández es evidente a la primera lectura.

Jaime Alazraki ha estudiado detenidamente las varias formas de transposición presentes en este relato¹² cuyo carácter de hipertexto del *Martín Fierro* (concretamente, del canto IX de la “Ida”) es reconocido por el mismo narrador:

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referi-

ré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia pude ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones (p. 561).

Desde el punto de vista de la *transposición* como forma de relación intertextual, los datos contenidos en la parte que en la lectura lineal del texto he considerado introducción son ejemplos de *ampliación*. La información sobre los orígenes de Cruz y sobre algunos hitos existenciales que ponen al personaje delante de esa noche fundamental de su vida no figura en el poema. Además de agregar datos, Borges –“al describir la huida de Cruz y su entrevue-ro con la policía reproduce la huida de Fierro y su pelea con la partida” interpolando versos enteros pero invirtiendo los protagonistas con el objeto de establecer desde esta inversión el paralelo entre el destino de los dos gauchos¹³.

Por eso, en el que he llamado tercer momento del desarrollo, el narrador ha podido decir “Un motivo notorio me veda referir la pelea”. Como observa Alazraki: “Aparentemente, el motivo es la descripción detallada de esa pelea en el poema de Hernández, pero sólo en parte. La pelea ha sido ya referida en el cuento con Cruz y no Fierro, como protagonista”¹⁴.

En el desenlace –y por medio de la *transvaloración*– descubrimos el hilo conductor que une los tres textos analizados.

Así como “El fin” es para Alazraki una coda del *Martín Fierro*, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” es para este crítico “la exégesis de un arbitrio”¹⁵. Dicho con otras palabras: es el intento de comprensión de aquel acto aparentemente arbitrario por el que Cruz –quien “no consiente/ que se cometa el delito / de matar así un valiente” deserta de la partida y se une al prófugo Martín Fierro.

Este intento de comprensión de lo aparentemente incomprendible es concretado dentro de una cosmovisión para la cual un momento justifica toda la existencia y es desde esta cosmovisión que la transvaloración adquiere su pleno sentido. En efecto, en el poe-

ma de Hernández, el acto de Cruz es un homenaje a la valentía de Fierro; en el cuento de Borges, en cambio, es el medio para que Cruz viva ese momento crucial de su existencia: el encuentro con su propio rostro reflejado en el del malevo, la asunción de su propia identidad.

A modo de conclusión, es importante destacar el hecho de que no es casual que las formas elegidas por Borges para presentar el encuentro de cada personaje con su destino hayan sido el poema y el cuento. La condensación y densidad de poema y cuento posibilitan el juego de alusiones que enriquece el *Facundo* y el *Martín Fierro* desde la relectura creadora de Jorge Luis Borges.

NOTAS

- ¹ Gérard Genette. *Palimpsestos.; La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- ² Jorge Luis Borges. “El General Quiroga va en coche al muere”. En: *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 61. En adelante, citaré por esta edición.
- ³ Cfr. Jaime Alazraki. *Versiones. Inversiones. Reversiones; El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos, 1977 y del mismo autor “El texto como palimpsesto. Lectura intertextual de Borges”. *Hispanic Review*. Vol. 52, nº 3, summer 1984, pp. 281-302.
- ⁴ Jorge Luis Borges. “El fin”, en sus *Obras Completas*. Ed. cit., pp. 519-521, p. 519. En adelante, citaré por esta edición.
- ⁵ Adrián Huici. “Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad”. *Anthropos* 142/143. Barcelona, marzo/abril, 1993.
- ⁶ Jaime Alazraki. *Versiones. Inversiones. Reversiones...*, ed. cit., p. 51.
- ⁷ *Ibíd.*, p. 50.
- ⁸ *Ibíd.*
- ⁹ Jaime Alazraki. “El texto como palimpsesto. Lectura intertextual de Borges”, art. cit.
- ¹⁰ *Ibíd.*
- ¹¹ Jorge Luis Borges. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. En: *Obras Completas*, ed. cit., pp. 561-563, p. 562. En adelante, citaré por esta edición.
- ¹² Cfr. Jaime Alazraki. “El texto como paslimpsesto. Lectura intertextual de Borges”, art. cit.

¹³ Cfr. *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Cfr. Jaime Alazraki. *Versiones. Inversiones. Reversiones...*, ed. cit. y “El texto como palimpsesto. Lectura intertextual de Borges”, art. cit.