

Susanna Regazzoni

DOI: 10.4312/vh.25.1.253-267

Univerisad Ca' Foscari Venecia



Borges entre la tradición y la invención literaria

La gauchesca en Borges

Si bien es cierto que la obra de Borges se ha leído como parte de la cultura universalista, en especial de la literatura occidental (Bloom, 1994) y con la acusación de cosmopolitismo evasionista (Caballero, 1999), el autor es inescindible del mundo que lo une a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX, relación que marca una visión nueva de la literatura argentina, colocando, en un extremo, la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto (Sarlo, 2007).

La importancia de la gauchesca y, en particular, del *Martín Fierro* se encuentra en la obra de Jorge Luis Borges desde muy temprano. La crítica ha destacado este elemento desde Emir Rodríguez Monegal hasta Rafael Olea Franco, pasando por Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo. El primer acercamiento se realiza a través de estudios, prólogos, reseñas; en fin, de un género ensayístico que encuentra en el librito escrito con Margarita Guerrero *El Martín Fierro* (1953) su resultado más completo y en su «*Martín Fierro*», texto que se encuentra en *El Hacedor* (1960), uno de los últimos escritos relativos a este tema. En un segundo momento se pasa del análisis de la tradición literaria argentina a una re/creación. A este propósito es relevante subrayar cómo Borges reorganiza el sistema de la literatura argentina y considera, con algunas dudas, al *Martín Fierro* como el poema nacional sobre el que se funda su tradición. Al mismo tiempo, remata la importancia de lo *referencial* y *funda una estética basada en la teoría de la escritura como fruto de lecturas* y relecturas, más importante que una narración resultado de invenciones.

Mi propuesta desea recorrer las relaciones de Borges con el género de la gauchesca, en relación con su gusto postmoderno basado en la reescritura y con la actualidad de esta elección.

Cuando Borges vuelve a la Argentina en 1921, después de su estancia en Europa (1914-1921), de inmediato ocupa un sitio importante en el panorama cultural de la época. Su primera producción literaria está marcada por la tendencia nacionalista inaugurada por Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, son los años en que se publican sus libros de poesía *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), junto con las obras ensayísticas *Inquisiciones* (1925), *El idioma de los argentinos* (1928), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y su *Evaristo Carriego* (1930) en el que busca el cuerpo de otro (poeta) para inscribir su poética (Ludmer).

Su literatura de los años veinte surge en un espacio del imaginario donde el pasado rural del país y la gauchesca se consideran el principio de la construcción de la identidad nacional (Regazzoni, 2008), elección que se relaciona con la reacción a la avalancha migratoria de finales del siglo XIX y principios del XX (Regazzoni, 2016).

Sin embargo, esta primera postura va a cambiar con el tiempo y la idea de literatura del autor ampliará sus posibilidades hasta llegar a la famosa teorización, citada en muchas ocasiones, que se presenta en el ensayo «El escritor argentino y la tradición».

«El escritor argentino y la tradición» (1953)

«El escritor argentino y la tradición» es un texto que se conoce desde 1953 y que lleva una nota al pie de página «Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores» (Balderston, 2013). Se trata de un escrito publicado en varias ocasiones que se incluyó en la segunda edición de *Discusión* (1957). En este ensayo el autor interviene en el debate sobre la identidad argentina y la tarea del escritor latinoamericano. Con relación a la literatura argentina, Borges escribe: «Empezaré por una solución que se ha hecho casi instintiva, [...]; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo» (en Balderston, 2013: 215). En este panorama, el gaucho, como arquetipo nacional, es una ocurrencia de Ricardo Rojas reforzada por Leopoldo Lugones, quienes, en ocasión del Centenario, toman los personajes y la historia de José Hernández para fundar las raíces culturales del país sobre una hipótesis cuyo principio es la poesía gauchesca. La recuperación del Martín Fierro, como se sabe, tuvo lugar hacia 1910 y

culminó con las conferencias de Lugones en el teatro Odeón en 1913. El texto fue considerado el poema épico de Argentina y contribuyó a la mitificación del gaucho y del mundo rural como núcleo de la identidad nacional. A este propósito Borges afirma:

El nacionalista quiere que la literatura argentina sea (no es mucho pedir) argentina. Esa aparente moderación, o tautología, encubre una falacia verbal. Esta reside en la ambigüedad de la voz argentina que, en la primera parte de la sentencia, quiere decir escrita por argentinos y en la segunda quiere decir gauchesca o vernácula o regional o apta para alegrar a los falangistas o afiliada a la Confederación General del Trabajo [...] o cualquier cosa que dicten las momentáneas exigencias de la política (Borges, 1974: 220).

Borges juega con la ambigüedad de la palabra argentino, que en el principio de la frase significa nacido en Argentina y al final, supone ser gauchesco, vernáculo, nacionalista hispanista ... Lo que el escritor señala es la falacia del silogismo «el escritor argentino tiene que escribir sobre temas argentinos», remite asimismo a la citada polémica aludida en «El Aleph», a través del personaje de Carlos Argentino Daneri y al juicio que prevaleció en el jurado del Premio Nacional de Literatura de 1942 que resolvió no darle el premio a «El jardín de los senderos que se bifurcan» porque no era suficientemente argentino.

Inventar una tradición cultural es una operación estética e ideológica que recorre toda la obra de Borges, obra que presenta una atención cosmopolita y al mismo tiempo nacional a través de una escritura que, como la población argentina, se coloca en un encuentro de caminos. La cuestión se centra, entonces, en determinar qué es la tradición del escritor argentino y la tesis de Borges, muy conocida postula una literatura que le va a permitir inscribirse en el canon argentino y, al mismo tiempo, abrirlo a la literatura universal:

Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos el derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra región occidental [...] Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores (en Balderston, 2013: 221, 223).

Borges requiere para el escritor argentino un patrimonio cultural mucho más amplio del que se encuentra en las naciones europeas. Además de Europa, y desde su posición periférica de marginalidad, considera y amplía sus raíces hacia el mundo entero. Se trata de redefinir lo criollo y refundar los mitos que lo sustentan. A este propósito Beatriz Sarlo escribe en *Borges. Un escritor en las orillas*: «La obra de Borges ofrece uno de los paradigmas –quizás el paradigma– de la literatura argentina. Esta es una literatura edificada, como la nación misma, en un país marginal, al amparo de influencias muy distintas, [a saber] la cultura europea, la tradición criolla y la lengua española hablada, con un acento del Río de La Plata» (Sarlo, 2007: 8). Su actualidad, en efecto, se funda en esa postura, que me atrevo a definir postmoderna y glocal (Canclini), que franquea las fronteras geográficas y culturales.

‘Los dos linajes’: el culto de los libros y del coraje

La sostenida presencia del poema de José Hernández en la obra de Borges resume dos elementos importantes en su literatura, su pasión de lector y la veneración del coraje. Con respecto al primer elemento, el autor se ocupa de lo que se considera como el más importante *best-seller* del país y su libro canónico a lo largo de toda su obra. Además, fiel a su oficio literario de reescritura, cuyo eje descansa en la literatura universal, Borges considera su obra sobre todo como consecuencia del placer y exposición manifiesta de sus lecturas, concepto que él mismo enuncia en varias ocasiones: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito: a mí me enorgullece las que ha leído» (*O.C.*, II, 2004: 394). En efecto, el reacomodo de textos es una práctica común del autor que, en varias y muy distintas ocasiones –«La casa de Asterión» o «Pierre Menard, autor del Quijote» son los ejemplos perfectos– repite, completa el tema de un texto conocido, cambiando el punto de vista o proponiendo una nueva lectura.

Por lo que se refiere al culto al coraje, desde sus primeros ensayos, Borges intenta definir el sentimiento de criollismo al que considera importante en la historia cultural argentina y que se basa en actitudes profundas frente a la realidad, como el sentido de la amistad, del honor y del valor. Se trata de lo que Rafael Olea Franco indica como criollas posturas de independencia y estoicismo con que el gaucho enfrenta su existencia: «fiera aceptación estoica del sufrir como serena aceptación de la dicha» (Olea Franco, 1993: 113). Por esto deja de lado la queja y el lamento del gaucho para concentrarse en sus características más relacionadas con la aventura.

De la tradición gauchesca –cuyo éxito, a principios del siglo XX, asegura lectores para otras historias relacionadas con sus héroes–, Borges saca la materia para la creación de su literatura, que es profundamente argentina, intertextual y al mismo tiempo universal. El autor escribe varios relatos que remiten a esta tradición como «La otra muerte» y «El Sur» y dos textos que se relacionan directamente con el texto hernandiano «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» y «El fin». La crítica los ha considerado de distintas maneras; homenajes al *Martín Fierro* o ataques. De todas formas el rasgo polémico es indudable, sin embargo, me parece más interesante considerar el juego intertextual, elemento que va a transmitirse a la narrativa contemporánea como práctica escritural usual.

«Biografía de Isidoro Tadeo Cruz (1829-1874)»

El episodio que desencadena el relato «Biografía de Isidoro Tadeo Cruz (1829-1874)» es el que descubre un Martín Fierro solo, rodeado por la policía, sin salida, cuando del grupo de los que lo están cercando se separa un hombre para pasarse a su lado y combatir con él. En el poema de Hernández se lee:

Cuando cerca los sentí
 Y que ahí nomás se pararon,
 Los pelos se me erizaron
 [...]
 Tal vez en el corazón
 Le tocó un santo bendito
 A un gaucho que pegó el grito
 Y dijo -¡Cruz no conciente
 Que se cometa el delito
 De matar así a un valiente!
 Y ahí nomás se apareó
 [...]
 Y el Cruz era como un lobo
 Que defiende su guarida (Hernández, 201: 169-170).

En el texto crítico sobre el poema, Borges pone de relieve esta historia de amistad como una de las más intensas (Regazzoni, 2008). La preferencia estética hacia el matrero, con su culto al coraje junto con el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia y el corte con la ley son los motivos que interesan a Borges y que se vuelven a encontrar en otros cuentos no directamente relacionados con el ámbito rural y gauchesco.

La historia «Biografía de Isidoro Tadeo Cruz (1829-1874)», centrada en el mismo episodio, culmina con este final:

(Lo esperaba secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. [...]). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de *un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. [...]. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vió a sí mismo en un entrevero y un hombre [...]. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. [...] Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto con el desertor Martín Fierro (OC, I, 2004: 562-563).

Borges completa el hipotexto con la inclusión de un relato biográfico, agregando los antecedentes de la vida de uno de los personajes más famosos de «La Ida», desde su nacimiento en 1828 hasta su muerte en 1874, como indica el título. La narración de su existencia se acompaña de una serie de datos como fechas y nombres que pertenecen a la historia de la patria, fácilmente reconocibles por el lector argentino (Regazzoni, 2008). Borges rescata un grupo de nombres (Lavalle, López Jordán, Eusebio Laprida etc.), la mayor parte heroicos antepasados de su familia, que contribuyeron a la construcción de la patria a través de un destino épico y de un pasado hacia el cual el autor siempre experimentó un sentimiento de añoranza y de desilusión por no poder ejercerlo. Se trata de una evocación de figuras familiares que le aseguran una pertenencia a la tradición nacional.

El cuento se realiza gracias a los clásicos recursos formales borgeanos como precisión, esencialidad, linealidad, fechas y topónimos. La trayectoria existencial del protagonista, ambigua, casi casual, transcurre en un espacio impreciso que está marcado por una serie de inquietudes, coincidencias y repeticiones que se narran a través de una creciente tensión dramática que prepara y prefigura un desenlace inesperado que el lector intuye sin adivinarlo. Hacia el final del relato, con respecto al hombre que Cruz está persiguiendo se narra que era: «[...] un malevo [...] con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció [...]. Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento [...] comprendió que el otro era él» (OC, I, 2004: 562-563).

«El fin»

Alexandre Silva señala que «El Fin» es: «um golpe de misericórdia no gênero gauchesco. Outros, mais críticos quanto às atitudes éticas do personagem, consideram que Borges salvou Martín Fierro de si mesmo, ao lhe dar a morte honrosa que Hernández lhe negara. De qualquer modo, todos concordam que Borges corrige e reescreve o Martín Fierro» (Silva, 2008).

Borges considera la muerte del negro por mano de Fierro como la escena más famosa de *La Ida*, además de una escena «despiadada», puesto que:

Fierro, que era un paisano decente, respetado de todos y respetuoso, ahora es un vagabundo y un desertor [...] La bebida lo vuelve pendenciero. En una pulpería, injuria a una mujer, obliga a su compañero, un negro, a pelear y brutalmente lo asesina en un duelo a cuchillo. Hemos escrito que lo asesina y que no lo mata, porque el insultado que se deja arrastrar a una pelea que otro le impone, ya está dejándose vencer (Borges, 2004: 57).

En *La vuelta*, después de cinco años viviendo entre los indígenas en el desierto, Martín Fierro vuelve a la civilización. Se encuentra con sus hijos y con el hijo de Cruz y busca trabajo. En una pulpería encuentra a un moreno que lo desafía a una payada, especie de diálogo cantado, en el cual cada cantor hace preguntas al otro. El gaucho acepta y descubre que el Moreno es el hermano del negro que él mató y que, en realidad, desea un duelo de revancha. El gaucho, sin embargo, no acepta. Sobre esta escena Borges escribe:

[...] uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra [...] Los versos son bellos y son asimismo fatídicos. [...] El desafío del Moreno incluye otro, cuya gravitación creciente sentimos, y prepara o prefigura otra cosa, que luego no sucede más allá del poema. [...] Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el Moreno venga la muerte del hermano (Borges, 2004: 89-95).

El título del relato (Silva, 2008) se relaciona con las últimas palabras de la payada, cuando el Moreno se dirige a Martín Fierro: «Yo no sé lo que vendrá, tampoco soy adivino;/ pero firme en mi camino/ *hasta el fin he de seguir*:/ todos tienen que cumplir/ con la ley de su destino» (Hernández, 2001: 4481-6)¹.

1 La cursiva me pertenece.

En «El fin» (*Artificios* (1956), en la segunda parte de *Ficciones* (1944)), Borges configura una escena de muerte: una pulpería en el medio de la pampa un punto de vista inmóvil. Allí se encuentran a Recabarren y un negro que, mientras toca su guitarra, espera paciente cumplir una venganza; la muerte de su hermano, en manos del gaucho Martín Fierro. Un duelo que se lleva a cabo cuando aparece en la pulpería Martín Fierro ‘a cumplir con su destino’.

Borges, en «El fin», como hace también con «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», parte de esta ausencia de información para escribir su relato. El relato cuenta de un «negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien» (Borges, 521). Finalmente, desde la lejanía, llega un forastero que habla con el negro que le ha esperado para desafiarlo a «otra clase de contrapunto». Se trata de un duelo a cuchillo. En el relato se lee:

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 trotecito. [...] Hubo un silencio sin apuro. *Al fin*, el negro respondió: –Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. El otro explicó sin apuro: – Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a puñaladas (Borges, 2004: 522)².

Los hombres se preparan para el combate y el negro expresa el temor de perder una vez más y todo el odio que siente. En la parte final del relato, como pasa a menudo en la narrativa de Borges, se menciona el nombre del forastero recién llegado. Es Martín Fierro, que muere en el duelo a manos del moreno, quien después de mucho esperar, acaba vengándose de la muerte del hermano asesinado por Martín Fierro y vengándose también de su derrota en la payada.

En su texto «*Martín Fierro*» (*El Hacedor*, 1960), Borges vuelve otra vez a esta escena y escribe:

[...] 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

2 La cursiva me pertenece.

fueron, queda un pobre duelo a cuchillo: el sueño de uno es parte de la memoria de todos (Borges, 2004: 797).

Quizá por esto, las últimas palabras del relato son: «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» (Borges, 2004: 524).

Sin embargo, en realidad, como estudia Marta Spagnuolo en su ensayo «Para dar un fin a una discusión sobre «El fin» de Borges y posible comienzo de otra»: «Todo lo contenido en el cuento está implícito en el *Martín Fierro*, tal como Borges lo dijo, lo único nuevo es su muerte» (Spagnuolo, 2010). En efecto, en la posdata agregada a *Artificios*, en 1956, Borges asegura que:

Fuera de un personaje –Recabarren– cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último: todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y he sido el primero en *desentrañarlo* o, por lo menos, en declararlo (Borges, 2004: 483).

Más que traicionar, como escribe Sarlo, el poema de Hernández, que ya de por sí presenta un personaje ambiguo, calificado por algunos de «hombre justo y, por otros de malvado» o, como dijo Borges, citando a Macedonio Fernández, «un siciliano vengativo» (Borges, *El Martín Fierro. Juicio general*, 293), lo que hace Borges con «El fin», no es desmentir el poema como escribe Rodríguez Monegal (1978: 295), sino más bien continuar y completar la tradición del *Martín Fierro* de la primera parte, «La Ida». Parte que, según Borges, expresa la verdadera tradición del *Martín Fierro*, es decir el destino de violencia que acompaña al personaje rebelde y asocial. Para Borges, *Martín Fierro* no es un hombre lleno de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivo y habitante de las tolдерías indias cuando debe huir de la justicia (Sarlo, 2007: 86), un personaje fascinante que ofrece múltiples posibilidades narrativas.

basta de conversación;/ para encontrar la ocasión/ no tienen que darse prisa:/ ya conosco yo que empiesa/ otra clase de junción./ Yo no sé lo que vendrá,/ tampoco soy adivino;/ pero firme en mi camino/ hasta el fin he de seguir:/ todos tienen que cumplir con la ley de su destino (Hernández, 2001: 340).

Para Borges, *Martín Fierro* sabía de entrada que el desafío a pagar del Moreno incluía otro, el de la pelea, y entiende que el gaucho acepta el duelo, es decir Fierro acepta los dos desafíos: el primero al canto improvisado (en la payada

que es un duelo a fuerza de letra, canto y picardía), el segundo a combatir con el cuchillo. Los dos comparten el mismo código de honor y venganza, según el cual una muerte decente, para un hombre que tiene deudas morales, es una muerte en duelo (Sarlo, 2007). Entre el Moreno y Fierro se entabla un diálogo casi sin palabras que denota, sin embargo un entendimiento entre dos hombres que tienen una empatía. «El fin» está construido a partir de esta lectura. A este propósito Marta Spagnuolo señala que:

Insertado en el contexto del poema, este duelo (el de «El fin») cierra la payada con que concluye narrativamente *La Vuelta*. Pero lo cierra a la manera de Borges. Precisamente una manera que Hernández se había negado a sí mismo. *La Vuelta* debe terminar con una reconciliación (como la del Quijote con la realidad); esa reconciliación significa que el gaucho Martín Fierro, que el gaucho a secas acepta el nuevo lugar que le ha destinado la sociedad, acepta la ley y el orden. Insertar el duelo aquí (como lo hace Borges) es desmentir el poema (Spagnuolo, 2010).

Queda por interpretar el porqué de la muerte de Martín Fierro en el relato de Borges, que según la opinión de Spagnuolo es sin duda pasible de leerse, al menos en parte, desde el antiperonismo de Borges. No suscribo totalmente esta interpretación por resultar, entre otras cosas, insuficiente: lo que le interesa al escritor, como ya he señalado es el elemento narrativo. Como se sabe, Borges cambia el final del poema en el relato, manteniéndose fiel a la lógica narrativa de la primera parte y rehusando así la función política de portavoz del autor y recuperando la significación original del texto. Al relatar la muerte del personaje más famoso de la literatura argentina, Borges recoge los hilos sueltos dejados por Hernández, realizando una apertura interpretativa, y concluye lo que allí había quedado abierto.

Las relaciones entre el relato y el poema se complican en la última frase, cuyo comentario, ya anticipé. Borges termina el relato de esta manera: «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» (Borges, 2004: 524). De la misma forma, también en «Biografía de Isidoro Tadeo Cruz... » el autor había finalizado la historia con estas palabras: «Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento [...] comprendió que el otro era él». Introduce así uno de sus temas recurrentes, el del doble, porque este duelo es repetición ritual del duelo entre Martín Fierro y el hermano del negro, y representa también el deber del hombre de cumplir con su destino, que es, al mismo tiempo,

el destino de todos. La conocida componente filosófica ejercida por la lectura de los idealistas lleva al autor a poner en discusión la individualidad del ser. De allí la reconocida costumbre de confundir autor con lector, mezclar los géneros y, como en este caso, considerar que todos los hombres son un mismo hombre. Como afirma Borges: «Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres... » (Borges, 1974: 488).

Borges, con la muerte de un personaje de ficción que ocupaba el centro de la literatura gauchesca, deja un espacio libre para insertar sus ficciones, que en parte reemplazan al mito del gaucho por el mito de la ciudad y el compadrito. Renueva el género, lo pervierte tomando a sus personajes principales Martín Fierro y Cruz y operando literariamente sobre ellos.

Concluyendo, para Borges la gauchesca –sobre todo *El Martín Fierro*– le sirve para continuar con su acostumbrado reacomodo de textos universalmente conocidos, cambiando el punto de vista, ampliando su significado y alimentando su invención literaria.

Sus sucesores imitan su estrategia: Martín Kohan con «Erik Grieg» (*Una pena extraordinaria*, 1998), donde el autor retoma y amplía un hilo narrativo de un célebre relato de Borges «Emma Zunz» (*El Aleph*) o el más reciente *Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian.

La lectura como motor de la narrativa de Borges –como de muchos otros después de Borges– demuestra que el modelo no es la realidad sino la propia literatura. Se trata de una literatura que tiene como único referente la literatura misma a través de una anticipadora concepción de autoría literaria –hoy se diría postmoderna– puesto que no existe la originalidad del autor dado que: «Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar. Quizás porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición» (Borges, 2004:186): es decir de todos (Regazzoni, 2000).

Bibliografía

Obra de J. L. Borges:

(1974): *Evaristo Carriego*. En: *Prosa completa*, I. Barcelona: Brughera.

(1974): *Discusión*. En: *Prosa completa*, I. Barcelona: Brughera.

(1974): «El fin». En: *Prosa completa*, I. Barcelona: Brughera.

- (1974): »Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1929-1874)». En: *Prosa completa*, I. Barcelona: Brughera.
- (1999): *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- (2004): *El Martín Fierro. Juicio general*. En: *Obra Completa*, V. I-IV. Buenos Aires: Emecé
- (2004): *Obra Completa*, V, I-IV. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L., Guerrero, M. ([1953] 2004), *El Martín Fierro*. En: *Obra Completa*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.

Crítica

- Alonso, M. N. (1979): «Análisis de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”». *Revista Chilena de literatura*, 13, 93-103.
- Balderston, D. (2016): «Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de “El escritor argentino y la tradición”». *Cuadernos LIRICO*, 9, 2013: <http://lirico.revues.org/1111> (10-09-2016).
- Bloom, H. (1994): *The Western Canon. The Books and the Schools of the Ages*. New York: Harcourt.
- Caballero Wangüemert, M. (1999): *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*. Madrid: Editorial Complutense.
- García Canclini, N. (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández, J. ([1872, 1878] 2001). *Martín Fierro* (ed. Élide Lois, Ángel Núñez). Madrid: Colección Archivo.
- Ludmer, J. (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Molloy, S. (1999): *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Olea Franco, R. (1993): *El otro Borges. El primer Borges*. México-Buenos Aires: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Regazzoni, S. (2000): «El otro Borges». *Rassegna Iberistica*, 68, 41-50.
- Regazzoni, S. (2008): «La gauchesca: de la tradición a la literatura». En: Pia Masiero (ed.), *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*. Venezia: Cafoscarina, 34-47.
- Regazzoni, S. (2017): «Memoria y relato. La migración Italia Argentina». En: Luis Fernando Beneduzi, Maria Cristina Dadalto (eds.), *Mobilitade*

humana e circularidade de idea. Diálogos entre América Latina e a Europa.
Veneza: Ca' Foscari Edizioni, 53-64.

Rodriguez Monegal, E. (1978): *Jorge Luis Borges: A Literary Biography.* New York: E. P. Dutton.

Sarlo, B. ([1993] 2007): *Borges, un escritor en las orillas.* Madrid: Siglo XXI.

Silva, A. (2008): «O herói negro do Martín Fierro: civilização e barbárie em Borges e Hernández». En: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 31. Brasília: Universidade de Brasília, 153-175.

Spagnuolo, M. (2010): «Para dar fin a una discusión sobre “El fin” de Borges y posible comienzo a otra». Biblioteca Virtual: www.biblioteca.org.ar.

Susana Regazzoni

Ca' Foscari University of Venice

Borges between tradition and literary intention

Keywords: Borges, gauchesca, tradition, tale, Neo Fantastic

The article analyses Borges' relationship to and his special interest in the literary genre 'gauchesca' through his critical essays and narrative tales. We discuss in particular it studies "El fin" (1944) and "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1814 - 1874)" (1949) and its special connection to the poem *Martin Fierro*. These short stories are striking example of the writing technique of the Argentine author and his taste for the *neofantástico*.

Susana Regazzoni

Univerza Ca' Foscari v Benetkah

Borges med tradicijo in literarno invencijo

Ključne besede: Borges, gavčevska poezija, tradicija, zgodba, neofantastična književnost

Članek skozi Borgesove kritične eseje in kratke zgodbe analizira njegovo veliko zanimanje za gavčevsko poezijo. Posveti se predvsem dvema zgodbama, ki sta neposredno povezani s pesnitvijo *Martín Fierro* – El fin (Konec, 1944) in *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1814–1874) (Življenjepis Tadea Isidora Cruza, 1949) – in sta očiten primer literarne tehnike tega argentinskega pisatelja in njegovega zanimanja za neofantastično zvrst.