



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA, DE JORGE LUIS BORGES:

LA EVOLUCIÓN DE LA TRADICIÓN GAUCHESCA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

EDUARDO RITO VARGAS

**DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA**

DIRECTOR DE TESIS

**MTRA. MA. ANDREA OLIMPIA GUEVARA HERNÁNDEZ**

**DRA. MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ**

CO-DIRECTORAS DE TESIS



FEBRERO 2019

A mis hijas, Natalia y Diana:

la motivación principal

para seguir adelante.

## **AGRADECIMIENTOS**

Al Dr. Luis Quintana Tejera por su amistad y apoyo incondicional.

A la Dra, Martha Elia Arizmendi Domínguez por sus valiosos y amables consejos.

A la Mtra. Ma. Andrea Olimpia Guevara Hernández por su paciencia y motivación.

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| Introducción .....  | VI        |
| <b>Capítulo I. Situación política de Argentina después de su independencia ....</b>   | <b>1</b>  |
| 1. Contexto político y social de Argentina después de su independencia y hasta la publicación de <i>Martín Fierro</i> ..... | 1         |
| A. La pampa argentina .....   | 1         |
| B. Juan Manuel Rosas y Facundo Quiroga .....  | 4         |
| C. Sarmiento: Civilización y Barbarie .....   | 9         |
| <b>Capítulo II. Precursores de Martín Fierro .....</b>  | <b>16</b> |
| 1. Los principales autores de la poesía gauchesca que antecedieron a José Hernández y su obra <i>Martín Fierro</i> .....    | 16        |
| A. Origen de la literatura gauchesca .....  | 16        |
| B. Principales exponentes de la literatura gauchesca .....  | 18        |
| C. Martín Fierro .....  | 24        |
| 2. El legado familiar que acercó a Borges a la temática gauchesca .....   | 28        |
| A. Herencia literaria .....   | 28        |
| B. Linajes .....  | 35        |
| 3. Aproximación de Borges a la temática suburbana y gauchesca .....   | 41        |
| A. Borges y su fascinación por el arrabal .....   | 41        |
| B. Borges ante el papel de la gauchesca en la literatura argentina .....  | 49        |
| 4. La aportación de Borges a la gauchesca: las historias de los compadritos del arrabal .....                               | 54        |
| A. El símbolo del arrabal .....   | 54        |
| <b>Capítulo III. Análisis de “Hombre de la esquina rosada” .....</b>  | <b>60</b> |
| 1. Gestación de “Hombre de la esquina rosada” .....   | 61        |
| A. Versiones .....  | 61        |
| B. La entonación correcta .....   | 63        |
| C. La atmósfera de la orillas .....   | 64        |

|  |            |
|--|------------|
| D. El color local necesario .....                            | 68         |
| E. Orígenes del argumento .....                              | 69         |
| 2. Temáticas .....   | 73         |
| A. El panteísmo como recurso narrativo .....                 | 73         |
| B. Civilización y barbarie: un ciclo .....                   | 83         |
| 3. La música y el baile de los compadritos .....             | 101        |
| A. Origen marginal del tango .....                           | 101        |
| B. El tango: símbolo argentino .....                         | 103        |
| C. El papel del tango en “Hombre de la esquina rosada” ..... | 106        |
| <b>Conclusiones .....</b>                                    | <b>110</b> |
| <b>Fuentes bibliográficas .....</b>                          | <b>115</b> |
| <b>Fuentes mesográficas .....</b>                            | <b>117</b> |

## INTRODUCCIÓN

En 1978, Alejandro Rossi publicó su *Manual del distraído*. En este libro el autor le dedicó un ensayo a la obra de Jorge Luis Borges titulado “La página perfecta”. Las primeras líneas del texto admiten lo siguiente:

Escribir sobre la obra de Jorge Luis Borges es resignarse a ser el eco de algún comentarista escandinavo o el de un profesor norteamericano, tesonero, erudito, entusiasta; es resignarse, quizá, a redactar la página ciento veinticuatro de una tesis doctoral cuyo autor a lo mejor la está defendiendo en este preciso momento (1997c: 18)<sup>1</sup>.

El presente trabajo ciertamente aumentará ese “eco” al que se refiere Rossi, pero lo hará con la convicción de proponer una perspectiva diferente en el estudio de un elemento importante de la narrativa de Borges: “Hombre de la esquina rosada”, obra que concentra algunas de las reflexiones que el argentino externó en la primera década de su carrera literaria<sup>2</sup>. En concreto, el objetivo de esta investigación es presentar evidencias que respalden la aseveración de que “Hombre de la esquina rosada”, a pesar de guardar relación con las obras del género gauchesco, contiene razonamientos similares a los que Borges se aproximó en

---

<sup>1</sup> Algunos renglones más adelante —y después de advertir que existe una bibliografía que cubre el periodo de 1923 a 1973 de la obra de Borges que registra mil diez trabajos— Rossi declara: “Por mi parte, carezco de ficheros, sólo poseo una memoria mediocre, sus libros, el hábito de leerlos y la inclinación a imitarlos” (1997c: 19). Esta inclinación queda patente con la cita de las primeras líneas del texto de Rossi, que remite al cuento “Las ruinas circulares” del escritor argentino.

<sup>2</sup> En esa década, Borges publicó los poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929) y los libros de ensayos *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Estos volúmenes serían de poca estima para el autor de “El Aleph” en décadas posteriores. Aunque “Hombre de la esquina rosada” fue publicado en 1933, Borges empezó a escribirlo en 1927, es decir, el argumento de este cuento está estrechamente relacionado con los temas que Borges estudió en su primera etapa como escritor.

otros de sus cuentos que son considerados como productos de su erudición, por contener referencias a otras culturas e ideologías<sup>3</sup>.

Estudiar cualquier texto escrito por Borges puede parecer una empresa abrumadora, considerando que el autor de “El Sur” dotó a sus textos de una carga intelectual que incluye referencias a autores y corrientes filosóficas de países lejanos al contexto occidental y que , además, confundía al lector al escribir cuentos en forma de ensayos y viceversa. En cuanto a la orientación del presente trabajo, la riqueza de ideas que posee la obra del autor de “El acercamiento a Almotásim” nos servirá para rastrear las evidencias que postulen a “Hombre de la esquina rosada” como un texto que representa la evolución del género gauchesco, aunque haya retomado muchas de sus características.

En el primer capítulo se hará un recuento de algunos sucesos políticos y sociales de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina. Estos hechos antecedieron a la publicación de *Martín Fierro* (1872). La obra de José Hernández fue considerada por Borges como la más importante de la literatura gauchesca. Entonces, tomando en cuenta que el contexto en donde se desarrolla la historia de “Hombre de la esquina rosada” guarda relación con la pampa y sus habitantes, es relevante estudiar los acontecimientos que dieron origen a la escritura del poema que coronó el género literario cuyo precursor fue Bartolomé Hidalgo.

En el segundo capítulo se abordarán los antecedentes literarios de Martín Fierro. Como ya se mencionó, este panorama se proporcionará a partir del estudio

---

<sup>3</sup> Algunos ejemplos de estos cuentos pueden ser: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La forma de la espada” o Tres versiones de Judas”.

de algunos ensayos que Borges le dedicó a la literatura gauchesca y a sus principales representantes. Una vez que se establezcan los referentes de José Hernández y su contribución a dicho género se identificarán aspectos biográficos que acercaron a Borges al estudio de poemas como el de Hernández y, sobre todo, a la exploración de las posibilidades literarias del arrabal bonaerense. Al final de este apartado, se mostrará la opinión que Borges tenía acerca de la literatura cuyo máximo referente fue José Hernández.

Finalmente, en el tercer capítulo se analizarán los aspectos de “Hombre de la esquina rosada” que lo ligan a la literatura gauchesca y, lo más importante, los que muestran la innovación que Borges instauró en dicho género con este cuento. Dadas las características de este relato, nuestra mirada se dirigirá principalmente al narrador de los hechos. Asimismo, consideramos de gran relevancia los ejemplos que se identificarán en otros cuentos de Borges para fundamentar un vínculo entre “Hombre de la esquina rosada”, las reflexiones ideológicas que su autor dedicó a temas como el panteísmo, y el ciclo que se origina entre la civilización y la barbarie. De esta manera, se establecerá que en “Hombre de la esquina rosada” se abordaron temas más complejos que los referidos en la literatura gauchesca.



## CAPÍTULO I. SITUACIÓN POLÍTICA DE ARGENTINA DESPUÉS DE SU INDEPENDENCIA

1. Contexto político y social de Argentina después de su independencia y hasta la publicación de *Martín Fierro*

A. La pampa argentina

Jorge Luis Borges (1899-1986) nace en Buenos Aires<sup>4</sup> al final del siglo en que se dio la batalla por la independencia y las guerras civiles que poco a poco le darían forma al gobierno, al territorio, a la sociedad y a la cultura argentina. Este proceso de reforma civil, cuya etapa álgida sería aproximadamente la década de 1880, iría acompañado de un acelerado crecimiento económico gracias a la actividad agropecuaria, principalmente, que posicionó a Argentina como uno de los primeros países exportadores de diversos productos ganaderos<sup>5</sup>. Dicho progreso, sus causas, métodos y consecuencias, originó posturas y opiniones encontradas por parte de la sociedad argentina, sus dirigentes políticos y algunos escritores.

Cuando los territorios americanos lograron la independencia de la corona española, se enfrentaron al reto de construir naciones a partir del caos territorial, social y político que imperaba en una región recientemente librada del yugo colonial. Debido a que no existía aún ninguna organización política, ni políticos que la

---

<sup>4</sup> Los datos biográficos acerca de Jorge Luis Borges fueron tomados de: Jorge Luis Borges con Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía, 1899-1970*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999, y de: Jorge Luis Borges, *La biblioteca, símbolo y figura del universo*, 2ª ed. Barcelona, Anthropos. 2004.

<sup>5</sup> La información acerca de la historia de Argentina deriva de: Hilda Sabato, *Historia de Argentina 1852-1890*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. 2012, y de: Natalio R. Botana, *El orden conservador, La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1998.

propusieran, fueron los militares quienes se dieron a la tarea de dirigir a los habitantes de esas tierras con el objetivo de formar naciones libres y orientadas por un estructurado aparato gubernamental.

La mayoría de los actuales países latinoamericanos iniciaron sus procesos de independencia durante el primer cuarto del siglo XIX. A partir de ahí, los problemas que encararon para constituirse como naciones fueron muy similares. El territorio sur de América estaba dividido en provincias que empezaron a agruparse pacíficamente, en algunos casos, pero hubo también conflictos bélicos que se dieron con el propósito de incorporar tal o cual territorio por razones estratégicas y, las más, por cuestiones económicas. La riqueza y el perfil sociocultural de cada nación fueron determinados por esas agrupaciones.

En el caso de Argentina, a medida que se unen las provincias que la formaron, emerge una nación con dos características geográficas principales: los ríos que la cruzan y las grandes llanuras. En *Facundo*<sup>6</sup>, Domingo Faustino Sarmiento plantea que las características geográficas del país serán causa y representación de la personalidad argentina. De la oportunidad comercial que representaban los ríos, declara que: “Pudiera señalarse, como un rasgo notable de la fisonomía de este país, la aglomeración de ríos navegables que al este se dan cita de todos los rumbos del horizonte, para reunirse en el Plata y presentar, dignamente, su estupendo tributo al océano” (1979b: 25). Gracias a sus puertos

---

<sup>6</sup> El título original de la obra de Sarmiento era: *Civilización i barbarie, vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y abitos de la republica Argentina*. En el título de este libro pueden observarse ejemplos de la acentuación y la ortografía que se usaba en Argentina en el siglo XIX. En *Martín Fierro*, e incluso en “Hombre de la esquina rosada” también hay palabras de ese tiempo. Las obras de esa época que se citen en este trabajo conservaran la escritura original.

marítimos y sus lazos mercantiles con países europeos, en la década de 1830 Buenos Aires ya era la provincia Argentina más desarrollada económicamente y, por lo tanto, la región más civilizada del incipiente país. Como lo manifestó Sarmiento, Buenos Aires era la cara civilizada que conocían los países que comerciaban con esta región; sin embargo, también resaltaría, como una fuerte característica, el contraste con la región de la Pampa.

Las extensas planicies que fueron rodeando a las provincias argentinas también influyeron en el perfil cultural del país. En 1926, Borges publica el ensayo “La Pampa y el Suburbio son dioses”. Aquí, el autor primero explora el término:

*Pampa.* ¿Quién dio con la palabra pampa, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco? Sé nomás que es de origen quichua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero. El coronel Hilario Ascasubi, en sus anotaciones a *Los mellizos de la flor*, escribe que lo que el gauchaje entiende por *pampa* es el territorio desierto que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren. Ya entonces, la palabra *pampa* era palabra de lejanía (1998b: 26).

Literariamente, a Jorge Luis Borges la desolación y la vastedad que imperaban en aquella región le inspiraron los siguientes versos en “Al horizonte de un suburbio”: “Pampa: / Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras, / Yo me estoy desangrando en tus ponientes.” (1989: 15).

Mientras que Sarmiento enaltecía la civilización originada gracias al aprovechamiento del comercio marítimo, al habitante de la pampa lo culpaba de menospreciar vilmente semejante oportunidad de desarrollo: “el favor más grande que la providencia depara a un pueblo, el gaucho argentino lo desdeña, viendo en

él, más bien, un obstáculo opuesto a sus movimientos [...] la navegación de los ríos o la canalización, es un elemento muerto, inexplorado por el habitante de las márgenes del Bermejo” (1979b: 25-26). Después de advertir que la abrumadora llanura agobiaba a la pequeña región comercialmente más exitosa del país, Sarmiento concluía: “Buenos Aires está llamada a ser, un día la ciudad más gigantesca de ambas Américas. [...] fuera ya la Babilonia americana, si el espíritu de la pampa no hubiese soplado sobre ella y si no ahogase en sus fuentes el tributo de riqueza que los ríos y las provincias tienen que llevarla siempre” (1979b: 26). Pero el gaucho sí contribuyó al florecimiento de la civilización, pues se necesitaba de alguien que se ensuciara las manos para sembrar sus semillas.

## B. Juan Manuel Rosas y Facundo Quiroga

La silueta de la nación argentina se fue dibujando a través de un agitado y sangriento proceso militar. Uno de los principales actores de esta parte de la historia argentina fue Juan Manuel de Rosas. Soldado que participó en la batalla de independencia, Rosas llegó a ser gobernante de la provincia de Buenos Aires en dos ocasiones, a ese periodo se le conoció como “la época de Rosas”. Durante su primer gobierno, que fue de 1829 a 1832, Rosas contó con aliados políticos. Uno de ellos fue Juan Facundo Quiroga. La relevancia de este caudillo en la historia de Argentina quedó plasmada en la obra más importante, de acuerdo con Jorge Luis Borges, de Domingo Faustino Sarmiento.

La violencia estuvo presente desde el origen de la nación argentina. En algunas ocasiones no fueron soldados propiamente quienes procuraban que las provincias siguieran el orden que se empezaba a dar en el territorio. Con el objetivo de imponer su orden político, los gobernantes tomaron acciones que no podían ser llevadas a cabo pacífica ni legalmente. Fueron los “caudillos” quienes se encargaron de procurar que las órdenes gubernamentales que no se apegaban a procedimientos legítimos fueran cumplidas. Uno de los más famosos, aliado de Rosas, fue el gaucho Juan Facundo Quiroga, el “Tigre de los llanos”, quien impuso su autoridad principalmente en la provincia de la Rioja. La fama de estos personajes se derivó de sus violentos proceder.

Después de la relación que estableció entre la llanura pampeana y la identidad argentina al inicio de *Facundo*, Domingo Faustino Sarmiento escribió un capítulo dedicado a la biografía de Quiroga sustentado en hechos exactos, según el autor. De acuerdo con Sarmiento, Quiroga tuvo la tendencia de recurrir a la violencia para lograr sus objetivos desde la juventud. Posteriormente, llegaría a ser considerado uno de los caudillos más sanguinarios. El autor de *Facundo* afirmó lo siguiente acerca del carácter del “Tigre de los llanos”:

La pasión de las almas rudas que necesitan fuertes sacudimientos para salir del sopor que las adormeciera, domínalo irresistible desde la edad de quince años. Por ella se hace una reputación en la ciudad; por ella se hace intolerable en la casa en la que se le hospeda; por ella, en fin, derrama, por un balazo dado a un Jorge Peña, el primer reguero de sangre que debía entrar en el ancho torrente que ha dejado marcado su pasaje en la tierra (1979b: 90)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> La obra de Sarmiento ha sido valorada como la mejor del siglo XIX en Argentina (1999d: 152); su valor literario, contenido social, político e histórico la enaltecen por sobre las demás obras de la época. En cuestiones biográficas, la información que se da acerca de la vida del militar Juan

Los caudillos representaban autoridad y sus subordinados, gauchos igual que ellos, les prodigaban lealtad. La primera razón por la que Quiroga tuvo cierta influencia sobre la población se debió a su origen estanciero, así que los peones y gauchos que trabajaban para él tenían la obligación de apoyarlo y obedecerlo, so pena de perder la protección que les brindaba vivir en la estancia; tenían que actuar en favor de su patrón. A pesar de carecer de una formación militar completa, pues nunca se adaptó a la disciplina militar y prefirió desertar, Quiroga participó en la lucha por la independencia Argentina. Después, contribuyó a la organización de la confederación ejerciendo su influencia sobre provincias como La Rioja, San Juan, Catamarca y Tucumán.

Con respecto de la personalidad indómita y arrebatada, por decir poco, de Facundo Quiroga, Sarmiento continúa trazándola con las siguientes aseveraciones: “Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él sólo, a despecho de la sociedad civilizada y en hostilidad con ella, una carrera a su modo, asociando el valor y el crimen, el gobierno y la desorganización” (1979b: 93). Después de afirmar que los hechos que relató fueron tan sólo un botón de muestra de la barbarie de Quiroga, Sarmiento se centró en analizar la esencia del caudillo de la Rioja para establecer las consecuencias de la propagación de ese mal:

Sólo he hecho uso de aquellos que explican el carácter de la lucha, de aquellos que entran en proporciones distintas, pero formados de elementos análogos, en el tipo de los caudillos de las campañas, que han logrado al fin, sofocar la civilización de las ciudades, y que, últimamente han venido a completarse en Rosas, el legislador de esta civilización tártara, que ha

---

Facundo Quiroga es expresada desde la postura de Sarmiento, para quien la figura del “Tigre de los llanos” era la representación de la barbarie que impidió el avance de la civilización en la sociedad argentina durante su constitución como país.

ostentado toda su antipatía a la civilización europea, en torpezas y atrocidades sin nombre aún en la historia (1979b: 96).

El avance de la civilización en la Argentina posrevolucionaria se encontraba cercado. El principal conflicto que impidió, durante muchos años, el establecimiento de la nación argentina se dio entre sus provincias. Buenos Aires siempre gozó de un claro predominio económico con respecto del grupo formado por las otras regiones, conocido como la Confederación, que buscaba la incorporación de los bonaerenses, los unitarios, para unificarse como nación. La reticencia de Buenos Aires por integrarse a la federación se debía a que durante ese proceso su superioridad mercantil podría verse afectada, pues la Confederación quería que se le concedieran derechos que le permitieran obtener ganancias de los puertos de la provincia unitaria.

Rosas trató de lograr la unificación de Buenos Aires con el resto de las provincias manteniendo la supremacía de la provincia que gobernaba. El principal método que el gobernante puso en práctica fue la represión. Sarmiento citó en *Facundo* una frase que representaba la forma de gobierno rosista: “El que no está conmigo es mi enemigo” (1979b: 276). Durante su primer gobierno, de 1929 a 1932, Rosas tuvo el apoyo de Quiroga para controlar a sus opositores, ya fueran civiles o gobernadores de otras provincias.

En 1932, Rosas declinó la posibilidad de ser reelecto porque no le otorgaban el control total de las fuerzas militares de Buenos Aires. Mientras Juan Ramón Balcarce ocupaba la presidencia de Buenos Aires, Rosas y Quiroga llevaron a cabo

la “Campaña del desierto”, cuyo objetivo era someter o, definitivamente, exterminar a los indios de la pampa para aprovechar el territorio y continuar con el desarrollo de la agricultura y la ganadería, actividades que Rosas consideraba como esenciales para la fortaleza económica del país. A pesar de que, como ya se mencionó, en el tiempo en que se llevó a cabo esta campaña Rosas no era gobernador de Buenos Aires, sí contó con suficiente apoyo militar y de los caudillos para invadir la zona desértica del país.

Rosas volvió al gobierno de Buenos Aires en 1835, debido a una crisis política, y no dejaría el cargo hasta 1852. Esta vez sí consiguió el poder absoluto sobre la política de la provincia porteña y sus fuerzas militares. En este periodo, Rosas tuvo que cambiar su estrategia de control ya que Facundo Quiroga había muerto en una emboscada en la Barranca Yaco en 1835. Fue así como surgió “La mazorca”, un grupo de caudillos que se encargaba de controlar y, si era necesario, asesinar a los opositores del gobierno. Un distintivo de “La mazorca” fue la “divisa punzó”, cuya representación iba desde el uso del color rojo en la vestimenta de sus miembros —que muchas veces era obligatorio, tal y como lo afirma Hilda Sabato cuando dice que incluso los niños en las escuelas debían vestir uniforme rojo— hasta la declaración: ¡Viva la Federación, mueran los salvajes unitarios! Que se podía leer en cintillas que portaban sus miembros en sus vestimentas (2012:28)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Cuando la provincia de Buenos Aires logra destituir a Rosas del Poder, se elige en la confederación al militar y político Justo José de Urquiza como presidente en 1854. En uno de los banquetes que se ofrecieron para celebrar al nuevo presidente, Urquiza propuso el siguiente brindis: “Porque desde hoy no haya más salvajes unitarios, ni mazorqueros en la república. Porque todos los Argentinos seamos uno ante la ley fundamental jurada”. En el mismo acto, el vicepresidente Salvador María del Carril se pronunció por “que todas las provincias de la república formen un sólo pueblo sin distinciones, ni colores que la Constitución no autoriza, ni reconoce”. Acto seguido, Urquiza se quitó



## C. Sarmiento: Civilización y Barbarie

El avance territorial de la civilización, la transformación de las provincias en estados con gobiernos propios, la represión y el control sobre la sociedad con fines políticos serían una constante durante las guerras civiles que originaron la estructuración de la política argentina. Involucrados en estas reyertas, los habitantes originarios de Argentina fueron en algunas ocasiones víctimas, como los indígenas que vivían en la Pampa, y otras victimarios, como los peones de las estancias que eran obligados a tomar las armas para defender su territorio. En ambas situaciones se vieron involucrados los gauchos; moradores de las planicies de Buenos Aires y quienes no eran considerados como miembros distinguidos de la sociedad pues no formaban parte de esa “civilización” que sería preponderada por Sarmiento, cuyo propósito como político y, en su momento, presidente de Argentina, era civilizar al país.

En *Facundo*, Domingo Faustino Sarmiento expresó su rechazo a la época de Rosas y tomó a Juan Facundo Quiroga como la representación de la barbarie, que impidió que avanzara la civilización en el territorio argentino. Si se revisan las conclusiones de algunos capítulos de *Facundo*, se puede apreciar cómo Sarmiento procuraba que el lector no se olvidara de que Rosas, Quiroga, los gauchos, los caudillos, los indios, la pampa, y lo que de ella surgiera, eran la representación de

---

el cintillo punzó y declaró: “Desde hoy no hay más distintivos entre los argentinos” (Sabato, 2012: 57).

la maldad para Argentina; la civilización y el progreso sólo podían existir en las ciudades, como Buenos Aires, y venir de Europa.

Como ya se mencionó, al final de cada apartado de *Facundo*, Sarmiento hacia un recuento de las evidencias que mostraban las causas del rezago cultural del país. Por ejemplo, al final del capítulo “Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra”, se establece que “La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia” (1979b: 41). En el apartado “Originalidad y caracteres argentinos”, en donde se ofrece un “catálogo” de los tipos de gauchos que existieron en la pampa, concluye sentenciando que el lector “Verá en los caudillos [quienes inicialmente fueron gauchos] el reflejo vivo de la situación interior del país, sus costumbres y su organización (1979b: 59). El capítulo “Asociación, la pulpería” concluye declarando que el gobierno despótico de Juan Manuel de Rosas “clava en la culta Buenos Aires el cuchillo del gaucho y destruye la obra de los siglos, la civilización, las leyes y la libertad” (1979b: 68). En el capítulo que le dedicó a la vida de Quiroga determinó que: “Facundo es un tipo de la barbarie primitiva [...] En la incapacidad de manejar los resortes del gobierno civil ponía el terror como expediente para suplir el patriotismo” (1979b: 97).

Con los ejemplos anteriores se establece que Sarmiento escribió *Facundo* con una intención política: la de rechazar las prácticas del gobierno de Rosas quien, a su vez, le correspondió identificándolo como un franco enemigo, razón por la que el autor tuvo que exiliarse en Chile, donde escribió su obra capital, tal y como la señaló Jorge Luis Borges. La crítica vertida en *Facundo* fluyó a través del repudio

por la figura de Quiroga, que representaba a los gauchos, a los caudillos, a Rosas, en resumen, a la barbarie. Tal concepto era entendido por Sarmiento, quien sería presidente de Argentina, como la carencia de refinamiento; es decir, de buenos modales; de cultura, de educación, de civilización como se conocía en Europa<sup>9</sup>. Este rechazo a la barbarie llevó a Sarmiento a querer acabar, cuando fue su turno de dirigir al país, no sólo con los gauchos “malos”, también con otros habitantes de la pampa a quienes no alcanzaría, ni remotamente, la civilización; después de haber intentado combatir a la barbarie con su idea de civilización, intento erradicarla con acciones propias del bárbaro argentino a quien antes señaló.

Una vez que se liberaron del colonialismo, los militares argentinos trataron de expandir el territorio del nuevo país hacia el sur. Esto, como ya se dijo, obedeció también al desarrollo económico, porque los ganaderos necesitaban más tierras para sus actividades. El primer obstáculo para hacerse de la pampa del sur era sus habitantes indígenas. Domingo F. Sarmiento, presidente de Argentina de 1868 a 1874, fue uno de los militares que estaba a favor de expulsar a los indios que vivían en la pampa para extender el territorio argentino, promover la civilización del país y, de paso, darle a los estancieros de la época espacio para seguir con el crecimiento económico.

En cuanto a su intervención en el desarrollo cultural de la nación, Sarmiento es considerado uno de los principales promotores de la educación en Argentina,

---

<sup>9</sup> En *Children of Facundo*, Ariel de la Fuente define el término así: “*the inhabitants of the countryside were not only poor but rustic and ignorant as well.*” Además, observa que la esencia del gaucho permanecía en las derivaciones gramaticales de la palabra “gaucho”: “*This meaning of the term was so extended that people from rural areas even used it as a verb: gauchar an animal was synonymous with «stealing» it*” (2000b: 76).

esto constituyó una de sus grandes virtudes; sin embargo, con respecto de los habitantes de la llanura, tuvo posturas muy controvertidas que se alejaban de su imagen bienhechora. En 1844, Sarmiento publicó el artículo “Investigaciones sobre el sistema colonial de los españoles, por José Victoriano Lastarria”, ahí declaró: “No hai amalgama posible entre un pueblo salvaje i uno civilizado. Donde este ponga su pié, deliberada o indeliberadamente, el otro tiene que abandonar el terreno y la existencia; porque tarde o temprano a de desaparecer de la superficie de la tierra” (2007a: 215).

La erradicación de los indígenas de la pampa argentina confrontó a los habitantes nativos de este país. Para detener a los indígenas que se defendían y atacaban las estancias, los militares buscaron más hombres para fortalecer sus ejércitos. La mayoría de los reclutados iban en contra de su voluntad y no tenían idea de las labores que realizarían. La milicia no encontraría más soldados en las urbes, sino en el campo. La lucha en favor de la civilización y en contra de los salvajes daba origen a otro tipo de barbarie.

En las “levas” que las autoridades argentinas realizaban para reclutar gente, se encontraban los “gauchos”. Borges los define así:

No eran un tipo étnico: por sus venas podía o no correr sangre india. Los definía su destino, no su ascendencia, que les importaba muy poco y que, por lo general, ignoraban. Entre las veintitantas etimologías de la palabra gaucho, la menos inverosímil es la de huacho, que Sarmiento aprobó. A diferencia de los *cowboys* del Norte, no eran aventureros; a diferencia de sus enemigos, los indios, no fueron nunca nómadas. Su habitación era el estable rancho de barro, no las errantes tolderías (1999e: 215)

Los maltratos que recibían gauchos, el rechazo de que eran objeto, las tareas que se les imponían, los condenaban a la vida criminal y a ser tachados como la personificación del bribón que podía encargarse del trabajo sucio, sin lealtad ni principios. Los gauchos no sólo tuvieron participación en los conflictos territoriales de Argentina. Décadas después, con el territorio argentino prácticamente delimitado, cuando se trataba de establecer el gobierno civilizado del país mediante elecciones, y ya no por batallas civiles, había situaciones que impedían un proceso de elección limpio y entonces echaban mano de los gauchos. En *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Natalio Botana refiere el papel del gaucho en las fraudulentas elecciones:

Entre el hipotético pueblo elector y los cargos institucionales que producían el voto, se localizaba, en una franja intermedia, un actor político, [...] el caudillo electoral, un personaje que podía desempeñar los cargos más bajos de la escala de gobiernos electorales [...] Los que habitualmente criticaban el estado de cosas, lo miraban con desprecio, como un Moreira<sup>10</sup> decadente, un “tigre de los llanos”, “disminuido, afeitado, desmontado, sofrenado” (1998d: 186).

Los gauchos fueron el grupo social que hizo el trabajo sucio, pero quienes planeaban cómo debía hacerse eran los que personificaban el otro nivel de barbarismo, alojado en la civilización. Sarmiento publicó *Facundo* en 1945, diez años después de la muerte de Quiroga; es decir, solo pudo atacar al representante

---

<sup>10</sup> Eduardo Gutiérrez escribió la novela “Juan Moreira” en 1880, en donde se cuenta la historia de un gaucho hijo del mazorquero José Custodio Moreira, que sufrió una serie de injusticias similares a las de Martín Fierro las cuales ocasionaron que se convirtiera en un criminal y asesino perseguido por la ley: “El gaucho habitante de nuestra pampa tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen, por las razones que expondremos; otro es el camino de los cuerpos de línea, que le ofrecen su puesto de carne de cañón” (1987b: 6).” Jorge Luis Borges relató la batalla en que la policía dio muerte a Moreira en el cuento “La noche de los dones”. Después de clavarle la bayoneta, el sargento que lo mató le dijo: “Moreira, lo que es hoy de nada te sirvió disparar” (2011: 473).

de la barbarie gauchesca mediante la palabra escrita. Más adelante, el escritor y político tendría la oportunidad de sentir un triunfo sobre los gauchos de manera más vívida. Facundo Quiroga contó con un lugarteniente de nombre Ángel Vicente Peñaloza, quien combatió con arrojo al lado del “Tigre de los Llanos”. Peñaloza, a quien apodaban “Chacho”, se involucró en un ir y venir de lealtades a diferentes caudillos, pasando de un bando a otro y peleando al lado de quienes en algún momento fueran sus enemigos, después de la muerte de Quiroga, en 1835. En 1863, “Chacho” fue finalmente asesinado por el mayor Pablo Irrizabal, le cortaron la cabeza y la expusieron en la plaza de Olta. Sabato apunta que “este acto feroz puso en evidencia la distancia entre el discurso oficial de civilización y la cruel realidad de la guerra” (2012: 133). A continuación se cita la reacción por parte de Sarmiento, cuando ocupaba la gobernación de San Juan, cinco años antes de ser presidente de Argentina, ante este acontecimiento:

No sé lo que pensarán de la ejecución de Chacho. Yo, inspirado por el sentimiento de los hombres pacíficos y honrados, aquí he aplaudido la medida, precisamente por su forma. Sin contarle la cabeza a aquel inveterado pícaro y ponerla a la expectación, las chusmas no se habrían aquietado en seis meses (2012: 134).

Sarmiento no dejó duda de su aberración por todo lo que él consideraba la “barbarie”, pero sus acciones no eran consistentes y así como su estatua quedó en el pedestal de la labor educativa que desarrolló en su país, sus estrategias para erradicar al gaucho, arquetipo de la barbarie, lo alejaban de la civilización que enaltecía; fue similar a Rosas, quien, por un lado, estaba a favor de la prosperidad

de Buenos Aires pero, por otro, no dudo en pasar por encima de quien fuera con tal de mantener el poder político y militar que ostentaba.

La presencia del gaucho en la evolución de la nación argentina no pasó desapercibida por los hombres de letras de la región. Después de la lucha por la independencia y durante el proceso de ordenamiento político de Argentina hubo escritores que eligieron al gaucho como tema central de sus reflexiones. La mayoría de los autores se concentraron en darle a los lectores una imagen lúdica del habitante de la pampa y sus circunstancias, pero hubo una excepción. Ante la evidente situación de abuso y atropello en contra de los pobladores de la llanura, José Hernández, adversario político de Sarmiento, tomó la pluma y protestó, mediante un poema en el que contó la vida de sufrimiento e injusticias de un personaje llamado Martín Fierro. Así fue como este autor se agregó a la tradición gauchesca, pero sin tener idea de que se apartaba del canon de este género ni de la trascendencia que sus versos obtendrían con el paso del tiempo.

## CAPÍTULO II. PRECURSORES DE MARTÍN FIERRO

1. Los principales autores de la poesía gauchesca que antecedieron a José Hernández y su obra *Martín Fierro*

### A. Origen de la literatura gauchesca

En 1950, Borges retomó su ensayo “La literatura gauchesca”<sup>11</sup> para ofrecer una conferencia. En este texto afirmó que:

Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las numerosas guerras civiles, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje de las milicias; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales nació la literatura gauchesca. También influyó en ella la preferencia romántica por el color local. (2001: 496).

En la cita anterior, el autor de *El libro de arena* propone una conjunción de elementos derivada de circunstancias políticas y sociales como la causa que dio origen al género de la poesía gauchesca. Y así, a inicios del siglo XIX, surgió un género que, inicialmente, fue utilizado para mostrar, con no mucha efectividad de acuerdo con Borges, primeramente a los habitantes de las llanuras argentinas y uruguayas, sus costumbres y sus desventuras. Los elementos que constituían ese

---

<sup>11</sup> El texto original lo publicó en 1932 —en la época de “Hombre de la esquina rosada”—, es decir, sus opiniones eran del tiempo en que decidió retomar la tradición gauchesca en sus cuentos.



género: los gauchos de las milicias<sup>12</sup>, autores cultos, color local, son temas que Borges observó y analizó en los ensayos que dedicó al estudio de dicha literatura.

La vida del gaucho, sus conflictos, su entorno, su particular forma de hablar, aspecto principal para transmitir ese “color local”, fueron percibidas como material literario por algunos autores de la época y del continente. Llegaría a ser el icono de la Pampa argentina, pero la figura del gaucho no era exclusiva de este país, pues pobladores que compartían circunstancias de vida parecidas se encontraban en toda América. Al libro que le dedicó a Evaristo Carriego en 1929, Borges le agregó una sección acerca del tango que se convirtió en cuatro conferencias que dictó en 1965. En la primera, el escritor enlistó personajes similares al gaucho que había a lo largo del continente:

El tipo de pastor ecuestre y solitario se dio en toda América: desde Nebraska y Montana hasta los confines australes del continente. Tenemos el sertanejo, el llanero, el guaso, el gaúcho, el cowboy, el gaucho. Y el que primero logra fama, sin ser esencialmente distinto de los otros, es el gaucho. Y hay una prueba de ello en un poema de un gran poeta norteamericano, Walt Whitman (2017: 16).

Si bien fueron los escritores sudamericanos quienes empezaron y concretaron la literatura gauchesca, Borges se percató de que autores de otras

---

<sup>12</sup> Es importante notar que ya en esta idea, Borges distingue una “categoría” (así como lo hizo Sarmiento al ofrecer un “catálogo” de tipos de gauchos en *Facundo*) para el principal personaje del género: el gaucho de la milicia (1979b: 42). Es decir, las historias de gauchos, como *Martín Fierro* o *Juan Moreira*, tienen como personajes principales a hombres que habitaban la llanura pacíficamente en un principio pero quienes a partir de una injusticia, por la que sufren un despojo humillante y despiadado, pues pierden seres amados y propiedades además de que su libertad queda en riesgo, van evolucionando en criminales cada vez más crueles, que pueden matar en una pelea o que pueden verse envueltos en injusticias políticas; en abuso de poder (1987b: 10). La personalidad de esos gauchos sufre una transformación que los va degradando progresivamente.

regiones sintieron una fascinación similar por pobladores de características gauchescas que habitaron otras regiones del continente<sup>13</sup>. En otro momento de sus conferencias acerca del tango, Borges, cita una parte de la obra *Leaves of Grass* de Walt Whitman, cuya primera edición se publicó en 1855, durante el apogeo de las guerras civiles argentinas, en donde el escritor norteamericano hace referencia al gaucho<sup>14</sup> —o a un personaje que considera equivalente, pues el habitante de la pampa alcanzó a ser reconocido como tal, y a tener estatus de icono literario, hasta que los escritores porteños lo encumbraron en la literatura regional—: *Veo al gaucho, / Veo al incomparable jinete de caballos girando el lazo, / veo sobre la pampa la persecución / de la hacienda brava*<sup>15</sup> (2017: 18).

## B. Principales exponentes de la literatura gauchesca

Un nuevo género literario surgiría a partir del interés de los civilizados escritores porteños por el salvaje gaucho y su hábitat. Al tema del morador de la llanura se le dieron diferentes tratos por parte de los poetas gauchescos. Borges prologó, en

---

<sup>13</sup> Con respecto de la presencia del gaucho en la región argentina, declaró: “En mil ochocientos sesenta y tantos, en Buenos Aires, lo difícil no era conocer al gaucho, sino ignorarlo. La campaña se confundía con la ciudad y su plebe era criolla” (1999e: 21). Como ya se estableció al principio de este apartado, Borges estaba convencido de que no era suficiente la vida pastoril de las llanuras: “la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregon hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*” (1996a: 12). De no haber sido por el irrupción de la civilización que llevaban los militares a la región pampeana, no hubiera surgido la poesía gauchesca.

<sup>14</sup> En “Los escritores argentinos y Buenos Aires”, Borges manifiesta: “Nuestra literatura gaucha — acaso el género más original de este continente— siempre se elaboró en Buenos Aires. Salvo el coronel Ascasubi —de quien la historia cuenta que nació en Córdoba, y las historias o la tradición que en Montevideo—, todos sus cultores fueron porteños, desde Estanislao del Campo a Eduardo Gutiérrez, desde el autor de *El gaucho Martín Fierro* al de *Don Segundo*” (1998c: 125).

<sup>15</sup> El texto original dice: I see the Brazilian vaquero, / I see the Bolivian ascending mount Sorata, / I see the Wacho crossing the plains, I see the incomparable rider of / horses with his lasso on his arm, / I see over the pampas the pursuit of wild cattle for their hides” (2007c: 178).

1968, una edición de *Martín Fierro* de José Hernández. Ahí, el autor de “El Sur” enlistó a los autores que para él fueron los más importantes de la gauchesca: Bartolomé Hidalgo, montevideano que inició el género: “a él se debe, sin duda, el descubrimiento del sencillo artificio de mostrar gauchos que se esmeran en hablar como tales, para diversión de lectores cultos”<sup>16</sup> (1999d: 145); Hilario Ascasubi, autor de *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*; Estanislao del Campo, quien hizo alusión a uno de los libros de Ascasubi con su obra *El Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, y Antonio Lusich, quien escribió *Los tres gauchos orientales* poco tiempo antes de la publicación de *Martín Fierro*, obra que representaría la cumbre de la tradición gauchesca<sup>17</sup>.

En cuanto al iniciador del género, Leopoldo Lugones propone a alguien distinto en su obra *El payador*. Ahí, especuló que el iniciador de la corriente, adscrita al panfleto político, fue D. Juan Alberto Godoy, aunque concuerda con Borges en que: “su verdadera difusión [de la poesía gauchesca] corresponde al barbero Hidalgo, quien hubo de imprimirle, como es natural, la descosida verba del oficio

---

<sup>16</sup> Acerca del pionero Hidalgo, Borges también dijo: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Bartolomé Hidalgo descubre la entonación del gaucho; eso es mucho” (1996a: 16). Pero no sólo se esforzó por plasmar el habla gauchesca, si observamos el cielito titulado: “Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata” descubriremos que Hidalgo ya hacía denuncias en sus textos, aunque no eran las injusticias que padeció el gaucho lo que reclamaban: “No queremos españoles / que nos vengán a mandar, / tenemos americanos / que nos sepan gobernar (1987c: 56).

<sup>17</sup> Como se mencionó al principio de este apartado, el contacto bélico entre militares —algunos de ellos muy cultos, como Sarmiento— y gauchos a quienes se les impuso ser soldados originó la literatura gauchesca. En el libro *Poesía Gauchesca*, Jorge B. Rivera ofrece datos biográficos de cuatro de los cinco autores referidos en este párrafo que permiten saber que formaron parte de la milicia: Bartolomé Hidalgo participó en las campañas de la región uruguaya contra los portugueses; Ascasubi luchó contra Facundo Quiroga; Estanislao Del Campo fue capitán del ejército de Mitre; José Hernández combatió en las fuerzas de la Confederación (1987c: 399-433).

[...] aquello iba a engendrar a poco uno de los más grandes poemas nacionales” (1979a: 126).

En el ensayo “La poesía gauchesca”, Borges analiza las principales características de los eslabones que llevaron a este género a ser una tradición nacional<sup>18</sup>. Inicia contrastando la obra de Hilario Ascasubi, uno de los representantes fundamentales en Argentina, con la del creador de *Martín Fierro*:

El Martín Fierro es triste; los versos de Ascasubi son felices y valerosos y tienen un carácter visual, del todo ajeno a la manera de Hernández [...] Hernández destaca el horror de Fierro ante la invasión y la depredación; Ascasubi (*Santos Vega*, 13) nos pone ante los ojos las leguas de indios que se vienen encima (1999e: 16)<sup>19</sup>.

Además del carácter festivo que se contrapone al aire depresivo del poema de Hernández, Borges destacó otras características de *Paulino Lucero* que representan su singularidad y, al mismo tiempo, lo diferencian de *Martin Fierro*. Por ejemplo, Ascasubi dedica descripciones más profusas en momentos en que sus personajes bailan:

Sacó luego a su aparquera  
la Juana. Rosa a bailar  
y entraron a menudiar  
media caña y caña entera.  
¡Ah, china! si la cadera  
del cuerpo se le cortaba,  
pues tanto lo mezquinaba

---

<sup>18</sup> Complementaremos la nota de la página anterior acerca de Bartolomé Hidalgo con la siguiente idea que Borges expresó al inicio de su texto acerca de *Martín Fierro*: “[La poesía gauchesca] Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al urbano. Haber descubierto esta convención es el mérito capital de Bartolomé Hidalgo, un mérito que vivirá más que las estrofas redactadas por él” (1999e: 13).

<sup>19</sup> En *Discusión*, Borges ya había escrito una versión de “La poesía gauchesca”. En ese texto, la cita anterior se complementaba así: “Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación esta para mí la singularidad de Ascasubi” (1996a: 22).

en cada dengue que hacía,  
que medio se le perdía  
cuando Lucero le entraba (1996a: 19).

Entretanto, anterior al conflicto referido en el VII capítulo del poema, que Martín Fierro causa en un baile, por pura diversión, el narrador describe a un negro y a su pareja. Cuando la negra comienza a bailar, Martín Fierro piensa de ella: “Y dentro al baile muy tiesa / con más cola que una zorra / haciendo blanquiar los dientes / lo mesmo que mazamorra” (1999f: 61).

Borges determina que: “los muchos bailes que necesariamente figuran en su relato [el de Martín Fierro] no son nunca descritos. Ascasubi, en cambio, se propone la intuición directa del baile, del juego discontinuo de los cuerpos que se están entendiendo. [...] Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi” (1996a: 19). En el ejemplo anterior, la frase “muy tiesa” da una idea de la forma de bailar de la negra —sin gracia y tal vez con torpeza— y, a la vez, permite apreciar con más claridad la molestia y la envidia que le provoca al narrador ver que un hombre se divierte con su pareja<sup>20</sup>. Por lo tanto, el narrador de *Martín Fierro* no se afanaba en las descripciones —mediante las que se plasmaba el color local en la literatura gauchesca—, sino en mostrar las reacciones de los personajes ante las diferentes situaciones del poema.

---

<sup>20</sup> Martín Fierro llega a ese baile abatido porque acaba de percatarse que ha perdido a su familia y que se ha convertido en fugitivo. Desde que llega al evento, su ánimo está lejos de la diversión: “Supe una vez por desgracia / que había un baile por allí, / y medio desesperao / a ver la milonga fui” (1999f: 46).

En la obra de Estanislao Del Campo, Borges observa cómo se dan las relaciones entre los personajes del *Fausto*. Después de calificar como estériles las discusiones de los críticos acerca del pelo de los caballos<sup>21</sup>, el autor de “Emma Zunz” opina que lo esencial “es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en este mundo corporal de nuestros destinos, es en mi opinión la virtud central del poema [...] Lo esencial es el diálogo, es la clara amistad que trasluce el diálogo” (1996a: 30).

Al igual que en la obra de Ascasubi, Borges notó la relevancia de las descripciones en los poemas de Del Campo: “Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que el *Fausto* presenta; yo tengo para mí que la mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad” (1996a: 30). Como se mencionó al principio de este apartado, el color local imperó en las primeras obras de la poesía gauchesca. La obra de Estanislao Del Campo se alineaba a esa característica, por eso la enaltecían; sin embargo, más adelante veremos porque Borges reprobaba las descripciones del paisaje.

La relación que Borges encuentra entre la obra de Antonio Lussich y la de José Hernández es muy estrecha. Primero, menciona la relación de amistad que existía entre los dos escritores; Hernández le escribió una carta a Lussich para agradecerle el envío de *Los tres gauchos orientales* y para felicitarlo por la

---

<sup>21</sup> Asó lo refirió: “Los detractores del *Fausto* lo acusan de ignorancia y de falsedad. Hasta el pelo del caballo del héroe ha sido examinado y reprobado”, y agregó: “También se ha censurado que un rústico pueda comprender y narrar el argumento de una ópera. Quienes así lo hacen, olvidan que todo arte es convencional; también lo es la payada biográfica de Martín Fierro” (1996a: 30).

publicación de su libro. Borges deduce la importancia de esto hecho de la siguiente manera: "Don Antonio Lussich, que acababa de escribir un libro felicitado por Hernández, *Los tres gauchos orientales*, poniendo en escena tipos gauchos de la revolución uruguaya llamada *campana de Aparicio*, dióle, a lo que parece, el oportuno estímulo" (1996a: 31).

Después, Borges es categórico en cuanto a la importancia del predecesor de *Martín Fierro*: "Los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández<sup>22</sup>. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético" (1996a: 40). El argentino basó su opinión en comparaciones como la siguiente. De la obra de Lussich, transcribió:

Yo tuve ovejas y hacienda;  
caballos, casa y manguera;  
mi dicha era verdadera  
¡hoy se me ha cortao la rienda!

En el poema de Hernández se lee:

Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer  
pero empecé a padecer,  
me echaron a la frontera  
¡y qué iba a hallar al volver!  
tan sólo hallé la tapera (1996a: 38)

Sólo seis meses separaron las publicaciones de *Los tres gauchos orientales* y de la obra de Hernández. En esa época, 1872, todavía era frecuente que los indios

---

<sup>22</sup> Después de describir la trama general del libro de Lussich como las conversaciones de tres gauchos que rememoran sus andanzas, Borges anota: "los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes digresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo o por Ascasubi, son las que prefiguran el *Martín Fierro*, ya en la entonación, ya en los hechos, ya en las mismas palabras" (1996a: 33).

invadieran las estancias para robar. Un problema mayor era que en las ciudades no había quien estuviera dispuesto a incorporarse al ejército para combatir a los indígenas. Sólo quedaban los gauchos a quienes, en la mayoría de las veces, se les forzaba a enlistarse en las campañas, y era así como empezaban las injusticias, los agravios y las humillaciones que trastocaban la vida pastoril y pacífica del habitante de la pampa pues, además de reclutarlos en contra de su voluntad, los despojaban alevosamente de sus propiedades.

### C. Martín Fierro

En colaboración con Margarita Guerrero, Borges publicó un estudio acerca de *Martín Fierro* en 1953. En este libro se dice que en los tiempos de las batallas contra los indios: “El ejército cumplía [...] una función penal; la tropa se componía, en gran parte, de malhechores o de gauchos arbitrariamente arreados por las partidas policiales”, y se establece que “Hernández escribió el *Martín Fierro* para denunciar ese régimen”<sup>23</sup> (1999e: 45). En la tercera parte del poema de Hernández, publicado en 1872, se lee lo siguiente:

Cantando estaba una vez  
en una gran diversion;  
y aprovechó la ocasion

---

<sup>23</sup> “Los indios representaban a la barbarie”, por eso había que terminar con ellos. Esta idea fue expandida más allá del territorio argentino. Acerca de la guerra de la Triple Alianza en 1966 —que involucró a Argentina, Brasil y Uruguay en contra de Paraguay— Hilda Sabato cita a Luc Capdevila para dar una explicación de sus causas: “El acontecimiento es percibido como el enfrentamiento entre la civilización y la barbarie, según un prisma de representaciones anteriormente organizado por Domingo Faustino Sarmiento para el caso de las guerras argentinas” (2012: 140).



como quiso el Juez de Paz...  
se presentó, y ay no mas  
hizo una arriada en montón.

Juyeron los más matreros  
y lograron escapar  
yo no quise disparar;  
soy manso, y no había porqué.  
Muy tranquilo me quedé  
y ansi me dejé agarrar (1999f: 34).

Algunas líneas más adelante en el poema, el narrador describe cómo, los gauchos reclutados, perseguían a los indios:

Y cuando se iban los Indios  
con lo que habian manotiao,  
saliamos muy apuraos  
a perseguirlos de atras;  
si no se llevaban mas  
es porque no habian hallao (1999f: 39).

Para Lugones, *Martín Fierro* es un poema épico porque: “expresa la vida heroica de la raza: su lucha por la libertad, contra las adversidades y la injusticia” (1979a: 129). Borges prefiere avanzar con cautela antes de adjudicarle un adjetivo de esa envergadura al poema de Hernández y antepone la definición del término: “Si lo restringimos [...] a composiciones anónimas que tratan una materia tradicional en la que figuran héroes y númenes, *El gaucho Martín Fierro* no es épico; si denominamos épico a lo que deja un sabor de destino, de aventura y de valentía, indudablemente lo es” (1999e: 148). En contraparte, para sustentar la grandeza que le atribuía al poema de Hernández, Lugones afirmó que:

Cuando el poema épico, según pasa algunas veces, ha nacido en un pueblo que empieza a vivir, su importancia es todavía mayor; pues revela en aquella entidad condiciones vitales superiores, constituyendo, así, una profecía de carácter filosófico y científico. Era esto lo que veía Grecia en los poemas homéricos, y de aquí su veneración hacia ellos (1979a: 20).

La obra de José Hernández se agregaba a la poesía gauchesca, pero el personaje principal de su poema no cantaría sólo para divertir al lector: “Hernández no se limitó a recibir, de un modo mecánico, la tradición que los historiadores de la literatura llaman gauchesca, sino que la renovó y transformó. Su gaucho quiere conmovernos, no divertirnos” (1999d: 151). De esta manera Borges establece la primera y fundamental diferencia entre *Martín Fierro* y las obras gauchescas que la antecedieron<sup>24</sup>.

Borges se sumó a la idea de que el poema de José Hernández fue la obra capital del género gauchesco, y aparentemente de la literatura argentina. Consideró que la principal virtud de *Martín Fierro* fue que mediante su canto el narrador levantó la voz ante las injusticias que padecía y dejó de ser el gaucho de quien se burlaban por su inocencia y su forma de hablar<sup>25</sup>. Esta opinión sólo observaba la imagen del poema. Al final del estudio que le dedicó a esta obra, Borges resume su disertación analizando dos de los juicios críticos que recibió el poema en el tiempo de su publicación:

El de Lugones, para quien el *Martín Fierro* es una epopeya de los orígenes argentinos; el de Calixto Oyuela, para quien el poema sólo registra un caso

---

<sup>24</sup> La siguiente idea de Borges abunda en la “renovación” del género: “Hernández se rebeló contra ella [la tradición gauchesca] y la transformó y puso en el empeño todo el fervor que encerraba su pecho y que tal vez no hay otra manera de utilizar una tradición” (1999d: 149).

<sup>25</sup> No hay que perder de vista que en los cielitos de Hidalgo ya hay evidencia de reclamo en contra de la situación de la sociedad de su época.

individual. "Justiciero y libertador" es la definición del protagonista que ha estampado Lugones; "hombre con visible declinación hacia el tipo *moreiresco* de gaucho malo, agresivo, matón y peleador con la policía", la que Oyuela prefiere (1999e: 99).

En las opiniones anteriores, Borges advierte que se discute el valor de la obra a partir de lo justas que, moralmente, pueden ser las acciones del protagonista y que, por lo tanto, se deja de lado su valor literario. Para Borges, el poema de Hernández representa a la tradición gauchesca y su valor: "Está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir", y termina de explicar su postura declarando: "Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud" (1999e: 103). Para Borges, el trato que Hernández le dio a la personalidad de su héroe le valió la esencia atemporal que poseen las obras que cobran relevancia en la literatura mundial<sup>26</sup> y que representan parte de la esencia de sus países de origen.

Lugones no titubeó al situar a *Martín Fierro* en la cumbre de la literatura argentina; Borges, precavida y paradójicamente, estimó: "Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina" (1999d: 152). En la cita anterior, primero debemos advertir que Borges coincidió con Lugones y postuló a *Martín Fierro* como la máxima expresión de la

---

<sup>26</sup> En uno de los prólogos que escribió para el poema de Hernández, Borges expresó esta idea de la siguiente manera: "En el autor de *Martín Fierro* se ha repetido, *mutatis mutandis*, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar. Cada uno de ellos, como es sabido, partió de una tradición literaria; consideremos ahora la tradición que usó y coronó José Hernández." (1999d: 142).

literatura de su país —considerando que la opinión venía del escritor cuya obra podría considerarse también como la más importante de Argentina, el pronunciamiento poseía mucha autoridad— Después, no se debe pasar por alto que Borges puso, cautelosamente, la obra de Hernández hombro con hombro con la de Sarmiento. ¿Por qué ubicar a la misma altura dos libros de autores política e ideológicamente contrarios? ¿Cómo pueden representar a la literatura argentina dos obras que expresaron discernimientos contrarios? A lo largo de su vida, Borges tuvo criterios que fueron, o parecían ir, de un extremo ideológico a otro —incluso llegó a rechazar parte de su obra por considerarla “mala”—. Su acercamiento a la literatura gauchesca y la evolución de su obra nos permitirán apreciar esos cambios en su postura literaria.

## 2. El legado familiar que acercó a Borges a la temática gauchesca

### A. Herencia literaria

Para indagar en las motivaciones de Jorge Luis Borges para acercarse a la literatura gauchesca podrían considerarse, primero, aspectos biográficos<sup>27</sup> del escritor y, después, ubicar momentos en sus textos que dejen entrever sus preferencias como

---

<sup>27</sup> Así lo afirma Borges en su ensayo “Profesión de fe literaria”: “Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él” (1998b: 143).

lector. En su autobiografía publicada en 1970, Borges afirmó: “Una tradición literaria recorría la familia de mi padre” esta tradición representaba una responsabilidad que planteó así: “Desde mi niñez, cuando le sobrevino la ceguera, se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. Era algo que se daba por descontado (y esas convicciones son más importantes que las cosas que meramente se dicen). Se esperaba que yo fuera escritor” (1999c: 29).

Los escritos de Jorge Luis Borges fueron el reflejo de su curiosidad lectora que no conoció fronteras geográficas ni ideológicas. Fue su padre quien lo acercó a la literatura inglesa, que tendría una fuerte influencia en su obra. Gracias a esta orientación, Borges leyó a escritores como Stevenson, Chesterton y Kipling. Su actividad literaria inició a una edad muy temprana. A los seis años escribió su primer cuento “La visera fatal” y a los diez realizó la traducción de “*The Happy Prince*” de Oscar Wilde, que fue atribuida a su progenitor, Jorge Guillermo Borges. Los viajes que hizo con su familia a Europa, a causa de los problemas con la vista que padecía su padre, le permitieron aprender otras lenguas, como el francés, el alemán y el latín, y entrar en contacto con las corrientes literarias que se desarrollaban en aquel entonces en el viejo continente, principalmente con el Ultraísmo, movimiento en el que tendría una participación activa en España y en donde empezaría a escribir sus primeros poemas.

En el prólogo que Jorge Luis Borges escribió, en 1969, para la reedición de su primer volumen de poemas, el autor declaró: “*Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después” (1996c: 11). En este libro ya estaban presentes las

cuestiones filosóficas: “A quien leyere”<sup>28</sup>, sus antepasados: “Inscripción sepulcral”<sup>29</sup>, su arraigo argentino: “Las calles”<sup>30</sup>, la fascinación que le provocó la marginalidad: “Arrabal”<sup>31</sup>, los actores y conflictos políticos del país: “Rosas”<sup>32</sup>, y la tradición, de la que también habla en “Rosas”<sup>33</sup>. El autor de “El Golem” abordaría una y otra vez estos temas en sus ensayos, cuentos y poemas —como él lo reconoció, debido a su esencia “monótona”<sup>34</sup>—. Ese “fervor” no sólo fue una apasionada alabanza a la nación argentina ni tampoco una mirada fija en la región modernizada, civilizada, de la ciudad, también fue un sentir a veces melancólico y contemplativo del suburbio.

Borges regresó a Buenos Aires en 1921 y continuó con su labor poética. Un tema recurrente en sus poemas era el aprecio que le tenía a su ciudad natal. En *Fervor...*, se compilaron los poemas que había escrito previamente para diferentes revistas literarias argentinas, francesas y españolas. Además, los textos de crítica literaria que realizó en esa misma época dieron forma a *Inquisiciones*, su primer libro de ensayos. Fue así como en la década de 1920 la carrera literaria de Jorge

---

<sup>28</sup> “Es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” frase que refleja el panteísmo al que Borges se refiere cuando afirma que “un hombre es todos los hombres” (1996c: 13).

<sup>29</sup> Dedicado a su bisabuelo, el coronel Isidro Suárez (1996c: 31).

<sup>30</sup> Que no son las calles de la Buenos Aires civilizada sino: “aquellas calles del barrio, / casi invisibles de habituales, / enternecidas de penumbra y de ocaso” (1996c: 15).

<sup>31</sup> Para Borges, la zona de la ciudad donde se sentía el verdadero Buenos Aires: “y divisé en la hondura / los naipes de colores del poniente / y sentí Buenos Aires (1996c: 47).

<sup>32</sup> “alguien, como reproche cariñoso, / pronunció el nombre familiar y temido. / La imagen del tirano / abarrotó el instante” (1996c: 41).

<sup>33</sup> “No sé si Rosas / fue un ávido puñal como los abuelos decían” (1996c: 41).

<sup>34</sup> En su autobiografía, Borges se expresó así de “Fervor...”: “creo que nunca me he apartado de él. Tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas; siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro.” (1999c: 66) Si se revisan los títulos de los cuentos de Borges pueden agruparse, por ejemplo, los que halan de gauchos y compadritos. Sin embargo, esto no es suficiente para corroborar si en realidad había temas que se repitieran con frecuencia. En cambio, al leer sus historias puede apreciarse que el “duelo” al que llegan los personajes de las historias de corte gauchesco es un elemento narrativo que perdura en sus demás historias pero que no es tan evidente.

Luis Borges iniciaría entre poemarios —como *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)—, y compilaciones de ensayos —por ejemplo: *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928)—.

Aunque los textos de Borges empiezan a llamar la atención de la crítica y de otros escritores, el argentino aún estaba lejos de lograr el reconocimiento que lo designaría como uno de los escritores más importantes del siglo XX. En cuanto a narrativa, primero publicó *Historia Universal de la infamia*<sup>35</sup> (1935), volumen en el que se reunieron textos que, en su mayoría, ya habían aparecido en el suplemento literario del diario *Crítica*. Su segundo libro de cuentos fue *El jardín de senderos que se bifurcan*. Esta obra participaría en el Premio Nacional de Literatura en 1942, pero —increíblemente, para los partidarios del argentino— no quedó en ninguno de los tres primeros lugares. En el artículo “El premio nacional de 1942: batallas por el canon”, María del Carmen Marengo cita la justificación del dictamen. Primero, se califica a *El jardín...* de "literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho" (2003: 5). Y más adelante, se completa la sentencia diciendo que:

Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino (...) con el galardón de la mayor recompensa nacional, un obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aún para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia) juzgamos que hizo bien (2003: 5).

---

<sup>35</sup> En lo sucesivo se usará la siguiente abreviatura: HUI (Historia Universal de la Infamia).

Dicho suceso provocaría tal revuelo —una serie de artículos en las revistas de la época a favor y en contra del libro de Borges— que incluso al final de *El Aleph*, publicado en 1949, aparece un párrafo titulado “Postdata del primero de marzo de 1943”, en donde el narrador describe una situación que parece ser la parodia de lo sucedido en torno al premio de 1942: “Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura. El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incomprensión y la envidia!” (2011: 343). La innovación literaria que representaba la obra de Borges tardaría algunos años más en ser plenamente valorada<sup>36</sup>.

En 2013, Ricardo Piglia impartió un ciclo de clases abiertas para la Biblioteca Nacional Mario Moreno y el canal TV Pública en las que revisó la obra de Borges. En la primera clase, intentó dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿por qué Jorge Luis Borges era un buen escritor? Si bien esa característica de “buen escritor” podría no ir más allá de una opinión personal y subjetiva, Piglia —después de declarar que: “los escritores lo único que sabemos es lo que no queremos hacer”<sup>37</sup>— aventura la siguiente hipótesis: “yo tengo la sensación de que Borges estuvo más cerca que nadie de llegar a hacer eso que le parecía que quería hacer” (2013).

---

<sup>36</sup> Desde su aparición, la obra de Borges ha representado un reto incluso para los investigadores más especializados en la literatura. En 2009, Rafael Olea Franco observó que: “No tenemos ediciones críticas de la obra de Borges; hay compilaciones, pero sin la más mínima indicación de cuándo fue publicado por primera vez determinado cuento o poema” (Olea, 2009), afirmación que evidencia la necesidad de continuar con el estudio de la obra de Borges.

<sup>37</sup> Y completa esta idea diciendo: “Pero no podemos hacer lo que queremos hacer porque, si no, todos escribiríamos *La divina comedia* o el *Martín Fierro*. Sería facilísimo, ¿no?” (2013).



Con la declaración anterior lo que se quiere destacar es lo siguiente: para Piglia, Borges se acercó mucho a lo que quería hacer en su obra literaria, esto se dio gracias al conocimiento del autor de *Ficciones*. La principal característica de la obra de Borges es la carga intelectual que poseían sus poemas, sus cuentos y sus ensayos. En ellos se pueden encontrar referencias y alusiones a diversos autores, culturas, religiones e ideas filosóficas. Esto le permitió a Borges seleccionar las influencias que consideró importantes o interesantes para darle forma a su trabajo.

Las obras de Borges constituyen un mar de conocimiento. David Pujante, manifiesta en su artículo “La cultura anglosajona en la obra intermediadora de Borges”, que las antologías literarias realizadas por Borges simbolizan “el mapa confirmatorio de su caudal interminable de lecturas” (2015: 179). Asimismo, asegura que la selección literaria de Borges sirvió, por un lado, para acercar a los lectores de habla hispana a la literatura inglesa y, por otro, esas compilaciones contenían “una serie de datos literarios que se van a convertir en centro de búsqueda y de interés para lectores latinos” (2015: 179). Lisa Block de Behar dedica varios trabajos a la obra de Borges —*Una retórica del silencio*, 1984; *Dos medios entre dos medios*, 1990; *Una palabra propiamente dicha*, 1994; *Borges: la pasión de una cita sin fin*, 1999—. En *Al margen de Borges*, la autora reúne comentarios y observaciones derivados de sus lecturas de los textos del argentino. Block de Behar manifiesta que “ya no hay lectura ni escritura que pueda sustraerse a la marca [...] que Borges imprime. Es por eso que todo texto, lo aborde o no, se inscribe al margen de Borges” (1987a: 11).

A su vez, Piglia destaca un rasgo característico de la narrativa de su coterráneo: “Borges domina el arte de la microscopía” (2013). Borges encontró en el cuento el género que mejor se adecuaba a sus necesidades intelectuales. Así le expresó su preferencia a su amigo Waldemar Verdugo Fuentes, quien después la publicara en el libro *En voz de Borges*:

Es posible que todo no sea más que una justificación para mi pereza (de no escribir novelas) o mi ineptitud, pero estoy convencido de que Kipling y Conrad han demostrado que un cuento corto, una historia corta, puede tener todo el encanto y el mensaje de una novela sin arriesgar que el lector se fatigue y deje de lado la lectura (1981: 139).

Al revisar sucintamente el índice de los *Cuentos completos* de Borges, publicado en 2011 por la editorial Lumen, puede apreciarse que ninguna de sus historias excede las veinte páginas.

El paso del tiempo pondría la obra de Borges en el lugar que le correspondía, pues representa uno de los ejes de la literatura. Así lo han reconocido diferentes personalidades. Gabriel García Márquez declaró: «Borges es el escritor de más altos méritos en la lengua castellana» (1980: 11). V. S. Pritchett, contemporáneo de Borges, y considerado uno de los mejores escritores de historias cortas por la *Royal Society of Literature*, dijo en su libro de ensayos *The Myth Makers: European & Latin American Writers*: «*The poet is a master of the quotidian, of conveying a whole history in two or three lines that point to an exact past drama and intensify a future one*» (1981: 182).

A pesar de que la temática de un gran número de sus textos hacía alusión, o se desprendía de, autores y corrientes literarias y filosóficas del extranjero, Borges

mantuvo interés por el estudio y la apreciación de la literatura argentina, cuyo género principal era la “gauchesca”. Para identificar algunas posibles razones de dicho acercamiento también pueden considerarse rasgos biográficos que incluyen a las familias y un vecino amigo de los padres de Borges. Como ya se mencionó, la herencia literaria que recibió fue paterna y le sirvió para desarrollar su labor creativa, pero también tuvo influencias de otras “herencias”.

## B. Linajes

En el poema “*Dulcia linquimus arva* (Primera versión)”, título en latín que en español significa: “abandonamos los campos amados”, Borges afirmó que sus antepasados conocieron en detalle la vida de la pampa, él lo expresa así en el poema. “Una amistad hicieron mis abuelos / Con esta lejanía / Y conquistaron la intimidad de la Pampa”. Después declara que sus antepasados “Fueron soldados y estancieros” (1989: 41). De los soldados, Borges aseveró: “Uno peleó contra los godos, / Otro en el Paraguay cansó su espada; / Todos supieron del abrazo del mundo / Y fue mujer sumisa a su querer la campaña”. De los estancieros, dijo: “Los otros corazones fueron serenos / Como ventana que da al campo; / Resplandecientes y altos eran sus días / Hechos de cielo y llano (1989: 42).

Borges poseía linaje militar por ambas familias, la materna y paterna. Este hecho cobra relevancia dado que uno de los elementos que intervinieron con el surgimiento de la literatura gauchesca —tal y como lo afirmó Borges— fue el

conflicto entre la milicia y los habitantes de la pampa. Jorge Luis Borges apreció la tradición literaria de su ascendencia paterna, pero también recuperó la esencia de los caudillos que existieron en esa vertiente familiar. Tampoco le faltaron ejemplos de soldados que participaron en las batallas por la emancipación del territorio argentino en el linaje materno<sup>38</sup>.

Borges tuvo la ventaja de conocer hechos importantes de la historia argentina de “primera mano”. Los familiares lejanos a él temporalmente, pero cercanos en la memoria, tuvieron un papel activo en el desarrollo de la nación así que, muy probablemente, además de estudiar la historia argentina, Borges puso atención a sus padres cuando le contaban historias acerca de los abuelos. Ejemplos de la inserción del pasado familiar en la obra del autor aparecieron desde los primeros trabajos que escribió.

Como ya se mencionó, en *Fervor de Buenos Aires*, la primera compilación de poemas que publicó Borges, ya existe un texto dedicado a su bisabuelo materno Isidoro Suárez: “Inscripción sepulcral”, en donde pone de relieve la participación del caudillo en la guerra de Independencia: “Impuso en la llanura de Junín / término venturoso a la batalla” (1996c: 31). Décadas después, en “Atlas”, Borges volvió a escribir un texto con el título “La recoleta”<sup>39</sup>, que inicia afirmando: “Aquí no está Isidoro Suárez, que comandó una carga de húsares en la batalla de Junín, que

---

<sup>38</sup> Borges declara en su *Autobiografía*: “por ambos lados de la familia tengo antepasados militares; eso quizá explique mi nostalgia de ese destino épico que las divinidades me negaron, sin duda sabiamente.” Además, al referirse a su madre, admite: “Fue ella, aunque tardé en darme cuenta, quien silenciosa y eficazmente estimuló mi carrera literaria” (1999c: 23).

<sup>39</sup> El primero fue un poema que formaba parte de *Fervor de Buenos Aires*, su primer volumen de poesía. En aquellos versos, Borges reflexionó, después de pasear “entre las lentas filas de panteones”, acerca de la “dignidad de haber muerto” (1996c: 17).

apenas fue una escaramuza y que cambió la historia de América” (1999b: 101). Para Borges fue imperante rendir homenaje, desde los primeros y hasta los últimos libros que redactó, a la sangre y estirpe militar que poseía; fue como expresar nostalgia por aquel período heroico que no le tocó vivir.

Jorge Luis Borges aprovechó diversos pasajes familiares y los empleó como elementos narrativos; rescató sucesos y personajes que insertó en sus escritos para construir la ficción, como lo declaró Piglia. Como dato autobiográfico, Borges afirmó que su abuelo paterno, Francisco Borges, fue coronel de caballería. De la forma en que murió en batalla, menciona: “En las complicadas circunstancias que rodearon su derrota en “La Verde”, envuelto en un poncho blanco, montó un caballo y seguido por diez o doce soldados avanzó despacio hacia las líneas enemigas, donde lo alcanzaron dos balas de Remington” (1999c: 18).

En “El Sur” parece haber una similitud entre la historia de uno de los personajes y el abuelo de Borges. El abuelo del personaje principal de la historia, Juan Dahlmann, se llamaba Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, y murió “en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel” (2011: 214). En la “Batalla de La Verde”, en 1874, Francisco Borges avanzó hacia su muerte al ver que la derrota de Mitre se había consumado. Esto fue parte de las batallas civiles de Argentina. Si Dahlmann era secretario de una biblioteca municipal en 1939, como se narra en el cuento, es probable que, en la ficción histórica, su abuelo tuviera edad para ser militar en la época de las guerras civiles, segunda mitad del siglo XIX. Si la muerte del personaje Francisco Flores se dio en las fronteras de Buenos Aires, es probable que se haga referencia a las batallas de revolución.

En algunos de sus textos, las referencias que Borges hizo a pasajes de su historia familiar no fueron tan veladas. Algunos poemas los escribió con la intención clara de retribuir el honor que merecía su pasado militar. Así como a su bisabuelo Isidoro Suárez, Borges le dedicó a su abuelo Francisco Borges un poema, cuyo título es “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)”. El poema inicia así: “Lo dejo en el caballo, en esa hora / crepuscular en que buscó la muerte; / que de todas las horas de su suerte / ésta perdure, amarga y vencedora” (1997a: 111).

El inicio del poema citado en el párrafo anterior es una prueba de que Borges fue congruente con su opinión acerca de lo que representaba la vida del hombre. Pero también puede ser una pista para saber de dónde obtuvo la idea que a continuación se mostrará —pues para él la muerte de un soldado en el campo de batalla representaba todo un honor—. En el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” —aquel soldado que decidió traicionar a su ejército para pelear al lado del gaucho Martín Fierro— Borges asevera que no se extenderá en los detalles de la vida de Cruz porque “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” (2011: 261).

Retomando el poema “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)”, la conjugación del verbo en primera persona de la frase con que abre el poema, “Lo dejo en el caballo, en esa hora”, permite establecer la convicción con que Borges escribió el verso: no trata de convencer a nadie, él simplemente así lo determina. La relevancia de ese momento en la vida del caudillo es capital, por eso

lo deja “en esa hora” que es la que define lo que fue su vida y la que lo hace ocupar un lugar importante en la historia. Al final del poema se lee: “Alto lo dejo en su épico universo / y casi no tocado por el verso (1997a: 111). Por su gallardía, lo sitúa en un lugar tan alto de su épico universo que ni la poesía alcanza para hacerle los honores que le corresponden.

A pesar de la fascinación que sintió por el destino heroico y honorable de su linaje militar, Borges no perdió de vista sus antepasados estancieros, cuyos días estaban “hechos de cielo y llano”. Cuando Borges visitó la estancia de unos parientes, en 1909 a la edad de 10 años, tuvo su primer contacto con la pampa<sup>40</sup>: “Recuerdo que la casa más cercana era una especie de mancha en el horizonte. Descubrí que esa distancia desmesurada se llamaba “la pampa”; y cuando me enteré de que los peones eran gauchos, como los personajes de Eduardo Gutiérrez, adquirieron para mí cierto encanto” (1999c: 32).

Borges se sintió atraído por algo que primero encontró en sus lecturas y luego conoció en la vida real: los gauchos. Mencionar a Eduardo Gutiérrez significa que el autor ya había estado en contacto con la literatura gauchesca —Juan Moreira, novela de Gutiérrez fue publicada en 1880; Martín Fierro, en 1872—. La pampa y los gauchos fascinaron a Borges de inmediato; admitió que intentó expresar su atracción hacia el gauchaje justo después de conocerlos: “Influido por Ascasubi,

---

<sup>40</sup> “El Sur” se publicó en 1953 en el periódico La Nación. La historia está temporalmente ubicada en los últimos días de febrero de 1939 cuando Dahlmann, el personaje principal, se hirió en la frente y eso le provocó fiebre y pesadillas. Borges sufrió un accidente en diciembre de 1938, tenía 39 años. La relación entre estos hechos es clara. Además, otro elemento que se asemeja al pasado de Borges es la estancia que sus familiares tenían y que visitó de niño: Juan Dhalmann “había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores” (2011: 214). En su autobiografía no se habla de que Borges haya conservado alguna estancia de su familia; en la ficción, a través de uno de sus personajes, sí la conservó.

antes de viajar a Ginebra empecé a escribir un poema sobre los gauchos. Recuerdo que intenté utilizar la mayor cantidad posible de palabras gauchescas, pero las dificultades técnicas me superaron y nunca pasé de las primeras estrofas.” (1970: 25).

La primera vez que Borges viajó a Europa fue cuando su padre intentó encontrar remedio en aquel continente a la ceguera que lo hizo jubilarse. Cuando su familia llegó a vivir a Ginebra se avecinaba la Primera Guerra Mundial. Así que, a los dieciséis años, ya había leído a los escritores principales del género literario representativo de Argentina. Evidentemente, debido a ser un novel lector, Borges también consideró los textos gauchescos como un género literario digno de imitar, por eso, en sus primeros acercamientos a la poesía, también se inclinó por mostrar la tradición y el color local usando la lengua de los gauchos en sus versos<sup>41</sup>; quiso copiar el estilo del género literario que imperaba en Argentina en aquella época y, al mismo tiempo, esto le permitió aproximarse y tomar una postura ante el uso del color local en las obras gauchescas. A este hecho le dedicaría algunas reflexiones en sus escritos posteriores.

Las obras que Borges leyó desde su infancia influyeron en su obra, al igual que los lugares en donde vivió. Una corta visita a la estancia de sus familiares lo hizo interesarse en los habitantes de la pampa que en esos momentos

---

<sup>41</sup> Cuando dictó su autobiografía, y después de precisar que inició la escuela hasta los nueve años, declaró: “Mi padre solía decir que en este país la historia argentina había reemplazado al catecismo, de modo que se esperaba adoración por todo lo que fuera argentino. [...] En cuanto a la redacción en español, me enseñaron a escribir de manera florida: “Aquellos que lucharon por una patria libre, independiente, gloriosa...”. Más tarde, en Ginebra, me explicaron que esa forma de escribir carece de sentido y que debía ver las cosas por mis propios ojos” (1999c: 31).



representaban a un extracto de la sociedad rechazado y maltratado. Este suceso permite afirmar que Borges no sólo siguió con fruición a escritores como Joseph Conrad o Walt Whitman, sino que también puso atención en aspectos que se encontraban en los estratos bajos de la sociedad —los rechazados, denigrados, ignorados— y las posibilidades literarias que apreció ahí. Muchos textos de Borges están llenos de erudición, por citar y retomar ideas reservadas sólo para los más doctos, mientras que algunos otros no hacen alusiones a escritores relevantes de la historia ni citan obras antiguas escritas en países lejanos, más bien se ubican en zonas marginales locales y sus personajes son arquetipos de personas a quienes no aceptaba la sociedad.

### 3. Aproximación de Borges a la temática suburbana y gauchesca

#### A. Borges y su fascinación por el arrabal

Jorge Luis Borges nació en el centro de la capital Argentina, pero tuvo contacto con los suburbios de Buenos Aires muy temprano en su vida. El escritor recuerda: “Debemos habernos mudado pronto al suburbio de Palermo [...]. En esa época Palermo [...] era el sórdido arrabal norte de la ciudad, y mucha gente, para quien era una vergüenza reconocer que vivía allí, decía de modo ambiguo que vivía por el Norte.” (1999c: 14). El autor de *Inquisiciones* aceptó que a pesar de que la casa

donde vivía estaba ubicada en el arrabal, a esa edad, él no tenía conciencia de lo que esta región representaba:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna (1985: 9).

A su regreso de Europa, en marzo de 1921, después de haber estado fuera de Latinoamérica por seis años, Borges apreció su ciudad natal y sus alrededores de una manera distinta:

Podía ver Buenos Aires con entusiasmo y con una mirada diferente porque me había alejado de ella un largo tiempo. Si nunca hubiera vivido en el extranjero, dudo que hubiese podido verla con esa rara mezcla de sorpresa y afecto. La ciudad —no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional— me inspiró los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, mi primer libro publicado (1999c: 63-64).

Poéticamente, Borges expresó la impresión que le causó regresar a su país de origen en textos como “Arrabal”: Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires” (1996c: 47). “Las calles” es otro ejemplo de la inspiración que el joven escritor recibió de las orillas de Buenos Aires al volver de sus viajes: “Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña. / No las ávidas calles, / incómodas de turba y de ajetreo, / sino las calles desganadas del barrio, / casi

invisibles de habituales / enternecidas de penumbra y de ocaso”<sup>42</sup> (1996c: 15). Los rasgos bonaerenses que el autor empezó a abordar en sus poemas no eran los que representaban a la civilización por la que Sarmiento abogó en su tiempo como presidente del país.

Borges también se dedicó a apreciar el paisaje arrabalero, y las ideas que le provocaba, en sus ensayos. En *Inquisiciones*, se encuentra el texto “Buenos Aires”. Después de describir los atardeceres que ha presenciado en sus recorridos por las calles de la capital: “Acontecen gigantescas puestas de sol que sublevan la hondura de la calle y apenas caben en el cielo” (2013:78), manifestó:

Ponientes y visiones de suburbio que están aún —perdónenme la pedantería— en su aseidad, pues el desinterés estético de los arrabales porteños es patraña divulgadísima entre nosotros. Yo, que he enderezado mis versos a contradecir esa especie sé demasiado acerca del desvío que muestran todos en alabándoles la desgarrada belleza de tan cotidianos lugares...” (2013: 79).

Jorge Luis Borges no se asimiló como parte de la sociedad moderna con la que se encontró a su regreso de Europa. Es en el suburbio donde Borges siente su pertenencia, no geográfica —aunque vivió en el sórdido arrabal palermitano—, sino social e ideológica. Los autores gauchescos dirigieron sus esfuerzos literarios hacia la pampa; Borges, hacia el arrabal suburbano, ambas regiones sinónimos de rechazo y marginación<sup>43</sup>. Borges quiso explorar las posibilidades literarias de una

---

<sup>42</sup> En los poemarios que Borges publicó antes de su primer libro de cuentos, HUI, hay otros ejemplos de textos en los que habló de lo que vio “con sus propios ojos” las calles del barrio: “Calle con almacén rosado”, en *Luna de enfrente*; “Barrio Norte”, en *Cuaderno San Martín*.

<sup>43</sup> “La pampa y el suburbio son Dioses” inicia así: “Dos presencias de Dios, dos realidades de tan segura eficacia reverencial que la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y nos levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco, son el arrabal y la pampa” (1998b: 25).

región que formaba parte de lo que Sarmiento denominó como la “barbarie”, pero no como los autores gauchescos, que le dieron al habitante de la pampa un trato lúdico, con excepción de Hernández. Su aprecio por la “belleza marginada” fue lo que hizo a Borges sentir apego por esa región de Buenos Aires.

La “belleza” que Borges apreció en los márgenes de Buenos Aires lo animó a manifestar elocuentemente su sentido de pertenencia al suburbio arrabalero. En “Profesión de fe literaria”, al hablar del uso de las palabras en la poesía, aseveró: “Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, [...] Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad” (1998b: 149).

El paisaje del arrabal produjo en Borges una necesidad de escrutarlo estéticamente en sus textos. En “Crítica del paisaje”, Borges reflexionó respecto del acercamiento artístico al paisaje y aseguró que: “Lo bello es lo espontáneo, lo que carece de últimos planos declamatorios o egocéntricos. (La idea estilizada en frases bien peinaditas y eslabonadas sobre una firma en letras de molde, siempre será inferior a la idea repartida humanamente, sencillamente, sin mirar de reojo a la fama y ofrecida a los demás como quien ofrece un pitillo) (1997b: 209). Y terminó con la frase: “Lo marginal es lo más bello”. La capacidad de asombro con que Borges regresó de Europa fue fundamental para mantener ese fervor por su ciudad natal

que se vio reflejado, principalmente, en sus tres primeros poemarios. Después, Borges miraría con otros ojos esa devoción por Buenos Aires<sup>44</sup>.

En la segunda versión de “Dulcia linquimus arva”, Borges escribió: “He conmemorado con versos la ciudad / que me ciñe / y los arrabales que se desgarran. / He dicho asombro donde otros dicen / solamente costumbre” (1989: 32). Para Borges, los poetas gauchescos<sup>45</sup>, a excepción de Hernández, vieron a un personaje “curioso” en la pampa y quisieron retratar su personalidad y su forma chusca de hablar, aspecto que representaba el “color local”, que Borges juzgó innecesario para hablar de la Argentina de su tiempo. A Borges los arrabales le resultaron no sólo interesantes, sino asombrosos.

Borges publicó su segundo poemario, *Luna de enfrente*, en 1925. En el poema “Jactancia de quietud”, se puede leer otro ejemplo de su afecto por la marginación que representaba el suburbio argentino. A diferencia de los poetas gauchescos, quienes situaron sus historias en la lejana pampa, Borges tomó al “arrabal” como la zona rechazada, que tenía un contacto más estrecho con la

---

<sup>44</sup> En su autobiografía, habla de su periodo creativo de 1921 a 1930 de esta manera: “fue de gran actividad, aunque buena parte de esa actividad fue quizá imprudente y hasta inútil. Escribí y publiqué nada menos que siete libros: cuatro de ensayos y tres de poemas. [...] Esta productividad hoy me asombra tanto como el hecho de que sólo siento una remota afinidad con la obra de aquellos años” (1999c: 79). Cuando Borges prologó el libro *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, recuerda que en la década 1920 Ricardo Güiraldes “evocaba con nostalgia (y exageraba épicamente) las durezas de la vida de los troperos” (1999d: 206). En cuanto a su labor de ese tiempo, declara: “yo perseguía con vana tenacidad, con afán literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas” (1999d: 206). Al igual que sus textos producto del fervor bonaerense, Borges consideró que había sido demasiado el afán literario que le dedicó a los cuchilleros del arrabal.

<sup>45</sup> Borges establece así la diferencia entre poetas gauchos y gauchescos: “Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. [...] que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. [...] en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas. Una profusión del color local” (1996a: 208).

civilización que la pampa con la urbanidad: “Seguro de mi vida y de mi muerte, miro / los ambiciosos y quisiera / entenderlos. [...] Hablan de humanidad. / Mi humanidad está en sentir que somos / voces de una misma / penuria. / Hablan de patria. / Mi patria es un latido de guitarra, unos / retratos y una vieja / espada” (1989: 25).

En los versos anteriores, Borges mira a los “ambiciosos” que hablan de humanidad y parece referirse a los que alentaban el avance de la civilización en Buenos Aires. La “penuria” a la que Borges se adscribe es la barbarie de las zonas marginadas —como lo era la pampa y después lo fue también el arrabal—. En la “patria” de Borges habitan los compadritos, que son quienes tocan la guitarra; los retratos, que le rememoran su pasado militar; las espadas, cuya relación directa con los cuchilleros es inevitable. Sus antepasados le heredaron recuerdos de batallas y duelos.

Si bien Borges declaró que sus viajes a Europa le ayudaron a apreciar ciertas características de su lugar de origen, su valoración de las orillas de la ciudad también fue alentada por la lectura de un poeta vecino suyo y amigo de su familia: Evaristo Carriego. Borges afirmó: “Carriego descubrió las posibilidades literarias de los tristes arrabales de la ciudad: el Palermo de mi juventud.” (1999c: 85). El único libro que Carriego publicó en vida fue *Las misas herejes*, 1908, del cual Borges asevera: “Recuerdo que un ejemplar, firmado para mi padre, fue uno de los libros argentinos que llevamos a Ginebra, donde lo leí y releí.” (1999c: 85).

Evaristo Carriego murió en 1812, póstumamente, se publicó su otro poemario “La canción del barrio”, en 1813. En el libro biográfico que Borges le dedicó a

Carriego, se hace alusión a textos de ambos volúmenes —por ejemplo: “El alma del suburbio” y “El guapo”, del primero, y “La costurerita que dio aquel mal paso” y “Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho” del segundo—, así que es muy probable que Borges haya llevado ambos poemarios a su viaje por Europa. Entonces, a la sugerencia que Borges recibió en Ginebra de que debía ver las cosas “con sus propios ojos”, se añadió la lectura de los poemas de Carriego, quien tomó inspiración de las orillas humildes de Buenos Aires.

En cuanto al volumen acerca de Evaristo Carriego, que escribió en 1930, Borges declaró: “cuando empecé a escribir el libro me pasó lo mismo que a Carlyle mientras escribía su *Federico el Grande*. Cuanto más escribía, menos me importaba mi héroe. Había empezado a hacer una simple biografía, pero a mitad de camino me empezó a interesar cada vez más el viejo Buenos Aires”<sup>46</sup> (1999c: 86). Por lo tanto, el texto que Borges le dedicó a Carriego contiene también evidencias de los esfuerzos de Borges, en sus inicios como escritor, por hacer lo que, para él, ya había logrado Carriego: explorar “las posibilidades literarias de los tristes arrabales de la ciudad”.

El Borges adulto que dictó su autobiografía en 1970 admitió que el “Palermo de compadritos, famosos por las peleas a cuchillo” (1999c: 14) tardó en interesarle. Borges vivió la infancia con su familia en el barrio palermitano, pero como esa zona era el arrabal pobre de Buenos Aires, trataban de evitar entrar en contacto con sus pobladores, a diferencia de Evaristo Carriego quien “fue el primer poeta argentino

---

<sup>46</sup> Borges admitió: “Cuando veinticinco años más tarde, en 1955, apareció la segunda edición como cuarto volumen de mis “obras completas”, lo amplié con varios capítulos nuevos, entre ellos una “Historia del tango”. Creo que con esos agregados *Evaristo Carriego* es un libro mejor.” (1999c: 86).

en explorar las posibilidades literarias que tenía allí al alcance de la mano” (1999c: 14). En el ensayo *Profesión de fe literaria*, Borges admite: “Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aun a publicar unos versos que hacían memoria de dos barrios de esta ciudad que estaban entreveradísimos con su vida, porque en uno de ellos fue su niñez y en el otro gozó y padeció un amor que quizá fue grande” (1998b: 142).

En el texto “Las coplas acriolladas”, publicado en 1926, después de comparar algunos versos criollos con otros españoles, Borges llega a la conclusión de que “hay espíritu criollo, [...] nuestra raza puede añadirle al mundo una alegría y un descreimiento especiales. Ésa es mi criollez” (1998b: 87). Y, acerca de la orientación que observó en los poemas gauchescos, sentenció: “Tomar lo contingente por lo esencial es oscuridá que engendra la muerte y en ella están los que, a fuerza de color local, piensan levantar arte criollo”<sup>47</sup> (1998b: 87). Para sustentar su opinión, el ejemplo que da es el siguiente:

Lo inmanente es el espíritu criollo y la anchura de su visión será el universo. Hace ya más de medio siglo que en una pulpería de la provincia de Buenos Aires, se agarraron en un contrapunto larguísimo un negro y un paisano y se fueron derecho a la metafísica y definieron el amor y la ley y el contar y el tiempo y la eternidá. (Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*) (1998b: 88).

---

<sup>47</sup> A pesar de declararse abiertamente en contra del uso del color local en los poemas gauchescos, en textos como el que aquí se cita, Borges escribía con palabras que reflejaban el habla de los gauchos. No se debe perder de vista que “El tamaño de mi esperanza” fue publicado en 1926; es decir, pertenece a la época que el escritor prefirió olvidar. Sin embargo, ya en estos escritos se hace evidente su renuencia a aceptar un género literario tan limitado, la poesía gauchesca, como el inicio de la tradición literaria Argentina.



Borges escribió fervientemente acerca del Buenos Aires que le atraía; la fascinación que le produjo el paisaje suburbano inundó la primera etapa de su producción literaria, como él lo afirmó. En contraste, en una etapa posterior, consideró que los libros que escribió en la década de 1920 representaron un momento de su desarrollo literario indigno de recordar<sup>48</sup>. Tal parece que esa desestimación se derivó del examen al que sometió la relevancia de la gauchesca en Argentina. El primer libro de ensayos que publicó en la siguiente década fue *Discusión*. En este volumen se encuentran textos en los que Borges evaluó el papel de la poesía gauchesca, género que intentó imitar en sus inicios como escritor, en la literatura argentina.

## B. Borges ante el papel de la gauchesca en la literatura argentina

Borges no dudó en designar a *Martín Fierro* como la obra más trascendental de la literatura gauchesca. En cuanto a la relevancia de este género literario, no estuvo a favor de que la gauchesca se considerara como la tradición que dio inicio a la literatura argentina. En el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, publicado en *Discusión*<sup>49</sup>, escribió que, en la época de 1930, se daba por sentado que la poesía

---

<sup>48</sup> En su autobiografía, habló así acerca de los poemas de *Fervor de Buenos Aires*: “Después de casi medio siglo todavía me sigo esforzando por olvidar ese torpe período de mi vida” (1999c: 69).

<sup>49</sup> Cabe mencionar que en el artículo “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”, Daniel Balderston aclara que este texto de Borges fue agregado al libro *Discusión* en su segunda edición en 1957. La referencia hecha en este trabajo al ensayo de Borges busca enfatizar la opinión del escritor argentino acerca de sus primeros intentos literarios y de la literatura gauchesca.

gauchesca contenía ya la tradición literaria argentina y se creía que: “los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo” (1996a: 210).

El hecho de que Borges haya mantenido como tema principal de sus poemas a Buenos Aires y sus entornos en la década de 1920 parecería indicar que él también se adscribía al nacionalismo literario de la época, pero en sus publicaciones posteriores se apartó un poco de esa preferencia. Al revisar el primer libro de ensayos que escribió en ese mismo periodo se encuentran textos acerca de autores como James Joyce, Thomas Browne, Unamuno. Es decir, era difícil que un escritor que gustaba de entrar en contacto con literatura de otros países admitiera que el camino a seguir para la literatura argentina era el que señalaba la gauchesca.

Borges estaba convencido de que seguir la línea creativa y temática que trazó la literatura gauchesca limitaría al escritor argentino; ante el fervor nacionalista de la época<sup>50</sup>, afirmó: “Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de las orillas y estancias y no del universo” (1996a: 215-216). Tal parece que el autor de *Artificios* se quiso olvidar de los primeros libros que escribió porque le pareció que la reflexión

---

<sup>50</sup> Otro ejemplo del contraste de opiniones entre escritores que se inclinaban por hablar de temas nacionalistas y los que abogaban por un trato cosmopolita de la literatura, y de la cultura en general, fue el caso del grupo “Contemporáneos” en México. Entre sus miembros estuvieron Antonieta Rivas Mercado, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia. Por su parte, los “Contemporáneos” estaban convencidos de que para enriquecer la literatura mexicana debían entrar en contacto con la de otros países y evitar circunscribir la temática de sus obras a elementos nacionales o revolucionarios, como era la situación de la literatura mexicana en la época posrevolucionaria. Con respecto a estos temas, véanse los artículos contenidos en el libro *La mirada propia y la ajena en las reseñas de la revista Contemporáneos*, cuya coordinación estuvo a cargo de la Dra. Celene García.

que le dedicó a los paisajes de las orillas de Buenos Aires fue excesiva y redundaba en el folclore nacionalista que desdeñaba. Pero, con todo y que, como él admitió, también usó vocabulario del color local en sus escritos, no se conformó con describir la vida de los gauchos y los compadritos y las injusticias que sufrían. Más adelante se ofrecerán ejemplos, encontrados principalmente en sus cuentos, que sustentan la opinión anterior.

Borges se rehusó a aceptar que la literatura argentina se restringiera al tema nacionalista. Por un lado, porque él enriquecía su obra de la lectura de autores de otros países cuya temática no se circunscribía al aspecto local y, por otro, porque en la obra más representativa de la poesía gauchesca encontró evidencia de que la mente argentina podía hablar del “universo”. La payada de contrapunto a la que se refiere Borges en “Las coplas acriolladas” es la que se da entre Martín Fierro y el moreno en *La vuelta de Martín Fierro*. Este momento del poema representa un encuentro en el que el protagonista del poema de Hernández se bate en un duelo del que nadie sale herido, pues su intención es derrotar a su adversario intelectualmente. En las siguientes estrofas, y a petición de Martín Fierro, el moreno trata de contestar la pregunta “¿De dónde nace el amor?”:

Ama en el fondo del mar  
el pez de lindo color;  
ama el hombre con ardor,  
ama todo cuanto vive;  
de Dios vida se recibe,  
y donde hay vida, hay amor (1999f: 243).

Por su parte, Martín Fierro intenta definir lo que es “contar”, a petición del moreno, de esta manera:

Uno es el sol, uno el mundo,  
sola y única es la luna;  
ansi, han de saber que Dios  
no crió cantidá ninguna.  
El ser de todos los seres  
solo formó la unidá;  
lo demas lo ha criado el hombre  
despues que aprendió á contar (1999f: 250).

La reticencia de Borges a aceptar la temática de la tradición gauchesca como orientación de la literatura argentina se vio resumida en una idea que repitió en algunos prólogos que escribió en la década de los 70. En uno que escribió para el poema de Hernández, declaró: “El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. [...] Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias” (1999d: 158). En el prólogo de *El matrero*, después de enlistar los libros clásicos de algunos países, afirmó: “En lo que se refiere a nosotros [los argentinos], pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro* (1999d: 178). A *Facundo*, la obra de Sarmiento, también le dedicó un prólogo, ahí manifestó: “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino; las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor” (1999d: 178).

No se debe confundir la aseveración de Borges en cuanto a la importancia de *Martín Fierro* para la literatura gauchesca, principalmente, e incluso para la literatura argentina; él sostuvo que el poema de Hernández fue la obra que coronó el género iniciado por Hidalgo. Tal relevancia provocó que los escritores

nacionalistas de principios del siglo XX quisieran encontrar en sus versos el camino a seguir para la literatura argentina: un sendero juzgado por el autor de “Funes el memorioso” como limitante y empobrecedor. En cambio, el libro de Sarmiento abogaba por una “civilización” que, en sus términos, estaba representada por la sociedad europea de su época. Es decir, Sarmiento se inclinaba por seguir un modelo de sociedad que no limitara a los pobladores de Argentina a internarse en el ámbito local para buscar el progreso económico y cultural. Es posible que por esta razón, con el paso de los años, el creador de “El inmortal” se haya decantado por las ideas de *Civilización y Barbarie*, en donde Sarmiento rechazaba todo lo que surgiera de la barbarie, representada por la pampa, los gauchos y las zonas marginales de Buenos Aires, pues se oponía a seguir el patrón localista delineado por la gauchesca<sup>51</sup>.

Esta opinión acerca del papel de la poesía gauchesca en la literatura argentina muestra la evolución ideológica de Borges y nos da una pista para saber por qué menospreció la mayoría de los primeros textos que escribió. La literatura argentina debía abordar temas que la llevaran más allá de su territorio. Aunque escribió acerca de obras y autores de otras regiones en sus primeros textos,

---

<sup>51</sup> En sus primeros años como escritor, Borges le dedicó mucha atención a la obra de Hernández y la enaltecía como una de las más importantes de la literatura argentina. Después, la equiparó en relevancia con la obra de Sarmiento. Décadas más tarde, consideró que fue contraproducente para la sociedad argentina tomar el poema de Hernández como la obra capital del país. Lo que este cambio de opinión muestra no es una contradicción, sino la evolución en las ideas del autor. Borges fue un gran lector de Walt Whitman, quien en el poema “Song of myself” escribió un verso en el que admitió: “Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.)” (2007c: 104). En repetidas ocasiones Borges mencionó, o parafraseó, la idea “un hombre es todos los hombres” en su obra. Si un hombre puede contener multitudes; si un hombre puede ser todos los hombres, sería difícil pensar que el conocimiento o la opinión de un individuo se mantuviera estática a lo largo de su vida. Ser multitud; ser todos los hombres, concedía la posibilidad de que un individuo pasara, incluso, de un extremo intelectual a otro: de la civilización a la barbarie.

también le rindió un entusiasta homenaje a la pampa, a los gauchos y sobre todo al suburbio de su ciudad natal, sin que faltara el uso de algunos términos provenientes del color local. Es probable que por eso haya desdeñado tales libros; aunque no perdió la oportunidad de continuar la temática de los gauchos, de los duelos, esencialmente, constituyendo éste uno de los temas que formaron parte de la monotonía que él observó en su obra.

#### 4. La aportación de Borges a la gauchesca: las historias de los compadritos del arrabal

##### A. El símbolo del arrabal

Una vez que equipara el valor estético de la pampa y del arrabal suburbano —en “La pampa y el suburbio son dioses”—, Borges estima que: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer” (1998b: 28). Los poemas que Borges le dedicó al entorno orillero —arrabalero— fueron su primera contribución a la elaboración de ese “símbolo a medio hacer”. Después escribiría los cuentos con los que su colaboración sería más definitiva. Así explicó su participación en la configuración del símbolo de las “orillas”:

Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como

una nube, los callejones. [...] Cada uno de nosotros ha dicho su retacito del suburbio: nadie lo ha dicho enteramente (1998b: 29).

Muchos de los temas que Borges abordó una y otra vez en sus poemas, cuentos y ensayos estaban ya en los libros que publicó en la década de los veinte —el propio Borges admitió en el prólogo de *El informe de Brodie*, publicado en 1970: “Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” (2011: 350)—. Como ya se mencionó, HUI fue el primer libro que recogió únicamente piezas narrativas del escritor argentino. En esta edición se publicó el cuento con el que Borges inició una serie de relatos cuya temática predominante era el compadrito, el arrabal de las orillas, los duelos de cuchilleros; la continuación de la tradición gauchesca<sup>52</sup>: “Hombre de la esquina rosada”<sup>53</sup>.

El poema de Hernández contribuyó a encumbrar a la pampa, el gaucho y sus circunstancias como arquetipos fundamentales de la literatura y la historia argentina. Por su parte, los cuentos de Borges que incluyen duelos de cuchilleros<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> El tema de los cuchilleros y sus duelos sería tan común en los textos del argentino que él mismo haría mofa de este hecho. En su cuento “El indigno” —en donde Borges recurre una vez más a esa estrategia narrativa en la que un personaje, normalmente el principal de la historia, le cuenta los sucesos al Borges personaje, siempre dispuesto a escuchar—, quien relata los hechos le dice a su atento escucha: “Voy a revelarle una cosa que no he contado a nadie. Ana, mi mujer, no lo sabe, ni siquiera mis amigos más íntimos. Hace ya tantos años que ocurrió que ahora la siento como ajena. A lo mejor le sirve para un cuento, que usted, sin duda, surtirá de puñales” (2011: 359).

<sup>53</sup> En lo sucesivo se usará la siguiente abreviatura: HER (Hombre de la esquina rosada).

<sup>54</sup> En los siguientes cuentos se dan duelos o hay personajes cuchilleros involucrados en la trama, también hay algunos en los que sucede una transformación como la de Cruz: *El asesino desinteresado Bill Harrigan, La forma de la espada, La muerte y la brújula, El Sur, El muerto, Historia del guerrero y de la cautiva, La otra muerte, La intrusa, El indigno, Historia de Rosendo Juárez, El encuentro, Juan Muraña, El otro duelo, La noche de los dones*. Otro cuento en el que aparece un compadrito, aunque no es del tipo cuchillero, de Buenos Aires es “Funes el memorioso”. El joven Ireneo Funes “era un precursor de los superhombres, [...] pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos” (2011: 163). El caso de Funes sería uno, peculiar, en el que un “compadrito” es involucrado en uno de los relatos fantásticos de Borges (después de sufrir una caída, el personaje queda paralítico y, al mismo tiempo, obtiene la aberrante virtud, como diría el autor, de recordar todo lo que le ha pasado).

dejan atrás al gaucho de la pampa<sup>55</sup> y trasladan algunos elementos de la poesía gauchesca, usando a un personaje y su escenario habitual de condiciones similares al gaucho y su entorno, en cuentos cuyo ambiente es el suburbio bonaerense. Las historias de duelos sólo estuvieron ausentes en los dos últimos libros de cuentos de Borges —*El libro de arena* (1975) y *La memoria de Shakespeare* (1983)—; es decir, los duelos, los enfrentamientos con cuchillos estuvieron presentes a lo largo de la mayor parte de su producción literaria.

La tradición gauchesca, pero principalmente el poema de Hernández, estimuló a Borges a contribuir con las historias de gauchos y cuchilleros; de sus duelos, sus circunstancias y su destino<sup>56</sup>. El autor de “La casa de Asterión” incluso escribió dos cuentos que proponían historias alternas acerca de los principales personajes de *Martín Fierro*. En “El fin”, relato contenido en el libro *Artificios*, se cuenta la venganza del hermano del negro al que Martín Fierro retó y asesinó en una pulpería siete años atrás. En este duelo, el héroe de Hernández encuentra finalmente la muerte. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829 – 1874)” se narra

---

<sup>55</sup> En el cuento “El sur”, cuando Dahlmann decide comer en el almacén observa a alguien de apariencia vieja y gastada. Después de ver su apariencia, Dahlmann piensa: “gauchos de éstos ya no quedan más que en el Sur” (2011: 219). En su ficción, Borges representa al personaje principal de la poesía gauchesca como un anciano que ya no es más el elemento central de las historias de cuchilleros.

<sup>56</sup> Incluso en cuentos en los que impera una atmósfera de erudición y sucesos fantásticos, Borges incluía referencias a aspectos realistas, argentinos o tradicionales. Un ejemplo de esto es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Cuando el narrador de la historia describe la charla que tuvo con Herbert Ashe, el ingeniero que colaboró en la construcción de las vías ferroviarias que cruzaron el sur de Argentina y quien le dejó un volumen de la *First Encyclopaedia of Tlön*, dice: “Hablamos de vida pastoril, de *capangas*, de la etimología brasilera de la palabra *gaucho* (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*) y nada más se dijo —Dios me perdone— de funciones duodecimales” (2011: 94). Evidentemente, la referencia a la vida de la pampa no juega un papel central en “Tlön...” pero su aparición es una evidencia de que ese tema estaba constantemente presente en el pensamiento Borgeano. Otro ejemplo se encuentra en “La muerte y la brújula”: “(El singular estilo de su muerte les pareció adecuado: Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver)” (2011: 184).



lo que le habría sucedido a Cruz antes de la noche en que decide luchar al lado de Martín Fierro; se formula la causa por la que Cruz se pasó del lado del forajido.

Por otra parte, Borges le dedicó dos poemas a elementos trascendentales de la gauchesca al inicio de *Luna de enfrente*. En “Calle con almacén rosado” pareciera estar el antecedente del salón de Julia en HER. “El general Quiroga va en coche al muere”, es una hipótesis del momento de la muerte de Facundo Quiroga, el más sanguinario de los gauchos, según Sarmiento: “¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?” (1989: 24). La tradición de los duelos con cuchillos se mantendría en los cuentos de Borges como una prueba de que los duelos eran ya parte de la tradición, no sólo gauchesca, sino literaria de Argentina.

En su segunda clase, al hablar de las dos tradiciones heredadas por Borges, Piglia observa lo siguiente:

Estos lugares son grandes “lugares [sic] de construcción de la ficción” y Borges realiza una operación extraordinaria porque escribe una serie de relatos para cada uno de estos linajes [...] escribe los cuentos de cuchilleros, que parecen cuentos escritos por otro escritor, y que uno puede seguir esa línea, como respuesta, como deuda, como pagando esa deuda, con la tradición épica de la memoria, y escribe los grandes cuentos de la erudición Borgiana —digamos, el juego con la erudición Borgiana— como su retribución al hecho de haber recibido esa biblioteca (2013).

HER representó la excepción a la línea narrativa que Jorge Luis Borges comenzó a trazar con los otros relatos de HUI: historias surgidas de otros libros, de los anaqueles de una inmensa biblioteca, de tradiciones culturales remotas y de difícil acceso, de archivos secretos o disponibles sólo para unos cuantos —expertos filólogos o teólogos bien versados—, llenas de citas y referencias, de esa erudición

que desbordan la mayoría de los textos de Borges. En el prólogo de la primera edición de HUI que apareció en 1935, el autor declara que:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro [...] Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la esquina rosada”) (2011: 9).

En la cita anterior aparece una idea que es constante en la poética de Borges: los pocos hechos a los que se puede reducir la historia de un personaje. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” —antes de relatar la noche fundamental de la historia—, el narrador afirma que: “(... 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)” (2011: 261). Otra referencia a esta idea aparece en “La palabra del dios”: “Un hombre se confunde, gradualmente, con la firma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias” (2011: 307). Más adelante se analizarán las circunstancias que le dieron forma a la esencia del narrador de HER.

HUI se reeditó en 1954 y Borges lo prologó afirmando que, después de haber decidido reimprimirlos tal y como estaban originalmente, los textos de este volumen: “Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo —‘Hombre de la esquina rosada’—” (2011: 11). Borges hablaría otra vez de los “cuentos directos” en 1970, en el prólogo de *El informe de Brodie*: “He

intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad” (2011: 349). Es así como HER, una de las excepciones a la línea narrativa fantástica de Borges, se adscribe al tipo de relatos “directos” o “realistas”, tomando en cuenta las corrientes literarias en boga durante esos años.

### CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE “HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA”

Los intereses personales de Jorge Luis Borges delinearon algunas temáticas constantes que se pueden rastrear a lo largo su obra. Por ejemplo, en sus poemas pueden apreciarse las reflexiones que le originó el concepto del tiempo: “Two English poems”, o la otredad: “Borges y yo”; en sus ensayos, la eternidad: “Historia de la eternidad”, o el panteísmo: la esfera de Pascal. Su narrativa, evidentemente, no quedó exenta de la carga intelectual que proliferaba en sus otros textos, siendo sus cuentos, en muchos casos, un reflejo de sus ensayos, y viceversa —al grado de confundirse y enfrentar al lector a un escrito que no podía definir como ficción o investigación, como es el caso de “El acercamiento a Almotasín” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

En la narrativa de Borges, entre los cuentos que aluden a escritores de tierras lejanas o teorías antiquísimas, están *otros* cuentos cuyo contexto se limita a un ambiente local y sus personajes no son los sabios filósofos, teólogos o literatos. Entonces, es posible formar dos vertientes: cuentos que están escritos por el Borges erudito y aquellos que se “limitaron” a reflejar la vida y el acontecer de los habitantes de las zonas marginales de la civilizada capital de Argentina. Pensar que estas narraciones provinciales se circunscriben a hechos regionales, como describir el color local, sería subestimarlas. Existen elementos en el entramado de HER, escrito aparentemente para continuar con la tradición gauchesca que imperaba en Argentina a finales del siglo XIX, que evidencian una mirada que escrudiña lo que hay en los sucesos de la cotidianidad suburbana que la ponga en contacto con

temas que Borges consideraba como universales. En este capítulo se analizarán esas características de HER.

En *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki establece lo siguiente: “Ayudándonos de sus reveladores ensayos hemos intentado escrutar la motivación que anima cada cuento y que de alguna manera hace palpitar los episodios de la fábula” (1974a: 9). Es decir, la obra de Borges representa un tema de investigación inacabable y a la vez ofrece un caudal de pistas que le pueden ayudar al lector a rastrear motivaciones, ideas, propósitos en sus cuentos y poemas. En este trabajo se adoptará una estrategia como la de Alazraki, ayudarse de los “reveladores ensayos”, para avanzar en el estudio de HER. Además se revisarán los cuentos de Borges cuyos personajes principales son cuchilleros, o en los que existen características que evidencian la influencia que la literatura gauchesca tuvo sobre el escritor argentino. También se echará mano de cuentos, poemas, epístolas, prólogos para sustentar nuestra opinión.

## 1. Gestación de “Hombre de la esquina rosada”

### A. Versiones

En su autobiografía, Borges se refirió a las características del género narrativo que reforzaron su gusto por los cuentos: “la economía y una formulación nítida del

comienzo, el desarrollo y el fin.” (1999c: 100). El autor de “La biblioteca de Babel” aceptó que al principio de su carrera literaria consideraba que la narrativa no estaba al alcance de sus capacidades como escritor. El texto que representó su primera incursión en la narrativa tardó poco más de un lustro en tener su forma definitiva: “Tardé seis años, de 1927 a 1933, en pasar del afectado ejercicio de ‘Hombres pelearon’ a mi primer cuento logrado, ‘Hombre de la esquina rosada’” (1999c: 100). En 1927 se publicó “Leyenda policial” en la revista *Martín Fierro* firmó con un seudónimo: Francisco Bustos.

A pesar de ser una versión mucho más corta y, a primera vista, diferente del resultado final, HER, el relato contiene ya los elementos narrativos esenciales que dieron forma a la trama del conflicto originado en el malón de la Julia: se cuenta el traslado del retador al barrio del guapo cuyas mentas llegaron hasta otra región; se detalla el momento cuando el invasor llama al otro a pelear y se describe la pelea cuya victoria corresponde al guapo local. Por lo tanto, hay dos diferencias importantes, “Leyenda policial” no contenía las impresiones de un narrador en primera persona y ofrecía una descripción de la pelea entre los cuchilleros, detalles que en HER no se dan.

Aún faltaban algunas versiones antes de que el primer cuento de Borges formara parte de HUI. El mismo texto de “Leyenda Policial” se publicó un año más tarde en *El idioma de los argentinos*, la única modificación fue el título. En esta edición se llamó “Hombres pelearon”. Después, en 1933, apareció “Hombres de las orillas” —que firmó una vez más con seudónimo— en *Revista multicolor*. En esta versión, sí se realizaron correcciones más extensas e importantes. Finalmente, esta

historia se integró a HUI con el nombre de “Hombre de la esquina rosada”, prácticamente ya sin cambios. Entonces, el texto que resultaría ser el primer relato del autor tuvo cuatro nombres diferentes pero, en realidad, solamente sufrió un cambio en la estructura, principalmente en la perspectiva del narrador; sustancialmente, el argumento era el mismo.

## B. La entonación correcta

El libro *El tango*, está compuesto de cuatro conferencias que Borges pronunció los lunes de octubre de 1965. Los temas fueron: “Los orígenes del tango”, “De compadritos y guapos”, “Evolución y expansión” y “El alma argentina”. En la segunda conferencia, Borges habló, entre otras cosas, de los tipos de compadritos del arrabal. En la última, el autor dio detalles muy específicos acerca de HER:

Yo lo escribí, también, porque había muerto hacía poco, mi amigo don Nicolás Paredes, de quien les he hablado muchas veces. Yo recordaba cuentos contados por él, contados por un tío mío, calavera, contados por Rojas Silveyra —que frecuentó el ambiente de las orillas de Buenos Aires y los bailongos de la época—, y pensé que todo eso iba a perderse, o podía perderse, y que convenía reunirlos en un cuento. Entonces fui enhebrando esos hilos, y fui componiendo el cuento” (2017: 122).

Así que, un suceso que representó uno de esos “hilos” que Borges engarzó para la elaboración de HER fue la muerte de su amigo Nicolás Paredes, de quien afirmó: “Paredes había sido guardaespaldas de algún caudillo conservador, es decir que era enemigo público” (2017: 50). En otras palabras, Paredes fue uno de los

guapos de la época y Borges, dado que lo consideró su amigo, había compartido suficiente tiempo con él como para saber el modo de expresarse de los orilleros. Como ya se mencionó, Borges encontró el valor literario de *Martín Fierro* en “la entonación y en la respiración de los versos”; a Hidalgo lo consideró el iniciador de la gauchesca porque fue él quien descubrió la entonación del gaucho.

Borges se esforzó por encontrar el tono adecuado para el narrador de HER y su modelo fue Nicolás Paredes —quien aparece en HER como el patrón para quien Rosendo Juárez trabajaba como caudillo electoral—. En la cuarta conferencia de *El tango*, Borges recuerda:

Mi procedimiento fue este. Yo escribía una frase; luego, una vez escrita, yo la leía con la voz de mi amigo, de mi amigo muerto, Paredes. Y, si la frase no le iba bien a la voz, yo me daba cuenta que me había portado como un literato, en el peor sentido de la palabra, y entonces borraba lo que pudiera parecer afectado, borraba las metáforas, por ejemplo, o los epítetos rebuscados (2017: 126).

### C. La atmósfera de las orillas

Borges destacó que gracias a las historias que le contaban conoció el ambiente de las orillas de Buenos Aires, aspecto que quiso incluir en HER. Como ya se mencionó, la zona bonaerense que exploró literariamente fue el arrabal suburbano. Los cuentos que le contaban, seguramente con detalles de lo que sucedía en los malones entre los compadritos, los guapos y las chinas del arrabal, complementaron su experiencia al “caminotear” por las orillas ya que, si bien el autor expresó en sus



poemas anteriores a HER el embelesamiento que le provocaba el paisaje del arrabal, los sucesos al interior de los almacenes de la zona no eran parte de sus descripciones.

HER sobresalió de entre los cuentos de HUI porque fue el único cuya trama se ubicaba en Argentina, en las orillas suburbanas de Buenos Aires. La historia transcurrió junto al arroyo Maldonado, pero no fue en este cuento la primera vez que Borges hizo referencia a este lugar<sup>57</sup>. En “Sentirse en muerte” Borges describió una experiencia que tuvo al caminar por los arrabales de Buenos Aires:

Una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. [...] La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado. (1998a: 130).

Cabe mencionar que “Sentirse en muerte” es una de las dos partes que componen la sección titulada “Dos esquinas”, en el libro *El idioma de los argentinos*. La otra es, precisamente, “Hombres pelearon”. En “Sentirse...” Borges describe una caminata nocturna sin rumbo, hasta el punto en que declara: “La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada

---

<sup>57</sup> Y tampoco sería la última vez que lo mencionara en su narrativa. Posteriormente, el arroyo Maldonado apareció en “El indigno”, y estaba relacionado con el personaje Santiago Fischbein: “Nací en Urdinarrain, de la que apenas guardo memoria; cuando mis padres se vinieron a Buenos Aires, para abrir una tienda, yo era muy chico. A unas cuadras quedaba el Maldonado y después los baldíos” (2011: 359). En “El congreso”, se hace referencia a las características de ese lugar: Antes del alba, cerca de un agua oscura y humilde, que era tal vez el Maldonado o tal vez el Riachuelo, la alta voz de Nora Erjord entonó la balada de Patrick Spens y don Alejandro coreó uno que otro verso en voz baja” (2011: 456).

complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio” (1998a: 130). Esta sería la primera de las dos esquinas, desde donde Borges se detuvo a contemplar y a reflexionar acerca del paisaje que se imponía ante él y que, valga señalar, incluía una tapia rosada. En “Hombres pelearon” está la otra esquina, a donde el chileno, el retador del Sur, llega a buscar al Mentao, el guapo del Norte: “Pisó ladrillo y barro, orilló la Penitenciaría de muros tristes. Cien hamacados pasos más y arribó a una esquina embanderada de taitas y con su mucha luz de almacén, como si empezara a incendiarse por una punta” (1998a: 138).

En la edición de *Fervor de Buenos Aires* de 1969, Borges —refiriéndose a la época en que fue publicado este libro (1923)— escribe en el prólogo: “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad” (2011: 11). Como ya se mencionó, Borges tomó como cuestión principal en su poesía inicial su ciudad natal. Cuando regresó a Argentina, en 1921, Buenos Aires ya era otra; la mancha urbana empezaba a extenderse. En su obra, Borges prefirió apartarse de ese presente en evolución y aproximarse al pasado de su ciudad<sup>58</sup>. Borges vivió su infancia en Palermo, donde terminaba Buenos Aires, ahí estaba el arroyo Maldonado y comenzaba la llanura.

Este arroyo se extendía hacia el suroeste y pasaba por Villa Santa Rita — lugar en el que Borges ubicó el almacén de Julia donde se dan los sucesos de

---

<sup>58</sup> Estrategia que, de acuerdo con Piglia, le facilitaba mantener el “efecto de verdad” (2013). Si se revisan los cuentos que componen HUI se podrá ver que todos están ambientados antes de 1900, algunos incluso cuatro o cinco siglos antes. Curiosamente, HER es el único cuento de este volumen en que no se hace referencia a ningún año en específico. A pesar de esto, las descripciones geográficas, las actividades de algunos personajes y la música que se baila dentro del almacén ofrecen algunas pistas para ubicar la historia temporalmente.

HER—. Esta villa pertenecía a los arrabales marginales en donde habitaba gente de clase baja, compadritos, cuchilleros. Tal entorno le daría a Borges la materia prima para escribir sus *otras* historias, esas que no pertenecían a su estirpe erudita sino al arrabal. Piglia afirma que el área de Palermo por donde pasaba el Maldonado fue zona marginal hasta antes de que entubaran el arroyo, en 1929, y que a partir de ese momento la fama de esta región comenzó a cambiar (2013).

Para Borges, estas zonas de la ciudad tenían valor literario, sentimental, emocional, filosófico, pero sabía que para la sociedad de la época no representaban más que regiones peligrosas e insignificantes. En una de las obras más importantes de la literatura, Borges encontró un ejemplo en el que las aventuras del héroe principal se suscitaron en una región de poca importancia para la nación. En el texto “Indagación de la palabra”, Borges reflexiona acerca de la intención de Cervantes al escribir el nombre de la Mancha en la primera oración de su obra:

Cervantes lo escribió para que su realidad conocida prestase bulto a la realidad inaudita de su don Quijote. El ingenioso hidalgo ha sabido pagar con creces la deuda: si las naciones han oído hablar de la Mancha, obra es de él. ¿Quiere decir lo anterior que la nominación de la Mancha ya era un paisaje para los contemporáneos del novelista? Me atrevo a asegurar lo contrario; su realidad no era visual, era sentimental, era realidad de provincianería chata, irreparable, insalvable (1998a: 14).

Con la cita anterior no se pretende, en absoluto, equiparar la presencia del Maldonado con la de la Mancha en la literatura, la observación se enfoca en la inclusión de lugares marginados, que no tienen presencia o significado para los lectores de la época. Borges también le quiso “prestar bulto” a su ficción dando toda la información geográfica y la ubicación del suceso en el primer párrafo de su relato.

A su vez, esto constituye otra diferencia importante entre HER y *Martín Fierro* —el representante de la literatura gauchesca para Borges—: en la historia del gaucho se sabe que los hechos se desarrollan en la pampa, pero no se ubican en ningún lugar en específico. Borges sitúa el conflicto de HER junto al Maldonado porque ésta era una de las zonas de Buenos Aires en donde habitaban los compadritos y, por lo tanto, los duelos a cuchillo no eran sucesos extraños. Además —así como lo establece para la Mancha en la época de la escritura del Quijote—, el Maldonado, el arrabal, no sólo representaba una realidad visual para Borges, sino sentimental. Como estrategia narrativa, esto le aportaría más realismo a su relato.

#### D. El color local necesario

Como ya se mencionó en páginas anteriores, uno de los principales problemas que Borges encontró en las obras de la literatura gauchesca fue que los escritores de ese género, en su afán de transmitir la esencia de la pampa, usaban demasiados términos “gauchos” en sus obras, más de los que un habitante de la pampa usaría comúnmente<sup>59</sup>. Como resultado, sus poemas y novelas quedaban recargados del color local nacionalista y no resultaban creíbles o provocaban la risa del lector ante la forma de hablar de sus personajes. Cuando Borges decide escribir HER, se da cuenta de que corre el mismo riesgo, él lo expresó así:

---

<sup>59</sup> Así se expresó de dicha situación en el texto “Rafael Jijena Sánchez: Ajalay”: “los hombres de las orillas versifican en lenguaje corriente; los cultos, en trance de fingirse orilleros, en denso y deliberado lunfardo (1997b: 259).

Y yo sabía que todo hombre de letras que toca un tema popular corre el albur, el seguro albur de exagerarlo, de modo que en mi cuento habrá un par de palabras del lunfardo, no más, porque sé que la acumulación de lunfardo ya hace presentir al escritor con su diccionario de argentinismos o su «Mester de lunfardía» al lado, buscando palabras, y que ya esto contamina de falsedad a toda la obra (2017: 122).

## E. Orígenes del argumento

Otro de los “hilos” que Borges incluyó en HER es lo que él llamó la “provocación desinteresada”. El conflicto principal de HER surge a partir de la necesidad del “Corralero” de probar que no hay nadie más valiente que él: “—Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. [...] Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naidés, lo que es un hombre de coraje y de vista” (2011: 60). Al final del libro *Evaristo Carriego*, Borges habló de “un relato legendario que prueba el culto al coraje” (1985: 118) y refirió una versión de esa historia: “Un hombre de Corrales o de Barracas, sabedor de la fama de Juan Muraña (a quien no ha visto), viene a pelearlo desde su suburbio del Sur; lo provoca en un almacén, los dos salen a pelear a la calle; se hieren, Muraña, al fin lo *marca* y le dice: —Te dejo con vida para que volvas a buscarme” (1985: 118). Geográficamente, el retador de estas historias proviene de extremos geográficos opuestos, pero la intención del cuchillero es la misma: probarse ante el otro<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Después de la publicación de “El desafío”, Borges recibió dos cartas con historias de duelos de cuchilleros. Las personas que enviaron las misivas aseguraron sus relatos eran verídicos y que se

A pesar de que la decisión final de Muraña, en la historia que Borges refirió como ejemplo del culto al coraje, de dejar con vida a su contrincante refuerza el concepto de “provocación desinteresada”, existe otra razón para que, en las historias de cuchilleros que escribió Borges, un personaje haga un viaje tan largo para retar a otro a un duelo mortal: el honor. Este aspecto podría considerarse como otra de las contribuciones de Borges al género gauchesco. Un ejemplo es “El sur”: Dalhman no duda en salir a combatir al compadre que lo reta, y aunque en la circunstancia de esa historia no es ningún guapo al que haya que derrotar, es el linaje militar lo que le exige encontrar la manera de tener un final épico, aunque en realidad termine postrado en una cama de hospital.

La época de desafíos entre cuchilleros se va difuminando conforme la modernización de la ciudad va consumándose. En “El Sur”, el personaje principal es heredero de dos linajes: tenía sangre alemana por parte de su padre; y argentina, por su madre. Él prefería su pasado argentino; su abuelo fue militar muerto en batalla y eso le atraía. Una muestra de esa preferencia fue el esfuerzo que hizo por conservar el casco de una estancia —una hacienda, en donde se dedican a la ganadería— en el sur que le perteneció a la familia Flores<sup>61</sup>. Dahlmann vivía en la ciudad y estaba a cargo de una biblioteca municipal. Cada verano pensaba en la estancia y “se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de

---

los habían contado sus padres; las historias de cuchilleros que cruzaban regiones para batirse en duelo eran comunes en la Argentina del siglo XIX (1985: 122).

<sup>61</sup> En el cuento se menciona lo siguiente: “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme” (2011: 216). Al igual que Villa Santa Rita, la calle Rivadavia se ubica hacia el suroeste de Buenos Aires. Ambas zonas, no muy lejanas entre sí, son parte del Buenos Aires antiguo de los cuchilleros.

que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura” (2011: 214). El protagonista de “El Sur” sufre un accidente en los últimos días de febrero de 1939 y los doctores le autorizan irse a la estancia para su recuperación. Es así como Dahlmann se aleja de la ciudad y de su sedentaria ocupación para dirigirse a la tierra a de sus antepasados.

El sur siempre estuvo presente en los pensamientos de Dahlmann. El narrador de esta historia refiere los recuerdos del personaje principal de la siguiente manera: “una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí” (2011: 214). Esa larga casa rosada era la estancia del sur. Como se puede apreciar, Borges usa colores para contrastar el pasado de la construcción —tal vez fue carmesí cuando la ocupó la familia del abuelo materno, el militar Francisco Flores, en una época de constantes batallas y violencia imperante— con las condiciones de la estancia en el momento en que llegó el nuevo dueño. El pasado intenso del lugar, representado en el color carmesí, se había diluido en un lánguido e impasible color rosa.

Borges también usó esa diferencia entre colores para describir el lugar en el que Dahlmann “sabría para siempre quién era”. Antes de llegar a la estancia, Dahlmann se detiene en un almacén —(una cantina) como el de Julia en HER—. La primera observación del lugar que hace el narrador es: “El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento” (2011: 218). Borges usa la palabra “punzó”, cuyo sinónimo sería “rojo intenso”, para describir el pasado del almacén. Junto con la palidez del color, la violencia que ahí prevalecía ha menguado. Asimismo, pareciera que Borges usa el término “punzó”

para jugar con la noción de los cuchilleros y las armas punzantes que usaban, primeramente para el trabajo de matarifes pero, en su momento, también para batirse en duelo. Dahlmann llega a un lugar que ya no es tan peligroso como antes —el narrador de HER podría encontrarse en una situación similar—, y aun así es retado a salir a esgrimir el cuchillo.

El título “Hombre de la esquina rosada” tal vez quiera decir que en ese almacén de Villa Santa Rita los tiempos violentos habían pasado ya. Una evidencia de esto sería que Rosendo Juárez, el Pegador, desdeña el desafío de Francisco Real, el Corralero: Juárez ya había reflexionado y cuando observa a Real se ve reflejado en él y siente vergüenza de sí mismo; fue el narrador quien tomó el lugar de cuchillero que el Pegador decidió abandonar.

En “El Sur”, cuando entra al almacén, Dahlmann se fija en un anciano que está en el suelo, acurrucado junto al mostrador: “registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del norte o con entrerrianos, que gauchos de éstos ya no quedan más que en el sur” (2011: 218). Los antepasados militares y los cuchilleros dieron paso a un encargado de biblioteca —situación que guarda ciertas similitudes con la historia personal del creador de “El Aleph”—, pacífico, intelectual, asentado en la ciudad y no en la llanura.

El linaje de Dahlmann y el pasado reciente del narrador de EHR los llevan en la sangre y les impide apartarse de ese destino violento de los militares y los cuchilleros. Dahlmann, alguien totalmente ajeno ya a los desafíos de cuchillos,



dedicado a una actividad que no puede ser más opuesta a los duelos mortales —como su abuelo paterno Johannes Dahlmann que cuando llegó a Argentina era pastor de la iglesia evangélica—, siente que tiene un *deber* que cumplir; al narrador de HER la actitud del Corralero lo urge a impedir que su villa sea menospreciada. En esos momentos, ambos personajes llegan al polo opuesto, al del cuchillero que no rehúye a un desafío porque si no acepta no merecería ser llamado así.

Una historia como la narrada en la ficción de HER podía haber sucedido en el suburbio a finales del siglo XIX o principios del XX, cuando los duelos de cuchilleros eran cada vez más escasos y Villa Santa Rita dejaba poco a poco de ser ese barrio salvaje. Otra pista para ubicar temporalmente la historia es la ocupación de “caudillo electoral” que tuvo Rosendo Juárez antes de ser uno de los *guapos* más afamados de la Villa. Estos caudillos fueron muy solicitados durante las elecciones políticas de finales del XIX. Para el año en que se publicó HER, el Maldonado había sido recientemente entubado, así que los almacenes que había en sus entornos comenzaron a formar parte del pasado.

## 2. Temáticas

### A. El panteísmo como recurso narrativo en HER

Borges utilizó diferentes estrategias narrativas para dar forma a la trama de HER. Es importante señalar que varios de esos recursos, que a continuación se analizan, pueden observarse a lo largo del trabajo de Borges —seguramente, a esto se refería cuando dijo que su obra era definitivamente monótona<sup>62</sup>—; algunos de esos casos se retomarán para abundar en los comentarios y sustentar con más evidencias las opiniones aquí vertidas.

El título del cuento, “Hombre de la esquina rosada”, ofrece una particularidad que se debe observar: la omisión de un artículo, ya sea definido o indefinido, que acompañe al sustantivo de la frase —sería gramaticalmente más natural empezar con “El...” o “Un...”—. Debido a esto, la palabra “hombre” es imprecisa. Tal parece que Borges decidió no titular su historia “El Hombre de...” o “Un Hombre de...”, que hubiera creado en el lector la expectativa de que la historia permitiría saber quién era ese personaje, para alentar la idea de que como ese hombre podía haber más; cualquier habitante de esa región pudo haber estado involucrado en los sucesos del cuento. Así dejó la referencia abierta; es decir, el título no anticipa ninguna identidad para este poblador del suburbio. Solamente sabemos que ese *hombre*, quien quiera que sea, proviene de la “esquina rosada”. Por lo tanto, en el título del cuento prevalece la importancia de conocer las acciones, y el lugar dónde se desarrollan, sobre quién las lleva a cabo.

---

<sup>62</sup> Evidentemente, esta afirmación, común cuando hablaba de su obra, era parte de su falsa modestia. Además, visto de otra manera, lo que esa “monotonía” representó en la obra de Borges fue la oportunidad de estudiar exhaustivamente los diferentes temas que le atraían, al grado de llegar a postular opiniones con las que se contradecía, como las relacionadas con la obra de *Martín Fierro*: “Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias” (1999d: 158).

Veamos ahora cómo comienza la historia. En el inicio del cuento hay una oración que nos indica quién nos va a va a contar todos los hechos de la trama: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real” (2011: 62). Vale la pena señalar que, en contraste, muchos de los relatos de Borges inician con un tono de incertidumbre por parte del narrador —la frase “A mí, tan luego” muestra que, en el caso de HER, el personaje está seguro de lo que sabe acerca del finado y, de paso, de cómo murió—. Algunos ejemplos de los cuentos en los que se inicia el relato con vacilación —recurso proveedor de una ambigüedad que aumenta las posibilidades interpretativas de la historia— son “El Congreso”: “No falsearé deliberadamente los hechos, pero presiento que la haraganería y la torpeza me obligarán, más de una vez, al error” (2011: 442); “La intrusa”: “Lo haré con probidad [contar la historia], pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (2011: 353), y “El encuentro”: “Sea lo que fuere aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura” (2011: 371).

Además, en varios de sus cuentos Jorge Luis Borges comienza aclarando que la historia relatada no le pertenece. Algunas veces advertirá que él únicamente transcribirá o reproducirá algunos pasajes esenciales de lo leído en algún libro perdido en los anaqueles de una biblioteca; otras, que sólo referirá lo que logre recordar de una historia contada por alguien más. Por ejemplo, “Undr”: “Debo prevenir al lector que las páginas que traslado se buscarán en vano en el *Libellus* (1615) de Adán de Bremen [...] Mi versión española no es literal, pero es digna de fe” (2011: 478); “La secta de los treinta”: “El manuscrito original puede consultarse

en la Biblioteca de la Universidad de Leiden; está en latín, pero algún helenismo justifica la conjetura de que fue vertido del griego” (2011: 465); en “Tema del traidor y el héroe” incluso mezcla las dos posturas: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibinz (que inventó la armonía preestablecida) he imaginado este argumento [...] Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún” (2011: 177).

En torno a las características antes mencionadas, Alazraki publicó un ensayo incluido en el libro *Narrativa y crítica de nuestra América*, en el que declara:

La forma ensayística no es un arbitrio: responde a ese constante canje de lo ficticio y de lo real que tiene lugar a través de toda su narrativa; junto a autores ilustres, prestigiosos libros y respetadas teorías Borges hace alternar autores ficticios, libros apócrifos y teorías inventadas; y de su cuento dice; “Quienes recorran este artículo...” Hay en el relato un despliegue de erudición tal que resulta imposible distinguir lo verdadero de lo falso sin una labor previa de verificación en diccionarios, enciclopedias y catálogos (más de un lector ha buscado esforzadamente algunos de esos libros de autores inexistentes) (1978: 56).

En la mayoría de relatos de HUI, Borges no advierte al lector de su propensión a caer en la tentación, de con propósitos literarios, tergiversar historias ajenas llenas de alusiones eruditas. Tampoco le atribuye los relatos a ningún personaje de la trama, todos son contados desde la tercera persona. Ante estas características, HER representó la excepción en los cuentos recabados en ese volumen. No obstante, en sus primeras versiones, HER tenía características diferentes. El texto de “Leyenda policial” inicia así:

Esta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también

relampagueado de acero; de cuando las provocativas milongas en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar (“Leyenda Policial”: 2017).

Las diferencias entre “Leyenda policial” y HER permiten apreciar el progreso del escritor en sus primeras etapas y, a la vez, los elementos narrativos que observó y no abandonó a lo largo de su obra. En la cita anterior, la principal diferencia que se puede encontrar es el tipo de narrador: en este caso la historia se cuenta en tercera persona —se da una “relación” de los hechos—, mientras que los sucesos de HER son contados en primera. El cambio de perspectiva en la narración obedeció a que, como ya se mencionó, para Borges era determinante encontrar la entonación correcta para contar una historia: “saber cómo habla un personaje es saber quién es”. En este caso, atribuirle la narración a un compadrito, a un personaje perteneciente al ambiente de la ficción, le brindaba a Borges la libertad de, primeramente y con moderación, usar palabras y frases pertenecientes al habla orillera.

En HER, Borges le cedió la palabra a un compadrito del arrabal y así retomó un recurso utilizado la gauchesca: la oralidad. El poema de Hernández comienza con las siguientes estrofas: “Aquí me pongo á cantar / al compás de la vigüela”. El recuento de sucesos lo recibe el lector directamente del protagonista de la historia, tal y como sucede en HER: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería.” A diferencia de los cuentos en los que Borges afirma que la trama es sólo una reelaboración de

hechos encontrados en otros libros o un reporte de lo que dijo otro autor erudito, en HER el sabio narrador, frecuentemente empleado en su narrativa, da un paso al lado y deja que uno de los personajes cuente todos los pormenores del relato. Esto le permite usar un narrador homodiegético, quien es un “narrador testigo” (1972: 302) la mayor parte del cuento, pero que en momentos cruciales se convierte en uno autodiegético pues cuenta los hechos en primera persona: “protagonista-narrador” (1972: 301).

Adelantándonos al final del cuento, no se debe perder de vista que hay un personaje que está escuchando el relato: Borges, de quien no se sabe nada, pero que es inevitable asimilarlo como el de la vida real, el autor, dado su interés por escuchar historias de cuchilleros, como la del manco Wenceslao<sup>63</sup>. Pero Borges no es el único que le está poniendo atención al compadrito que cuenta la historia. En el primer párrafo de la historia, el narrador se dirige a su audiencia: “A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita” (2011: 62).

El narrador vuelve a dirigirse, en plural, a su público después de que muere el Corralero: “Recordarán ustedes aquella ventana alargada por la que pasó en un brillo el puñal. Por ahí pasó después el hombre de negro” (2011: 69). Por lo tanto, al personaje de Borges no era el único a quien el narrador le contaba la historia. Vale la pena señalar que el narrador le cuenta los hechos de manera que no queda

---

<sup>63</sup> En esta historia, Wenceslao Suárez recibe la visita de un hombre a quien le han llegado noticias de la valentía del primero y ante quien quiere probarse. Del duelo mortal, Suárez sale vencedor, pero pierde una mano debido a una puñalada que el contrincante le asestó en la muñeca izquierda.

duda de quién fue el valiente de la historia. El escucha, atento, parece no ser alguien extraño para el narrador, pues al final se dirige a él en particular: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (2011: 69).

Otro cuento en el que Borges se introduce en la ficción es “Historia de Rosendo Juárez”. Aquí también participa solamente como atento escucha, pero el inicio del cuento permite saber en dónde estaba cuando le contaron la historia<sup>64</sup>. Otros cuentos en que Borges se convierte en el escucha que recibe la confesión de alguien que, normalmente, es un criminal que confiesa sus fechorías son “La forma de la espada” y “El indigno”. Este procedimiento, tomar parte como el personaje que escucha pacientemente dentro de la ficción, podría tomarse como una oportunidad que Borges le da a sus personajes de explicar sus motivaciones<sup>65</sup>.

Por lo tanto, en HER Borges no anota los hechos de los que se acuerda; nos enteramos de lo sucedido por la voz de quien participó en la ficción. En esta ocasión, Borges transcribe la historia tal y como se la contaron a él —sin advertencia previa al lector—. De cualquier modo, la estrategia narrativa es similar porque Borges cede la función de narrador a alguien más; en este caso, tal como lo afirma Piglia (en la segunda clase) le da la palabra a alguien con más autoridad “en el lugar

---

<sup>64</sup> “Serían las once de la noche; yo había entrado en el almacén, que ahora es un bar, en Bolívar y Venezuela. Desde un rincón el hombre me chistó. Algo de autoritario habría en él, porque le hice caso en seguida. Estaba sentado ante una de las mesitas; sentí de un modo inexplicable que hacía mucho tiempo que no se había movido de ahí, ante su copita vacía” (2011: 365).

<sup>65</sup> En otros relatos, como en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, Borges conjetura las razones de las acciones de un personaje. Otro ejemplo más, en que Borges imagina los pensamientos de un personaje es el “Poema conjetural”: “El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829, por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir” (1996b: 25).

para construir la ficción”, como lo es la tradición oral, las historias de cuchilleros. Quien relata la historia posee esa lengua oral, la pone en práctica y se mantiene al nivel de la clase baja en donde se desarrolla. También es importante destacar que HER representa el único ejemplo de historia que se adscribe al género realista en HUI, donde el resto de los cuentos son historias fantásticas. El hecho de que Borges presente a un compadrito como el personaje que cuenta la historia dota al cuento de un realismo tan sólido como el que transmitía la obra de Hernández.

En cuanto a la identidad del narrador, ya se mencionó que en el título no hay indicios para conocerla. A eso se debe agregar que en ningún momento del relato se sabe el nombre de quien refiere los sucesos. Otros ejemplos en donde Borges usó la misma estrategia narrativa son los cuentos “La rosa de Paracelso”, cuando Paracelso le pregunta al desconocido que llega con la determinación de convertirse en su discípulo este contesta: “Mi nombre es lo de menos” (2011: 532). En “El disco”, el narrador aclara al principio de la historia: “Soy leñador. El nombre no importa.” (2011: 503). Lo importante serán las acciones relatadas, no quien las lleva a cabo.

Entonces, por un lado, estos personajes son nadie, seres no identificables, pero, por otro, también pueden ser cualquiera, pues carecer de nombre también deja las posibilidades para identificarlos abiertas al infinito. Borges acudió a este recurso narrativo para enriquecer algunos de sus relatos. Llegamos aquí a una de las reflexiones capitales que perdura a lo largo de su obra. Cuando Alazraki habla de las técnicas narrativas del argentino, manifiesta “La noción panteísta de que un hombre es los otros implica la anulación de la identidad individual o, más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y



suprema que los contiene y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos” (1978: 55). El narrador de HER no recibe un nombre, este aspecto contribuye a que el cuento, cuyos antecedentes son los personajes y el ambiente gauchos, represente la evolución de la tradición gauchesca, en cuyos poemas y narraciones siempre se conocía la identidad de los personajes.

Alazraki encuentra evidencia del razonamiento panteísta en “La forma de la espada”, publicado en 1944. Quien narra la historia, que al inicio parece ser el traicionado, declara: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres” (2011: 174). Esta frase vislumbra el desenlace del relato, en donde el traicionado era en realidad el traidor —este cambio no sucede en el tiempo del cuento sino que surge en una analepsis—. Otro ejemplo se puede apreciar en “Los teólogos”, de 1949. En esta historia hay dos personajes, Aureliano y Juan de Panonia, que “compiten” para ser el primero en escribir un texto que refute la ideología de la secta de los *monótonos*<sup>66</sup>. Aureliano recibe el texto de Juan y, después de leerlo, piensa: “El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres” (2011: 247). Un ejemplo más está en “Funes el memorioso”: “Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo” (2011: 1687).

---

<sup>66</sup> La secta profesaba que “la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será” (2011: 245).

En cuanto a la relevancia del panteísmo en los textos de Borges, de acuerdo con Juan Arana lo necesario es: “valorar la importancia de este panteísmo tantas veces mentado y el sentido que tiene para el autor y su obra” (1998e:171). Algunas afirmaciones fuera de las narraciones de Borges demuestran la importancia de esa noción para el autor de “Ulrica” desde sus inicios como escritor. Un ejemplo lo podemos observar en la advertencia que aparece después del prólogo de su libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*: “A quien leyere. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor” (1996c: 13). Es decir, no importa quién haya escrito los textos contenidos en el libro y quien esté ante ellos, a punto de leerlos, lo relevante es la comunicación establecida por las ideas impresas y las reflexiones provocadas.

En HER, lo más importante no es descubrir la identidad del asesino del Corralero<sup>67</sup>, lo que importa es saber las circunstancias que lo llevaron a ello. Los héroes de la literatura gauchesca son personajes cuyos nombres quedaron encumbrados en la tradición de ese género literario: Martín Fierro, Juan Moreira, Don Segundo Sombra —y podríamos incluir seudónimos, como el de Hormiga Negra—. Borges no quiso dejar ningún nombre en la memoria del lector de HER, pues eso limitaría el contenido ideológico de su cuento. El nombre del personaje de un cuento puede contribuir, o no, a la identificación del lector con él, pero sería algo muy particular. Las circunstancias que originan las reacciones de los personajes,

---

<sup>67</sup> Como ya se ha mencionado, afirmar si el narrador fue quien peleó y mató al Corralero no será uno de los fines de estas páginas, De cualquier forma, en *El Tango*, Borges acabó con esa especulación cuando aseveró: “Y luego hay un muchacho que cuenta la historia y, al final de la historia, este es el tercer elemento que yo tenía, al final de la historia se advierte que el muchacho que está contándola es el que mata al forastero. El muchacho sale un rato, vuelve, luego golpea a la puerta, y entra, ya llega herido el forastero, y se entiende que lo ha matado el muchacho al final” (2017: 130).

pueden suceder en diferentes contextos y tiempos y eso es lo que Borges puso de relieve.

## B. Civilización y barbarie: un ciclo

Retomando el inicio de HER, el tono en que el narrador se presenta ante el lector habla de su postura en ese momento de la ficción: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería” (2011: 62). En primer lugar, esta oración permite saber que cuando el narrador inicia su relato el Corralero ya está muerto —de esto ya han pasado algunos años<sup>68</sup>—. El cuento inicia *in extrema res* porque para este momento el Corralero, quien es el antagonista de la historia, ya murió. La primera impresión que tenemos de la personalidad del narrador es que se muestra desafiante, autoritario. Pero más adelante veremos que su actitud no era la misma antes de conocer al Corralero. Además, esa frase también ofrece el primer ejemplo de la forma de hablar de los “compadritos” que imperará a lo largo de todo el cuento.

---

<sup>68</sup> En *El tango*, Borges declaró que la historia de HER podría ubicarse a finales del siglo XIX: “mi cuento [HER] tiene que haber ocurrido hacia el '90, un poco antes, un poco después; más bien un poco antes” (2017: 128). En cuanto a la noche en que murió el Corralero, no es el mismo momento en que le contaron la historia al Borges personaje. La única pista que hay para ubicar temporalmente el encuentro entre el narrador y su interlocutor, Borges, es la siguiente declaración: “Se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. Verla, no daba sueño” (2011: 63). Es el narrador quien se refiere a la Lujanera, la mujer que fue a dormir en su rancho “porque sí” la noche del asesinato del Corralero. Por lo tanto, entre la noche trágica del almacén de la Julia y el momento en que Borges, el atento escucha de la historia, recibe la historia no hay un espacio de días sino de años.

En segundo lugar, al analizar el tono de la oración, se puede percibir un talante retador, ¿cómo llegó a tener esa actitud el narrador de la historia? La postura de este personaje parece ser la de alguien a quien no hay nada que contarle acerca de Francisco Real, a pesar de haberlo tratado sólo tres veces. Él sabe que el Corralero fue un guapo del Norte que llegó a Villa Santa Rita a retar al Pegador. Pero, el narrador está seguro de haberlo conocido porque fue él quien atestiguó los últimos momentos de su vida, y pudo saber si en verdad era valiente o no. A continuación, el narrador establece cuáles fueron los sucesos más importantes de la noche en que conoció al Corralero: “es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo” (2011: 62). A pesar de que los hechos a los que el narrador les da más importancia implican a otros personajes, al primero que mencionó fue a Francisco Real; es decir, su encuentro con el Corralero prevalece entre los demás acontecimientos porque fue la acción del forastero el detonante de la historia y del cambio en su personalidad.

La noche en que el Corralero llegó a Villa Santa Rita, el narrador asistió al almacén de la Julia, y era simplemente un compadrito más que se sentía feliz por bailar y estar en un ambiente de fiesta; no acusaba ningún rasgo de violencia. La tranquilidad que sentía al estar en el malón se ve reflejada en la siguiente afirmación:

Los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. [...] La caña, la milonga, el hembraje, una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amista: la cosa es que yo estaba lo más feliz (2011: 63).

En cuanto a los habitantes del arrabal, el compadrito del suburbio no era, necesariamente, alguien valiente. Evaristo Carriego, el poeta del arrabal, como lo describió Borges, habla así del compadrito en el poema “En el barrio” del libro *Las misas herejes*:

Pues ¡tiene unas ganas su altivez airada  
de concluir con todas la habladurías!...  
¡Tan capaz se siente de hacer una hombrada  
de la que hable el barrio tres o cuatro días!...

...Y con la rudeza de un gesto rimado,  
la canción que dice la pena del mozo  
termina en un ronco lamento angustiado  
como en una amenaza que acaba en sollozo (1968: 76).

Por su parte, Manuel Gil de Oto lo describe así en su poema “El compadre”:  
“sí es el compadre: un tipo / que da miedo y causa risa, / trágico para las pases / y  
bufón para las riñas” (1968: 26).

El narrador de HER era un compadrito de las orillas, pero no eso implicaba que se ufanara de ser valiente. De su vida sólo conocemos la reacción que tuvo ante la llegada del Corralero esa noche en el malón de la Julia y algo más se puede inferir de los cambios en su tono al contar la historia. Con estas pistas, podríamos deducir que tampoco era del tipo de guapo fanfarrón y cobarde que describieron Carriego y Gil. Es decir, Borges no le atribuyó a su compadrito narrador características que lo hicieran caer en la clase de personaje que dibujaron los poetas gauchescos y con el cual sólo querían mofarse del gaucho de la pampa. Pero el cambio en la personalidad del narrador se pudo percibir al seguir su manera de contar la historia y sus reacciones ante los hechos.

Cuando el narrador llega al salón de Julia, su actitud es pacífica, e incluso indolente al grado de negarse a sentir las ofensas y la palmada del Pegador como lo que en realidad era: un rechazo. Lo único que le importaba era que el salón de Julia tenía todo lo necesario para ser feliz en ese instante. Además, cuando el narrador afirma que él y los “muchachos” llegaron temprano al salón, puede también inferirse que, dada su juventud, era improbable que ya debiera algunas vidas. En cambio, el Pegador y el Corralero sí eran compadritos del tipo “guapo”. En *El tango*, Borges habló así de los tipos de compadres: “Pero hubo varias clases de compadres. Y de ellas, vamos a ver ahora, la más interesante, a mi entender, que fue el tipo del guapo. Y pensemos en lo admirable de que ese tipo existiera. No quiero decir que todos los compadres fueran valientes o fueran pendencieros, eso sería absurdo” (2017: 50). Olea identifica así la fascinación de Borges por el personaje del arrabal: “Si las “orillas” reales son un espacio múltiple y heterogéneo donde conviven distintos protagonistas, la versión borgeana elige rescatar uno solo de sus personajes, el que considera más típico: el compadrito (o guapo)”(1993: 238). A pesar de que Olea equipara al compadrito con el guapo de la región, personajes que Borges diferencia, coincidimos con el hecho de proponer al “guapo” como el habitante representativo del suburbio.

A continuación se describe el primer momento en que el narrador se enteró de la existencia del Corralero: “Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un placero insolente de ruedas coloradas, lleno hasta el tope de hombres, [...] y un emponchado iba silencioso en el medio, y ése era el Corralero de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar” (2011: 63). Para este

personaje, los sucesos eran ajenos a su cotidianidad, por eso inicia afirmando que lo que va a relatar “parece cuento”. Además, declara que la noche fue rarísima. Esto nos permite establecer que, para el narrador, el haber asesinado al Corralero fue algo extraordinario; si hubiera sido uno de los guapos del barrio, lo sucedido no le hubiera causado tanto impacto para verlo como algo *rarísimo*. La decisión que tomó de enfrentar al Corralero no era natural de su personalidad.

La primera interrupción de la felicidad del narrador es el aproximamiento del coche en el que viajaba el Corralero: “En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano.” Después de que el ruido provocado por el avanzar del placero se pierde, el Corralero entra al almacén: “Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro” (2011: 63). La reacción del narrador, que recibe un golpe de la puerta que el Corralero abre para entrar, fue:

De puro atolondrado me le juí encima y le encajé la zurda en la facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo filoso que cargaba en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo. Poco iba a durarme la atropellada. [...] El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo. Me dejó agachado detrás, todavía con la mano abajo del saco, sobre el arma inservible (2011: 63).

Con lo sucedido en las escenas anteriores, se puede empezar a trazar más claramente cómo era la personalidad del narrador antes de conocer al Corralero. Era un compadrito que no buscaba ningún protagonismo en el barrio. Con tal de

agradarle al personaje más importante de la Villa, al Pegador, soportaba sus desprecios y aceptaba el hecho de ser uno entre los demás. Cuando irrumpe el forastero, el golpe que le propina fue obra del reflejo no de la intención, por eso es que no puede continuar con el ataque cuando saca el cuchillo. Se da cuenta de que para el invasor, que lo hace a un lado sin esfuerzo alguno, es igual de insignificante como lo era para el Pegador. En su frustración, le llama al cuchillo “inservible”, cuando el que no tiene el arrojo para entablar pelea con el invasor es él.

Sin embargo, el momento que cambió por completo la actitud del compadrito que narra la historia vendría un poco más adelante en el relato, cuando el Pegador se niega a aceptar el reto del Corralero y tira el cuchillo que le habían dado para pelear: “Con las dos manos recibió Rosendo el cuchillo y lo filió como si no lo reconociera. Se empinó de golpe hacia atrás y voló el cuchillo derecho y fue a perderse ajuera, en el Maldonado. Yo sentí como un frío” (2011: 65). Hasta el momento en que el Pegador, aparentemente, se acobarda frente al Corralero, el narrador había sido solamente un testigo de la afrenta del forastero. A partir de la dimisión del guapo del barrio, el narrador entra en conflicto. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, como ya se mencionó con anterioridad, Borges aclara que no es su propósito repetir la historia del comandante Cruz; de ésta sólo le interesa una noche porque: “Bien entendida, esa noche agota toda su historia; mejor dicho, un instante de esa noche” (2011: 261). Por lo tanto, habrá que entender bien la noche de HER para conocer por sus actos al personaje que narró estos sucesos.

A partir de ese momento, la personalidad del narrador empieza a perturbarse. El narrador no deja duda de que su reacción es de coraje pero no es un coraje de



arrojo, de valor. Tampoco es una resignación como la de Dalhman, en “El Sur”, a quien el honor que lleva en la sangre lo obliga a aceptar el duelo propuesto por los compadritos del malón. El narrador de HER no puede aceptar que llegue un forastero a hacerlos menos, a humillarlos. Después de sentir “frío” ante la rendición del Pegador, el narrador sale del salón: “Debí ponerme colorao de vergüenza. Di unas vueltitas con alguna mujer y la planté de golpe. Inventé que era por el calor y por la apretura y juí orillando la paré hasta salir” (2011: 66).

Afuera del salón, el narrador empieza a reflexionar acerca de la condición de su barrio y la frustración que le provocó la decepción de su ídolo. En esta reflexión se encuentra otra referencia a las peleas de los cuchilleros relatadas en las historias de gauchos.

A la vuelta del callejón estaba el placero, con el par de guitarras derechas en el asiento, como cristianos. Dentré a amargarme de que las descuidaran así, como si ni pa recoger changangos sirviéramos. Me dio coraje de sentir que no éramos naides. Un manotón a mi clavel de atrás de la oreja y lo tiré a un charquito y me quedé un espacio mirándolo, como para no pensar en más nada (2011: 66).

Al principio “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” se habla también acerca de un elemento contenido en la cita anterior:

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música (2011: 37).

Cuando el narrador ve que los acompañantes del Corralero ni siquiera se preocuparon por guardar sus guitarras, se da cuenta de la insignificancia que su Villa representa para los forasteros. Se siente humillado, y de lo primero que se deshace es de un símbolo relacionado con el culto al coraje. Esta acción descarta que HER sea una historia más de las que solamente enaltecían ese culto. El momento en que el clavel caía de la oreja del cuchillero era cuando la batalla terminaba, no antes de que iniciara. El narrador se despoja de su clavel y esto representa que no será por mostrar su valentía por lo que enfrentará al Corralero. Recordemos también que el Pegador rechazó pelear con el Corralero.

En las historias de cuchilleros como *Martín Fierro* o *Juan Moreira* no es parte de su carácter rechazar el duelo, al contrario, aceptarlo y ganarlo será una manera en que validarán su coraje. Aquí tenemos otra vuelta de tuerca que Borges le da al género gauchesco con HER: el Pegador rechaza el reto del Corralero, primer cambio en la tradición cuchillera, el compadrito que es nadie en el arrabal enfrenta al invasor, pero no para probar su arrojo, ni por defender el honor personal —sino por el honor de su Villa—, segundo, la pelea entre los combatientes nunca se ve, lo que nos quiere decir que no es relevante lo que hicieron, sino las consecuencias de lo que sucedió. Al final del relato, lo que impera en el lector es la intriga, la duda de saber si en verdad fue el narrador quien cometió el asesinato. De esta manera, lo que Borges expresa es que su cuento no debe ser leído como el lector abordaba la obra de Hernández.

Entonces, Borges desliga a HER del “culto al coraje”. En parte, el Corralero representa ese culto, porque él cruzó la ciudad solamente para probar su valentía.

Sin embargo no encuentra la respuesta que esperaba en el Pegador y el duelo a cuchillos que ratifique el papel del coraje en el cuento no se da. Esto le impide al Corralero ostentarse como el nuevo guapo de la región pues la prueba de su valentía era la muerte del Pegador. Tal parece que la intención del forastero tampoco iba más allá de probar su valentía, porque si en verdad hubiera sentido odio por el Pegador lo hubiera matado cuando el otro tiró el arma y no se habría conformado con ver su rendición e, incluso, quedarse con la Lujanera, que representa la validez de su triunfo.

Después de que el narrador, lleno de frustración, tira el clavel en señal de rechazo a su esencia arrabalera, y a pesar de la indignación que le provoca la rendición de Juárez, tampoco está decidido a tomar el lugar del guapo; a enfrentar al invasor para proteger el orgullo del arrabal. Después de “querer pensar más en nada”, el narrador afirma: “Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche” (2011: 66). Al igual que el personaje de Emma Zunz, el narrador quiere escapar de ese momento; huir de la confrontación. El narrador no es el compadrito del tipo cuchillero, mucho menos tiene la intención de buscar la oportunidad de probar su coraje, su valentía. En su actitud no hay determinación sino confusión y rechazo.

Es un agente externo el que hace que el narrador se decida a confrontar al invasor: “En eso, me pegaron un codazo que fue casi un alivio. Era Rosendo, que se escurría solo del barrio” (2011: 66). Antes de abandonar el barrio, y no volver jamás, el Pegador interrumpe la intención del narrador de desentenderse de lo que acaba de pasar en el malón de la Julia y lo regresa al momento en que tiene que

decidir si será él quien tome la responsabilidad de defender el honor del barrio. El narrador le llega la determinación de súbito y lo expresa así: “¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo” (2011: 66).

Entonces, el narrador va en busca del Corralero para asesinarlo. La Lujanera es la única que atestigua el encuentro y así lo refiere: “Todos estaban preguntándose con la cara y ella consiguió hablar. Dijo que luego de salir con el Corralero, se jugaron a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo” (2011: 68). En la historia que Borges retomó para hablar del culto al Coraje, la del manco Wenceslao, encontramos lo siguiente:

Una tarde, en la vida pareja de ese hombre ocurre un hecho insólito: en la pulpería le notician que ha llegado una carta para él. [...] En representación de unos amigos que saben estimar la destreza y la verdadera serenidad, un desconocido saluda a don Wenceslao, mentas de cuya fama han atravesado el Arroyo del Medio, y le ofrece la hospitalidad de su humilde casa, en un pueblo de Santa Fe (1985: 119).

Más adelante, en la historia del manco, se dice que Wenceslao contesta esa carta e invita al otro a su rancho, ya que no puede viajar porque no se anima a dejar sola a su mamá enferma<sup>69</sup>. En esta historia, los guapos se comunican incluso por cartas para poder enfrentarse. En el caso de Martín Fierro, este personaje no llega

---

<sup>69</sup> Al final, el guapo del pueblo de Santa Fe visita a Wenceslao y es entonces cuando este último se da cuenta de que la intención del santafesino era probar su valentía ante él. Como ya se mencionó con anterioridad, Wenceslao vence a su contrincante, pero pierde la mano izquierda en la batalla.

a ese extremo, pero incluso en la pelea contra el moreno, y aun siendo Fierro el provocador, reta a su contrincante con serenidad, sin exabruptos, porque estaba convencido de lo que quería, porque no le temblaba la mano para usar el cuchillo en batalla. En cambio, el narrador de HER increpa a Corralero desesperado, sin la seguridad de un guapo consumado. También vale la pena notar que, a diferencia de las historias de gauchos en donde se dan detalles acerca de la pelea, en HER la descripción del combate es mínima. Esto se puede entender como la intención de Borges de llevar la atención del lector hacia otros aspectos de la historia, y no a la pelea a cuchillos.

Después de este recuento de escenas, tenemos un aspecto que observar. En HER el narrador y Rosendo Juárez llegan al polo opuesto de sus personalidades. Al asesinar al Corralero, el narrador se instaure como el nuevo guapo de la Villa — de ahí el tomo retador con el que inicia su relato—. Incluso, retomando los acontecimientos de esa noche que no olvidará, la Lujanera se fue a dormir “porque sí” en su rancho. Con respecto de Rosendo Juárez, después de rehusarse a pelear con el Corralero abandona la Villa y al mismo tiempo deja vacante el lugar del guapo de la Villa, y se retira a vivir y trabajar en paz<sup>70</sup>. Con esto Juárez se niega a ser un eslabón más en el ciclo que se da en los cuentos de gauchos y compadritos entre los cuchilleros que llegan a retar a los guapos con la intención de ser el más valiente. Pero el narrador sí continúa con esa espiral.

---

<sup>70</sup> En “Historia de Rosendo Juárez”, cuento que Borges publicó en 1970, se dan detalles del destino de quien una vez fue el guapo de Villa Santa Rita: “Para zafarme de esa vida, me corrí a la República Oriental, donde me puse de carrero. Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden” (2011: 370).

La noción panteísta a la que Alazraki se refirió puede enlazarse con los sucesos de HER. Ejemplos de este tema también se pueden encontrar en otros cuentos de Borges. En “El inmortal”, El narrador de la historia, el anticuario Joseph Cartaphilus, declara: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (2011: 233). La inmortalidad, que podría ser considerada como una virtud, es algo que está más allá del entendimiento humano. Por lo tanto, la importancia de este hecho en términos físicos —ser un cuerpo que viva por siempre— es irrelevante por incomprensible; la relevancia radicaría en entender las implicaciones de no morir jamás. Cartaphilus explica lo que ha representado la condición de inmortales para aquellos trogloditas “que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra”:

Ellos han llegado a entender que “en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez” (2011: 233).

Un hombre puede ser todos los hombres, o ninguno, y esto se puede repetir hasta el infinito, pero se deberá mantener un equilibrio. A lo largo del tiempo —de la eternidad, tema fundamental en la obra de Borges— ocurrirán hechos que harán que un individuo esté unas veces del lado de la prudencia, o lo que se considere como tal, y otras, de la insensatez; es decir, a veces del lado de la civilización y otras, de la barbarie—. Así es como podríamos asir el concepto panteísta representado en los personajes cuchilleros de los cuentos de Borges: tomarán el

lugar que les sea demandado en ciertos momentos para que el ciclo se repita sin cesar y el balance se mantenga<sup>71</sup>. En “La esfera de Pascal”, Borges profundiza en la idea panteísta, pero aquí especifica la noción de que un “punto puede estar en todas partes y a la vez en ninguna”<sup>72</sup>

Este ciclo, que puede seguir hasta el infinito, representado en el personaje que toma el lugar de su opuesto, se encuentra también en los siguientes cuentos: “Historia del guerrero y la cautiva”, “Fue Dorctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado” (2011: 254); “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”: “Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad) empezó a comprender [...] comprendió que el otro era él [...] 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” (2011: 259); y, de forma más abrumadora,

---

<sup>71</sup> En los últimos renglones “El fin”, cuento donde Borges relata el fin de Martín Fierro, se lee: “[El negro hermano del otro asesinado por Fierro] Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. 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” (2011: 209). Además de establecer claramente el momento del ciclo que el personaje vivió en ese cuento, Borges determina lo que le sigue al personaje: su condición una vez que se ha convertido en “otro”, quien quedará a la espera del siguiente guapo que venga a retarlo para probar su coraje. También en “Los Teólogos” Borges habla del ciclo infinito: “Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él, en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina” (2011: 245).

<sup>72</sup> En “La esfera de Pascal”, Borges inicia su ensayo diciendo: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota.” A lo largo del texto, Borges enlista a diferentes autores que parafrasean la idea panteísta de diferentes maneras y concluye su ensayo con la siguiente sentencia: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.” Así publica Brunschvicg el texto, pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir *effroyable*: «Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (2013: 159).

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön” (2011: 107).

Por lo tanto, se puede apreciar que en HER el narrador no tiene nombre porque puede ser cualquiera del pueblo a donde el Corralero llega a querer pelear pero, principalmente, a humillar, y también, como en los ejemplos anteriores, el narrador puede pasar de ser el compadrito relator que disfruta bailando tango en el salón de Julia al cuchillero que debe unas vidas. Como se describió en el primer capítulo de este trabajo, en “Civilización y Barbarie” Sarmiento describe su rechazo a la barbarie representada por los habitantes de la pampa. También mencionamos que, con la intención de expandir el avance de la civilización se organizaron ejércitos cuya tarea era erradicar al indígena de las zonas en donde se necesitaba llevar la civilización. La barbarie era erradicada con más barbarie. Por lo tanto, no se trata de que alguien deba mantenerse siempre de un lado o del otro. El ser humano está en permanente ir y venir en ese ciclo. Sarmiento es un personaje cuya historia representa ese ciclo de civilización y barbarie.

También se puede tomar el ciclo que hace que “un hombre sea todos los hombres” como la razón por la que alguien puede declararse a favor de un ideal y después estar en contra. En *El tango* Borges declaró: “Creo que quien piensa muchas veces en un tema cambia de opinión respecto a él. Es decir, va viendo las deficiencias y las ventajas de cada definición nueva” (2017: 115). Al principio de su carrera literaria, Borges trató de imitar los modelos de la literatura gauchesca y declaró que *Martín Fierro* era la obra más importante de la literatura de su país. Décadas después cambió de opinión e incluso afirmó que fue un error encumbrar la



obra de Hernández y no la de Sarmiento, enemigo político del poeta gauchesco. Sin embargo, también este cambio de parecer se justifica con la noción de que “un hombre es todos los hombres”, las reflexiones de cada persona la llevarán a cambiar de postura más de una vez. Asociar el argumento de HER con la noción propuesta por Alazraki, hace que este cuento se relacione con otra idea que también llamó la atención de Borges en la obra de Walt Whitman, en *Leaves of Grass*: “I am large, I contain multitudes”, cuyo sentido conformó una de las reflexiones constantes en la obra de Borges<sup>73</sup>. El relato del narrador en HER podría ser la confesión de un cuchillero quien representa a todos los cuchilleros.

El momento en que el narrador se siente obligado a enfrentar al Corralero tiene eco en otros cuentos de Borges. En “El sur”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “El indigno”, el cuchillero surge forzosamente más que voluntariamente. Entonces, estaríamos en presencia del claro ejemplo del papel que juega la ignominia en los personajes. Aunque el narrador de HER, por ejemplo, no padece de esta ofensa, lo único que hace es responder a un reto que ni siquiera entiende, pero que no puede pasar por alto porque es parte de su destino.

Es aquí donde se fundamenta la fuerza de la vergüenza que siente el narrador de HER debido a la respuesta negativa de Rosendo Juárez, quien se revela contra la obligación de pelear por ser el guapo de la Villa. Al rechazar el

---

<sup>73</sup> En el libro *Crítica y ficción*, Piglia afirma: “la obra de Borges trabaja sobre una línea única con variantes leves y leves cambios de tono. Borges reescribe una trama común, que parece siempre la misma (y en un sentido es siempre la misma), por eso da esa sensación de concentración extrema y también de monotonía, como si hubiera entrado y salido siempre del mismo texto y lo hubiera reescrito a lo largo de su vida (que es lo que ha hecho por otro lado), un trabajo continuo de reescritura, de variantes y de versiones” (1986: 113).

desafío del Corralero, se libera de la línea infinita de quienes decidieron salir a pelear, sin ellos haber buscado pelea, y que a partir de ahí se convierten en cuchilleros; sin embargo, la negativa por parte de Rosendo da origen a un nuevo caso en la serie interminable de sucesos, el narrador se ha convertido ahora en asesino y en él se continua la tradición.

En la narrativa de Borges, existe una pista más acerca de las razones por las que algunos personajes de sus cuentos, entre ellos el narrador de HER, deciden “pasarse al otro lado” en un momento de la ficción. Retomaremos la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. Este cuento fue una de esas conjeturas que a Borges le gustaba hacer acerca de la historia de personajes de otros relatos, en este caso, del sargento Cruz que decidió, en plena pelea, abandonar a sus compañeros de la policía rural y combatir del lado del malevo Martín Fierro. En el segundo párrafo del cuento, Borges afirma:

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones (2011: 259).

Para tener una idea un poco más amplia, citaremos algunos versículos más del pasaje bíblico al que Borges le atribuyó la *aventura* de Cruz. El autor de la primera epístola a los corintios fue Pablo de Tarso. El título del noveno capítulo de esta carta lleva por nombre “Los derechos de un apóstol”. En este pasaje, el apóstol Pablo asevera que es necesario, e incluso legal, que reciba un pago justo en

retribución a su labor apostólico. El versículo once dice: “Si hemos sembrado semilla espiritual entre ustedes, ¿será mucho pedir que cosechemos de ustedes lo material?” (Biblica, 2018). La afirmación que se encuentra en los versículos veintiuno y veintidós es la siguiente: “Entre los que no tienen la ley me volví como los que están sin ley (aunque no estoy libre de la ley de Dios, sino comprometido con la ley de Cristo), a fin de ganar a los que están sin ley. Entre los débiles me hice débil, a fin de ganar a los débiles. Me hice todo para todos, a fin de salvar a algunos por todos los medios posibles” (Biblica, 2018).

Para Borges, el cambio de postura ideológica en el sargento Cruz se relaciona con este pasaje de la biblia, en el que el apóstol Pablo explica que con la finalidad de “salvar” a los no creyentes, recurrió a estrategias que lo hicieron pasarse del lado, incluso, de los que no tenían ley. La conversión del Sargento Cruz en un malevo, como supuestamente lo era Martín Fierro, se justifica porque ve en él cuchillero que su pelea es justa. Así lo refiere Borges al final del cuento: “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.” (2011: 262). Como Cruz era parte de la policía que buscaba atrapar a Fierro, entonces tendríamos aquí otro ejemplo de un personaje que se pasa de la “civilización” a la “barbarie”, que cambia de parecer por algo que para él es lo justo.

El cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” fue publicado en *El Aleph* en 1949; “Tres versiones de Judas”, en *Artificios* tan sólo cinco años antes. Este último cuento trata de las conclusiones a las que llegó el teólogo Nils Runeberg en su libro *Kristus och Judas*. Sus opiniones acerca de Judas Iscariote y su

intervención en la vida de Jesucristo tratan de sustentar la idea contenida en el epígrafe de su obra: “«No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas» (De Quincey, 1857)”. (2011: 201). Borges escribió la vindicación que propone el personaje Runenberg de la siguiente manera:

El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (2011: 201).

Aunque Borges citó el versículo de Corintios que, según lo declarado en el cuento, “es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” después de “Tres versiones de Judas”, es evidente que la estrategia narrativa de hacer que en algún personaje del cuento tome el lugar, o aprehenda las características, de su antagonico era muy usada por Borges. Por lo tanto, no sería de extrañar que cuando escribió HER ya haya tenido en mente el mismo recurso. Puede inferirse que la similitud del caso del narrador de HER. Para impedir que el Corralero consume la humillación en contra de la Villa Santa Rita, que ya había empezado con la derrota del guapo del barrio, se convierte en el cuchillero asesino quien después de esa noche deberá una vida, situación ajena a su personalidad de compadrito pacífico de la región.

En cuanto al ciclo de Civilización y barbarie, hay un detalle más que evidencia la alusión que Borges hizo en HER a la dicotomía que Sarmiento instauró con su obra y se encuentra en las prendas que vestía el Corralero. Cuando el forastero

regresa herido al salón de Julia y se desploma entre los presentes, uno de sus acompañantes lo acomoda boca arriba, entonces el narrador observa: “Vimos entonces que traiba una herida juerte en el pecho; la sangre le encharcaba y ennegrecía un lengue punzó que antes no le oservé, porque lo tapó la chalina.” (2011: 68). Un “lengue” es un pañuelo que, en este caso, habría sido pequeño y por eso el narrador no lo había notado en el Corralero cuando llegó. Si recordamos el contexto político que antecedió a *Martín Fierro*, “la divisa punzó” era un símbolo del gobierno opresor y autoritario de Rosas en Buenos Aires. Sarmiento era uno de los detractores del gobernante. En *Civilización y barbarie*, libro que Sarmiento tuvo que escribir en el exilio, se tomaba a Rosas como el máximo representante del salvajismo que había que erradicar de Argentina. Por lo tanto, el Corralero fue la representación de la barbarie en HER, y el narrador sólo pudo eliminarla convirtiéndose a su vez en un salvaje asesino.

### 3. La música y el baile de los compadritos

#### A. Origen marginal del tango

En HER, la acción que desencadena la trama de la historia es la necesidad del Corralero por probar su valentía ante el Pegador. La decisión que toma Juárez de no enfrentar a Real origina en el narrador una ansiedad incontrolable que lo hace

tomar el lugar del guapo de la Villa que deja vacante el Pegador. Hasta aquí, se han enlistado acciones y reacciones; se han mostrado las relaciones que surgen entre los personajes de la ficción. Ahora, se observaran un par de elementos en la atmósfera del cuento que también toman parte activa en estas relaciones: la música y el baile. De los cuentos que Borges situó en el arrabal Bonaerense, HER es el único en donde se menciona el tango. Aunque en esta historia no sólo se menciona, también interactúa con los personajes de la trama.

En “Historia del tango”, capítulo contenido en *Evaristo Carriego*, Borges advierte que los músicos a quienes entrevistó no se pusieron de acuerdo con el origen geográfico de este tipo de música. Sin embargo, sí coincidieron en otra característica:

Pese a las divergencias que he enumerado y que sería fácil enriquecer interrogando a platenses o a rosarinos, mis asesores concordaban en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares. (Asimismo en la data de ese origen, que para nadie fue muy anterior al ochenta o posterior al noventa) (1985: 110).

“Lupanares” era como también se le llamaba a los prostíbulos de esa época. Por lo tanto, el origen del tango no fue en absoluto refinado ni decoroso. Borges confirma lo anterior con esta aseveración: “la circunstancia, que de chico pude observar en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, de que en las esquinas lo bailaban parejas de hombres, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias” (1985: 110). Evidentemente, en los almacenes los compadritos sí podían encontrar parejas femeninas, porque para eso estaban las chinas.

En los versos de Carriego que Borges cita se evidencia la mala reputación del tango: “El tío de la novia, que se ha creído / obligado a fijarse si el baile toma / buen carácter, afirma, medio ofendido; / que no se admiten cortes, ni aun en broma...” (1985: 111). Los cortes eran las figuras que la pareja hacía cuando detenían por un momento el flujo de los pasos de baile. Para la época, esos “cortes” eran considerados inmorales. Borges remarca que la escena descrita ocurre en uno de los “conventillos” del pueblo, que eran las vecindades en donde vivían criollos e inmigrantes que llegaban a Argentina en busca de trabajo. Esto significa que bailar tango con cortes era rechazado aún en las zonas humildes de la ciudad. Por lo tanto, fue natural que si Borges quería dar un contexto realista en HER no podía faltar la música, el tango, y de paso la milonga y la habanera, porque en la época en que sitúa los acontecimientos de HER esa era la música de los quilombos. En cuanto a los otros dos géneros musicales que el narrador menciona, Borges establece que ambos representan los orígenes del tango, así lo expresa en “Ascendencias del tango”: “El tango sedicente argentino es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera” (1998a: 99).

## B. El tango: símbolo argentino

Evidentemente, el tango no padeció siempre de la misma reputación. En el proceso de “reivindicación” del tango, hay un resultado que Borges destaca y relaciona con la notoriedad de Argentina en otros países o, dicho de otra manera, con la

participación de esta nación en el entorno cultural internacional. Antes de dar su opinión acerca de la presencia del tango en la cultura mundial, Borges, en la primera de las cuatro conferencias de *El tango*, hace un fugaz recuento de los acontecimientos políticos, sociales y culturales que desembocaron en el establecimiento de la nación argentina y propone pensar que todo ocurre “de un modo un poco secreto, ya que ello casi no trasciende al mundo”. Al inicio de todos esos acontecimientos, Borges ve “una llanura perdida, en la que ni siquiera había —o había muy poca— gramilla o pasto verde...” (2017: 11).

El sinuoso camino que siguieron los habitantes sudamericanos para llegar al establecimiento de Argentina, no tuvo la atención del resto del mundo, según Borges. Algo que refuta esta idea es la cantidad de inmigrantes que llegaron a la boyante nación argentina en busca de participar de esa prosperidad. Es notorio que la discreción a la que el escritor se refiere es en términos intelectuales. Borges proponía la siguiente reflexión: “Pensemos que todo esto lleva a un gran país como el que somos, o como el que fuimos hasta hace poco. Y pensemos que el mundo poco sabe de él, fuera de dos palabras: [...] Esas palabras corresponden a hombre y a una música (que es asimismo un baile).” (2017: 11). El hombre era el gaucho y la música el tango. Por lo tanto, lo primero que Borges destaca de este tipo de música es el valor que tuvo como símbolo de la cultura argentina.

Borges recuerda así las circunstancias culturales de Argentina en la primera década del siglo XX: “hasta aquellos años éramos un poco invisibles para el mundo, y luego, hacia 1910, año más, año menos, empezaron a ocurrir hechos que nos alegraron y nos conmovieron” (2017: 36). No descarta cierta actividad dentro de esa



pasividad que le atribuía a su nación: “El filósofo irlandés Berkeley dijo famosamente que «ser es ser percibido», y también, que «ser es percibir». Pues bien, hasta aquel momento nosotros habíamos percibido, habíamos percibido a los otros países, habíamos percibido el pasado, el presente, pero no habíamos sido especialmente percibidos por el mundo.” (2017: 36). Su principal preocupación era que con todo y el tumulto de eventos históricos, Argentina no entraba en contacto con ese “universo” que a él le interesaba. Aquí también parece que aprecia la labor de escritores como Sarmiento, y él, de explorar el desarrollo cultural que estaba ocurriendo en otros países. Su inclinación cosmopolita le impedía conformarse con “percibir”, también consideraba importante ser “percibido” —que su nación fuera percibida—.

No fue una postura intelectual ni una propuesta literaria lo que hizo al mundo percibir a Argentina:

Y luego llega la noticia, la noticia que nos conmovió a todos: el hecho de que el tango se bailaba en París y, posteriormente, en Londres, en Roma, en Viena, en Berlín, hasta en San Petersburgo [...] Ese tango, desde luego, no era el mismo exactamente de las casas malas de Buenos Aires o de Montevideo o de Rosario o de La Plata (2017: 36).

En Argentina tuvo un origen humilde e indecente, pero a partir de que el tango es escuchado y bailado en ciudades importantes de Europa, culturalmente hablando, se acepta en Argentina y se convierte en el baile representativo de esta nación. El tango que compartía la marginación con los habitantes del arrabal, fue refinado en su paso por el extranjero y entonces los habitantes de Argentina lo

tomaron como otra característica de la civilización que debían adoptar. Por lo tanto, el tango también participó del ciclo de civilización y barbarie.

Además de considerarse indecente por venir del ambiente arrabalero, al tango también se le atribuía un carácter pendenciero. Borges recuperó versos de Miguel A. Camino para referir a esa característica original del tango: “Yo soy del barrio del Alto, / soy del barrio del Retiro, / yo soy aquel que no miro / con quién tengo que pelear / y en trance de milonguear / nadie se me puso a tiro” (1998a: 107). Sin embargo, para Borges esta música y el baile también tenían un valor literario: “Hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas, expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta” (1985: 111-112). En *El tango* Borges insiste en la idea anterior de esta manera: “Digo que, oyendo tangos como «El choclo», «El Pollito», «Las siete palabras», «El apache argentino», «El cuzquito», uno siente esa felicidad del coraje” (2017: 64). Borges establece que esta característica la tenían los primeros tangos: “los tangos viejos, *hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor*” (1998a: 104).

### C. El papel del tango en “Hombre de la esquina rosada”

El papel del tango en HER está directamente relacionado con el ánimo del narrador. La primera vez que se refiere a la música y al baile es para considerarlos como dos de los elementos indispensables sin los que el salón no cumpliría con su función del

lugar de felicidad para los compadritos: “La Julia, aunque de humilde color, era de lo más conciente y formal, así que no faltaban musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile.” (2011: 63). Pero después, la música y el baile acompañan y reflejan, o tal vez alientan, el ímpetu del narrador, quien declara: “La caña, la milonga, el hembraje, [...] la cosa es que yo estaba lo más feliz. Como lo aseveró Borges, el personaje que narra en HER se siente feliz y valiente al mismo tiempo.

Más adelante, el compadrito que cuenta la historia hace referencia a la música y el baile porque se percata de la habilidad de su pareja: “Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar” (2011: 63). Borges describió la interacción de las parejas de esta manera: “En cuanto a los cortes, los cortes los hacía el hombre, no los hacía nunca la mujer. El que mandaba en el baile era el hombre y la mujer los aceptaba” (2017: 19). En el pasaje anterior se puede observar que el narrador no se refiere al género musical como una simple característica más de la atmósfera de felicidad en la que estaba; él y su acompañante están a merced de lo que escuchan; la melodía tiene voluntad y es la que se encarga de marcarles la pauta a los bailarines. Con respecto de la inclusión de este elemento en la historia de HER, Borges declaró en *El tango*: “Ahora, en este cuento mío, hay, digamos, hay dos temas entrelazados. Primero, ese personaje invisible y múltiple del tango. Digo: «El tango hacía su voluntad con nosotros...», como si el tango existiera más allá de cada una de las parejas” (2017: 126).

Por lo tanto, Borges introdujo el tango y el baile con la clara intención de que no fueran ornamentos o accesorios. Ambos aspectos también interactuarían con los personajes, serían dos personajes más. Después de la interrupción en la música que provoca la aproximación del Corralero, el narrador retoma el baile con su pareja:

En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile (2011: 63).

La comunicación entre los bailarines no se daba mediante un diálogo verbal, sino mediante los movimientos del baile. Además, el narrador manifiesta que se siente feliz de estar en el salón de la Julia y eso en gran parte se debe a que puede disfrutar de la música y el baile. Borges especula acerca de lo que el tango le transmite a quienes lo escuchan, principalmente a los habitantes del país en donde surgió: “Tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor” (1985: 113).

A diferencia de la relación entre el tango, el baile y el narrador, la música que acompaña al corralero, y su relación con el baile, no son favorables. La primera vez de esa noche en que el narrador de HER supo de la presencia del Corralero la describe así: “Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un placero insolente de ruedas coloradas, lleno hasta el tope de hombres, que iba a los barquinazos por esos callejones de barro duro, entre los hornos de ladrillos y los huecos, y dos de negro, déle guitarriar y aturdir” (2011: 62). Lo que acompaña al

Corralero no es música, es ruido que interrumpe la felicidad del narrador y que sólo desconcierta a los asistentes al salón: “En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano” (2011: 63).

Al final de *El tango*, Borges afirmó : “Y luego digo que el tango nos da a todos un pasado imaginario, que oyendo el tango todos sentimos que, de un modo mágico, hemos muerto «peleando en una esquina del suburbio»” Es decir, Borges descubre también que, así como los personajes de sus cuentos a quienes les da un final heroico, digno, honorable, también al tango lo percibe como otro elemento que la ayuda a menguar esa nostalgia que le viene de no haber vivido la época de héroes de su familia. Además, también en el tango vio la posibilidad de estudiar, de hablar eso que para él era el universo: “creo que hay algo en el alma argentina, algo salvado por esos humildes, y a veces anónimos, compositores de las orillas, algo que volverá. Es decir, creo, en suma, que estudiar el tango no es inútil, es estudiar las diversas vicisitudes del alma argentina” (2017: 140). También el elemento musical de HER le sirvió a Borges para reflexionar acerca de los temas de los que habló en el resto de su producción literaria.

## CONCLUSIONES

Cuando José Hernández escribió *Martín Fierro* sus intenciones eran principalmente políticas: quería manifestarse en contra de la injusticia social que sufría el gaucho. La obra logró el objetivo y trascendió porque la proclama se convirtió en algo que fue más allá de la condición del habitante de la pampa, y abarcó la opresión de la que el ser humano ha sido víctima en diferentes momentos de la historia. Cuando Borges escribe HER, el bagaje intelectual que ya poseía le permite retomar esos temas a los que, tal vez sin intención ni conciencia, logró llegar Hernández y expandirlos hasta acercarse a otros que permearon los cuentos, ensayos y poemas escritos en décadas posteriores —y que al mismo tiempo, debido a la constante reflexión que le provocaban, dibujarían una línea de *monotonía* como él lo afirma—, como el panteísmo, el ciclo que puede darse entre la civilización y la barbarie o la importancia de los sucesos que anteceden las decisiones que toman las personas.

A Hernández le tocó lidiar con el conflicto político e ideológico que tuvo Sarmiento. Borges no fue ajeno a estos contrastes y los trató en su obra, ya no sólo políticamente —aunque sí hay algunos rastros de eso—, sino ideológica y filosóficamente. ¿HER fue en realidad un intento por continuar con la tradición gauchesca, trasladándola ahora al contexto del compadrito? Entre los cuentos de cuchilleros de Borges y la literatura gauchesca sí se puede apreciar un diálogo, en donde el autor se hace de elementos simbólicos de la tradición y los impregna con

las reflexiones acerca de los temas que le inquietaban, que ya no eran solamente cuestiones nacionalistas y locales sino cosmopolitas.

Borges se percató del sincretismo que había entre las obras de Hernández y Sarmiento y HER fue una manera de mostrar esta relación entre civilización y barbarie, situación que los dos autores, Sarmiento abiertamente y Hernández veladamente, trataron en sus obras. Además, es evidente que Borges muestra este sincretismo en sus demás cuentos constantemente, no sólo en los que tienen personajes cuchilleros, también en los que la carga filosófica es más notoria.

Borges vinculó su lugar en la sociedad con el punto de partida que quería tomar en la literatura; es decir, socialmente estaba en un lugar económicamente privilegiado, la ocupación del padre le permitía enfocarse en el aprendizaje y en los viajes, sin preocuparse por la escasez de recursos, y por otro lado tenía la tradición argentina sustentada en un bagaje histórico que la familia de la madre le proporcionaba. Él mismo vivió, padeció, apreció la dicotomía de civilización y barbarie, al poseer una sabiduría erudita y tener conocimiento, aunque tal vez no la vivencia, del lado bárbaro de la sociedad. Fue por eso que se identificó y encontró un espacio de pertenencia, no geográfica sino ideológica, en las orillas marginadas de Buenos Aires. El anhelo y la melancolía de haberse perdido el pasado épico de la familia los mitigó mediante cuentos, ensayos y poemas.

Si bien abogaba por el contacto con la cultura mundial para producir literatura que no se ciñera al ámbito regional, partió de un género eminentemente local y desde ahí habló de los aspectos del *universo* que a él le interesaban. Estaba totalmente convencido de que el escritor argentino podía reflexionar acerca de otros

temas que no estuvieran exclusivamente relacionados con el nacionalismo. Por lo tanto, HER representa un ejemplo dado para mostrar que aun usando el género que enarbolaba la temática provincial se podía hablar del *universo*, como él lo afirmaba.

En *Borges y la nada*, Manuel Ferrer destaca perspicazmente el momento en que entra como personaje a HER y lo describe como “el prodigioso contraste que nos produce la repentina irrupción de su propio autor, Borges, como interlocutor del orillero” (1971: 19), porque representa la intromisión de la realidad en la ficción. Y declara “Quitemos esa inesperada intromisión de su autor y la narración pierde valor hasta quedar reducida a un excelente pero simple relato de orilleros a la altura, sólo, de una crónica policial como en principio era” (1971: 20). Suscribimos a la opinión de que es impactante el momento en que aparece como uno de los atentos escuchas, distinguido por ser el único a quien el narrador se dirige particularmente al final de la historia, pero decir que este aspecto es el único que hace de HER uno de sus mejores cuentos significa soslayar todo el contenido ideológico que se ha demostrado a lo largo de este proyecto. Los cuentos de Borges no pueden considerarse de mayor interés sólo por un elemento de la historia; ninguno está hilvanado alrededor de un sólo elemento estético, ni los relacionados con los compadritos desdeñados del arrabal.

Igual de importante es el hecho de que, a pesar de ser una historia de cuchilleros, en realidad el lector nunca puede ser testigo del mortal duelo. A diferencia de *Martín Fierro*, *Juan Moreira* u *Hormiga negra* en donde las peleas entre los gauchos y compadritos son relatadas en detalle, en HER ese elemento sólo queda sugerido, es brevemente descrito por la Lujanera, pero quien lee el cuento



no es testigo de los movimientos de los guapos o sus decisiones a la hora de atacar a su contrincante. Esto representa otro elemento literario con el que Borges deja atrás las historias de gauchos y propone una nueva forma de contar las andanzas de malevos. Para él lo imperante no era el duelo de cuchilleros, aunque sea muy evidente, sino las reflexiones del narrador cuando se esfuerza por evitarlo.

En el tiempo en que se publicó, HER fue leído como una simple continuación de los cuentos de gauchos, en el que se perseguía sólo declarar la marginalidad que ahora sufrían los compadritos. Pero el cuento consideraba ideas y temas más complejos. Evidentemente, Borges no siguió estrictamente la línea literaria gauchesca, y trasladó el conflicto geográficamente y en términos de personajes: lo que fue la pampa ahora era el arrabal y el gaucho fue sustituido por el compadrito.

Piglia postuló que las obras de Borges se asemejan a una declaración de cómo quería ser leído el autor. Si consideramos que el duelo a cuchillos no es la parte central de HER, como lo era en las historias de gauchos, porque no se dan detalles del enfrentamiento, entonces algunos elementos narrativos que destacan son el misterio de saber si quien cuenta la historia fue en verdad el que mató al Corralero y la reacción que muestra ante la humillación que le impone el forastero. No se resalta aquí la solución de tal misterio, es prácticamente un hecho que el asesino fue el relator, sino la decisión de agregar un elemento de intriga a un cuento que aparentemente continúa con la tradición gauchesca.

Un aporte más de Jorge Luis Borges a las historias de cuchilleros es tomar sus contextos, sus personajes e incorporarlos en una historia de perfil policiaco. Aparentemente, no hay detective que busque resolver el caso. Pero el Borges

personaje que aparece al final de la historia comparte con el lector esta tarea. Por lo tanto, la lectura que debe realizarse de HER podría ser orientada por los parámetros de la novela policial que Borges propuso en su ensayo “Leyes de la narración policial”.

La intención de citar otros textos de Borges en donde se recrean situaciones o ideas similares a las contenidas en HER no tiene como objeto el limitado ejercicio recopilatorio. La intención es exponer evidencias que avalen la afirmación de que “Hombre de la esquina Rosada” no fue simplemente un texto en el que Borges retomó la literatura gauchesca, sino una historia en donde puso de manifiesto que incluso partiendo de un modelo lleno de color local y circunscrito al nacionalismo, como lo era el de la literatura gauchesca, se podían explorar temáticas y desarrollar reflexiones acerca de circunstancias que tuvieran relación no sólo con la vida de los habitantes de Argentina, sino con el ser humano.

Retomando las circunstancias en las que uno de los símbolos del país sudamericano ocupó su lugar en la cultura argentina, podemos encontrar un ejemplo más de la relatividad que hace que un hombre, una idea o una *música* estén algunas veces del lado de la “civilización” y otras de la “barbarie”. Hacia finales del siglo XIX, ningún argentino sospechaba que el tango los representaría alrededor del mundo. Bastó con que esta música, de raíz arrabalera, incivilizada, entrara en contacto con el contexto europeo, poseedor de la autoridad necesaria para designar lo refinado y lo vulgar, para que terminara incorporándose al bagaje cultural de Argentina y, con el paso de algunos años, fuera una característica distintiva de este país.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Alazraki, J. (1974a). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.

Block, L. (1987a). *Al margen de Borges*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1999a). *La pasión de una cita sin fin*. México: Siglo XXI.

Borges, J. L. (1999b). *Atlas*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1999c). *Autobiografía 1899-1970*, trad. de Norman Thomas di  
Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo.

\_\_\_\_\_ (2011). *Cuentos completos*. México: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1996a). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_ (1997a). *El hacedor*. Madrid: Alianza

\_\_\_\_\_ (1998a). *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (1996b). *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_ (1998b). *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2017). *El tango: Cuatro conferencias*. Buenos Aires: Penguin  
Random House.

\_\_\_\_\_ (1985). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_ (1996c) *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_ (2013). *Inquisiciones / Otras inquisiciones*. México: Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (2004). *La biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona:  
Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1989). *Luna de enfrente Cuaderno, San Martín*. Buenos Aires:  
Emecé.

\_\_\_\_\_ (1999d). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé.

- \_\_\_\_\_ (1998c). *Textos Cautivos*. Madrid: Alianza editorial.
- \_\_\_\_\_ (1997b). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. y Bioy, A. *Poesía gauchesca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. y Guerrero, M. (1999e). *El «Martín Fierro»*. Madrid: Alianza.
- Botana, N. (1998d). *El orden conservador, La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Charbonnier, G. (2000a). *El escritor y su obra: Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo XXI.
- De la Fuente, A. (2000b). *Children of Facundo*. Durham: Duke University Press.
- Ferrer, M. (1971). *Borges y la nada*. London: Tamesis Books.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*, trad. De Antonio Villanova. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez, E. (1987b). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Centro editor de América latina.
- Hernández, J. (1999f). *Martín Fierro*. México: CONACULTA.
- Hidalgo, B. et. al. (1987c). *Poesía Gauchesca*, pról, Ángel Rama. Caracas: Ayacucho.
- Lugones, L. (1979a). *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Ayacucho.
- Olea, R. (1993). *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pritchett, V. S. (1981a). *The Myth Makers. European & Latin American Writers*. New York: Vintage Books.
- Quintana, L. (2006). *Lírica y Narrativa Latinoamericana en el siglo XX (Enfoques críticos)*. México: Seón.

Rossi, A. (1997c). *Manual del distraído*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sabato, H. (2012). *Historia de la Argentina 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarmiento, D. F. (1979b). *Obras*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Verdugo, W. (1981b). *En voz de Borges: conversaciones con Jorge Luis Borges*. México: Editorial Novedades de México.

### FUENTES MESOGRÁFICAS

Alazraki, J. (1978). *Jorge Luis Borges*. En *Narrativa y crítica de nuestra América* (Joaquín Roy comp.), pp. 34 - 76. Madrid: Castalia. Disponible en:  
<<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Jorge%20Luis%200Borges%20in%20La%20Narrativa.pdf>> (consultado 10/03/17)

Arana, J. (1998e). *El panteísmo de Borges*. En *Variaciones Borges: revista del centro de estudios y documentación Jorge Luis Borges*. No. 6, 1998, pp. 171-188. Disponible en:  
<<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0607.pdf>> (consultado 15/03/17)

Biblica. *The International Bible Society*. Disponible en:  
<<https://www.biblica.com/america-latina/biblia/biblia-online/nvi/1-corintios/9/>> (consultado 29/09/18)

Borges, J. L. (1974b). *Obras completas*. Tomos I y II. Buenos aires: Emecé.  
Disponible en:  
<<https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf>> (consultado 29/08/15)

Borges, J. L. y Bullrich, S. (1968). *El compadrito: Su destino, sus barrios, su música*.

Compañía General Fabril Editora. Disponible en:

<<https://es.scribd.com/document/317138143/El-Compadrito-Jorge-Luis-Borges>> (consultado 22/03/17)

García, G. (8 de octubre 1980). *El fantasma del premio nobel / 1*. El País, pp.11, 12.

Disponible en:

<[http://elpais.com/diario/1980/10/08/opinion/339807608\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/10/08/opinion/339807608_850215.html)>  
(consultado 10/10/17)

“Leyenda policial” (marzo 2017). Disponible en:

<<https://es.scribd.com/doc/316765084/Borges-Leyenda-Policial-Facsimilar-MF-Copiar>> (consultado 15/03/17)

Jiménez, A. V. (2006). *Borges en el ejercicio de la crítica literaria: a propósito de inquisiciones y otras inquisiciones*. Revista de Filología y Lingüística de la

Universidad de Costa Rica, 32 (1), pp. 105-118. Disponible en:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=33930329&site=ehost-live>> (consultado 25/08/15)

Marengo, M. C. (2003). *El Premio Nacional de 1942: batallas por el canon*. V

Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (La Plata, 2003). Disponible en:

<<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16366>> (consultado 10/09/17)

Molloy, S. (2009). *Disparate Libraries, Erratic Scribes: Borges and Literary History*.

Romanic Review. 100 (1/2), 181-185. Disponible en:

<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=55547066&site=ehost-live>> (consultado 15/09/17)

Piglia, R. (7/09/2013). [Trapalanda biblioteca digital]. Clase 1: *¿Por qué Borges es un buen escritor?* Disponible en:

<<http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6551>> (consultado 19/03/17)

\_\_\_\_\_ (14/09/2013). [Trapalanda biblioteca digital]. Clase 2: *Memoria y violencia en Borges*. Disponible en:

<<http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6553>> (consultado 19/03/17)

\_\_\_\_\_ (1986). *Crítica y Ficción*. Editorial digital. Disponible en:

<<http://www.lectulandia.com/book/critica-y-ficcion/>> (consultado 15/11/16)

Pujante, D. (2015). *La cultura anglosajona en la obra intermediadora de Borges*. *Revista FSA*. 12. (3), 173-187. doi: 10.12819/2015.12.3.10 (consultado 24/08/15)

Sarmiento, D. F. (2007a). *Obras de D. F. Sarmiento*, tomos I y II. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. Disponible en:

<<https://archive.org/details/obrasdedfsarmie22sarmgoog>> (consultado 24/09/17)

\_\_\_\_\_ (2007b). *Obras de D. F. Sarmiento*, tomos VII y VIII. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg. Disponible en:

<<https://archive.org/details/obrasdedfsarmie32sarmgoog>> (consultado 24/09/17)

Whitman, W. (2007c). *Leaves of grass*. Pennsylvania: The Electronic Classics Series. Disponible en:

<[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod\\_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf)> (consultado 28/09/18)