



EL COLEGIO DE MÉXICO  
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**FUNDACIÓN MÍTICA DE UN GÉNERO: EL ENSAYO BORGEANO  
EN DIÁLOGO CON LA LITERATURA GAUCHESCA**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA**

PRESENTA:

**ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA**

ASESOR: DR. RAFAEL OLEA FRANCO

*Para mi hija Ana Clara,  
por todo su amor y paciencia a cambio de las largas horas  
que no pudimos salir a jugar*

*Amamos lo que no conocemos, lo ya perdido.  
El barrio que fue las orillas.*

Jorge Luis Borges, "Lo nuestro"



## AGRADECIMIENTOS

Escribir estas líneas de agradecimiento implica una de las tareas más satisfactorias de toda la tesis. Recordar y dejar constancia de aquellas personas que me acompañaron en este arduo camino simboliza un acto de justicia hacia cada una de ellas porque sin su apoyo, comprensión y cariño, la conclusión de este trabajo hubiese sido muy distinta. En primer lugar, y no por un simple acto protocolar, quiero agradecer a mi asesor el Dr. Rafael Olea Franco, de quien tanto he aprendido a lo largo de todos estos años, no sólo en el plano académico como su asesora y becaria de investigación, sino en el aspecto humano, que implicó siempre su ayuda incondicional, sobre todo en los momentos más difíciles para poder concluir este trabajo.

Asimismo, agradezco a mis lectores la Dra. Liliana Weinberg de Magis y el Dr. Antonio Cajero, por sus acertadas aportaciones que mejoraron y enriquecieron mi trabajo considerablemente. En especial, quiero agradecer a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, por su atenta lectura, apoyo y seguimiento permanente a esta investigación.

De igual manera, quiero agradecer a El Colegio de México, institución a la que, junto con la Universidad Nacional Autónoma de México, debo mi formación académica. Toda mi gratitud a mis profesores del CELL por esas clases que nunca olvidaré y porque

me proporcionaron, en cada uno de los seminarios en los que se gestaba esta tesis, observaciones valiosas para resolver muchas de las dudas de la investigación. Mi agradecimiento también a la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la ciudad de Buenos Aires y a la Biblioteca Nacional de la República Oriental del Uruguay, en cuyos acervos pude obtener valioso material bibliográfico para enriquecer este trabajo. Gracias igualmente al CELL por el apoyo que me proporcionó en mi traslado desde Montevideo a Buenos Aires para tales efectos. Al Dr. Sergio Bogard, coordinador del Centro, y a mi estimada Griselda Rayón Miranda, secretaria de la coordinación del CELL, por estar siempre dispuesta con una sonrisa a resolver cada uno de los grandes y pequeños problemas que se presentan en el mundo de la burocracia que padecemos los estudiantes.

En lo que respecta al mundo de los afectos que me rodean, quiero agradecer especialmente a familia: Salvador y Ana Clara, quienes estuvieron de manera incondicional a mi lado, proporcionándome todo su amor y apoyo. A mi madre Mabel y a mi hermana Jimena, probablemente las dos mujeres a las que más admiro en esta vida por su fuerza y valentía. A ellas también está dedicada esta tesis. A mi padre, a mi hermano y a toda mi familia en Uruguay y en México, las dos bases afectivas que me mantienen en pie. A mis queridos compañeros del doctorado y a mis amigos tanto en México como en Uruguay, porque sin su solidaridad y apoyo en los momentos más duros esta empresa no hubiese sido posible: Raquel Barragán Aroche (amiga y hermana quien como un gerundio siempre ha estado a mi lado), Carolina Arenas (mi hermana argentina), Karina Videgain y Andrea Tossi (mis hermanas uruguayas), Nadiezdha Torres, Martín Zamalvide, Joel Rodríguez, Miguel Candelario, Diana Geraldo, Francisco Robles, Penélope Cartelet, Carlos Conde, Rodrigo Cervantes, Dana Torres, Jazmín Tapia, Pamela Vicenteño, Yliana Rodríguez, Raquel Mosqueda, Ana Laura Zavala, Cecilia Salmerón, Julia Pozas, Rodrigo Sánchez.

Por último, va mi agradecimiento infinito y especial a mis amigas “Las Pajas”: Mariana Tovar Azuela, Cristina Adame y Marisol Hernández por todo su apoyo y cariño siempre. A Pepe, Julio, Paco, Lucero y Antonio Tovar Calvillo (uno de los hombres más sabios que conozco). A mis alumnos, los que tuve en la UNAM y los del Alexander Bain, quienes me enseñaron a enseñar.

A mi perra Lola, compañera inseparable de las largas noches de frío en las que se escribió esta tesis.

A los elefantes, porque después de los perros son los animales que más amo.

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN.....  | 10  |
| 1. EL GÉNERO GAUCHESCO: HORIZONTES Y FRONTERAS   |     |
| 1.1 FORMACIÓN Y DESARROLLO: ASPECTOS MÁS DESTACADOS DEL GÉNERO GAUCHESCO .....                 | 19  |
| 1.2 LA FIJACIÓN DE UN ESTEREOTIPO: <i>GAUCHO</i> , <i>GAUDEIRO</i> , <i>GAÚCHO</i> .....       | 29  |
| 1.3 LA FIGURA DEL AUTOR: “EL USO LETRADO DE LA CULTURA POPULAR” .....                          | 41  |
| 1.4 LOS <i>GAUCHESCOS BORGEANOS</i> : HIDALGO, ASCASUBI, ESTANISLAO DEL CAMPO Y HERNÁNDEZ..... | 47  |
| 2. LA GAUCHESCA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL ENSAYO BORGEANO                                       |     |
| 2.1 TRILOGÍA PROSCRITA: EL DEBATE SOBRE LOS ENSAYOS DE LA DÉCADA DEL VEINTE .....              | 55  |
| 2.2 LAS AUTÉNTICAS “OTRAS” <i>INQUISICIONES</i> : UN PRIMER MODO DE ENTENDER EL ENSAYO.....    | 70  |
| 2.2.1 “Ascasubi” y sus precursores.....  | 80  |
| 2.2.2 Ipuche y Silva Valdés: el cierre de la gauchesca al otro lado del río .....              | 87  |
| 2.2.3 El <i>tono de lamento</i> en “Queja de todo criollo” .....                               | 96  |
| 2.3 LA <i>ESPERANZA</i> DE HABLARLE A LOS CRIOLLOS EN SU <i>IDIOMA</i> .....                   | 103 |
| 2.3.1 El “criollismo conversador” .....  | 108 |
| 2.3.2 La pampa: sus dioses y sus dominios.....   | 120 |
| 2.3.3 La fruición de todo un idioma .....  | 137 |
| 3. LOS AÑOS VENIDEROS: UN DESPLAZAMIENTO HACIA LA <i>DISCUSIÓN</i>                             |     |
| 3.1 TRES ENSAYOS “GAUCHESCOS”: EL DEBATE SOBRE SU GÉNESIS .....                                | 144 |
| 3.2 LA EXPOSICIÓN DEL PROBLEMA EN “NUESTRAS IMPOSIBILIDADES” .....                             | 153 |
| 3.3 LOS POETAS GAUCHESCOS EN <i>DISCUSIÓN</i> .....  | 161 |
| 3.3.1 Anulación y arrepentimiento: un “nuevo” coronel Ascasubi.....                            | 163 |
| 3.3.2 “El <i>Martín Fierro</i> ” como propuesta de un método .....                             | 170 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.4 LA VINDICACIÓN DE UN FOLLETINISTA: “EDUARDO GUTIÉRREZ, ESCRITOR REALISTA” ..... | 176 |
| 3.5 LOS AÑOS CUARENTA Y EL PASO A UNA LECTURA <i>GAUCHESCO-NARRATIVA</i> .....      | 190 |
| 4. LOS <i>OTROS</i> ENSAYOS, ANTOLOGÍAS Y TEXTOS CRÍTICOS                           |     |
| 4.1 ASPECTOS DE UNA NUEVA DÉCADA.....   | 203 |
| 4.2 NUEVAS REELABORACIONES SOBRE EL GÉNERO.....                                     | 207 |
| 4.3 UNA DECLARACIÓN FINAL: EL “POEMA CONJETURAL” .....                              | 215 |
| 4.4 <i>LA VUELTA DEL MARTÍN FIERRO</i> AL ENSAYO BORGEANO.....                      | 224 |
| 4.5 LA ARDUA TAREA DE DISCUTIR LA TRADICIÓN .....                                   | 239 |
| 4.6 LA <i>POESÍA GAUCHESCA</i> DE <i>BUSTOS DOMECQ</i> .....                        | 247 |
| 4.7 BREVES APUNTES <i>GAÚCHOS</i> .....   | 254 |
| <i>POSDATA</i> .....  | 258 |
| CONCLUSIONES.....   | 261 |
| BIBLIOGRAFÍA  |     |
| BIBLIOGRAFÍA DIRECTA .....  | 265 |
| BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA.....   | 267 |
| BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR.....  | 272 |

## INTRODUCCIÓN

No está todo dicho sobre Jorge Luis Borges (1899-1986). Es muy probable que incluso en nuestros días el lector convencional de su obra continúe identificando como temas centrales y exclusivos, de ese vasto universo literario, aquellos asuntos que competen principalmente a la trayectoria más cosmopolita del autor. Pero el mundo creativo borgeano va más allá, o mejor dicho, empieza muchos años antes en su natal Argentina, rodeado de un contexto regional muy particular y alejado parcialmente de todo el brillo universal.

Como sostiene Emir Rodríguez Monegal, desde sus más tempranas épocas “la distinción habitual de los géneros no se tolera” en su obra. Todo “lo que Borges escribe se transforma en lectura, es decir: en literatura, en ficción. Y el proceso inverso es igualmente verificable: todo lo que Borges lee se convierte en escritura”.<sup>1</sup> De este proceso dialéctico que plantea el crítico uruguayo, se desprende la idea central de esta tesis de doctorado: indagar cuáles son los elementos del género gauchesco que Borges adopta en su literatura y cómo se expone ese proceso de apropiación y reelaboración de los mismos en las reflexiones críticas contenidas en sus ensayos sobre el tema o, más sintéticamente, cómo se lee la gauchesca a través de los textos ensayísticos escritos por el autor.

Desde los inicios de su obra, el mundo de la literatura gauchesca, sus características y sus problemas, han sido temas recurrentes tanto en sus textos de carácter ensayístico

---

<sup>1</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus cuentos*, ed., introd., pról. y notas de E. Rodríguez Monegal, FCE, México, 2003, p. 7.

como en sus narraciones y poemas. Lo anterior podría ser considerado por algunos como una afirmación dudosa, ya que a la luz de la profusa literatura borgeana, la mayor parte de la crítica se ha interesado por otros asuntos, en apariencia más “trascendentes” dentro de su escritura. Los temas vinculados con la cábala, la mitología, la religión y la filosofía –que parecerían dotar de ese carácter universal a su obra– suelen ser los más socorridos en estos ya abundantes estudios.

No obstante, la presencia, la validez o incluso el interés de un tema en la literatura de un autor, no se constatan sólo por la popularidad crítica que el desarrollo de su estudio ha generado. Esto se torna evidente en las investigaciones que se han realizado sobre la gauchesca en la obra de Borges, ya que su análisis es minoritario si se lo compara con los otros “grandes temas”. Sin embargo, dentro de esta inferioridad numérica existen varios estudios de sumo interés y de gran valía que apuntan ciertos aspectos de la meritoria y para nada desdeñable relación de los escritos borgeanos con la gauchesca. Este trabajo de investigación pretende sumarse como una contribución más a todos ellos.

En 1992, Beatriz Sarlo dicta una serie de conferencias sobre la literatura de Jorge Luis Borges en la Universidad de Cambridge. De estas cuatro presentaciones surge un estudio imprescindible para el análisis del tema gauchesco: *Borges, un escritor en las orillas* (1995). Como la autora explica en el primer capítulo, las conferencias pronunciadas en el país europeo la llevaron a revisar una serie de problemas acerca de lo que implicaba la valoración universal de la obra del escritor argentino. Al mismo tiempo, con estas reflexiones, cobran atención especial dos aspectos de suma importancia que representan una reivindicación literaria: el vínculo de Borges con los usos culturales rioplatenses y el siglo XIX en la Argentina. Desde el comienzo Sarlo detecta acertadamente lo que implicó esta dicotomía para el autor:

Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, un grande entre los grandes, es, por un lado, un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales. Pero este acto de justicia implica al mismo tiempo un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideró suyo, la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones, y ha perdido, aunque sólo sea parcialmente, lo que también consideró como un dato inescindible de su mundo, el lazo que lo unía a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino.<sup>2</sup>

La observación es más que acertada. Borges ha ganado fuera y dentro de la Argentina el reconocimiento universal que sólo le toca vivir a los grandes autores consagrados. Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, como sostiene Sarlo, implica el triunfo de una consigna implícita: contar con un autor latinoamericano que ha franqueado la barrera cultural impuesta muchas veces desde las esferas literarias dominantes, y que ha hecho suyo el patrimonio universal de la escritura. Sin embargo, este “acto de justicia” que implica la reivindicación de formar parte del universo literario de Occidente, también suscita el fenómeno de marginar o incluso prescindir absolutamente de los demás elementos que componen su obra. Entre ellos, los rasgos más locales y distintivos de la literatura rioplatense presentes desde sus primeros textos ensayísticos.

Por esa razón, la organización de este trabajo pretende dar cuenta, a partir del análisis de un *corpus* constituido por una selección de ensayos de Borges sobre el tema, del proceso analítico que integra a dicho género en la obra del autor. De la misma manera, se observará cómo los asuntos que Borges problematiza en sus ensayos sobre el tema gauchesco sufrirán paulatinas transformaciones a lo largo de los años. Menciono el término “transformación” y no “evolución” porque si algo queda claro en el análisis de los textos, es

---

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México, 2007, p. 3.

que no se está frente un proceso evolutivo, con márgenes naturales de ir en una dirección lineal, sino ante un permanente cuestionamiento que lleva al autor a replantear varios de los conceptos iniciales con los que luego, como se verá, toma radical distancia.

Borges se ocupa en sus disquisiciones ensayísticas de los aspectos más trascendentes sobre el género gauchesco, sus autores y temas, constituyendo así un espacio de reflexión que perdurará a lo largo de su obra dentro de sus intereses críticos más sólidos. Para abocarme de forma integral a este análisis que implica la propuesta de lectura borgeana sobre la gauchesca, la investigación se dividió en cuatro capítulos. El primero de ellos es de carácter introductorio sobre el género; los otros tres restantes se dedican a la tarea de discutir propiamente el asunto gauchesco en la obra del autor.

La organización de los capítulos dos, tres y cuatro responde de manera intencional a un orden cronológico, cuyo afán es exponer las transformaciones que se producen en los ensayos de Borges a lo largo de los años, principalmente con respecto a la construcción de una concepción particular del género, desde una lectura social en la que se inserta la literatura gauchesca. En este sentido también cabe hacer una precisión. El *corpus* elaborado tiene como finalidad abarcar la producción ensayística más representativa del escritor sobre el tema, no con un afán totalizador, sino con un propósito más bien distintivo. Por ese motivo, los límites temporales de este estudio comprenden un conjunto de textos que fueron publicados en un período que va desde los años veinte hasta inicios de los años sesenta. A pesar de que la revisión se centra en estas cuatro décadas, quizá las más productivas de Borges en su trabajo con la materia gauchesca, no se dejan al margen breves comentarios de otros textos (cuentos, reseñas y poemas) que seguirán, tiempo después, nutriendo la perspectiva crítica del autor sobre el género. No obstante, en este estudio se le da prioridad a los ensayos más distintivos que estaban comprendidos en ese lapso temporal

y que representan, en gran medida, los elementos más destacados que permiten elaborar una serie de conclusiones sobre el papel que desempeña la gauchesca en la obra del argentino.

En el primer capítulo, “El género gauchesco: horizontes y fronteras”, se realiza una amplia exposición sobre los elementos más destacados y constitutivos de la gauchesca que sirven para ejemplificar algunos presupuestos de los que parte Borges para la elaboración de sus ensayos. Por este motivo la figura del gaucho, personaje central de esta literatura, es analizada a partir de discusiones críticas que no solamente giran en torno a las etimologías (que contribuyen a tipificar su representación) sino que se basan en explicar cuál fue el papel que el personaje desempeñó en el siglo XIX rioplatense, su protagonismo en la gauchesca y los procesos históricos y sociales que llevaron a su refuncionalización para finales de ese siglo.

Otro de los aspectos fundamentales en los que se indaga en este primer capítulo es la figura autoral de la gauchesca. Para esto se parte del principio borgeano ampliamente sustentado por la crítica de deslindar al escritor de la figura del gaucho, con quien algunas teorías primigenias lo equiparaban erróneamente.

Por último, este capítulo cierra con una breve reseña acerca de lo que denomino *canon gauchesco borgeano*, integrado por cuatro de los autores más destacados del género: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández. Vale la pena señalar que la pretensión de este último apartado no es elaborar un análisis exhaustivo de las obras de estos autores, sino exponer algunos elementos constitutivos de su literatura que los hicieron encabezar los asuntos desarrollados en amplia cantidad de los ensayos de Borges sobre el tema.

El segundo y más amplio capítulo de la tesis, “La gauchesca en la primera década del ensayo borgeano”, responde precisamente al período más profuso de elaboración

ensayística sobre el tema. Por este motivo se destaca en cuanto a su extensión, ya que en él se recoge el análisis puntual de los tres primeros libros de ensayos del escritor en los que se registra una gran cantidad de textos dedicados al tema gauchesco y al problema de lo criollo.

Previo al análisis de *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), se realiza un exhaustivo estudio que indaga acerca de la censura que el propio autor –secundado por un sector de la crítica especializada– había impuesto a esta primera etapa de su literatura. En el capítulo también se examina cuáles son las implicaciones sobre el género del ensayo y de lo que éste representó en la totalidad de la obra de Borges, cuestionando prejuicios y subestimaciones críticas que lo reducían a un género ancilar frente a la poesía y la narrativa del autor.

Después de la prolífica etapa de la década del veinte, en la que Borges se dedica a consolidar un estilo influido por algunos de los más arduos pensamientos criollistas, nutridos por un fuerte discusión nacionalista propia de la época, su obra comenzará a tomar, a partir de los años treinta, un giro temático y estético que reducirá considerablemente la presencia del asunto gauchesco en este período. Sin embargo, durante esos años se produce una serie de ensayos en los que se manifiestan gradualmente algunos elementos de este proceso de transformación en la obra borgeana que apunta a una perspectiva más inclusiva de tradiciones, ya no sólo locales en su mayoría sino universales.

Pese a ello, el autor no abandona el tema gauchesco y es por ese motivo que el tercer capítulo, “Los años venideros: un desplazamiento hacia la discusión”, discurre en su análisis acerca de pocos pero sustantivos ensayos con temática gauchesca elaborados en esos años para pasar a una década del cuarenta, en la que si bien el tema prácticamente desaparece en este género, se revitaliza y fortalece en otros géneros en la obra del autor,

como el narrativo. Por este motivo, en el capítulo se analizan también dos textos (“El fin” y “El Sur”) que representan el “uso” de la materia gauchesca, ahora empleado en un género en donde el autor exhibe toda su maestría: el cuento.

Como mencioné líneas arriba, a pesar de esta merma del tema en los ensayos del autor de las décadas del treinta y el cuarenta, los pocos pero significativos textos, como los contenidos en *Discusión* (1932) o en “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” (1937), junto con la conferencia de 1945 *Aspectos de la literatura gauchesca*, servirán de antesala para un nuevo florecimiento de esta temática en el ensayo de Borges a partir de la década del cincuenta. Este asunto será analizado ampliamente en el cuarto y último capítulo: “Los otros ensayos, antologías y textos críticos”.

La refuncionalización y elaboración de nuevas perspectivas del género, que Borges efectúa a partir de una relectura atenta y perspicaz de la gauchesca, asociada al contexto histórico-social por el que atraviesa la Argentina de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta –bajo el gobierno de Juan Domingo Perón–, produce en la obra del autor no sólo un cuestionamiento general sobre la crisis en la que veía sumido a su país, sino que provoca un uso de lo gauchesco como modelo en su propia obra para ejemplificar, como en el analizado “Poema conjetural”, el regreso de tiempos sombríos impregnados por la barbarie.

En este capítulo también se estudia, con mayor detenimiento, la presencia de uno de los textos gauchescos más caros al autor: el *Martín Fierro*. Particularmente, se examina el libro que escribe Borges en colaboración con Margarita Guerrero, y que reúne varios de sus postulados sobre el texto canónico de Hernández. La útil recopilación de elementos críticos sobre la obra cumbre del género gauchesco, que habían estado parcialmente dispersos a lo

largo de la obra del ensayística del autor, encuentran en este texto un reagrupamiento temático y analítico meritorio.

En este capítulo también se estudia la importancia de un célebre ensayo, escrito en los años cuarenta pero publicado en la década del cincuenta, que constituye un cambio significativo en la perspectiva crítica del escritor en torno a la tradición literaria argentina: “El escritor argentino y la tradición”. El capítulo finaliza con algunas reflexiones acerca de la antología titulada *Poesía gauchesca* que Borges edita junto a su inseparable camarada Adolfo Bioy Casares en 1955 y “Breves apuntes *gaúchos*”, en donde se analiza de manera sucinta la casi nula relación del autor con la gauchesca brasileña.

Para finalizar, considero pertinente proporcionar a los lectores y a los críticos especializados una investigación meticulosa de buena parte del ensayo borgeano relacionado con el tema gauchesco, en cuyo examen se incluya tanto las versiones autorizadas por el escritor y avaladas por la crítica como algunas que no lo fueron. Con ello se estaría siendo fiel no a la última voluntad de su autor, sino a la voluntad del lector que merece conocer los elementos primigenios ensayísticos que, a partir del concepto de prueba y error, también contribuyeron en la transformación de Borges como maestro del ensayo moderno.

Este tipo de enfoque, que incluye su abundante obra ensayística de los años veinte y cuya discusión, como se sabe, en algún momento resultó contraria a los deseos del autor, tiene la ventaja de dar testimonio –desde sus primeros hasta sus últimos pasos en el género– de cómo el tema gauchesco estará presente a lo largo de su extensa obra de manera constante y perdurable.

En ese sentido, tanto el investigador como el lector no especializado, podrán acercarse a este estudio para saber cuál fue realmente el papel que desempeñó la literatura

gauchesca en el ensayo borgeano. Una *fundación mítica* dentro de su obra, tan emblemática como los versos del poema de 1929 que nombran esta tesis.

## 1. EL GÉNERO GAUCHESCO: HORIZONTES Y FRONTERAS

*Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes o qué eran  
Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros.*

Jorge Luis Borges, “Los gauchos”

### 1.1 FORMACIÓN Y DESARROLLO: ASPECTOS MÁS DESTACADOS DEL GÉNERO GAUCHESCO

Intentar dilucidar la totalidad de las causas que producen el complejo surgimiento de un género tan particular como el gauchesco representaría una tarea descomunal, e incluso pretenciosa. Más aún si el propósito de esta investigación tiene como objetivo principal relacionar los aspectos destacados de la gauchesca que resultaron extremadamente significativos para la construcción de buena parte de la obra ensayística de Jorge Luis Borges.

Por este motivo, el examen de la caracterización genérica de la gauchesca, el establecimiento de sus elementos discursivos fundamentales y el breve repaso de sus autores más destacados, que me propongo emprender en este capítulo, no buscarán un fin laudatorio que vincule la profusa discusión crítica sobre el tema, sino que tendrán la intención de abonar en su problematización para contribuir a generar nuevas perspectivas analíticas, todas ellas desde el enfoque de la recepción borgeana del género.

Diversos estudios se han abocado a la discusión del extenso problema que implica la aparición de esta literatura –ubicada en la región del Río de la Plata (Argentina-Uruguay) y

la zona riograndense del Brasil– y, en particular, de la figura que la protagoniza: el gaucho. De igual forma, también ha resultado problemática la configuración autoral, sobre todo en las primeras manifestaciones del género hacia finales del siglo XVIII. En este sentido, uno de los elementos que más llaman la atención sobre su importancia es la temprana disputa crítica que la gauchesca suscita desde sus orígenes. Los textos más destacados, producidos principalmente a partir de mediados del siglo XIX, cuentan con una amplia discusión crítica que se inicia a finales del período decimonónico y se extiende hasta nuestros días.

No obstante, resulta evidente que las diferentes maneras de afrontar el problema crítico y sus matices se transformarán a lo largo de las décadas. Sus formas de expresión variarán con el paso de los años. Si en un comienzo la enconada discusión temática sobre la gauchesca –que perseguía básicamente un fin político– se presentaba en epístolas y medios impresos de la época (como los periódicos), llegará hasta nuestros días en varios modelos discursivos que no sólo integrarán los conflictos históricos del período, sino que discutirán también los elementos estéticos que la componen.

Por esta razón, me parece adecuado comenzar por analizar las diversas posturas que intentan definir, desde una pertinente lectura social y política, la aparición del género. En este sentido, es importante recordar que la literatura gauchesca surge en un siglo profundamente convulso para el Río de la Plata. Es un período en el que se intenta procesar la conformación de futuras naciones que luchan por buscar una identidad propia en el nuevo orden político, económico y social: países con historias notablemente jóvenes, en comparación con varios de sus vecinos apenas emancipados de la corona española.

Uno de los autores que más ha insistido en marcar las pautas de este conflicto es Ángel Rama. El crítico uruguayo define a la gauchesca como:

una creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece el primer modelo de literatura revolucionaria. Ese modelo tendrá aplicación, con las consabidas variaciones derivadas del tiempo y las circunstancias culturales específicas, en otras instancias revolucionarias de las sociedades hispanoamericanas, corroborando lo que a su aparición determinó su originalidad: el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos.<sup>1</sup>

Para Rama la lectura del género se basa necesariamente en comprender la función emancipadora que desempeñó la gauchesca en las sociedades rioplatenses del XIX, al estar íntimamente relacionada con los cambios sociales y políticos de su tiempo. De la misma forma, el crítico exalta la condición pionera que tuvo este tipo de literatura en Hispanoamérica al desarrollar una propuesta estética cuyo condicionamiento en modelos y formas, a pesar de sus varias mutaciones, trascenderá los límites convencionales y acompañará a las coyunturas revolucionarias.

El crítico identifica cuatro períodos o etapas que abarca la literatura gauchesca desde sus inicios en el siglo XIX hasta la paulatina desaparición de los elementos más característicos que la componen. Posteriormente, las marcas discursivas del género y, lo que es más importante, la refuncionalización social de su protagonista derivarán en otras formas literarias que ya no representarán sus estructuras clásicas. En este sentido, la clasificación propuesta pretende abarcar la “desmesurada extensión de la gauchesca, que a pesar de sus variaciones se mantiene apegada a formas lingüísticas y literarias similares”.<sup>2</sup> Para el autor, esta condición del género “impone una periodización que atienda a sus rasgos

---

<sup>1</sup> Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, p. 35.

<sup>2</sup> *Id.*

artísticos y al marco histórico que la condiciona, al menos en el siglo XIX que es el de su esplendor creativo”.<sup>3</sup>

El crítico identifica la primera de estas etapas a partir de 1810, con el convulso surgimiento revolucionario, y hasta 1828-1830, años en los que Juan Manuel de Rosas ocupa la Gobernación de Buenos Aires y se produce la independencia del Uruguay. Según Rama, el texto inaugural que representa este período es el *Cielito oriental contra los españoles* de 1812, atribuido al poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo (1773-1864), primer poeta gauchesco del que se hablaré más adelante.

Sin embargo, será hasta la segunda etapa de esta cronología en la que se hallen los elementos más significativos que configuran a la gauchesca como “una literatura de características revolucionarias” que traza vínculos entre la acción política y militar con nuevos modos expresivos, instaurando así un marco genérico definitivo en el período. El protagonista y representante máximo de esta etapa es el argentino Hilario Ascasubi (1807-1875):

La segunda etapa corresponde a la lucha de facciones que tiene su centro en Juan Manuel de Rosas, la cual puede datarse de la instalación de Hilario Ascasubi en Montevideo en 1832 y llega hasta la batalla de Monte Caseros en 1852 [...]. La asunción por los poetas de este período de las estructuras literarias creadas en el anterior, fundamentalmente por Hidalgo, establece la existencia del “género poesía gauchesca” que, como tal, será reconocido por los intelectuales cultos de la época. La prodigiosa versatilidad de Ascasubi es la contribución central a la instauración del «género» que se enriquece con ritmos más variados (también extraídos de las danzas populares), con la resurrección exitosa de formas poéticas tradicionales y con una progresiva disciplina normativa de la lengua gaucha que es obligada condición de la asunción del género. En un cambio notable respecto a la anterior etapa, los poetas entran al servicio de los partidos y cumplen una función mediadora entre dirigentes y masas analfabetas.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 61.

Como se observa, en el segundo período gauchesco hay una absorción y un mejoramiento de las técnicas discursivas, así como de las estructuras literarias que habían sido empleadas por los primigenios poetas del género. El desarrollo de los elementos políticos dentro de la temática tratada por esta literatura –en su mayoría de denuncia– genera el puente que cumple “una función mediadora” entre los sectores políticos que se disputan el poder y la masa popular analfabeta. Este sector poblacional, mayoritario en comparación con los “intelectuales cultos” que menciona Rama –cuya apreciación del género es notoriamente distinta–, carecía de cualquier tipo de instrucción letrada y, por ese motivo, encuentra en la gauchesca –desde los modelos de la representación teatral, la recitación y el canto– una forma de entender y traducir los conflictos políticos de su época.

Con esta conjunción de elementos estéticos, políticos y sociales, resulta lógico que Ascasubi emergiera como la voz cantante del género, no sólo por su profunda contribución estilística al enriquecimiento del mismo, sino por su amplio activismo político y su carácter antirrosista, que lo lleva a exiliarse en Montevideo. En esta ciudad escribirá varias de sus más destacadas obras y forjará desde allí una primera etapa en su literatura que consiste en denunciar sistemáticamente los crímenes del gobierno de Rosas.<sup>5</sup> La otra circunstancia destacada en la literatura gauchesca, que hizo de este período uno de los más significativos, es el establecimiento de patrones lingüísticos más sólidos, a los que Rama define como

---

<sup>5</sup> Guillermo Ara identifica la denuncia social en el género, algunos años antes, en la voz de su primer representante Bartolomé Hidalgo: “Lo mismo que su continuador Ascasubi, Hidalgo empleó el verso para familiarizar a la gente humilde con los graves problemas del país recién constituido. Pero pudo sobrepasar con gracia e ingenio el propósito informador por su don innato de observar, su frescura en el decir y su contagiosa simpatía humana. Así ofreció el modelo del verso de denuncia, pero también el que canaliza la vena humorística innata en el espíritu del gaucho” (*La poesía gauchesca*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 19). Más adelante me detendré puntualmente en la figura de Hilario Ascasubi en función de algunos postulados que realiza Borges sobre el autor en varios ensayos que lo tienen como protagonista.

“una progresiva disciplina normativa de la lengua gaucha” que contribuyen a generar, ya desde estas tempranas épocas, la condición de artificialidad del género desde la perspectiva lingüística; característica que no es exclusiva de la gauchesca, ya que esencialmente cualquier género es artificial en su uso de la lengua.

El tercer período es identificado por Rama como una etapa de transición en la que se “prolonga el magisterio de Ascasubi y lo traslada a su discípulo Estanislao del Campo”. Se extiende “desde Caseros hasta 1870, fecha en que aparecen las *Poesías* de Del Campo. Su marco histórico son los conflictos de la Confederación, hasta la batalla de Pavón [...]. En este período parecen converger la poesía culta y la gauchesca, por el uso que del tema hará la primera [...] y por la cosmovisión idealista que se posesiona de la segunda”.<sup>6</sup>

Rama señala 1872 como un año decisivo y de transformación hacia la instauración del cuarto y último período de la gauchesca decimonónica. Ascasubi publica en esta fecha su obra cumbre: el *Santos Vega o los Mellizos de la Flor*, y dos volúmenes que recopilan toda su obra anterior. Es también en este punto cuando la literatura del argentino ha alcanzado niveles incomparablemente más artísticos con los que “cierra definitivamente esos dos períodos de los cuales fue protagonista”.<sup>7</sup> Sólo cinco años más tarde se producirá “una brusca modificación estética” que:

inaugura el cuarto período de la gauchesca en el siglo XIX: la aparición de *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich en 1877 y *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández. Es un momento de rara intensidad y de escasa duración. La nueva versión que de su poema ofrece Lussich en 1877 y la aparición de *La vuelta de Martín Fierro* de Hernández en 1879, sin que desmerezcan artísticamente sus primeros libros (y en el caso de Lussich lo mejoren bajo el ministerio de Hernández) apuntan a una mitologización del asunto y la progresiva aceptación del nuevo orden impuesto por el liberalismo, tanto vale decir, la aceptación de la derrota rural. El período que Hernández inaugura con tanto esplendor, y que es de los más

---

<sup>6</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 62.

productivos del género, es también el de la imposición de un sistema literario altamente rígido, una suerte de canonización de las formas artísticas que promoverá una «ars combinatoria» escasamente inventiva en manos de una pléyade de versificadores [...].<sup>8</sup>

Esta cuarta etapa, definida atinadamente por Rama como un “momento de rara intensidad y de escasa duración”, representa el período más ilustre de la literatura gauchesca ya que en él operan la consolidación de los cambios y las transformaciones que se venían gestando desde las tres etapas anteriores. Además, en ella se publica el texto más reseñado, estudiado y evaluado como máxima expresión del género: el *Martín Fierro* de José Hernández. Como se señala, paradójicamente este período de sustancioso fulgor gauchesco, que sienta sus bases en la obra canónica del escritor argentino, será breve e instaurará una dinámica epigonal que, lejos de favorecer la ampliación de los márgenes estéticos del género, contribuirá a una reproducción poco afortunada de sus formas expresivas más rígidas, carentes de temática novedosa.

Parte de la reflexión instaurada por Ángel Rama, desde su perspectiva crítica-social, se sustenta en la idea de que con el surgimiento del género gauchesco, “literatura y revolución se ofrecen por primera vez mancomunadas en América y así lo estarán hasta que el ingreso del estilo romántico europeo revele que ha sido superado el período revolucionario y, simultáneamente con el surgimiento de una nueva generación a la vida pública, aparezcan nuevas situaciones, políticas, sociales y culturales, que fijarán formas literarias sustitutivas”.<sup>9</sup> Como se señala, es con la llegada de un movimiento literario extranjero como se logra romper la inercia de la conjunción literatura/revolución que venía desde principios de siglo, para integrar nuevos elementos estéticos que, junto con los

---

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 35.

cambios políticos de las décadas finales del siglo XIX, provocan que el concepto estereotípico de la gauchesca se refuncionalice, y se dé paso a modelos que, paulatinamente, agotarán los elementos más característicos del género. Mientras esto no suceda, tendremos “en el Río de la Plata –zona donde más nítida e intensamente se manifiesta el cambio estilístico porque el menor peso que allí alcanzaron las tradiciones literarias coloniales facilitó su incorporación de lleno a la modernidad– un período de casi cuarenta años dominado por coyunturas revolucionarias que fueron interpretadas por diversas soluciones literarias”.<sup>10</sup>

Josefina Ludmer plantea otro de los paradigmas críticos esenciales para la comprensión del fenómeno gauchesco. Su perspectiva analítica indaga en esta literatura partiendo de la problematización de la figura central que la compone (el gaucho), específicamente al discutir la función y usos que cumple su “voz”. Al definir el género gauchesco apunta:

En este primer momento sólo interesan dos categorías, la de *uso* y la de *emergencia*. La primera es la que quizás define y permite pensar el género gauchesco: *un uso letrado de la cultura popular*. Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella la acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe. La categoría de uso deriva sobre todo de la condición instrumental, de servicio, de los gauchos: es la categoría misma del sentido para los que no tienen algo que tiene el que escribe y usa sus sentidos.<sup>11</sup>

El complejo análisis que realiza Ludmer tiene como punto central la apropiación de la “voz” del gaucho –representación de identidad, hábitos y costumbres: “su mundo”– por parte de un sector de la sociedad que encarna la cultura letrada. Este grupo, caracterizado en su mayoría por escritores urbanos y cuya relación con el campo suele ser contemplativa,

---

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. 11-13. [Las cursivas son mías].

será el que haga *uso* de la realidad gauchesca a partir de la absorción de un lenguaje artificial para representar, mediante la traslación escrita, las trágicas peripecias que aquejan a una “voz” que no es la suya –un asunto trascendente para la discusión del género que se analizará más adelante. En este sentido, también es importante subrayar que para la autora el concepto “popular” equivale a negarle a la gauchesca su “popularidad” en el sentido de cultura de masas. De igual modo, la segunda categoría que menciona Ludmer (*emergencia*) posee dos sentidos precisos, pues representa:

surgimiento y también necesidad urgente de uso. El momento de emergencia del género es el momento anterior a la repetición, la variación y la convención que, precisamente, constituyen un género literario; es la ilusión de la primera vez, cuando las ideas del género no son todavía ideas recibidas. Entonces lo escrito es enteramente transparente, parece decirlo todo y todo puede leerse a la vez: las categorías verbales constituyen un vínculo irreductible entre referenciación, acción y formalización. El uso del género disgrega y autonomiza ese vínculo. Según como se planteen las categorías de uso y de emergencia cambia la lectura del género.<sup>12</sup>

La condición *emergente* del género le otorga, desde sus inicios, una identidad literaria novedosa que, junto con la categoría de *uso*, altera la perspectiva desde la cual se propone su lectura. La emergencia es una etapa previa a la canonización del género y su caída en *desuso* representada por la repetición, la variación y la convención que menciona Ludmer.

Después de haber fijado estos dos elementos como centrales en la conformación de la gauchesca, la autora amplía la definición genérica y aporta más unidades a su reflexión que la acercan, con ciertos matices, a algunos de los principios reseñados líneas arriba en la propuesta de Rama. Para Ludmer, en el género “se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse entre él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 13.

meramente política: se disputa eso en la voz (del) «gaucho», en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos”.<sup>13</sup> Siguiendo esta idea, el género gauchesco representa:

la alianza entre una voz oída y una palabra escrita. Sus enunciados no son frases ni proposiciones sino la relación entre tonos y sentidos. La alianza es una relación de fuerzas poéticas y políticas entre voces y sentidos producida por los enunciados del género; no existe antes ni fuera de ellos. La lógica de la alianza, entonces, supone una modalidad ficcional: es deseada y postulada, un deber ser escrito como ser. Cada vez que los enunciados del género constituyen una forma específica de alianza es porque no tiene correspondiente exacto en la realidad. La postulación, que identifica debe ser, decir, y ser, la hace la realidad solamente no el género. Esta modalidad es la del contrato, del pacto, la de la posición del derecho y también la modalidad del espacio interno del género: no hay un antes ni un afuera como tales, y su postulación es su producción.<sup>14</sup>

Como observa Ludmer, la alianza, ese pacto que se establece entre las fuentes primigenias de la gauchesca (voz oída/ palabra escrita), genera relaciones entre las fuerzas poéticas y las fuerzas políticas que derivan en voces y sentidos producidos por los enunciados del género. La alianza, como enfatiza, no puede existir ni antes ni fuera de ellos. De la misma manera, la autora identifica en la construcción de la alianza dos tonos (desafío y lamento) de la “voz” gauchesca como categorías que articulan sus espacios y, por ende, resultarán imprescindibles para la comprensión de varios elementos trascendentes del género ligados, esencialmente, con los espacios públicos y políticos de la patria:

A partir de la voz oída del gaucho, la alianza articula el mundo de los sujetos, su espacio interno, con la patria. Esos tonos, la materia misma del espacio interno, sonoro, del género, son los que la voz oída de los payadores le dio al género: desafío y lamento. Y son las posiciones con las que construyó la alianza: categorías que articulan los espacios públicos y políticos de la patria (los que instaaura el género en su emergencia, con Hidalgo), con un espacio íntimo donde se oyen los sujetos (y ésa es, precisamente, la diferencia entre los textos gauchescos y las odas heroicas de los hombres abstractos de la patria, como el Himno Nacional).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 135.

Más adelante se ahondará en esta interpretación sobre los tonos de la “voz” gauchesca que realizan los autores que asumen al género y, en particular, cómo Jorge Luis Borges contrasta su “uso” mediante la reelaboración, la adopción y el rechazo de uno u otro en su obra. Mientras tanto es importante destacar un aspecto más que señala Ludmer: “El cambio de sentido de la palabra «gaucho» inaugura el género y es el género”.<sup>16</sup> Me propongo analizar con detenimiento esta premisa sustancial en el siguiente apartado.

## 1.2 LA FIJACIÓN DE UN ESTEREOTIPO: *GAUCHO*, *GAUDEIRO*, *GAÚCHO*

Me detengo ahora en la figura central de esta literatura. Desde los inicios críticos del género, la discusión acerca de los posibles orígenes del gaucho ha sido un tema problemático. Sospecho que el necesario y pertinente afán por establecer con claridad una filiación étnica y lingüística del personaje ha desviado, en algunos casos, el eje central de la discusión sobre su figura. Desde mi perspectiva, la discusión sobre el gaucho debe trascender los debates bizantinos sobre sus orígenes regionales y profundizar más en la función social que desempeñaba, condición elemental para comprender su protagonismo dentro del género porque, como acertadamente afirma Ludmer, el gaucho no sólo lo inaugura sino que es el género en sí.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>17</sup> La variedad de críticos que discuten el tema del surgimiento del gaucho es muy amplia y abarca varios períodos y etapas. Algunos de los estudios clásicos destacados son: Arturo Costa Álvarez, “Las etimologías de «Gaucho»” (*Nosotros*, año XX, núm. 209, t. LIV, 1926); Martiniano Leguizamón, *La cuna del gaucho* (Peuser, Buenos Aires, 1935); Emilio A. Coni, *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay* (Sudamericana, Buenos Aires, 1945); Juan Carlos Guarnieri, *El gaucho a través de testimonios de su tiempo* (Florensa & Lafón, Montevideo, 1967); Horacio Jorge Becco (ed.), *Antología de la poesía gauchesca* (Aguilar, Madrid, 1972); Fernando de Assunção, “Transfiguración y muerte del gaucho” (en: *El gaucho. Estudio socio-cultural*, t. I, UdelAR, Montevideo, 1978, pp. 427-457); Richard W. Slatta, “El gaucho argentino” (en: Miquel Izard, compilador, *Marginados*,

Por ese motivo, no me centraré en discutir si las primeras apariciones del gaucho se registran en uno u otro lado del Río de la Plata, o si los primeros avistamientos del personaje se presentan en la región riograndense al sur del Brasil. Bastará decir que el sujeto que es motivo de interés para este estudio, el personaje del que se ocupa Borges en buena parte de su literatura, surge a finales del siglo XVIII en la zona del Río de la Plata y desarrolla ampliamente su estadía en esa región a lo largo del XIX.<sup>18</sup>

---

*fronterizos, rebeldes y oprimidos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985, vol. II, pp. 85-100); entre otros.

<sup>18</sup> Dejo fuera de mi análisis la perspectiva gauchesca brasileña porque parto de la premisa, más que evidente, de que no fue materia constitutiva de examen en la literatura borgeana. No obstante, importa destacar que la presencia del gaucho en la zona riograndense forma parte del debate general sobre su génesis y desarrollo. En este sentido y siguiendo la tesis propuesta por Juan Carlos Guarnieri, Sabine Schlickers sostiene que “los antecedentes del gaucho eran los gauderios, que aparecieron en 1773 en la literatura como «hombres ‘sin ley y sin rey’ que a menudo solían tener enredos con la justicia de la colonia». Al contrario de los gauchos solitarios, los gauderios formaban grupos grandes cuyo núcleo «estaba constituido por lusitanos o descendientes de los mismos, que se dedicaban al comercio y al arreo clandestino de ganado que se introducía en el Brasil». Después se borran sus huellas. Guarnieri constata con cierto desamparo que «los gauderios parecen desaparecer en el punto mismo –indeciso y muy vago– en que aparece el gaucho» [...]” (*El gaucho a través de testimonios de su tiempo*, Florensa & Lafón, Montevideo, 1967, pp. 28, 34 y 35, *apud* S. Schlickers, “*Que yo también soy pueta*”. *La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2007, p. 31).

Anoto este dato como posible referencia a una de las tesis que postulan los orígenes del gaucho en el devenir de los gauderios, aunque me inclino más hacia la propuesta inicial de Martiniano Leguizamón, quien recoge del *Archivo de Indias* un manuscrito del año 1772 en el que se documenta la presencia del gaucho en la región rioplatense, más precisamente en lo que luego fue Uruguay. Asimismo, Arturo Costa Álvarez –en un particular intento de explicación sobre los orígenes del gaucho– plantea una tesis bastante difusa que no termina por saldar la discusión pues primero afirma: “Otra reflexión más. No insistamos en que el gaucho tuvo por cuna la banda oriental del Río de la Plata. Es indiscutible que, cuando en nuestras investigaciones sobre su origen examinamos documentación histórica, las denominaciones *gaudeiro* y *gaucho* aparecen aplicadas ante todo en esa banda; es indiscutible que allá también es donde el gaucho aparece por primera vez en nuestra epopeya, al iniciar Artigas su campaña; es indiscutible que allá también es donde, con Hidalgo, aparece el gaucho en nuestra literatura popular”; pero luego de esta al parecer “forzosa” aceptación de los orígenes del gaucho en la Banda Oriental, contraargumenta: “Pero pasemos de la denominación y de la actuación, que no son la cosa,

En contraparte, resulta muy interesante explorar la discusión que suscita el origen del término *gaucho* asociada a la función social que desempeñaba el personaje. En un exhaustivo y controvertido análisis lingüístico, Arturo Costa Álvarez parte de esta premisa al explorar veinticinco etimologías de la palabra “gaucho” registradas hasta el año de 1926. Lo atractivo de su polémico estudio, que va más allá de una rigurosa explicación lingüística sobre el origen del término, radica en la idea de que el vocablo trasciende la definición del personaje, cuya verdadera identidad se explica por el papel que desempeñaba en la sociedad rioplatense y no por el origen de su denominación el cual, muchas veces, él mismo

---

a la cosa misma, que es el tipo. Veremos entonces que éste existía antes de ser llamado *gauderio* y *gaucho*, y por lo menos desde el primer tercio del siglo XVIII, porque al fin de este período es cuando Cattaneo (1730) que lo denomina «hombre», y después Lozano (1745) que lo llama «vaquero», presentan al tipo al detallar su faena característica, la vaquería, a la cual también se refieren, al describir al *gauderio* o al *gaucho*, todos los cronistas posteriores a Haedo, Espinosa y Lastarria [...]. Por consiguiente, la documentación histórica no permite decir que el gaucho, tipo llamado sucesivamente *vaquero*, *gauderio*, *gaucho*, y también *guazo* según Espinosa, y *comilucho* según Lastarria, apareció por primera vez en la banda oriental del Río de la Plata; más bien podría sostenerse lo contrario, puesto que [...] cuatro de los primeros cinco cronistas del gaucho [...] presentan al tipo en la campaña de Buenos Aires, donde, según afirma Lozano terminantemente, se iniciaron las vaquerías, para pasar más tarde a la de Montevideo. A pesar de esto será mejor limitarse a decir que el gaucho tuvo por cuna «la región del Plata»; es arbitrario aseverar que surgió en aquella banda, es inseguro sostener que surgió en ésta, y es eternamente inútil hacer una u otra afirmación sin prueba decisiva” (Arturo Costa Álvarez, “Las etimologías de «Gaucho»”, *Nosotros*, año XX, núm. 209, t. LIV, 1926, pp. 27-28).

A pesar de la vehemente defensa que Costa Álvarez realiza en su análisis, quedan claras dos cosas. La primera es que, como él mismo admite, el origen del vocablo *gauderio* o *gaucho* (denominación convencional del personaje, y no el *tipo* desde el inicial y difuso origen del mismo) está documentado por primera vez en la Banda Oriental. La segunda contiene una pregunta implícita: si la tesis del *tipo* o como él lo denomina “la cosa misma” sobrepasa la idea conceptual del vocablo *gaucho* ¿por qué no se arriesga a presentarla como una propuesta definitiva para “saldar” esta discusión? Lo que lleva a pensar, después de un interesante y entretenido análisis, que es mejor compartir sus sentencias finales sobre el problema, en las que admite su incapacidad –como el resto de la crítica– de resolverlo. Sin embargo, es importante aclarar que el centro del estudio de Costa Álvarez no radica en la precisión con la que se puede o no ubicar el origen del gaucho sino, más bien, tiene su fortaleza en los interesantes y polémicos aportes que realiza sobre la acepción del vocablo y sus posibles connotaciones sociales, asunto que será analizado en este apartado.

desconocía. Esta idea concuerda –al menos en el inicio– de manera adecuada con el pensamiento de Borges sobre el tema, ya que en su prólogo a la edición de *Facundo* de 1974 el autor señala lo siguiente: “Aquí, en el sur del Brasil y en las cuchillas del Uruguay, se llamaron gauchos. No eran un grupo étnico: por sus venas podía o no correr sangre india. Los definía su destino, no su ascendencia, que les importaban 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”.<sup>19</sup> Paso a examinar los singulares puntos de contacto.

El lingüista define al vocablo “gaucho” como “un regionalismo rioplatense profundamente incrustado ya en el castellano común por obra de la historia y de la literatura”.<sup>20</sup> De este modo, Costa Álvarez le atribuye un número específico a esas

---

<sup>19</sup> J. L. Borges, “Domingo F. Sarmiento. *Facundo*”, en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas (1975-1988)*, t. IV, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2010, p. 150. Asimismo, Sabine Schlickers refuerza esta idea aprobada por Sarmiento sobre el origen del término citando a Martiniano Leguizamón: “de la palabra denigrativa huacho, animal sin madre, huérfano, desamparado, nació, por metátesis con sólo alterar una letra, el nombre del primitivo morador de nuestros campos” (*op. cit.*, p. 19). Costa Álvarez, renuente a cualquier explicación indigenista sobre el origen del término, apunta lo siguiente sobre la etimología propuesta por Leguizamón: “Puede admitirse, con Febrés, que el mapuche *huachu* haya dado «guacho»; pero de eso no resulta *natural* y *lógico* que haya dado «gaucho». Si se quiere insinuar que es de «guacho» de donde ha salido «gaucho», esto plantea un problema con el cual la etimología araucana no tiene nada que hacer. Ahora, si el propósito de este etimólogo es relacionar directamente *huachu* con «gaucho», sin la forma intermedia «guacho» ¿dónde está la comprobación de que el diptongo araucano *ua* al pasar al castellano invierte sus elementos y se transforma en *au*? Si esta norma existiera, podría verse en el mapuche el origen común del «guaso» chileno y del «gaucho» rioplatense...”. En conclusión para Costa Álvarez, la etimología propuesta por Martiniano Leguizamón evidencia el interés “en hallar a toda costa en alguna lengua autóctona la solución del problema. Como manifestación de celo nacionalista tal empeño puede pasar... [...]; pero, como esfuerzo de investigación, la cosa no vale. La proposición disyuntiva es una premisa, no una conclusión; por tanto, como construcción científica, esta etimología bifurcada es, dicho sea con todo respeto, un artefacto” (*op. cit.*, pp. 7-9).

<sup>20</sup> Costa Álvarez, *op. cit.*, p. 3.

veintitantas etimologías borgeanas de la palabra y las examina con detenimiento en su estudio. Para el lingüista estas etimologías:

no son todas originales y distintas: algunas de ellas giran en torno a una raíz misma, y otras resultan ser simples repeticiones, no confesadas, de una idea ajena [...]. Más de la mitad de los etimólogos ha preferido buscar el origen de “gaucho” en las lenguas indígenas; uno atribuye su derivación al latín, otro cree encontrarla en el francés, otro en el portugués, otro en el árabe y otro en el inglés... Sólo una minoría ha pensado que no habríamos necesitado salirnos de nuestra habla castellana, para buscar recursos en otra, cuando pusimos un nombre nuevo a la cosa nueva que surgía entre nosotros.<sup>21</sup>

En su estudio el autor impugna cada una de las categorías que menciona, sobre todo las que relacionan el origen del vocablo con alguna raíz indígena. Esta operación, en la que pone especial énfasis, deviene de una aparente molestia ante el alto grado de aceptación que, para explicar el surgimiento del término, tenían las tesis indigenistas en el período. Desde la perspectiva de Costa Álvarez, la propuesta de filiar el origen de la palabra “gaucho” con la lengua de su enemigo natural, carece de todo sentido y desvía la discusión de su verdadero propósito:

Empiezo por decir que conspira contra toda etimología indígena la circunstancia de que el gaucho no fue una cosa india: no fue una variedad india, ni una ocupación india, ni una industria india, nada en fin de lo que justifica la incorporación al léxico castellano de un vocablo de filiación indígena. El origen del gaucho es el vaquero que del poblado sale al despoblado en busca de carne, grasa y cuero, y que luego, a la vida sujeta y rutinaria en poblado, prefiere la vida libre y aventurera en despoblado. Pues bien: las cosas toman nombre en la lengua del medio en que aparecen; y así como el rancho no fue una expansión de la toldería, sino un desborde del caserío, así también el gaucho, y por lo tanto su nombre, están dentro del medio lingüístico castellano y no en el ambiente indígena. De modo que, mientras no se pruebe la necesidad de salir de la recta vía, porque el desvío tortuoso y fragoso sea

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 3-4. Algunas de las etimologías que analiza el autor son: “Del araucano *gatchu* o *gachu* o *cachú*”, “Del araucano *huachu* o del quichua *huák-cha*”, “Del guaraní *huachu*”, “Del charrúa *gauderio*”, “Del quichua *cauchu-k*”, “Del inglés *gawk* o *gawky*”, “Del latín *gaudeo*”, “Del francés *gauche*”, “Del portugués *gaucho* < \**gaudeo* < *gaudeiro*”, “Del castellano *chaucho* o del árabe *chaouch*”, “Del castellano *guanche* o *guancho*”, “Del castellano *guacho*”, entre otros.

mejor, convendrá considerar que fue el criollo, o el español, o el portugués, quien, con los recursos de su propia lengua, bautizó a un tipo nuevo de su propia sangre.<sup>22</sup>

“Las cosas toman nombre en la lengua del medio en que aparecen” afirma Costa Álvarez al vincular el origen del gaucho con las actividades que implican su desempeño en la sociedad de la época. Si bien puede discutirse que los antecedentes del gaucho provengan directamente de la figura del vaquero, sin ninguna variación ni transición, y que opere en él este procedimiento un tanto mecánico de entradas y salidas del poblado al despoblado para luego abandonarlo todo al tentarse con la vida libre y aventurera del campo, no cabe duda de que la relación del gaucho con el mundo indígena presentaba serios conflictos. De ahí la imposibilidad que observa el autor para vincular el origen del vocablo, que nomina al personaje, con el mundo indígena.

Además de presentar el contexto social en el que se desarrolla la vida del gaucho como un impedimento para relacionar el origen de su nombre con el mundo indígena, Costa Álvarez esgrime otra razón que tiene su fundamento en rebatir las posturas étnicas y raciales que lo relacionan con este grupo:

Si el gaucho fue en su origen ora un criollo o un paulista, ora un español o un portugués, el nombre específico que se le puso nunca pudo tener como objeto presentarlo como mestizo, esto es, con una característica racial que no tenía; lo que distinguía al gaucho y obligó a ponerle nombre, no fue su físico sino su género de vida particular, su condición social propia: de vagabundo agreste, merodeador y jaranero. Por consiguiente, una condición social específica es lo que, durante toda la existencia del tipo, ha significado el vocablo *gaucho*; nada de raza hay en este vocablo, nada étnico, pues, debe complicar el problema etimológico.<sup>23</sup>

Aquí destaca una reflexión muy acertada acerca del problema. Lo que distinguía al gaucho y obligó a ponerle nombre, como nos dice el lingüista, no fue una cuestión racial o vinculada a un posible mestizaje con el mundo indígena, sino su modo de vida, su

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 24.

“condición social propia: de vagabundo agreste, merodeador y jaranero”. Como observaba líneas arriba, Borges introduce un matiz a esta postura al afirmar que los gauchos no eran un grupo étnico y podían o no tener sangre india, pero sobre todo “los definía su destino, no su ascendencia”.

La necesidad de desvincular el origen etimológico de la palabra “gaucho” con el mundo indígena persigue, además, otra intención en el autor. Como ya había adelantado al inicio de su estudio, la propuesta que defiende Costa Álvarez se sustenta en buscar el origen etimológico del término en el habla castellana, proposición que, como él mismo admite, ha resultado atractiva sólo para una minoría de estudiosos que consideran innecesario salirse de “nuestra habla” para buscar respuestas al asunto en otras. Por esa razón, cierra su artículo con “otra derivación que nadie ha examinado ni propuesto” al presentar el término “*gaudio*, «gozo», antiguo vocablo castellano y voz corriente en portugués”, como una posible solución al problema, que incluso hermana a las dos tradiciones gauchescas.<sup>24</sup>

Después de haber contemplado algunas posibles explicaciones lingüísticas asociadas con la función social del personaje, vale la pena ahondar más en las características del gaucho como sujeto social. En este sentido, es importante recordar que, más allá de las visiones idílicas, al gaucho se le consideraba ya entrado el siglo XIX como un desertor del ejército, un sujeto indisciplinado ante las fuerzas del orden e improductivo en la escala social. En síntesis, desde el discurso oficial, el gaucho representaba un verdadero lastre para la conformación de una nación moderna (en el sentido capitalista del término) y atentaba en

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 26. En defensa de su tesis, Costa Álvarez argumenta: “Esta dualidad de su existencia podría haber hecho de *gaudio* un término de uso común entre los mixtos contrabandistas rioplatenses y riograndenses, que lo habrían aplicado al jaranero para calificarlo [...]. La vaquería fue, tal como es la cacería, una diversión y un trabajo; haciéndose vaquero, el gaucho inició alegremente su existencia, para terminarla trágicamente como soldado desertor o delincuente perseguido...” (*Id.*).

contra de su prosperidad. Como apunta Richard W. Slatta, durante el último tercio del siglo XIX los gauchos dejaron de existir como grupo social identificable debido a que:

Una avalancha irresistible de presiones jurídicas y políticas, de cambios económicos y sociales inexorables forzaron a los gauchos a abandonar su habitual vida de frontera en la pampa. Explotado cuando se lo consideraba útil como bracero estacional o como soldado, el gaucho se enfrentó a una marginación implacable impulsada por sucesivos gobiernos que defendían los intereses de una élite terrateniente poderosa. Antiguas costumbres populares de una subcultura gaucha firmemente asentada entraron en agudos conflictos con nuevos derechos legales y un nuevo concepto de propiedad privada inherentes al naciente capitalismo exportador de Argentina.<sup>25</sup>

Pero esta no fue siempre la imagen que caracterizó al gaucho rioplatense durante todo el XIX. Su condición jurídica y su aceptación social se fueron transformando conforme a los requerimientos de los grandes intereses políticos y económicos predominantes en la región desde sus orígenes. Si bien en la época colonial se tenía una imagen criminal del gaucho, pues se le consideraba como un simple ladrón de ganado, a principios del siglo XIX su reputación mejoró:

El papel marcial que jugó la caballería gaucha durante las dos invasiones inglesas a Buenos Aires en 1806 y 1807 marcó el comienzo de su ascenso hacia la respetabilidad. Durante las guerras de la independencia, los gauchos utilizaron su habilidad en el manejo de la lanza y el cuchillo para luchar fieramente en defensa de los patriotas criollos. Pero muchos gauchos ingresaban en el servicio militar a consecuencia de las levas o reclutamiento forzoso más que por patriotismo real. Altos índices de desertión muestran que la causa de la independencia no superó el sentido profundamente arraigado que tenía el gaucho de su propia libertad personal.<sup>26</sup>

A pesar de este repunte en su imagen debido, en gran medida, a su empleo como soldado raso en los conflictos independentistas, durante el transcurso del mismo siglo “las antiguas imágenes negativas del gaucho volvieron a aparecer a medida que la élite

---

<sup>25</sup> Richard W. Slatta, “El gaucho argentino”, en: *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, Miquel Izard (comp.), Ediciones del Sebal, Barcelona, 1985, p. 85.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 87.

terratiente movilizaba su influencia política para domesticar al gaucho rebelde”.<sup>27</sup> De la misma manera, Mario Goloboff sostiene que incluso en la actualidad:

la historia del país se ha encargado, por otra parte, de desdibujar la figura: si bien es cierto que la palabra gaucho consta en dos comunicados del Libertador José de San Martín cuando se refiere a las fuerzas bajo su mando, también lo es que la *Gaceta oficial* la tradujo por “patriotas campesinos”, atestiguando desde los inicios de la vida nacional independiente la resistencia de las élites gobernantes para admitir un vocablo de connotaciones bárbaras, o quizás la prevención, teñida de un singular nominalismo, ante las acechanzas de la rebeldía.<sup>28</sup>

En este sentido, las guerras decimonónicas por las que atraviesa la región se presentan como un enemigo más para el personaje. Ludmer las señala, junto con la imposición de leyes coercitivas hacia la vida del gaucho, como elementos que representan las cadenas de uso que delimitan al género, tanto en sus inicios como en sus márgenes conclusivos:

La oscilación del sentido entre el uso del cuerpo y de la “voz”, entre la guerra y la guerra de palabras, constituye la materia literaria fundamental del género. Porque allí está la literatura, y lo que importa para la literatura es la indefinición, la discrepancia (de leyes, de estar o no en el ejército) pero en las palabras: en las palabras “gaucho” y “patriota”. El escándalo verbal sirve de nacimiento y de cierre del género: porque hay dos sentidos de la voz “gaucho”, uno nuevo y otro que sigue resonando, porque hay para el gaucho un sistema diferencial y dislocado de leyes y de universos militares y económicos, porque podía aceptar la disciplina o desertar, *hay uso diferencial de la voz del gaucho*.<sup>29</sup>

La división entre los espacios de legalidad e ilegalidad en la que, a finales del siglo XIX, fluctúa la vida del gaucho determina, en gran medida, parte del proceso de su refuncionalización social. Como se verá a lo largo de esta investigación, la percepción a través de la literatura, no sólo representará una contribución fundamental al problema, sino

---

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> Mario Goloboff, “Borges y el gaucho”, *Revista de Literaturas Modernas*, ed. conmemorativa: “Borges entre dos siglos: Recuperaciones y anticipaciones”, Universidad Nacional de Cuyo, 1999, p. 175 [pp. 175-184].

<sup>29</sup> Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 29.

que aumentará la discusión sobre lo que se “debe hacer” con el gaucho, convertido en la nueva representación de la “barbarie”, cuyo empleo bélico ya viene en desuso. En este sentido, “el género puede sustituir a la ley (que define al gaucho como «delincuente»), y al ejército (que lo define como «patriota»), porque define las condiciones de uno y otro, y sus sentidos, en la construcción de su voz. Define los usos posibles de la palabra y con ella los de los cuerpos; dice qué es un gaucho, cómo se lo puede dividir en legal o en ilegal, «bueno» y «malo» para qué sirve, qué lugares ocupa, y esto en la voz misma del gaucho”.<sup>30</sup>

Como se sabe, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fue el representante más visible de estos postulados en la Argentina. Borges dedica buena parte de sus ensayos sobre la gauchesca –que serán analizados a lo largo de este estudio– en torno a la discusión de su figura y sus aportes al problema. Por esa razón, no me detendré aquí puntualmente en la figura de Sarmiento, sino que examinaré algunas reflexiones poco estudiadas, en relación con el problema del gaucho, al otro lado del Plata.

En este sentido, una de las voces más emblemáticas del joven Estado uruguayo fue el reformador de la educación pública José Pedro Varela (1845-1879), cuyos aportes invaluable desde las premisas de educación “pública, laica y obligatoria” rigen el sistema educativo uruguayo hasta nuestros días. Como señala Roque Faraone:

Varela, con una vida muy corta (murió a los 34 años) muestra sin embargo dos orientaciones filosóficas distintas y en ambas fue avanzado introductor de ellas en el país. En un primer momento, un *racionalismo espiritualista* que se manifiesta y difunde con su colaboración en la *Revista Literaria* de 1865 y se continúa y entrecruza con su segunda y definitiva orientación *positivista* que adquiere a partir de su viaje de 1867 y proviene principalmente de las obras de Spencer, autor que sigue leyendo en Montevideo y que continúa influyéndolo poderosamente en los

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 31.

años anteriores a *La Educación del pueblo* (1874) y a *La legislación escolar* (1876).<sup>31</sup>

Entre los años 1867 y 1868, tras emprender el clásico y obligado viaje instructivo a Europa –acorde con sus intereses y condición social y en donde conoce a figuras como Víctor Hugo–, Varela también se traslada a los Estados Unidos, lugar en el que conoce a Sarmiento, con quien traba amistad y comparte ideas fundamentales sobre la función de los gauchos en la sociedades rioplatenses. En la mencionada publicación de 1865 de la *Revista Literaria*, Varela, citado por Faraone, sostiene, con sólo veinte años, una dura percepción acerca de lo que representaba el gaucho en la sociedad uruguaya:

No necesitamos poblaciones excesivas; lo que necesitamos es poblaciones ilustradas. El día en que nuestros gauchos supieran *leer y escribir*, supieran *pensar*, nuestras convulsiones políticas desaparecerían quizá. Es por medio de la educación del pueblo que hemos de llegar a la paz, al progreso y a la *extinción de los gauchos*. Entonces el habitante de la campaña a quien hoy embrutece la ociosidad, dignificado por el trabajo, convertiría su caballo, hoy elemento de salvajismo, en elemento de progreso, y trazaría con él el surco que ha de hacer productiva la tierra que permanece hasta hoy estéril, y las inmensas riquezas nacionales, movidas por el brazo del pueblo trabajador e ilustrado, formarían la inmensa pirámide del progreso material. La ilustración del pueblo es la verdadera locomotora del progreso.<sup>32</sup>

Las palabras de Varela exponen una demoledora caracterización del gaucho y reflejan, en gran medida, la opinión de un amplio sector de la clase ilustrada uruguaya acerca de su función en la sociedad. Como se observa, el gaucho representa, en palabras de Varela, el embrutecimiento y la ociosidad del campo, en un nuevo contexto social en el que se demanda paz y progreso, conceptos claves en el ideario positivista con el que se identifica el pensamiento vareliano. La instrucción educativa formal se presenta como la

---

<sup>31</sup> Roque Faraone, “Varela: la conciencia cultural”, *Enciclopedia uruguaya* (núm. 23), Editores Reunidos/Arca, Montevideo, 1968, p. 49.

<sup>32</sup> *Id.* [Las cursivas son mías].

solución para atacar el problema, derivando de la capacidad de leer y escribir, el poder pensar. Otro aspecto que resalta el autor es la funcionalidad laboral que debe poseer el gaucho. Si el gaucho empleara, por ejemplo, al caballo en las tareas propias de la faena rural, otra sería su contribución a la sociedad y mejoraría ampliamente el sector productivo del país.

Los reclamos intelectuales que apuntaban a la transformación del gaucho como un elemento sustancial dentro de la mano de obra indispensable para impulsar los cambios económicos que requerían las regiones rioplatenses tuvieron eco a nivel gubernamental, con lo que, paulatinamente, se produce la refuncionalización social del personaje, quedando remitida su labor a lo que hoy se conoce como *peón de estancia*. La instalación de cercos legales y físicos como el alambrado de tierras –que limitaba el antiguo libre tránsito del gaucho por el campo en busca de cubrir sus necesidades básicas– y su ya innecesaria participación en los conflictos bélicos, marcan las pautas decisivas para que la figura del gaucho sea ya, a finales del siglo XIX, una caracterización literaria inmortalizada e idealizada por un grupo de hombres letrados.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Resulta necesario destacar, en el cierre de este apartado, que la construcción de una de las imágenes literarias más acertadas, sentidas y emblemáticas que describen al personaje la otorga el propio Borges en su poema “Los gauchos”:

Quién les hubiera dicho que sus mayores vinieron por un mar, quién  
les hubiera dicho lo que son un mar y sus aguas.  
Mestizos de la sangre del hombre blanco, lo tuvieron en poco, mestizos de la sangre del  
hombre rojo, fueron sus enemigos.  
Muchos no habrán oído jamás la palabra gaucho, o la habrán oído  
como una injuria.  
Aprendieron los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y del pájaro,  
las profecías de las nubes del Sur y de la luna con un cerco.  
Fueron pastores de la hacienda brava, firmes en el caballo del desierto  
que habían domado esa mañana, enlazadores, marcadores,  
troperos, capataces, hombres de la partida policial, alguna vez mataderos;  
alguno, el escuchado, fue el payador.  
Cantaba sin premura, porque el alba tarda en clarear, y no alzaba la voz.

### 1.3 LA FIGURA DEL AUTOR: “EL USO LETRADO DE LA CULTURA POPULAR”

En el prólogo que escribe a la edición de *Poesía gauchesca* de Ayacucho, Ángel Rama se aproxima al sistema literario constituido a partir del siglo XIX en el Río de la Plata, en el que establece deslindes temáticos y propone suspender confusiones muy habituales a la hora de estudiar este tipo de poesía dentro del canon literario de la región. Como se mencionó líneas arriba, para el crítico es importante, además de separar la figura del “gaucho” de la llamada “literatura gauchesca”, establecer con claridad las causas del género, pues sostiene que éstas

no deben buscarse en los asuntos de que trata y menos en los personajes que utiliza [la gauchesca], sino en las concretas operaciones literarias que cumplieron los escritores que las produjeron. Lo que implica abandonar uno de esos ilusionismos que construye con sutil artificialidad el versismo –el de que estamos ante espontáneas creaciones del pueblo cantor– y preguntarnos quiénes redactaron estos

---

Había peones tigreros; amparado en el poncho el brazo izquierdo,  
el derecho sumía el cuchillo en el vientre del animal, abalanzado y alto.  
El diálogo pausado, el mate y el naípe fueron las formas de su tiempo.  
A diferencia de otros campesinos, eran capaces de ironía.  
Eran sufridos, castos y pobres. La hospitalidad fue su fiesta.  
Alguna noche los perdió el pendenciero alcohol de los sábados.  
Morían y mataban con inocencia.  
No eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la dura vida  
les enseñó el culto del coraje.  
Hombres de la ciudad les fabricaron un dialecto y una poesía de metáforas rústicas.  
Ciertamente no fueron aventureros, pero un arreo los llevaba muy lejos  
y más lejos las guerras.  
No dieron a la historia un solo caudillo. Fueron hombres de López, de Ramírez,  
de Artigas, de Quiroga, de Bustos, de Pedro Campbell,  
de Rosas, de Urquiza, de aquel Ricardo López Jordán que hizo matar a Urquiza,  
de Peñaloza y de Saravia.  
No murieron por esa cosa abstracta, la patria, sino por un patrón casual, una ira o por la  
invitación de un peligro.  
Su ceniza está perdida en remotas regiones del continente, en repúblicas  
de cuya historia nada supieron, en campos de batalla, hoy famosos.  
Hilario Ascasubi los vio cantando y combatiendo.  
Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran o qué eran.  
Tal vez lo mismo nos ocurre a nosotros. (*Elogio de la sombra, Obras completas (1952-1972)*, t. II, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 406-407).

poemas, por qué y para quiénes los hicieron y qué principios los animaban. De otro modo, encarar este conjunto como lo que el sustantivo dice: “una literatura”.<sup>34</sup>

La afirmación anterior establece un punto de contacto directo con los postulados de Borges sobre el tema, asunto en el que me detendré más adelante. Sin embargo, vale la pena destacar que en su estudio Rama sitúa a Borges, junto con el investigador uruguayo Lauro Ayestarán (1913-1966), como uno de los primeros en distinguir varios aspectos de la gauchesca que resultan básicos e imprescindibles para su análisis. Una prueba de ello es que desde sus primeros comentarios, Borges detecta esta importancia de deslindar la figura del gaucho en relación con los verdaderos escritores de esta literatura. Asunto que hoy puede parecer muy claro, pero que en la época no se había precisado con nitidez:

No por repetida, a partir de las lúcidas precisiones de Lauro Ayestarán y Jorge Luis Borges, deja de ser oportuna la constancia inicial de que los autores de la literatura gauchesca no fueron, en la inmensa mayoría de los casos, gauchos, sino hombres de la ciudad con niveles educativos muy variados aunque nunca confundibles con los prototípicos de los gauchos de las pampas. Vivieron en pueblos y ciudades del Río de la Plata desde la Revolución de Independencia (1810) hasta entrado el siglo XX y en ellos escribieron su obra poética en íntimo consorcio con los sucesos históricos de su tiempo.<sup>35</sup>

Como se observará en los siguientes capítulos, Borges no sólo será un férreo defensor en sus ensayos de esta postura que separa a la figura del autor con la del personaje central, sino que incluso versificará estas ideas en una línea de su poema “Los gauchos”, al afirmar que los autores del género fueron hombres de la ciudad que fabricaron a sus personajes “un dialecto y una poesía de metáforas rústicas”. Por esta razón, como apunta

---

<sup>34</sup> Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, en: *Poesía Gauchesca*, selec., notas y cronología de Jorge B. Rivera, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. x [pp. ix-xlvi]. Este estudio también fue publicado años más tarde en: *Literatura y clase social*, Folios Ediciones, México, 1983, pp. 23-77. Más recientemente en: José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez, CONACULTA-FCE-ALLCA XX (*Colección Archivos*, 51), Madrid, 2001, pp. 1049-1087.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. xi.

Josefina Ludmer, cuando Bartolomé Hidalgo “escribe por primera vez la voz del gaucha patriota produce otro escándalo, el literario. Amplía la definición de «literatura» porque pone allí lo todavía no escrito, la música cantada de su presente. Una revolución literaria no es más que la ampliación de una frontera o un salto”.<sup>36</sup> Sin lugar a dudas, la gauchesca representó esta revolución literaria en su tiempo, que se caracterizó por la apropiación del universo popular en manos de los representantes de la cultura letrada.

Uno de los aportes sustanciales en el texto de Rama es el análisis detallado del sistema literario e ideológico que sustenta la formación de la poesía gauchesca rioplatense. Para el crítico, estudiar el fenómeno de la gauchesca implica postular una gran serie de interrogantes derivadas de la figura autoral como: quiénes redactaron los poemas, por qué lo hicieron, a quiénes van dirigidos y qué principios los motivaban.

Estos cuestionamientos se complementan con el análisis del papel significativo que posee la constitución del público que está en contacto con el género: “La fundamental y básica opción que hicieron los gauchescos, la que habría de regir su estética y su poética (aunque menos y no siempre sistemáticamente su ideología) y la que permite que hoy los agrupemos en un vasto movimiento, fue la del público. Eligieron dirigirse a un determinado público, adecuando a esta opción los distintos aspectos del mensaje literario”.<sup>37</sup> La idea de una voluntad de selección de los destinatarios rompe con los esquemas tradicionales de la literatura de la época. La constitución del escritor que sabe a quién se dirige y cómo se dirige es también un elemento esencial en la construcción de este género. Al igual que Ludmer años más tarde, Rama pone énfasis en el asunto de la lengua como aspecto estratégico en el discurso y señala su genealogía vinculada a la figura del autor:

---

<sup>36</sup> J. Ludmer, *op. cit.*, p. 43.

<sup>37</sup> Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, p. xii.

El escritor culto de la época (los neoclásicos) copiaba una lengua literaria ya fijada por la tarea de los escritores españoles trabajando sobre su propio idioma y sujetándolo a normas artísticas; el escritor culto nuevo (los románticos) se aplicó a depurar, simplificar y eventualmente enriquecer con localismos esa misma lengua literaria recibida; *el escritor gauchesco debió construir por completo una lengua literaria*, para lo cual sólo disponía de la materia prima, es decir, de un habla que carecía de normas o códigos, que vivía en el río de la expresión anónima y colectiva pero no había sido sujeta a ninguna gramática. Para su trabajo apelará tanto a soluciones que ya habían sido acuñadas por la literatura tradicional (las sentencias, los refranes, los ritmos octosílabos) como explorará recursos originales que descubrió al introducirse en esa tierra desconocida, como fueron las metáforas y comparaciones que deslumbraban a Hernández, o a los sistemas de entonación del habla popular.<sup>38</sup>

Como se mencionó, para efectuar este proceso de transformación literaria, que se traduce en un ejercicio de artificialidad lingüística, el autor letrado debió incorporar varios elementos del lenguaje representativo del gaucho, generando así la invención de un sistema expresivo que emulaba su habla. A pesar de esto, habría que matizar la afirmación de Rama, pues ninguna lengua literaria, por más revolucionaria que sea, se construye con el simple magma verbal de los usuarios: siempre, en menor o mayor grado, opera la literatura previa (al menos como ejemplo de lo que no se desea hacer).

En este sentido, como menciona María Rosa Olivera-Williams, la postulación de este artificio lingüístico y sus variantes regionales constituyen una de las primeras características de esta poesía. Por tal motivo, no es en el empleo del dialecto gauchesco donde:

debe verse una mera reproducción del lenguaje del gaucho argentino ni uruguayo, sino una convención poética que evoca expresiones y giros lingüísticos del gaucho en la pampa. Al ser una convención literaria carece por necesidad de muchas de las variantes lingüísticas que son propias del hablar de los diferentes tipos de gauchos rioplatenses. Por ello, el origen de los creadores de estas composiciones o su conocimiento de ciertas regiones rurales del área rioplatense no se distingue con

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. xxix.

claridad en sus obras. Con todo, parecen imperar en este artificio lingüístico rasgos del hablar pampeano.<sup>39</sup>

Olivera-Williams también señala como otra característica fundamental, en este juego con el artificio lingüístico que impone las convenciones del género y que involucra la creación de una lengua literaria, la posibilidad que tiene el escritor gauchesco de mostrar y entender a la sociedad rural rioplatense a través de este uso lingüístico, algo que “no hubiera podido hacer con la misma precisión si hubiera escogido la lengua española y culta, que es la lengua de la ciudad. La adopción del dialecto gauchesco le impone a su creador una serie limitada de asuntos, los que llegarán a constituir unidades narrativas en los «diálogos» gauchescos”.<sup>40</sup> Aquí corresponde hacer algunas precisiones. La primera es de carácter literario, pues una obra como *El Fausto* de Estanislao del Campo rompería esa “limitada serie de asuntos” impuestos al autor gauchesco. La segunda es de carácter lingüístico. Más allá de lo que discutiblemente Olivera-Williams denomina como variaciones dialectales del habla gauchesca, la lengua en la que se expresaban tanto los autores letrados como los gauchos era el español, por ende el término correcto en la expresión de la autora debería ser la “lengua española culta” y no la “lengua española y culta”, pues la conjunción coordinante “y” puede sembrar la duda de si lo que realmente hablaban los gauchos era español u otra lengua diferente.

En lo que a los aspectos lingüísticos del género se refiere, Guillermo Ara establece como criterio básico que en el estilo gauchesco literario “la totalidad de un texto obedezca a

---

<sup>39</sup> María Rosa Olivera-Williams, *La poesía gauchesca. De Bartolomé Hidalgo a José Hernández: respuesta estética y condicionamiento social*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986, p. 13.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 43.

los módulos expresivos propios del gaucho”.<sup>41</sup> Conjuntamente, al analizar y aceptar la alianza ludmeriana que el género plantea, Ana María Amar Sánchez observa que en “los textos gauchescos opera un desplazamiento del narrador culto (uno de los sectores de la alianza) al gaucho (el otro sector). De este modo la perspectiva del narrador es un eje fundamental y, aunque se constituye al mismo tiempo y junto con la elección de la forma versificada, la oralidad, el nivel lexical, es decir, los otros rasgos del género, su voz resulta determinante para marcar distancias significativas con textos no gauchescos que «hablan de lo mismo”.<sup>42</sup>

Para concluir, Sabine Schlickers afirma que en “la literatura gauchesca un hombre de a caballo se pone a cantar o a contar para denunciar la miserable condición política y social que le ha tocado sufrir. Levanta la voz, pero no sólo para protestar, sino también para cantar su historia en forma de versos, acompañándose de su vihuela”.<sup>43</sup> Adolfo Bioy Casares sostiene que el “prestigio del personaje, que sin duda por divulgado y firme irritaba a tantos partidarios del progreso, encontró en los poetas gauchescos vivo estímulo. En nuestra riquísima literatura del siglo pasado, la obra de estos poetas resplandece por su inapelable autenticidad y eficacia”.<sup>44</sup> En estas dos impresiones, que prácticamente imprimen al asunto un sentido poético, están registrados varios elementos que terminan por configurar muchas de las características de esta manifestación literaria, por momentos, severamente problemática.

---

<sup>41</sup> Guillermo Ara, *op. cit.*, p. 13.

<sup>42</sup> Ana María Amar Sánchez, “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVIII, núm. 35, 1992, p. 9 [pp.7-19].

<sup>43</sup> Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 11.

<sup>44</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Sur, Buenos Aires, 1970, p. 32.

En resumen, desde mi perspectiva crítica, cuando se habla de la literatura gauchesca –denominación extensiva que no sólo comprende a la poesía y a la narrativa, sino que abarca otras formas representativas como el teatro– necesariamente se hace referencia a un género literario tan artificial como cualquier otro, en el que la construcción del artificio lingüístico por parte de un autor perteneciente a la cultura letrada, adopta, recrea y adapta no sólo el supuesto lenguaje del gaucho rioplatense sino que, a través del uso de su “voz”, se recrea el complejo mundo al que pertenece, plagado de injusticias y desigualdades sociales.

#### 1.4 LOS GAUCHESCOS BORGEANOS: HIDALGO, ASCASUBI, ESTANISLAO DEL CAMPO Y HERNÁNDEZ

El temprano acercamiento de Jorge Luis Borges a la literatura gauchesca dio origen a la construcción de un canon personal en la obra del autor, en el que destaca la presencia sistemática de algunos escritores del género. Para examinar en general quiénes son estos autores y por qué Borges los adopta como tema central de su mundo ensayístico gauchesco, será pertinente reconocer algunos elementos constitutivos de sus obras.

Se puede hablar de dos listas clasificatorias dentro del canon gauchesco borgeano. La primera, *in extenso*, incluye los nombres de: Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo, Antonio D. Lussich, Ventura R. Lynch y José Hernández. La segunda categoría, de cuyo análisis me haré cargo en este apartado, restringe el listado a cuatro nombres que tendrán una aparición permanente en la literatura dedicada al tema: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández. Como se observa, Lynch y Lussich están ausentes en esta segunda clasificación, pues bajo el examen de la obra borgeana son más bien referencias esporádicas.

Antes de entrar en materia, es importante realizar una aclaración pertinente: no me referiré aquí a la visión que Borges posee sobre cada uno de ellos, puesto que ese trabajo se realizará más adelante con el análisis puntual de varios de los ensayos del autor, que tienen a estos célebres escritores gauchescos como protagonistas. Por ese motivo, el examen que pretendo realizar en este apartado tiene como objetivo aproximarse a algunas de las características más destacadas que definen a sus literaturas y que resultaron tan singulares para Borges. Por esa razón mi aproximación a cada uno de ellos no proporcionará datos biográficos mayores y será general, temática y no cronológica.

Algunos elementos fundamentales para entender la relación de Borges con los autores gauchescos son la constancia e inquietud permanente que en él despertó el género. Como sostiene Humberto M. Rasi, “a diferencia de sus compañeros de la vanguardia argentina, su interés por el tema rebasa los límites de una moda pasajera. Disuelto el grupo martinfierrista y superado el estridente nacionalismo de los años mozos, continúa escribiendo estudios sobre las figuras destacadas de la literatura gauchesca, desde el iniciador Bartolomé Hidalgo hasta los continuadores neocriollistas, como Fernán Silva Valdés”.<sup>45</sup> Si bien en un comienzo, como se analizará ampliamente en el capítulo dos, Borges emprende sus reflexiones gauchescas en un período de alto furor nacionalista, su interés en el tema y autores será perdurable y sistemático.

Otro de los aspectos que vinculan al autor con el mundo desarrollado en las literaturas de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, pero sobre todo con el del *Martín Fierro* de Hernández, es el culto al coraje. Como afirma André Comte-Sponville, “el coraje es la capacidad de dominar el miedo ante las circunstancias presentes o ante las que vendrán. El

---

<sup>45</sup> Humberto M. Rasi, “Borges frente a la poesía gauchesca: Crítica y creación”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, p. 323 [pp. 321-336].

coraje, como valor personal y único, es la capacidad de superar gracias a la voluntad disciplinada las pruebas más exigentes”.<sup>46</sup> Es sabido que Borges reconocía estas cualidades y las proyectaba en su propia literatura, al reconocer y admirar en el hombre de acción y coraje representado por el gaucho “una valentía heroica que decía no poseer”. Emanada de la gauchesca, la tensión heroica que Borges describe en sus obras “es propia de aquel que en plena libertad decide responsablemente realizar en sí mismo los valores para los que se siente llamado”.<sup>47</sup>

Si nos abocamos al examen del interés que cada uno de ellos suscitó en las inquietudes literarias del autor, podemos ver que Hilario Ascasubi –después del *Martín Fierro*, que no es lo mismo que decir José Hernández– se convertirá en una de las presencias más constantes dentro de su literatura y, por ese motivo, lo tomaré como marco de comparación con el resto de los gauchescos y sus obras. Como sostiene Marta Spagnuolo: “citar las veces que Borges nombra a Ascasubi, tanto en su obra escrita como en las conferencias y entrevistas en las que hasta memoriza estrofas de su gauchesco dialecto, construiría un largo y aburrido catálogo”.<sup>48</sup> No me detendré aquí a explorar elementos biográficos del autor cordobés que serán desarrollados con mayor precisión en el siguiente capítulo. Bastará decir que la obra de Ascasubi representa una de las etapas más prolíferas y de mayor peso literario en un período de lo gauchesco signado, como señala Rama, por un alto grado de intencionalidad política.

---

<sup>46</sup> André Comte-Sponville, *Pequeño tratado de grandes virtudes*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996, p. 56.

<sup>47</sup> Dolores Comas de Guembe, “Jorge Luis Borges: El sentido heroico de la vida”, *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29 [*Borges entre dos siglos: Recuperaciones y anticipaciones*], 1999, p. 136 [pp. 135-146].

<sup>48</sup> Marta Spagnuolo, “Ascasubi, Borges y la Lujanera”, *Variaciones Borges*, 16 (2003), p. 57.

Sin embargo, no será esta la característica del autor gauchesco que más deslumbró a Borges en sus ensayos, sino que también mantendrá su lugar dentro del canon literario personal borgeano, por la gran valía estética de su obra, principalmente la que corresponde al último período. En este sentido, Olivera-Williams apunta: “Ascasubi conserva la voz gauchesca creada por Bartolomé Hidalgo y las formas convencionales del subgénero, a la vez que las amplía al hacer cantar a un supuesto gaucho según la fórmula de la mediacaña y al apartarse en algunas composiciones del verso octosilábico reglamentario. La gracia de sus versos y la riqueza de sus imágenes le imprimen a su poesía tal valor que no faltan críticos que quieran ver en su obra la que consolida al *subgénero* [...]”.<sup>49</sup> Un fenómeno interesante se desprende de esta última reflexión: lo que algunos críticos identifican en la literatura de Ascasubi como una etapa de continuación, desarrollo y profundización de la obra de Hidalgo –sumados a los rasgos estéticos y políticos que el cordobés le aportó a esta literatura–, otros como Julio Calliet-Bois perciben lo siguiente:

Quando desapareció Hidalgo en vísperas de concluirse el período de las luchas por la independencia, las composiciones “gauchipoéticas” que le habían dado nombre y fama no habían pasado de formas artísticas vulgares e indignas, como chocarrería rústica que remedaba un poeta de educación urbana, y esa poesía debía considerarse al margen de la única legítima entonces, que se componía sobre modelos europeos [...]. Ascasubi consiguió que la crítica culta se volviera a esos versos menospreciados de sus gauchos, los considerara con benevolencia y admitiera su legitimidad artística [...]. Al imponer sus versos a los lectores de la poesía erudita, consiguió que el género gauchesco y vulgar [...] quedara enaltecido y justificado para siempre y se incorporara para siempre a la literatura patria.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> María Rosa Olivera-Williams, *op. cit.*, p. 92. Aquí hago una aclaración pertinente. Olivera-Williams llama a la poesía gauchesca *subgénero* porque la ubica dentro de una categoría mayor que representaría el género gauchesco en su totalidad, al que se le sumarían otras expresiones literarias como las teatrales e incluso las narrativas.

<sup>50</sup> Julio Calliet-Bois, “Hilario Ascasubi”, en: Rafael Alberto Arrieta (ed.), *Historia de la literatura argentina*, t. III, Peuser, Buenos Aires, 1959, pp. 66-68.

Como argumenta acertadamente Olivera-Williams, no es que Ascasubi “haya conseguido con su obra el reconocimiento de la crítica culta, sino que la poesía gauchesca en su desarrollo va cubriendo un público más amplio, que finalmente llega a ser la totalidad de la población rioplatense. Este hecho hace que el sector culto reconozca cada vez más la importancia de la poesía gauchesca [...]”.<sup>51</sup> Sin dedicar mucho tiempo al maltrato que recibe la poesía de Hidalgo que, dicho sea de paso, no era ni vulgar ni indigna y tampoco se sustentaba en simples “chocarrerías rústicas”, si bien hay presencia de un tono burlón en sus cielitos (que también “tratan temas serios” como sostiene Sabine Schlickers),<sup>52</sup> la afirmación de Calliet-Bois niega otro elemento sustancial del género. Olivera-Williams afirma que “cuando Ascasubi surge en el escenario de las luchas políticas, que en el ámbito de las letras se llevan a cabo por medio de gacetas, folletos y hojas sueltas, la voz del seudo gaucho que habla en verso ya se ha convertido en la voz del pueblo rioplatense. O bien, en su antítesis, en la materialización de la barbarie y la deformación del pueblo, la voz, según la ideología unitaria, de los gauchos federales”.<sup>53</sup>

Si bien esta última cita expresa en gran medida el contexto en el que surge la voz gauchesca de Ascasubi, habría que matizar algunas expresiones, como la que afirma que, ya para ese entonces, la gauchesca se había convertido en la “voz del pueblo rioplatense”. Si regresamos a las “cadenas de uso” del género que menciona Ludmer en su estudio, veremos que, en el período ascasubiano, la “voz” de esa cosa tan abstracta llamada “pueblo rioplatense” estaba todavía muy restringida.

---

<sup>51</sup> María Rosa Olivera-Williams, *op. cit.*, p. 91.

<sup>52</sup> Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 72.

<sup>53</sup> María Rosa Olivera-Williams, *op. cit.*, p. 91.

Si pensamos en Bartolomé Hidalgo –el Adán de esta literatura, como lo denomina Borges en varios de sus ensayos–, será pertinente remitirnos a la breve pero acertada definición que sobre su figura elabora Sabine Schlickers, y que creo resume en buena medida el papel que desempeñó este autor dentro del género: “Bartolomé Hidalgo, nacido en 1788 en Montevideo y fallecido en 1822 en Argentina en la mayor pobreza, es considerado unánimemente como el iniciador de la poesía gauchesca rioplatense. Sus cielitos y diálogos fueron distribuidos en volantes. Hidalgo creó con ellos los esquemas formales y lingüísticos para los poemas de Ascasubi, Hernández, Lussich y otros”.<sup>54</sup>

Siguiendo esta mecánica comparativa de acercarnos a los autores gauchescos que Borges coloca en su canon personal, será fundamental explorar la relación entre Ascasubi y Hernández. Se podrá objetar que en el medio de esta dupla –la más recurrida en el catálogo del autor–, existe la presencia de Estanislao del Campo, firme continuador de la obra ascasubiana y, como se observará, creador de *El «Fausto» criollo*: la mejor poesía “que ha dicho nuestra América”<sup>55</sup> según palabras de un joven Borges en 1926. A pesar de ello, prefiero suspender, en este caso, la presencia de Del Campo en el presente apartado para fijar, en el siguiente capítulo, los rasgos más importantes de su obra a la luz de las reflexiones borgeanas.

Al retomar la figura de Ascasubi, con relación a la de José Hernández, se puede observar, como señala Rodolfo A. Borello, que el autor cordobés:

se siente atraído por la acción, que no decae ni un solo instante, por lo novelesco y la contraposición folletinesca de tipos caracterizados por una sola pasión: la sed de matar, la avidez del dinero, la gula, la inocencia zafia. La acción vertiginosa y cambiante por sobre toda otra consideración expresiva. Ascasubi es un novelista en

---

<sup>54</sup> Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 71.

<sup>55</sup> J. L. Borges, “El *Fausto criollo*”, en: *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, p. 13.

verso y un novelista romántico de tipo folletinesco que escribe para un público de muy bajo nivel cultural y estético. Y que no se preocupa en tocar otras fibras (ni otros temas) que aquéllos que sabe de efecto seguro sobre ese público.<sup>56</sup>

Es evidente que el crítico está haciendo referencia a la literatura ascasubiana del último período, en la que el autor desarrolló a profundidad elementos dramáticos que resultaron fácilmente atractivos para el lector de su tiempo. Como señala Borello, hay la conciencia en el poeta gauchesco de que estos temas, tramas y argumentos suscitan un amplio interés por el público que los consume. En contraparte, el crítico sostiene que Hernández:

expresa en trescientos setenta y siete versos la confesión dolorida y lírica de un alma que recuerda años vacíos de un pasado doloroso y tristísimo. Y junto a ese período detenido donde la soledad y el silencio florecen como árboles negros, Hernández no quiere entretener ni divertir. Persigue. Como en tantos comentarios de su obra, la denuncia concreta: la terrible ferocidad de la vida carcelaria de la época queda documentada no en sus aspectos aventureros y hasta cómicos o tragicómicos (como hizo Ascasubi), sino en los más siniestros del desamparo y de la crueldad inútil.<sup>57</sup>

Como se observa, estamos ante dos estéticas diferenciales, dos mundos de un profuso contenido lírico que resultaron “casi” igualmente atractivos para Borges. Y digo “casi” porque, como se analizará a lo largo de esta investigación, a pesar del mito crítico construido en torno al endiosamiento del *Martín Fierro* –que se supone realiza Borges–, la importancia de esta obra documentada no será el único registro trascendente en su amplias reflexiones dedicadas a un género que excede, como señala el propio autor, a su personaje más destacado.

En ese sentido son válidas, para concluir, las reflexiones de Humberto M. Rasi, quien sostiene que los trabajos críticos de Borges, que evidencian este canon gauchesco

---

<sup>56</sup> Rodolfo A. Borello, *La Poesía Gauchesca. Una perspectiva diferente*, EDIUNC, Mendoza, 2000, p. 219.

<sup>57</sup> *Id.*

personal, no son siempre “el resultado de una erudita investigación bibliográfica o lingüística, sino comentarios de lector atento en los que con frecuencia se iluminan aspectos que otros críticos más minuciosos no han percibido. Destaca así relaciones mutuas, señala peculiaridades y evalúa la creación de estos autores”.<sup>58</sup> Algo que, como se observará, inicia tempranamente en la vida del autor y que nos remonta a su primera década de producción ensayística, analizada a profundidad en el siguiente capítulo.

---

<sup>58</sup> Humberto M. Rasi, *op. cit.*, pp. 323-324.

## 2. LA GAUCHESCA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL ENSAYO BORGEANO

*La circularidad del arte borgesiano pone en el centro de todo el razonamiento imaginativo la libertad del lector para creer lo que quiera. ¿Acaso son otras las virtudes propias del género ensayístico?*

J. Miguel Oviedo, “Borges: el ensayo como argumento imaginario”

### 2.1 TRILOGÍA PROSCRITA: EL DEBATE SOBRE LOS ENSAYOS DE LA DÉCADA DEL VEINTE

Pensar en el Borges ensayista de los años veinte implica una ardua tarea crítica que lleva consigo la pesada carga del rechazo. ¿Para qué reconstruir la primigenia trayectoria literaria de su ensayo cuando el propio autor decidió desterrarlo casi por completo de su obra? A la negativa sistemática de incluir en las ediciones de sus *Obras completas* los tres primeros libros pertenecientes al género, se suma la complicidad de gran parte de la crítica que, siguiendo a pie juntillas la determinación del escritor o por desconocimiento, no se detuvo suficientemente en ellos. En este sentido, Alicia Jurado apunta:

Borges quiso suprimir de sus *Obras completas* algunos de los primeros libros de ensayos, que después de su muerte se reeditaron. Es verdad que existen ejemplares en bibliotecas –hasta en la mía están– pero creo que se debió respetar su voluntad y dejarlos para el investigador especializado o el *curioso de la evolución de su estilo* y no entregarlos a la *perplejidad del lector común*, que no puede reconocer en ellos al límpido escritor de épocas posteriores.<sup>1</sup>

Este procedimiento de negación y segregación de la primera escritura de Borges, que según la estudiosa no hizo más que salvaguardar al “perplejo e inocente lector” de este

---

<sup>1</sup> Alicia Jurado, “El ensayo en la obra de Borges”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. LXI, 1996, p. 296 [pp. 291-299]. [Las cursivas son mías].

primer ensayista –en el que no se puede reconocer “al límpido escritor de épocas posteriores”–, condenó al olvido durante muchas décadas a casi la totalidad de los ensayos contenidos en *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).<sup>2</sup>

En la década del veinte, Borges también trabajó arduamente el género poético, pero el destino de esta primera poesía fue muy distinto al del ensayo. Me atrevería a decir, quizá, más desafortunado. Las versiones de los poemas contenidos en *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) fueron sistemáticamente “corregidas” por el autor para llegar a versiones finales que, en algunos casos, distaban mucho de sus originales y, en otros, se alejaban por completo de las agradables particularidades estéticas que los caracterizaban en sus versiones primarias.

Vale la pena reflexionar acerca del efecto contrastante que produce la revisión y corrección permanente de Borges. La primera poesía se modifica sustancialmente, pero como en las *Obras completas* los poemas se fechan según su composición original –entre 1923 y 1929–, el lector puede creer que está frente a los textos primigenios. Por lo que respecta a los primeros ensayos, simplemente podría desconocer su existencia, pues éstos no están documentados en la compilación. Información necesaria para saber, por ejemplo,

---

<sup>2</sup> Hago esta salvedad porque, como documenta Rafael Olea Franco, Borges autorizó la publicación de un escaso número de ensayos contenidos en *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza* que fueron traducidos al francés con la finalidad de integrar el primer volumen de las *Œuvres complètes*, editado por Jean Pierre Bernès en la prestigiosa colección de La Pléiade. Será hasta 1993 –siete años después de la muerte del autor– cuando María Kodama, con base en este primer y mínimo levantamiento de la restricción impuesta por Borges, acceda a publicar de manera íntegra los tres textos en sus versiones originales para los lectores en lengua española. (Cfr. Olea Franco, “Primeras inquisiciones ensayísticas”, en: *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2006, p. 101 [pp. 99-111]).

que *Otras inquisiciones* (1952) se llama así porque antes hubo unas *Inquisiciones* (1925), como se revisará más adelante.

Menciono el caso de esta primera poesía porque será de gran utilidad para analizar cuáles fueron los elementos que posibilitaron, en décadas posteriores, la exclusión completa de un género como el ensayístico, y la inclusión –con drásticas modificaciones– del poético.

Una tarea evidente de la crítica especializada en la obra de un escritor comprende, a grandes rasgos, pensar y analizar cualquiera de los géneros literarios que desarrolló. El procedimiento debería integrar, de ser posible y a partir de los objetivos establecidos, la totalidad de las obras que el autor ha publicado desde los inicios de su literatura hasta sus últimos textos. Como se ha observado desde hace algunos años, dentro de este proceso de análisis *integral* de la obra de un autor, también se incluyen las publicaciones dispersas, los epistolarios, los diarios, los diversos manuscritos –que por ejemplo han dado paso a las nuevas tendencias de las ediciones genéticas–, entre otros. En síntesis, siempre será útil para el desarrollo del análisis literario todo material impreso que facilite y aporte a su comprensión y desciframiento. Como señalé, al menos una de estas premisas metodológicas no siempre se ha aplicado en el caso de Borges, pues sus textos ensayísticos y muchos de los poéticos de la década del veinte siguen requiriendo un estudio más amplio.

En el caso de los ensayos, las razones que dificultan esta tarea son, a mi juicio, por lo menos dos. La primera tiene que ver con la intervención de los elementos extraliterarios que mencioné: la negativa del autor a publicar sus primeros textos, junto con la anuencia de un amplio sector de la crítica ante esta actitud y su contribución silenciosa para condenar prácticamente al destierro a *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. La segunda contiene implicaciones más serias: está relacionada directamente

con el problema de considerar al ensayo borgeano como un género ancilar dentro de su obra, subordinado en muchos casos a la poesía y a la narrativa.

Afin a esta última posición, Jurado sostiene: “[...] aunque a los ensayos propiamente dichos [Borges] dedicó solo una parte de su prosa, las ideas que desarrolla en ellos se difunden por su obra entera, tanto en los cuentos como en los poemas; en los tres géneros aparecerán sus temas preferidos, sus obsesiones recurrentes y las hipótesis filosóficas de las que nacerían esas ficciones que asombraron al mundo”.<sup>3</sup> La estudiosa también considera que una de las virtudes del ensayo borgeano es que permite comprender fácilmente todo el resto de los temas trabajados tanto en su narrativa como en su poesía porque en ellos “no hay disfraz de metáforas ni alegorías ni parábolas, sino explicaciones inteligibles para cualquier lector suficientemente instruido”.<sup>4</sup>

Es conveniente matizar las observaciones expuestas por Jurado en la cita anterior porque se parte de la premisa errónea de que los ensayos del autor carecen de códigos metafóricos o alegóricos, e incluso de parábolas. La afirmación de Jurado resulta más grave todavía, pues parece creer que el género ensayo no es un artificio literario sino la simple exposición de ideas. Esta postura, además, deja la sensación de que los textos son comprensibles a partir de un primer acercamiento en el que sólo se requiere la participación de un “lector suficientemente instruido”. Tomo estos fragmentos –que estimo poco certeros– como punto de partida para analizar y discutir algunos aspectos íntimamente ligados a las controversias que suscita el género ensayístico en la extensa obra del argentino.

---

<sup>3</sup> A. Jurado, art. cit., p. 291.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 291-292.

Desde finales de la década del sesenta, Jaime Alazraki había identificado este problema al advertir con suma lucidez que el narrador y el poeta habían relegado al ensayista a un segundo plano. El crítico apunta que:

en la veintena de libros ya dedicados a su obra y, en general, a lo largo de su extensa bibliografía que la examina, el ensayo está tratado más que como género en sí mismo, como un “complemento necesario para la comprensión de sus ficciones”, o como “lectura fundamental para comprender el sentido final de su obra creadora”. Se ha estudiado y continúa estudiándose con relativa amplitud al poeta y al narrador, pero todavía no ha aparecido la obra dedicada al ensayista o al crítico literario. Las posibles anomalías son varias: el éxito de sus cuentos, que ha otorgado a Borges su celebrada notoriedad; la tendencia a ver el ensayo no como entidad en sí misma sino como exégesis o suplemento del poema o del cuento (pecado casi inevitable cuando el ensayista es también poeta o narrador); el delgado límite entre ensayo y cuento, y la subsiguiente necesidad de estudiar el uno en ensamble con el otro.<sup>5</sup>

Han transcurrido más de cuatro décadas desde que se plantearon estas dificultades en torno al análisis de los ensayos de Borges y, afortunadamente, se han ampliado las directivas críticas y analíticas de su obra, pero la sombra del ilustre narrador y del excelso poeta continúan opacando, en muchos casos, la modesta labor del primer ensayista.<sup>6</sup> Este aspecto me parece destacable porque algunos sectores de la crítica operan en un sentido muy ambiguo con respecto al tema.

El caso de Alazraki es significativo porque enfatiza la tarea del ensayista independientemente del poeta y del narrador. De este modo, parte de una premisa adecuada

---

<sup>5</sup> Jaime Alazraki, “Borges: una nueva técnica ensayística”, en: Kurt L. Levy y Keith Ellis (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad de Toronto, Toronto, 1970, p. 137 [pp. 137-143].

<sup>6</sup> Siguiendo a Alberto Giordano, Olea Franco constata que “hasta hace pocos años se examinaba los ensayos de Borges exclusivamente por la luz que éstos pudieran arrojar a las dos parcelas privilegiadas de su obra: la poesía y la narrativa; usando uno de los más exitosos términos del autor, podría decirse que esa perspectiva confinaba y rebajaba sus ensayos a simples «precursores» de textos cuya realización se concretaría en el futuro de su obra (¿y si no existieran esos textos posteriores, entonces los primeros no tendrían valor por sí mismos?)” (*Los dones literarios de Borges*, p. 102).

que implica valorar el trabajo desarrollado por el autor en el género, considerando no sólo los textos denominados “de madurez” contenidos en *Otras inquisiciones*, sino también varios de sus ejercicios anteriores.

A pesar de que este artículo es precursor del tema, pues va más atrás que otros críticos en la línea de tiempo editorial borgeana (incluyendo algunos críticos actuales), no logra traspasar la censura implícita del autor en cuanto a los ensayos se refiere, y se sitúa en el mismo punto de partida que Borges autorizó para sus *Obras completas*. Esto es a partir de 1930 con *Evaristo Carriego* –texto que también será parcialmente modificado años más tarde. Así, el crítico señala, y con justicia, que Borges no es sólo el autor de *Otras Inquisiciones*, sino que ha escrito excelentes estudios sobre poetas y libros tan disímiles como Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego y el *Martín Fierro*. Para Alazraki, los juicios y valoraciones del escritor “pueden ser materia de discusión o disensión, pero nadie que se ponga a estudiar seriamente esos temas podrá prescindir de ellos: los tres estudios representan aportaciones definitivas para la evaluación de los tres poetas”.<sup>7</sup>

No obstante la valiosa mención a esta *otra* labor ensayística del autor, que no es precisamente la que ejerce en 1952, el crítico tampoco puede despegarse por completo de la magistral influencia de *Otras inquisiciones*. Concluye su reflexión con la siguiente premisa: “Sin embargo, no son estos ensayos de cierta extensión (más allá de las sesenta páginas) los que acreditan a Borges su estatura de ensayista. Son los ensayos breves, los reunidos en *Discusión y Otras inquisiciones*, los que mejor definen su contribución al género”.<sup>8</sup> Sospecho, además, que Alazraki se refiere a la edición de *Discusión* de 1957 –y no a la original de 1932 –que contiene varios cambios realizados por el autor.

---

<sup>7</sup> J. Alazraki, art. cit., p. 137.

<sup>8</sup> *Id.*

La percepción de que Alazraki sustenta sus dichos en la edición de 1957 de *Discusión*, y obviamente en la de 1952 de *Otras inquisiciones*, se ve reforzada porque desde la década del sesenta estos breves y muy acabados textos, publicados pocos años antes, se abren paso en importantes colecciones literarias, por ejemplo, “en la antología *Fifty Great Essays (Bantam Classic)* Borges figura con cuatro ensayos junto a los maestros del género de todos los tiempos y lenguas occidentales. No hay razón para dudar que Borges es tan maestro del ensayo como lo es del cuento y del poema”.<sup>9</sup> Desde su opinión, el reconocimiento externo que el autor obtuvo con sus obras de madurez fue un factor determinante para lograr la consagración como ensayista, y permite reivindicar con justicia la autonomía de éste frente al poeta y al narrador.

José Miguel Oviedo realiza otro valioso aporte crítico que establece, con puntos más definidos y actuales, las grandes cualidades del ensayo borgeano. El crítico peruano lo entiende como una categoría separada del resto de su producción artística y sostiene que al Borges ensayista le debemos por lo menos dos cosas: “la incorporación de un enorme repertorio de autores y obras que de otro modo habrían permanecido ajenos a nuestra tradición literaria, y el arte de razonar, alrededor de ellos, con argumentos que estimulan la libertad de nuestra imaginación. Ésas son precisamente dos de las mayores cualidades a las que puede aspirar un ensayista, cuya tarea es pensar y enseñar a pensar por cuenta propia”.<sup>10</sup>

A la primera cualidad que destaca Oviedo, la amplia incorporación de un repertorio de autores y obras que de otro modo habrían permanecido ajenos a nuestra tradición

---

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> José Miguel Oviedo, “Borges: el ensayo como argumento imaginario”, *Letras Libres*, núm. 56, año V, agosto 2003, p. 48 [pp. 48-50].

literaria, me gustaría agregar un aspecto más que la complementa. Borges no sólo incorpora autores lejanos a nuestra tradición, sino que revalora y se interesa en muchos otros pertenecientes a nuestra propia tradición y que el tiempo, o la mezquindad crítica, habían hecho a un lado. Éste es el caso de varios escritores de la corriente gauchesca que son exhaustivamente analizados en las obras ensayísticas de la década del veinte, y en varios trabajos de los años treinta.

La segunda cualidad que menciona el crítico consiste en estimular la libertad de nuestra imaginación a través del *arte de razonar*, algo que podría parecer evidente, pero que no lo es. Un amplio sector de la crítica ha priorizado, de forma legítima, la construcción estética y lingüística que presenta el ensayo borgeano de mediados de siglo. Jurado señala, por ejemplo, que en los numerosos textos ensayísticos del escritor podemos observar:

la originalidad de los enfoques, la manera inusual de comentar a los autores conocidos y la erudición con que nos presenta a aquellos que sólo nos resultan familiares porque él los dio a conocer; en segundo término, la inconfundible prosa en que expresa esas ideas [...]. Con tales elementos, de cuyas combinaciones resulta, inexplicablemente, el valor estético de una frase, Borges ha conseguido una prosa despojada, precisa, gramaticalmente inobjetable y sin embargo muy argentina, cuya belleza reside no sólo en el perfecto ajuste entre el pensamiento y su expresión sino en el grato fluir de las palabras, sobrio y cuidado pero de natural cadencia, en el que tuvo en cuenta, hasta en la más mínima pausa, el ritmo que la colocación de los términos puede dar al idioma.<sup>11</sup>

En principio, la originalidad del enfoque, la manera de comentar a los autores y la erudición parecerían ocupar el primer lugar en la lista de aspectos destacados del ensayo borgeano –un poco en consonancia con el planteamiento inicial de Oviedo. A todo esto le seguiría la inconfundible prosa en la que Borges expresa sus ideas. Pero la segunda parte de la cita deja una sensación contraria: da la pauta para que todos estos elementos queden

---

<sup>11</sup> A. Jurado, art. cit., pp. 298-299.

subordinados a lo que se había señalado como una característica secundaria. Una vez más predomina la idea de que el rasgo ensayístico más destacado en la obra de Borges de esta etapa es “la prosa despojada, precisa, gramaticalmente inobjetable”, además de la cuestionable referencia a esa idea tan abstracta que expone la autora de “una prosa argentina”. Por ese motivo, será obligatorio fijar la atención en estos puntos para retomar algunos conceptos que señalé más arriba.

Nadie podrá negar que la consagración de Borges como ensayista se produce a mediados del siglo pasado. Pero tampoco se puede ignorar que la construcción de este Borges de “madurez”, que fascinó a los lectores y estudiosos de su obra, surge de un proceso dialéctico en cuanto a la composición de todos sus ensayos, y esto incluye inevitablemente –incluso para el mismo autor– los textos que elaboró en la segunda década del siglo XX, los cuales estaban muy lejos de ser escritos en una “prosa inobjetable”.

En muchos casos, el *endiosamiento* por parte de la crítica de célebres ensayos como “El espejo de los enigmas”, “La muralla y los libros”, “La esfera de Pascal”, “El sueño de Coleridge”, “Avatares de la tortuga” o “Kafka y sus precursores”, ha transmitido una percepción distorsionada en cuanto a la construcción de la propia figura del autor. Como señalé al inicio, un amplio sector de estudiosos prefiere olvidar, o simplemente descartar – al igual que su autor– los ensayos de la década del veinte. En consecuencia, inician el reconocimiento de la trayectoria de Borges en el género desde mediados de los años treinta y principios de los cuarenta, cuando casualmente el escritor argentino también comienza a elaborar algunas de sus mejores obras de ficción, habilitando así, por la vía de los hechos, la noción de que su ensayo forma parte de un cúmulo de ideas y propuestas estéticas listas para ser aplicadas a sus posteriores obras narrativas y poéticas. Pero lo curioso, como señala José Miguel Oviedo, es que:

si uno revisa la producción ensayística de Borges, que comienza, muy poco después de iniciarse como poeta, con el primer volumen de *Inquisiciones* (1925) –que él excluiría sistemáticamente de sus *Obras completas*–, podrá comprobar que casi no hay libros orgánicos o extensos en ella, y que está compuesta básicamente por textos muy breves, modestos comentarios de lecturas, simples reseñas, prólogos y otras piezas ocasionales. Es decir, casi todo sugiere la presencia de un ensayista que quería ser visto sobre todo como un diligente lector, no como un ambicioso pensador. A Borges le importaba poco aparecer como un escritor “original”; prefería ser visto como alguien que reflexionaba con discreción, sólo guiado por el afán de comunicar el mismo placer que había experimentado al recorrer ciertos textos. Ésa era su justificación para apropiarse –mediante la lectura y la escritura– obras ajenas y hacerlas suyas en un grado que sólo ahora, gracias a las modernas teorías sobre la función del lector y la creación del sentido textual, podemos entender en todos sus alcances.<sup>12</sup>

En este análisis, Oviedo da con la clave de gran parte del ensayo borgeano. El acierto se produce porque inicia sus reflexiones considerando los textos que otros desdeñan. Esto logra enriquecer la perspectiva global del procedimiento esencial que Borges aplica en su escritura, más allá de las dificultades o proezas discursivas que en ella emplee. Un género se construye, al igual que el escritor que lo cultiva y perfecciona, a lo largo de los años. Éste fue el caso de Borges. Más allá de las interminables y complejas estructuras sintácticas que presentan varios de sus primeros ejercicios ensayísticos contenidos en textos como *Inquisiciones* –en donde se mezclan conjunciones adversativas de todo tipo y el sujeto queda abandonado hasta el final de la oración–, está el procedimiento crítico y razonador del ensayista que busca estimular la reflexión de su lector. Lo hace cómplice del juego y partícipe de un mundo que él aprecia como fascinante. Posteriormente analizaré la pertinencia de estas cualidades sustanciales del ensayo borgeano que, considero, están presentes desde sus primeros textos.

Las ideas expuestas por Oviedo en su artículo también contemplan la posibilidad de vasos comunicantes entre los tres géneros desarrollados, pero a diferencia de otras

---

<sup>12</sup> J. M. Oviedo, art. cit., p. 48.

interpretaciones, no subordinan al ensayo con respecto de la narrativa o de la poesía producida por el argentino:

Borges era un virtuoso en la práctica de la cita interna, el eco de otra voz alojadora en la suya, reiteración de ciertos símbolos y metáforas, reanimadas por breves variantes; esas variantes circulan de un texto a otro, emigrando de un poema para ir a parar a un cuento y reaparecer en un ensayo. En verdad, lo que hay es una constante operación de trasvase que se organiza como un sistema de extraordinaria coherencia y cuyo perfil todos reconocemos gracias a ciertas marcas lingüísticas, poéticas e intelectuales.<sup>13</sup>

El sistema de trasvase explica la fuerza dialéctica que poseen los elementos simbólicos y metafóricos en la obra borgeana. El crítico peruano analiza estas características como redes de variantes que *emigran* de un género a otro, sin que predomine o anteceda uno por sobre los demás. La observación puede parecer sencilla pero no por ello menos reveladora. Las variantes, como lo plantea Oviedo, circulan y emigran por toda la literatura de Borges. No se subordinan ni se extraen mecánicamente de un género como el ensayo para constituir sólo una gran pieza narrativa. El procedimiento de este Borges “virtuoso de la cita interna” contempla una posibilidad inversa: la idea puede trasladarse de un poema a un cuento para luego resurgir en un ensayo. La afirmación desbarata la imagen de este último como simple productor de elementos que serán empleados siempre de mejor manera en los otros géneros cultivados por el autor, y que en el caso del ensayo se entienden como meras aproximaciones.

Después de haber indagado someramente algunas de las características y dificultades frecuentes que presenta el ensayo como categoría genérica en la obra del autor argentino, es oportuno traer a colación el caso de la primera poesía borgeana como un elemento comparativo útil para completar el análisis de los mecanismos que facilitaron, en

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 49.

la década del veinte, la exclusión de los tres primeros textos pertenecientes al género ensayístico.

Por tal motivo, es pertinente reflexionar sobre las posibles causas que sustentaron la negativa del autor para incluir estos primeros textos en sus *Obras completas*. Jurado plantea que la razón de la proscripción no tiene un origen ideológico sino más bien estético: “No es que él [Borges] renegara de las ideas expuestas en esos libros [*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*], pero sí de la prosa, que suele ser intrincada, llena de palabras inusuales, de neologismos, de criollismos y desplantes propios de la soberbia juvenil”.<sup>14</sup> Si se sigue esta línea argumental, y la censura de los textos sólo se debiera a un problema estético derivado de una prosa inicial fallida, ¿por qué Borges no reconstituyó al menos parte de sus primeros ensayos comprendidos en estos tres libros, como lo hizo con varios de los textos contenidos en los poemarios de la década del veinte? Sospecho que la respuesta a esta pregunta encierra una fundamentación radicalmente opuesta a lo que postula la estudiosa argentina.

Lo que desarticula la explicación de Jurado es, precisamente, el punto en el que se basa para fundamentar su afirmación, ya que Borges sí renegará de muchas de las ideas y conceptos que plantea en sus primeros ensayos. El criollismo, el nacionalismo e incluso el tratamiento de varios aspectos del tema gauchesco, son un claro ejemplo de ello. El problema no está sólo en la intrincada y poco cuidadosa prosa que emplea para escribirlos, sino en la imposibilidad de reconocer como suyos o de reelaborar conceptos con los que ideológicamente, ya desde la década del treinta, ha tomado distancia.

---

<sup>14</sup> A. Jurado, art. cit., p. 296.

Este elemento es uno de los rasgos constitutivos del género ensayístico a diferencia del poético. En la aparente simpleza discursiva del “muy desaliñado” ensayo borgeano de principios del siglo pasado, hay una carga ideológica, filosófica y lingüística particular que el autor se encargó de desarrollar en cada uno de los textos que lo integran. A diferencia de lo que sucede con algunos géneros –en los que muchas veces se puede jugar con el lenguaje y perfeccionarlo–, en el ensayo las modificaciones estéticas pueden ser insuficientes si el autor ha transformado sus percepciones sobre el tema que expone, pues carece de sentido la reconstrucción parcial o total de una idea –más aún de una forma de entender los grandes problemas de la vida– que responde a un período histórico determinado en la trayectoria ideológica del autor.

No se puede negar que los textos iniciales del escritor argentino poseen varias curiosidades desde el punto de vista lingüístico y estético. Me detendré en algunas de ellas cuando analice sus primeros ensayos. Desde mi perspectiva, esta particularidad es la menos relevante. Sin embargo, se ha transformado en una de las referencias más socorridas para desacreditar sus trabajos iniciales, pues se recurre con frecuencia a este argumento de “la prosa desaliñada” del veinte para descartar el estudio de estos textos.

Después de examinar la poca fortaleza que contiene el argumento de censurar los ensayos por el simple hecho de considerarlos mal escritos –en muchos de los casos, una cortina de humo alentada por el propio autor–, vale la pena cuestionar qué grado de participación y qué motivaciones tuvo Borges en este proceso de proscribir los textos que había publicado en sus años de juventud. No me refiero a la simple exclusión de ellos en sus antologías –una prevención editorial que cualquier escritor puede tomar con relativa facilidad–, sino al impacto que la fuerza restrictiva de esta medida trajo consigo en los estudios críticos sobre su obra. La premisa es muy clara. Un escritor puede desconocer y

modificar todos los trabajos que considere pertinentes, pero la crítica siempre tendrá el derecho y, en mi opinión, la obligación de incluirlos para un mejor resultado a la hora del análisis. Más aún si se trata, como en este caso, de textos que fueron publicados no sólo en libros sino que habían aparecido antes en varios periódicos y revistas literarias de la época. Por ende, más allá de la censura, el material estaba a disposición de quien lo quisiera investigar. A pesar de esto, los textos críticos dedicados al tema siguen sin representar un porcentaje significativo en los estudios dedicados a la obra del autor.<sup>15</sup>

Una de las explicaciones que más convence al reducido sector de investigadores que estudian en profundidad este período, es que Borges se distanció ideológica y estéticamente –como sucede, en otros casos, con muchos escritores– de varias de sus afirmaciones juveniles impresas en los ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. Para varios de ellos, ésta fue una de las razones más poderosas que fundamentó gran parte de la prohibición.

Pero, al mismo tiempo, surge el cuestionamiento acerca de ciertos aspectos que parecen no encajar con estas directivas de censura que Borges impone. Por ejemplo, Olea Franco indaga sobre el posible significado de las actitudes hasta cierto punto contradictorias que parece tener el autor con sus textos de juventud, en especial con los de *Inquisiciones*. El crítico señala una evidente contradicción cuando analiza el enredo que se produjo en la traducción de la versión francesa de *Otras inquisiciones* (en la que se elimina del título el

---

<sup>15</sup> Como se sabe, se pueden distinguir dos grandes visiones con respecto a la edición de las obras literarias de un autor. Por un lado se encuentra la escuela italiana, que está a favor de respetar la “última voluntad” del escritor, con lo cual se acepta que éste es el propietario individual de la obra y por lo tanto puede modificarla como lo desee. De esta concepción se derivaría que, al editar un texto, se privilegie la última versión autorizada por él. En cambio, la postura de carácter historicista considera que una vez publicada la obra, ésta pertenece también al público lector y a la historia de la cultura, por lo que el crítico está en libertad de indagar en todas las versiones asequibles.

adjetivo “Otras”, borrando así la paradójica señal de continuidad con el texto del 1925; creando confusión entre ambos). Por un lado, en sus primeros libros de ensayo, Borges “ejerció una inquebrantable voluntad de prohibir su reimpresión y hasta su más mínima difusión; pero, por otro lado, en numerosas partes de sus textos, dejó huellas suficientes para que, con base en una labor arqueológica, los futuros receptores pudiéramos leer su obra como un gran palimpsesto donde se pueden descubrir escrituras previas”.<sup>16</sup>

En este caso, el cuestionamiento resulta básico e imprescindible para cualquier lector. Si estamos ante un texto que se llama *Otras inquisiciones*, es evidente y forzoso pensar que el adjetivo remite a unas *inquisiciones* anteriores a estas *otras*. Lo paradójico del caso es que las *inquisiciones* anteriores, implícitas en el título de las nuevas, son las que aparentemente el escritor había desterrado de sus *Obras completas*. Como cuestiona Olea Franco, es posible pensar que este aspecto apuntaría hacia “una secreta intención autoral, visible en el gesto de amparar una obra de madurez bajo el título de *Otras inquisiciones* pese a que ya había prohibido la divulgación del juvenil *Inquisiciones*; resulta obvio pensar que si el propósito verdadero hubiera sido clausurar el pasado, habría sido más eficiente inventar un título nuevo que de ningún modo remitiera a él”.<sup>17</sup>

La importancia de llegar a este punto abre la posibilidad de discurrir sobre varios aspectos de interés, que van más allá de las implicaciones contenidas en la censura de los textos. Reflexiono: la construcción de una obra es, muchas veces, el resultado de un camino que se recorre de principio a fin y en el que es imposible borrar las huellas. Esta última idea sirve como punto de partida para entender la pertinencia del estudio de los primeros textos

---

<sup>16</sup> R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 101.

<sup>17</sup> *Id.*

del autor, y en especial, los que atañen al asunto gauchesco, pues con su análisis en particular se podrán constatar dos premisas fundamentales.

La primera intentará exponer con claridad que los elementos más significativos del procedimiento ensayístico borgeano están presentes desde sus primeras creaciones. La segunda –y en ella destacan prodigiosamente los textos de contenido criollo– contribuirá a delimitar los inicios de la trayectoria que el tema de la literatura gauchesca fue adoptando a lo largo de su obra. Para lograr los cometidos de este análisis, fue imprescindible, e inevitable, partir de la premisa que he intentado demostrar a lo largo del apartado: Borges fue, sin duda alguna, el ensayista magistral que todos conocemos, también por estos primeros censurados ejercicios.

## 2. 2 LAS AUTÉNTICAS “OTRAS” *INQUISICIONES*: UN PRIMER MODO DE ENTENDER EL ENSAYO

*Inquisiciones* (1925) fue el primer libro de ensayos publicado por Borges en la década del veinte. Los textos compilados representan la obra juvenil de un autor que, como práctica frecuente del período, “desde el título mismo buscó deslumbrar a sus probables lectores con una palabra que tuviera un doble significado; en su sentido etimológico primigenio, «inquisición» significa indagación o búsqueda, pero además remite a la tristemente célebre Santa Inquisición, como se especifica en el breve prólogo del libro: «Éste que llamó *Inquisiciones* (por aliviar alguna vez la palabra de sambenitos y humareda) es ejecutoria parcial de mis veinticinco años»”.<sup>18</sup>

Entre los primeros testimonios que refieren la aparición de la publicación, se encuentra una reseña escrita por Pedro Henríquez Ureña para la *Revista de Filología*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 100.

*Española* en 1926. En su breve pero incisiva lectura, el escritor y crítico dominicano apunta lo siguiente sobre el primer libro de ensayos borgeano: “Obra de uno de los mejores poetas jóvenes de la Argentina, poeta de «vanguardia», según la palabra en boga, este libro de *Inquisiciones* o disquisiciones filosóficas y literarias merece señalarse a la atención de los lectores de la *Revista de Filología Española* por la orientación del autor, nueva en castellano, hacia la estilística y por sus trabajos sobre dos autores de los siglos XVII y XVIII: Quevedo y Torres Villarroel”.<sup>19</sup> Es imperioso destacar la forma en que Henríquez Ureña se refiere al que en ese momento era un incipiente autor sudamericano. Lo bautiza como uno de “los mejores poetas jóvenes de la Argentina”. De este modo, deja implícito dos aspectos fundamentales de la labor literaria desarrollada por Borges. Por un lado, hay un reconocimiento a su también incipiente tarea poética –recordemos que para 1926, Borges sólo había publicado dos poemarios: *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925). Por el otro, al evocar esta misma condición de poeta, Henríquez Ureña insinúa, con mucha astucia, que se está ante una primeriza obra ensayística del novel escritor.

Por este motivo, no es de extrañar que los elementos iniciales con los que califica las disquisiciones contenidas en *Inquisiciones* sean la novedosa orientación del autor en nuestra lengua y su inclinación a discurrir sobre la estilística. Además de los estudios particulares sobre autores de los siglos XVII y XVIII. El crítico dominicano intenta develar en su breve reseña cuáles son los aspectos más importantes de este texto, en el que advierte luces y sombras. Admirado por la intensidad con la que el autor explora algunos temas estilísticos, Henríquez Ureña destaca: “Tiene Borges la inquietud de los problemas del

---

<sup>19</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Borges, J. L. –*Inquisiciones*.– Buenos Aires, Editorial Proa, 1925, 164 págs.”, *Revista de Filología Española*, tomo XIII, 1926, p. 79.

estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, con plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas; es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura”.<sup>20</sup> Desde la primera página, el crítico advierte uno de los principales aspectos que caracterizan a este primer ejercicio ensayístico del argentino: el problema del lenguaje. Borges debe aprender “a quitar sus andamios” y alcanzar “el equilibrio y la soltura”; una sugerencia que, a pedido expreso o no, será considerada por el autor en sus futuros libros de ensayo.

Sin embargo, también está la nota reprobatoria. Henríquez Ureña no pasa por alto las rudas observaciones que el joven ensayista profiere en contra del conceptismo y del gongorismo. Las califica como “insuficientes” ya que, al disentir de Borges, el dominicano apunta que el gongorismo: “es más que «intentona de gramáticos» enamorados de las «palabras nobles»; tuvo el ansia de la riqueza de imágenes y –en Góngora– el amor de los colores”.<sup>21</sup>

Los párrafos conclusivos de la reseña evidencian que a Henríquez Ureña no le convence por completo el debate sobre el estilo presente en algunos de los ensayos de *Inquisiciones*. Prefiere las controversias que se adentran más en aspectos literarios y humanísticos, cuya trascendencia enfatiza: “El Sr. B., por fin, lleva sus preocupaciones literarias más allá del estilo, hasta el carácter, el espíritu de los pueblos y de los lugares (finas observaciones sobre Castilla y Andalucía), y hasta el anhelo de la expresión criolla en América, presente en todo el libro”.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>22</sup> *Id.*

Como señala María Luisa Bastos, las primeras reacciones que desata la publicación de *Inquisiciones* son muy variadas ya que muchos críticos y escritores jóvenes:

entusiasmados ante las posibilidades de la nueva estética, tendían a deslumbrarse con lo novedoso de estos libros [los de la década del veinte], y su entusiasmo los llevaba a proyectar en ellos sus propias concepciones e ideales literarios. Otros advertían puntos discutibles dentro del cuadro que admiraban en términos generales. Los espíritus más conservadores, o más inseguros, alimentados por el prejuicio de que toda literatura pasada fue mejor, estaban a la defensiva ante cualquier novedad.<sup>23</sup>

Al menos en esta etapa, se puede considerar que las afirmaciones de Henríquez Ureña pertenecerían a la postura intermedia que enuncia Bastos, la de los críticos que advertían puntos discutibles dentro de un cuadro que admiraban en términos generales:

Quienes se ocuparon de *Inquisiciones* advirtieron la que hoy se presenta como su cualidad sobresaliente: la exploración implícita y explícita de las posibilidades expresivas del idioma, la busca pertinaz de un estilo. Esa indagación a veces se extravía en imágenes forzadas, en giros rebuscados o pretenciosamente agresivos; pero también es cierto que hay páginas eficaces, hallazgos sorprendentes, esbozos de futuros temas, de futuros logros del autor. Esas contradicciones parciales explican las opiniones antagónicas.<sup>24</sup>

La descripción general que realiza la autora sobre estos ensayos es pertinente porque el libro de 1925 cobija todos esos adjetivos y aún más. Por ese motivo, es necesario analizar con detenimiento cómo se estructura y qué temas se desarrollan en las páginas de *Inquisiciones*. El volumen está compuesto por veintiún textos, un apartado denominado “Acotaciones” –en el que se comentan específicamente libros y autores tan diversos como Manuel Maples Arce, Ramón Gómez de la Serna, Omar Jaiymán y Fitzgerald– y unas *Advertencias* finales que desempeñan la función “explicativa” de algunos de los ensayos. Los breves trabajos abarcan temas muy heterogéneos que resultan difíciles de agrupar, sin

---

<sup>23</sup> María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1974, p. 76.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 84.

embargo, es posible encontrar ciertas categorías que los relacionan. Un ejemplo concreto son las reseñas sobre algunos libros y sus autores, como “El *Ulises* de Joyce”, “Interpretación de Silva Valdés”, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, “Acerca de Unamuno, poeta”, entre otros. Ensayos como “Examen de metáforas” y “Ejecución de tres palabras” están dedicados al análisis de algunos problemas estilísticos en los que Borges evidencia su distanciamiento con varios movimientos literarios de la época, como el Modernismo.<sup>25</sup>

Existe además un tercer grupo de ensayos que puede ser identificado con facilidad y que, naturalmente, llama la atención para los propósitos específicos de esta tesis. Me refiero a los textos que Borges dedica a los temas del criollismo y de la literatura gauchesca. Estos son: “Ascasubi”, “La criolledad en Ipuche”, “Interpretación de Silva Valdés” y “Queja de todo criollo”.

Otra forma posible de agrupar los ensayos del libro es de acuerdo con sus temas generales. Para Olea Franco estos temas son, *grosso modo*, tres:

El primero y más abundante de ellos es el universo de la literatura, rubro donde caben tanto autores contemporáneos a Borges (Cansinos Assens, Ipuche, Silva Valdés, Norah Lange, González Lanuza) como lejanos en el tiempo (Quevedo, Torres Villarroel, Browne), junto con una constante preocupación por los usos literarios de la lengua; en el siguiente plano, menos abundante pero no secundario, se ubican las reflexiones filosóficas o “perplejidades metafísicas” de Borges, como él las llamó; el último y pequeño conjunto se relaciona con el ámbito de Buenos Aires y con el anhelo de desarrollar una nueva inflexión poética rioplatense.<sup>26</sup>

A pesar de estas someras clasificaciones, *Inquisiciones* cuenta con un importante número de textos que no podrían ser relacionados con una categoría específica: “Después de

---

<sup>25</sup> Un ejemplo de ello es el ensayo sobre el escritor argentino de origen español E. González Lanuza (Santander 1900-Buenos Aires 1984), en el que Borges afirma: “Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías” (*Inquisiciones*, Seix Barral, México, 1994, p. 106). [De aquí en adelante, sólo consignaré entre paréntesis el libro y el número de página de las obras de Borges].

<sup>26</sup> R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 109.

las imágenes” es un ejemplo de ello. Esto se debe, en gran medida, al propio sistema del autor en cuanto a la elaboración y el agrupamiento de sus textos, pues como apunta el mismo crítico:

habría que decir que varios de los escritos que forman el libro se publicaron originalmente en diversas revistas de la década de 1920, como *Nosotros*, *Proa*, *Inicial* y *Martín Fierro*, en Buenos Aires, o incluso la *Revista de Occidente*, en Madrid; [...] los materiales recogidos después en un volumen no fueron formulados con una intención unitaria, lo cual explicaría de entrada sus perceptibles disparidades, tanto en su aspecto estructural como en el meramente estilístico. Vale la pena destacar que esta práctica compiladora no es ajena al Borges maduro, quien en sus sucesivos libros de narraciones y también de poemas siguió reuniendo escritos preparados en diversos períodos y circunstancias [...].<sup>27</sup>

Enfatizo la última parte de la cita, pues en ella se subraya un primer elemento significativo –la *práctica compiladora*– que hermana a los ensayos borgeanos de todos los tiempos, sin importar su fecha de elaboración. Es sustancial destacar que Borges aplicará ese sistema arbitrario de reunir los textos a lo largo de toda su obra pues, en este caso, la forma de presentación de los ensayos también implica su contenido.

Para continuar con el análisis de los procedimientos metodológicos y narrativos que el autor explota desde sus inicios en la construcción de los trabajos ensayísticos –y que son comunes en muchos textos escritos a lo largo de su obra–, resulta pertinente reflexionar de manera breve sobre algunos aspectos generales de su escritura. Además, esta indagación será útil como preámbulo para el estudio concreto de los trabajos sobre la gauchesca compilados en el libro de 1925.

El procedimiento empleado por el autor argentino produce en el lector la sensación de que no es necesaria, ni imprescindible, la búsqueda *per se* de coherencia estructural en los textos que integran un volumen. En una primera lectura, varios de los escritos de la década

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 103.

del veinte, en especial los de *Inquisiciones*, producen una sensación de incoherencia: se va de un tema a otro sin que se perciban enlaces lógicos, formales o causales entre los textos. Para José Miguel Oviedo, éste es un rasgo significativo del arte ensayístico de Borges y se presenta tanto en la composición interna de los textos como en su integración, ya que en su prosa “el examen de cualquier tema es continuo y circular, lo que justifica la presencia de notas y posdatas que revisan lo ya examinado”.<sup>28</sup>

Por un lado se encuentra la aparente inconexión de los trabajos en una misma obra porque, como se señala, Borges transita de un tema a otro con relativa facilidad y sin necesidad de nexos que lo justifiquen. Por el otro, están las notas y posdatas que pueden desempeñar el papel de enlace no sólo en una misma obra, sino que, dada la condición continua y circular del ensayo borgeano, estos enlaces tienden puentes entre distintos libros.

De este modo, al aceptar la idea de intratextualidad y continuidad de un tema en los trabajos del escritor, se entiende con mayor claridad cuál es la metodología y cómo opera la aparente “desorganización” argumental del ensayo en Borges. Por esta razón, también es necesario cuestionar la ausencia de sus primeros trabajos de la década de 1920, pues si el método de escritura del autor implica la formulación y reflexión en torno a los grandes temas que le interesan y que están presentes a lo largo de toda su obra, resulta imprescindible contar con los primeros testimonios que indican cuáles fueron sus inquietudes iniciales y cómo fueron transformándose.

Otra característica general del ensayo borgeano que apunta acertadamente Liliana Weinberg, y que está también presente en los textos del período, es su doble organización. En muchos casos se compone:

---

<sup>28</sup> J. Miguel Oviedo, art. cit., p. 49.

a partir de una “modesta proposición”: las más de las veces el ensayista introduce duda, ironía, vindicación de un tema o autor olvidados, o bien, inversamente, desacuerdo o desconfianza respecto de una opinión aceptada y tomada como verdad absoluta. En otros casos introduce el asombro ante el descubrimiento o la constatación de un hecho, una manera nueva de ver las cosas, que se da en muchos casos en forma oblicua, azarosa, para, a través del descubrimiento o la refutación progresivos, según sea el caso, desembocar en un hallazgo, en un remate cuasi ficcional, en una verdad entrevista como *magia parcial* que nos abre al mundo de la creación.<sup>29</sup>

Como se señaló, el lector avezado identificará, con poca o nula dificultad, varios de estos elementos tras la lectura de muchos de los textos ensayísticos de la década de 1920. En el caso puntual de *Inquisiciones*, abundan los ensayos de perfil irónico, dubitativo, vindicatorio, o bien, los que generan desacuerdo o desconfianza sobre una opinión generalmente aceptada o tomada como verdad absoluta. En este sentido, sirven de ejemplo las demolidoras frases sobre la necesidad de desplegar una nueva inflexión poética bonaerense, contenidas en el ensayo “Después de las imágenes”. Allí, un Borges severamente crítico, desconfiado y en evidente desacuerdo con la opinión general, sostiene que: “Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro*” (*Inquisiciones*, p. 31).

El segundo aspecto que señala Weinberg es el caso de los *hallazgos*: una categoría destacada dentro del ejercicio de aproximación de Borges a un texto. Mediante dicho proceso, el escritor hace partícipe al lector de un pequeño descubrimiento que puede ser de

---

<sup>29</sup> Liliana Weinberg de Magis, “Magias parciales del ensayo”, en: Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. El Colegio de México, México, 1999, p. 109 [pp. 99-141].

diversa índole: la obra maestra de un escritor desconocido, la oda poco celebrada de un autor destacado, los versos finales de un poema –con frecuencia Quevedo, y el soneto XXXI de los enderezados a Lisi. En muchos de los ensayos de *Inquisiciones*, se aventura a la elaboración del resumen de una novela o narración extensa que ha llamado poderosamente su atención. La mayoría de las veces, el texto resultante destaca como estupenda reflexión de crítica literaria. Es el caso de “El *Ulises* de Joyce”, en el que incluso comenta, sin la menor pedantería intelectual, que no ha acabado su lectura, sin embargo, ha captado su esencia: “Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es [...]” (*Inquisiciones*, p. 23).

La siguiente característica que me gustaría revisar se encuentra presente, al igual que las demás, desde los inicios ensayísticos del autor. Oviedo la denomina como “el centro del estatuto borgesiano” y está dada por la noción de *invención*. Esta última confiere:

la capacidad de crear ideas nuevas aun a partir de la más conocidas. Borges trabaja con arquetipos establecidos por la colaboración de muchos a través de los siglos: una cadena de préstamos y transformaciones que nos permite ver una vieja verdad desde otro ángulo, como si la hubiésemos formulado nosotros –o al menos nos deja jugar con esa hipótesis. Así, el lenguaje expositivo y analítico del ensayo incorpora los elementos de la ficción y los recursos de la metáfora poética. [...] Sus razones suelen seguir un método paradójico cuyos pasos se adaptan a un esquema bastante reconocible: el planteamiento de una teoría o cuestión –de índole literaria, filosófica o intelectual– en principio problemática y difícil de aceptar; el resumen de las varias y discrepantes interpretaciones que esa cuestión ha tenido a lo largo del tiempo y de los posibles errores que las invalidan; el examen de las alternativas que el asunto permite, incluyendo la suya; y la sospecha de que su nueva propuesta no está necesariamente exenta de alguna secreta falacia, lo que nos obliga a repensar todo otra vez.<sup>30</sup>

Desde la perspectiva del crítico peruano, este procedimiento es esencial para comprender la práctica del ensayo en Borges y en él se sustenta gran parte de su maestría, pues “deja al lector en libertad para pensar o imaginar lo que quiera, y confirma además la

---

<sup>30</sup> J. Miguel Oviedo, art. cit., pp. 49-50.

ironía y el escepticismo filosófico de Borges respecto de las leyes que rigen el conocimiento humano y su búsqueda de la verdad”.<sup>31</sup> En este sentido, sirven como ejemplo, a pesar de las extrañezas estilísticas, las simples y bellas líneas finales de “La encrucijada de Berkeley”: “Y con esto doy fin a mi alegato. En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: la Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (*Inquisiciones*, p. 127).

La última característica que quiero destacar resulta singular, e imprescindible, en los trabajos del escritor: me refiero a su sentido irónico y humorístico. Como sostiene Jurado, los ensayos de Borges también nos permiten apreciar “un rasgo que fue en él sobresaliente: el sentido del humor. [...] La brevedad de los textos no le permite detalles ni digresiones, pero en seguida se advierte la afinidad de Borges con la ironía ajena”.<sup>32</sup> Me atrevo a agregar que no sólo hay afinidad con la ironía ajena, sino que en muchos de sus ensayos existe el sello indeleble de la propia. Las frases inaugurales del ya citado “El *Ulises* de Joyce” son un buen ejemplo: “James Joyce era irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura inglesa. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embotar su mirada en la lisura de la luna y a descifrar en el largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron hondas incursiones en las letras inglesas, talando toda exuberancia retórica con desengañada impiedad” (*Inquisiciones*, p. 24).

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>32</sup> A. Jurado, art. cit., p. 292.

Los ejemplos argumentales que seleccioné para esta sucinta revisión pueden aplicarse, sin mayor conflicto y como se ha demostrado, a muchos de los ensayos contenidos no sólo en el texto inaugural de 1925 sino que, como se especuló líneas arriba, transitan a lo largo de toda la obra ensayística del escritor argentino. Esta exploración –en apariencia lejana, pero más que necesaria para discurrir sobre el tema de la gauchesca– tuvo como propósito comprobar la validez de incluir en el análisis la primera obra del autor, que pese a su censura resulta imprescindible para profundizar acerca de las particularidades del género.

Como se observará a continuación, los ensayos seleccionados que se refieren a la literatura gauchesca en *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, no estarán exentos de estas características generales que los hermanan con el resto de los textos del autor. Pero más allá de las generalidades compartidas, me interesa detectar en ellos los aspectos fundacionales que, en esta década, encaminan la voz del joven Borges hacia una nueva estética del género gauchesco. Con ese objetivo, me propongo analizar, en primer lugar, cuatro de los más destacados trabajos sobre el tema compilados en *Inquisiciones*: “Ascasubi”, “La criolledad en Ipuche”, “Interpretación de Silva Valdés” y “Queja de todo criollo”. Luego abundaré en el resto de los ensayos seleccionados en los dos libros restantes.

### 2.2.1 “Ascasubi” y sus precursores

En el apartado anterior mencioné la dificultad que presentan los textos compilados en *Inquisiciones* a la hora de intentar establecer clasificaciones concretas y agrupamientos específicos que los vinculen. Pero también señalé que los ensayos dedicados al tema de la

literatura gauchesca y al problema de lo criollo (“Ascasubi”, “La criolledad en Ipuche”, “Interpretación de Silva Valdés” y “Queja de todo criollo”), constituían una excepción a este problema. La afirmación anterior resulta incluso más evidente cuando se repara en la manera en que están indizados los ensayos en el texto. “Ascasubi” es el octavo trabajo del volumen, seguido de “La criolledad en Ipuche” e “Interpretación de Silva Valdés”. De este modo, los textos dedicados a los tres autores gauchescos se presentan de manera consecutiva y tras su lectura dejan la sensación de continuidad entre ellos. “Queja de todo criollo” representa un caso aparte.

Como muestra de análisis para los propósitos de este apartado, he seleccionado el ensayo “Ascasubi”, que encabeza un conjunto de varios trabajos en la trayectoria de Borges en los que rinde tributo a la figura y a la obra del ferviente poeta antirrosista. A pesar de que nació en la ciudad de Córdoba en 1807 y murió en Buenos Aires en 1875, Hilario Ascasubi vivió más de veinte años en la vecina Montevideo, en donde escribió muchos de sus más célebres textos. Tiempo después fue enviado por Bartolomé Mitre (gobernador de la provincia de Buenos Aires) como diplomático a París, ciudad en la que se mantuvo hasta unos pocos años antes de morir. Entre sus obras destacan: *Paulino Lucero* (1846), *Aniceto el Gallo* (1853) y el emblemático *Santos Vega o los mellizos de la Flor* (1851), este último muy comentado por Borges.

El primer y único registro del ensayo “Ascasubi” en la obra del autor se encuentra precisamente en *Inquisiciones*. Los dos que le siguen, “Interpretación de Silva Valdés” y “La criolledad en Ipuche”, se publican inicialmente en la revista *Proa* del año 1924.<sup>33</sup> Ascasubi fue, la mayoría de las veces, un personaje entrañable para Borges. Así, la simpatía

---

<sup>33</sup> “Interpretación de Silva Valdés”, *Proa*, año 1, núm. 2, sep. 1924. “La criolledad en Ipuche”, *Proa*, año 1, núm. 3, oct. 1924.

del ensayista por la figura del poeta gauchesco queda manifiesta desde las primeras líneas del texto de 1925:

Hay gozamiento en la eficacia: en el amor que de dos carnes y de trabadas voluntades es gloria, en el poniente colorado que marca bien la perdición de la tarde, en la dicción que impone su signatura al espíritu. Plausible es toda intensidad, pero también en muchas irresoluciones hay gusto: en el querer que no se atreve a pasión, en la vulgar jornada que el olvido hará sigilosa y cuyo gesto es indeciso en el tiempo, en la frase que apenas es posible y que no enciende una señal en las almas. De esta categoría es el desaliñado placer que ha ministrado a mi curiosidad Ascasubi (*Inquisiciones*, p. 57).

Este párrafo es una muestra evidente del reto estético y gramatical que implica la lectura de los primeros ensayos de Borges. El aparente enigma de las frases iniciales que el autor dedica a la figura de don Hilario se ve reforzado, o más bien construido, por la intrincada redacción en la que se expone las virtudes de la obra del poeta cordobés, cuyo mérito principal es suministrar a la curiosidad del ensayista un “desaliñado” placer.

Lo intenso convence y es meritorio para el lector, pero la maestría del poeta también radica en convertir la irresolución en algo gustoso. Los dilemas de las obras de Ascasubi giran, nos dice el autor, en esa enmarañada enumeración que comprende: el querer que no se atreve a pasión, la vulgar jornada “que el olvido hará sigilosa y cuyo gesto es indeciso en el tiempo, en la frase que apenas es posible y que no enciende una señal en las almas”. A lo largo de su ensayo, Borges señala a Hilario Ascasubi como el maestro de la frase apenas posible, pero precursora.

Resulta necesario para el ensayista, como primer paso en el desarrollo de su argumentación, fincar la genealogía de la obra y situarla dentro de la tradición a la que pertenece: “Sabemos, en efecto, que si bien Ascasubi comenzó su escritura en el Uruguay en el año cincuenta, sólo en París llegó a ultimarla –en ambos sentidos del verbo– ya en los declives querenciosos de una vejez conversadora y tristoná” (*Inquisiciones*, p. 58). De esta

forma, a través de la omisión, Borges establece una trayectoria personal del proceso creativo de Ascasubi, que comienza en el Uruguay para finalizar en París con “declives querenciosos de una vejez conversadora y tristoná”. En medio, y sin mención explícita, quedan sus mejores años que, se sobreentiende, debieron estar en Buenos Aires.

Borges sorprende al lector en el análisis de la figura del escritor y de su relato. No pondera ni atiende la construcción o la ilación del texto de Ascasubi, sino que más bien la desdeña. Pero se siente atraído por el tono del narrador que relaciona con la figura del autor –conviene reparar en este hecho de que Borges habla del “narrador”, con lo cual implícitamente alude a un relato, más que a un poema. Así, declara que *enleyéndolo*:

se nos escurre más de una vez el hilo flojo y negligente del bendito relato y sólo reparamos en el tono del narrador. Un tono de señor antiguo que concienzudamente dice las *elles* y en cuya sala oscurecida se herrumbra alguna espada honrosa. Tono de caballero unitario en quien persisten conmovedoras palabras del fenecido léxico criollo: *mandinga, godo, mequetrefe, guayaba, negro trompeta, poderosos y esas tiesas figuras del pan amargo del destierro y del altar de la patria*. Eso, en las ocasiones levantadas. En la habitualidad de su vivir lo veo diablo y ocurrente, lleno de grave sorna criolla, capaz de conversar un truco con pausada eficacia y de alcanzar y merecer la fraternidad de cualquiera (*Inquisiciones*, p. 58).

El autor pone especial atención en *Santos Vega* que, en su opinión, es “la totalidad de la Pampa” y lo compara con una de sus más grandes pasiones gauchescas: el *Martín Fierro*. Para esto, confronta a los dos protagonistas, y si bien exalta el inicio de la obra de Ascasubi, pues en sus versos inaugurales no existe el tono de lamento que tanto le molesta, más adelante criticará la evidencia de sus fuentes:

El Santos Vega que esos mendaces cantos prometen, parece aventajarlo a Martín Fierro por la espontaneidad de su trovar y por su ausencia de protesta o quejumbre. Lástima que los ulteriores capítulos desengañen la promisión y lo depriman en chacotas, invariablemente mezquinas y nunca levantadas por la varonil amistad que informa escenas paralelas del *Fausto*. Esa es la tacha de Ascasubi: el señalar con sus eventuales hallazgos las dos obras artísticas que de su llaneza derivan y cuyas ramas jubilosas desgajan sombra funeraria sobre él (*Inquisiciones*, p. 61).

Sobre el primer aspecto, Borges tiene el acierto de identificar, desde estos tempranos textos, los dos tonos que ya mencionamos predominan en la gauchesca: desafío y lamento. Se inclina por el primero y no duda en desechar el segundo. Esta operación de selección y uso, en apariencia sencilla, de uno de los tonos característicos de la escritura en la poesía gauchesca –en este caso curiosamente representado por el personaje de Santos Vega en contraposición con el de Martín Fierro–, tendrá connotaciones trascendentes en la obra de Borges. Como señala Josefina Ludmer, estas categorías no sólo se limitan a la descripción de las palabras que los gauchos dirigen al rival o al enemigo:

ni a la posición del sujeto en las degradaciones y exaltaciones simbólicas. En los tonos se postula un orden del mundo con sus valores y justicias. *Desafío y lamento* se articulan con ese orden dador de sentido, como si las palabras que los otros, los gauchos, arrojan al enemigo o dirigen al aliado requirieran de un código para ser descifradas. El enunciado de la alianza se constituye entre los tonos oídos del desafío y el lamento y sus órdenes (razones, jerarquías y justicias) [...]. El desafío y el lamento (dos tonos de la voz oída y dos posiciones ante el poder y la ley), militarizados, politizados, y ligados cada uno con una razón universal o un sistema de intereses, se dirigen siempre en el género contra el enemigo del que escribe. El desafío es la lengua arma, militar y política; el lamento introduce la lengua ley. Los dos tonos, modulados, citados de un texto en otro, cambiados de lugar, representan el universo de la voz oída en el género.<sup>34</sup>

En estos dos tonos, que casi podrían verse como antagónicos pero que perfilan la identidad del personaje, se postula un orden del mundo gauchesco que implica un sistema de códigos relacionado con los valores del gaucho y su sentido de la justicia. El significado que cobran estos aspectos es, en cierto modo, un factor determinante para asimilar la conducta del personaje y observar qué actitud adopta ante el reto.

El lamento estará siempre vinculado al sistema de intereses que condicionaron, por uno u otro motivo y a través de la impartición o no de la justicia, la vida del gaucho. El

---

<sup>34</sup> Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. 136-137.

registro del lamento “introduce la lengua ley” y representa siempre en el género “el tono de la pérdida, la división, la ruptura de un pacto, la diferencia ante la ley o la ley diferencial. Se dice entre los iguales, y se liga con el tema folclórico del tiempo pasado feliz, con el fatalismo y la crueldad del destino, todos núcleos de *La ida*”.<sup>35</sup> Es, en síntesis, este tono de “protesta o quejumbre” que Borges desdeña en Martín Fierro y valora, por ausencia, en Santos Vega.

En cuanto al segundo aspecto, relacionado con la evidencia de prefigurar las fuentes del poeta gauchesco, el autor resalta un sentido paradójico, pues es esa misma deficiencia la que hace trascender su obra. Las “forjaduras de Estanislao del Campo y de Hernández sólo fueron posibles por la prefiguración de Ascasubi” (*Inquisiciones*, p. 61). En este punto, es inevitable establecer una relación con “Kafka y sus precursores”. Se evidencia que, desde estos tempranos ejercicios ensayísticos, Borges está reflexionando sobre los puntos que lo llevarán a la escritura de este texto publicado por primera vez en el periódico *La Nación*, el 19 de agosto de 1951, e incluido un año más tarde en *Otras inquisiciones* (1952).

En este magistral ensayo, Borges sostiene una premisa luminosa en torno a la figura del *precursor*, al tomar como punto de partida la obra de varios autores que antecedieron en su escritura a Kafka, pero cuya literatura se lee como kafkiana, o adquiere un matiz similar a la del checo, a pesar de haberse escrito años antes. De este modo, nos recuerda que el poema “Fears and Scruples” de Robert Browning “profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema” (“Kafka y sus precursores”, p. 309). Cierra el ensayo con una admirable reflexión: “En el vocabulario crítico, la palabra «precursor» es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (“Kafka y sus precursores”, p. 309).

En este sentido, Borges se pregunta y se responde en “Ascasubi” sobre el papel que el autor gauchesco jugó con relación a sus sucesores: “¿Qué diferencia va de la labor de Ascasubi a la de sus continuadores? La que de la imbeliteza va a la belleza” (*Inquisiciones*, p. 61). Ésta parecería ser una de las grandes virtudes del ensayo: destacar, en la figura de don Hilario, su condición de precursor de autores que más adelante lo superarán, e incluso lo desterrarán al apartado mundo de las historias de la literatura. En síntesis, ya no será posible leer a Ascasubi de la misma manera, después de haber leído el *Martín Fierro* de Hernández. Como sostiene Trinidad Barrera, con esta reflexión el ensayista va más allá y ve en la figura de Ascasubi, pese a sus defectos y grandezas, “la semilla que permitirá luego las obras de Estanislao del Campo y de Hernández”.<sup>36</sup> Al mismo tiempo, como he señalado, el conocimiento de la obra de Hernández implica una valoración positiva de Ascasubi, donde Borges no lee ese tono de lamento que tanto le incomoda.

El otro aspecto con el que quisiera concluir este análisis es de carácter más complejo y estructural: tiene que ver con los objetivos y temas del ensayo en sí mismo. En sus líneas conclusivas, Borges afirma que todo arte “es una prefijada costumbre de pensar la hermosura”. Así, cierra una puerta abriendo magistralmente otra para los textos que le suceden: “La poesía gauchesca que acaso se inició en el Uruguay con las trovas de Hidalgo y que después erró gloriosamente por nuestra margen del río con Ascasubi, Estanislao del

---

<sup>36</sup> Trinidad Barrera, “Borges y sus reflexiones criollistas”, *Ínsula*, vols. 631-632, jul-ago, 1999, p. 9 [pp. 7-9].

Campo, Hernández y Obligado, cierra hoy su gran órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y Silva Valdés” (*Inquisiciones*, p. 62).

Desde la perspectiva de la historia literaria, se podría decir que a Borges le interesa construir aquí una solución de continuidad en la gauchesca; este dato destaca en contraste con su lectura, por ejemplo años más tarde de Güiraldes, a quien como se verá, rebaja a mero constructor de relatos de “reseros”, con lo cual implícitamente negaría su pertenencia a la gauchesca. En este sentido, las frases finales de “Ascasubi” son significativas porque en ellas no sólo se registra la genealogía personal de la poesía gauchesca organizada por el autor, sino que también detecta en los escritores uruguayos “un paso más hacia la perfección de lo criollo”.<sup>37</sup> Aspecto que se profundizará en los ensayos que le siguen: “La criolledad en Ipuche” e “Interpretación de Silva Valdés”.

### 2.2.2 Ipuche y Silva Valdés: el cierre de la gauchesca al otro lado del río

Como se señaló líneas arriba, los ensayos dedicados al tema gauchesco y, especialmente, a tres autores en particular –Ascaubi, Ipuche y Silva Valdés– se presentan de manera consecutiva en la edición de 1925 de *Inquisiciones*. Esto se debe fundamentalmente a que existe una continuidad discursiva y analítica con respecto a sus obras. En el ensayo anterior, Borges destaca el papel de Ascasubi como uno de los primeros y más importantes cultores de la gauchesca en la rivera porteña del Plata. Pero al trazar una línea de continuidad en su análisis, el autor regresará la trayectoria de esta literatura a sus cauces originales, que sitúa en el Uruguay, al comentar las obras de los escritores orientales Pedro Leandro Ipuche (1889-1976) y Fernán Silva Valdés (1887-1975). Debido a que Borges intercala en los dos

---

<sup>37</sup> *Id.*

trabajos reflexiones comunes sobre ambos autores, será pertinente analizarlos de manera conjunta. La escasa crítica que se ha especializado en su literatura los relaciona de manera frecuente porque ambos cultivan una temática de corte “nativista” y, debido a esto, se ha entendido siempre que sus obras transitan por senderos comunes. Una afirmación que resulta un tanto simplista y a veces dudosa. Por esta razón, es importante analizar algunos datos acerca de la vida de estos dos autores, hoy en día prácticamente desconocidos.

Pedro Leandro Ipuche fue poeta, narrador y ensayista. Nació en la ciudad de Treinta y Tres y murió en Montevideo. Su infancia “transcurre en esa ciudad del Interior, donde se forja su personalidad y se nutre de paisajes y tradiciones, materiales que el escritor integrará en su obra”.<sup>38</sup> Pero más allá de las evocaciones a esta infancia campirana, que puede estar relacionada con los temas de su literatura, se encuentran datos sumamente importantes sobre la vida y los intereses de Ipuche, quien tuvo una precoz iniciación en el periodismo para luego enrolarse en uno de los dos bandos (el colorado) que protagonizaron la Guerra Civil del Uruguay, conflicto que prácticamente finalizó en 1904 con la Batalla de Masoller.<sup>39</sup>

Un año más tarde, tras radicarse en la capital y comenzar los cursos de Filosofía y Humanidades en el Seminario de Montevideo –los que abandonará poco tiempo después–,

---

<sup>38</sup> *Diccionario de Literatura Uruguaya*, t. I, Wilfredo Penco (coord.), Arca-Credisol, Montevideo, 1989, “S. V.”

<sup>39</sup> Apunto este dato porque Borges se refiere a la Batalla de Masoller en su cuento “La otra muerte” de *El Aleph* (1949). En esta historia el narrador –que intuimos, desde luego, es un Borges ficticio– recibe una carta en donde le comunican la muerte del militar don Pedro Damián, una figura ambigua a la que algunos califican de cobarde por su actuación en Masoller y a la que otros denominan heroica por su supuesta participación en la Batalla de Entre Ríos. El dato de su muerte desata una serie de tramas narrativas que llevan a un enigmático final en el que se duda, incluso, de la existencia del propio Damián (Cfr. Jorge Luis Borges, “La otra muerte”, *OC (1923-1949)*, t. I, Emecé, Buenos Aires, 2005, pp. 611-616).

se dedica de manera plena a la literatura. Es en este agitado período cuando Ipuche descubre en el mundo de las letras, su verdadera vocación.

Contrariamente a lo que se cree, no todos los críticos orientales cerraron filas en torno a la figura del escritor. Por ejemplo, Alberto Zum Felde observa que la obra del autor de *Tierra honda*<sup>40</sup> cuenta con “ciertos resortes del discernimiento estético [que] no le funcionan con justeza; de ahí que sus construcciones sean confusas; y que la poesía de Ipuche, hombre maduro por su edad, dé, en general, esa impresión de inmadurez, de cosa henchida de potencialidad oscura, pero que no ha llegado hasta ahora a su propio desenvolvimiento”.<sup>41</sup> A pesar de las voces detractoras sobre el ejercicio literario del autor criollo, Ipuche contará con una prolongada admiración y simpatía de Borges, no sólo por las tempranas palabras cargadas de elogios que le profiere en el ensayo de 1925, sino por las reflexiones positivas que continuará escribiendo sobre su obra en años muy posteriores:

En Ipuche el criollismo es una cosa viva [...], la palabra gauchesca en su dicción, es una virtud más y los sujetos que maneja no son forzosamente patrios. Más aún, entre los motivos camperos suele conceder mayor preeminencia a los que la leyenda no ha prestigiado. Su mayor decoro es el ritmo, su destreza en arrear fuertes rebaños de versos trashumantes, su inevitable rectitud de río bravo que fluye pecho adentro enorgulleciéndonos. Esta omnipotencia del ritmo es índice veraz de la nervosa entraña popular de su canto.<sup>42</sup>

En este comentario, la definición de Ipuche claramente se ha decantado a favor de su identificación con el criollismo que obviamente, como se explicará líneas adelante, es un concepto más abarcador que la literatura gauchesca. Treinta y dos años antes, Borges había

---

<sup>40</sup> *Tierra honda* se publicó en Montevideo en el año de 1924 y fue el tercer libro de Pedro Leandro Ipuche. En 1916 había publicado *Engarces* y en 1922 *Almas nuevas*.

<sup>41</sup> Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, Claridad, Montevideo, 1941, p. 63.

<sup>42</sup> J. L. Borges, “Pedro Leandro Ipuche”, *Ficción*, núm. 5 [ene.-feb.], Buenos Aires, 1957, p. 166.

reflexionado en torno a la literatura del uruguayo de una forma menos elocuente, pero con igual entusiasmo. En la mayoría de los ensayos de *Inquisiciones*, será habitual encontrar en los inicios elementos que resultan claves para su comprensión y goce, pero que también representan, en una primera lectura, múltiples desafíos. “Ascasubi” fue un ejemplo de ello. De igual modo, el comienzo de “La criolledad en Ipuche” retrata un estilo similar.

El ensayo abre con una reflexión de tipo general sobre la condición territorial: la presencia del Río de la Plata, que signa el destino de la empresa gauchesca en uno u otro lado de ambas orillas:

La órbita del arte gauchesco ha sido siempre ribereña del Plata y el río innominado es como un armonioso corazón en la interioridad de su cuerpo y sus estrofas clásicas, que nada saben del chañar y del mistol, son decidoras del ombú y la flechilla. Ya en el siglo pasado la pampa dijo su primitiva gesta pastoril en el poema de Ascasubi, su burlería conversada en el *Fausto* y la previsión de un morir en andanzas de *Martín Fierro*. Hoy las cuchillas del Uruguay son canoras. En este lado la única poesía de cuya hondura surge toda la pampa igual que una marea, es la regida por Ricardo Güiraldes. En la otra banda están Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche (*Inquisiciones*, p. 63).

Las primeras líneas remiten sin lugar a dudas a lo que serán, años más adelante, reflexiones compartidas de Borges y Bioy Casares en el prólogo a la antología *Poesía gauchesca* de 1955, elaborada por ambos. La frase inicial de la cita, “La órbita del arte gauchesco ha sido siempre ribereña del Plata”, es una afirmación contundente que el autor seguirá explorando a lo largo de los años, en busca de una explicación convincente sobre el origen del tema gauchesco, al plantearse el porqué del surgimiento de esta literatura en la región rioplatense. Un proceso analítico, que a mi juicio se concreta en el prólogo del texto de 1955, asunto que desarrollaré más adelante.

Por lo pronto, en este párrafo inicial, Borges sitúa una vez más el itinerario de la poesía gauchesca en los márgenes del Río de la Plata. Como dato singular, en este caso destaca a los compositores que emprendieron su canto del lado porteño y construye con sus

nombres, al mismo tiempo, una especie de complementariedad y de secuencia: Ascasubi, Hernández y Güiraldes. Este último sería para el autor el representante más tardío del género y tendría, al otro lado del río, a sus iguales en las figuras orientales de Ipuche y Silva Valdés.

Otro aspecto destacado de la apertura del ensayo es, nuevamente, el lenguaje empleado por el autor. La mención de palabras como *chañar* –árbol espinoso, de corteza amarilla y cuyos frutos son comestibles– adentra al lector en la jerga rural rioplatense. Lo mismo sucede con el *mistol*, otro árbol característico de la región que cuenta con ramas muy abundantes, rígidas y espinosas, más flores pequeñas que están distribuidas en cortos picos compactos y de fruto castaño ovalado. Por su proximidad a las orillas y su lejanía con la pampa, ambos árboles son opuestos, en un juego lingüístico, al majestuoso *ombú* – frondoso y de tronco enorme que cobija el sueño y el canto de los gauchos– y a la *flechilla*: una planta imprescindible en el campo, cuyos frutos suelen ser punzantes y perjudiciales para el ganado, aunque se utiliza como forraje cuando todavía está tierna.

Con el empleo y la descripción de estos elementos, la cita borgeana expone de alguna forma que la gauchesca casi no trabaja los referentes del río (*chañar* y *mistol*) y sí en cambio los que aluden a la pampa. Para decirlo de otro modo, no es literatura “marina” – como mucha de la inglesa, a la que alude con frecuencia de manera comparativa– sino campirana. De este modo, el ritmo del párrafo se vuelve conversado, con tono coloquial, al incorporar los cuatro términos de la vida rural, y al mismo tiempo, recrear narrativamente los escenarios en donde se desarrollan las historias más célebres del género.

La proximidades con la tierra y con el quehacer gauchesco plasmados en la literatura de Ipuche conmueven a Borges. Al igual que en el texto de 1957, el escritor argentino se siente cautivado por la figura de un hombre cuya genuina criolledad parece

invadir cada página. Transmite su admiración literaria por el autor al describirlo como “un notable gustador de la dialogación y señaladamente de la emulación amistosa [...]. Escasas son las composiciones tuyas que mi corazón no ha sentido” (*Inquisiciones*, p. 65). Pero también se siente levemente avergonzado, pues este conocimiento de Ipuche sobre cada rincón del campo exhibe su “borrosa urbanidad”. El autor está aludiendo aquí al concepto de “naturalidad” que se maneja en la época. El estilo ensayístico de Borges lo impele a introducirse él mismo en la reflexión: lamenta ser un hombre de urbe, como lo hace en la misma época en el poema “*Dulcia linquimus arva*”, de *Luna de enfrente* (1925).<sup>43</sup> Así lo expresa en las líneas finales del trabajo:

Una confesión última. He declarado el don de júbilo con que algunas estrofas de *Tierra honda* endiosaron mi pecho. Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras, me ha estremecido largamente la añoranza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad en que la fibrazón nativa es ¡apenas! una tristeza noble ante el reproche de las querenciosas guitarras o ante esa urgente y sutil flecha que nos destinan los zaguanes antiguos en cuya hondura es límpido el patio como una firme rosa (*Inquisiciones*, p. 66).

Si bien Ipuche es la figura rectora del ensayo, la relación con Silva Valdés –incluso Borges menciona su nombre en primer lugar– estará siempre presente. Para el autor, los versos de este último “son posteriores en el tiempo a los compuestos por Ipuche y encarnan asimismo una etapa ulterior de la conciencia criolla” (*Inquisiciones*, p. 63). Por ese motivo,

---

<sup>43</sup> El título de este poema puede traducirse del latín como: “Dulcemente dejamos los campos agrícolas” o “Abandonamos los dulces campos” y tiene su origen en Virgilio, Bucólica I. A pesar de compartir la evocación por la vida en el campo, la intencionalidad de ambos autores varía ante el tratamiento del tema. Virgilio busca contraponer la vida perturbada de la gran urbe –en este caso Roma– con los placeres de una existencia fuera de ella. Borges, en cambio, si bien enaltece la vida campirana, no deja de exaltar la labor civilizatoria de quienes llegaron a dominar la pampa a través de grandes odiseas militares en las que más de un antepasado suyo formó parte: “Una amistad hicieron mis abuelos / Con esta lejanía / Y conquistaron la intimidad de la pampa / Y ligaron a su baquía / La tierra, el fuego, el aire, el agua” (J. L. Borges, “*Dulcia linquimus arva*”, en: *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 25).

se dedicará a delinear algunos aspectos que considera centrales de la literatura de Ipuche, para más tarde analizar a su compatriota, a quien no sólo le dedica un ensayo en el libro de 1925, sino al que también reseña un año más tarde en *El tamaño de mi esperanza*.

A pesar de que Fernán Silva Valdés nació y murió en la ciudad de Montevideo, esto no impidió que desde muy pequeño tuviera contacto con la vida rural, pues su infancia transcurrió en el poblado de Sarandí del Yí; ya en su adolescencia, se traslada definitivamente a la capital del Uruguay. Si bien sus dos primeros poemarios estaban circunscritos de forma plena a la corriente modernista, en su tercer libro, *Agua del tiempo* (1921), se produce una transformación absoluta con respecto a su obra anterior. A diferencia de lo que sucede con Ipuche, la crítica de la época recibe con gran entusiasmo su obra, pues aporta a la literatura del país aires de renovación que habían sido ansiosamente esperados.

Entre la recepción de la época se encuentran testimonios como el de Víctor Pérez Petit (1871-1947), poeta, narrador, ensayista y dramaturgo uruguayo, quien era representante, y uno de los mejores exponentes, de la corriente naturalista del país. Pérez Petit consideró la nueva obra de Silva Valdés como:

un jalón, un marco divisorio en la literatura hispanoamericana [...]. Sobrio en el manejo de la frase, a la que vivisecciona [*sic*] al estilo de las escuelas de vanguardia; exacto y oportuno en el decir; felicísimo en la maestría metafórica; a veces *agauchado*, las más *arrabalero*, pero sin abandonar el manejo de un idioma universalmente comprensible; dueño de un lirismo personalista, por momentos egolátrico; Silva Valdés tuvo una acertada memorable y cayó de pie en el estrecho ruedo de la celebridad.<sup>44</sup>

Las afirmaciones y el reconocimiento del cambio en la obra del escritor no son menores. La nueva perspectiva estética denominada “nativismo”, emprendida tanto por él

---

<sup>44</sup> Víctor Pérez Petit, “Prólogo” en: Fernán Silva Valdés, *Romancero del Sur*, A. Monteverde y Cía., Montevideo, 1938, p. 13. [Las cursivas son mías].

como por Ipuche, tuvo que ser aclarada y muchas veces definida y defendida por sus iniciadores.<sup>45</sup> En su texto *Lenguaraz*, de 1955, el autor justifica, entre otras cosas, el particular empleo de este título y afirma sentirse “el lenguaraz”: “el intérprete entre la voz de lo autóctono –llámese leyenda, tradición, costumbre, objeto, oculta sabiduría– y el oído civilizado que representa el lector”.<sup>46</sup> También en su *Autobiografía*, de 1958, sostiene que: “el nativismo es eso, lo repito para los sordos: un «ismo», una inquietud estética, una renovación, una novedad respecto a la vieja poesía gauchesca, en la cual el poeta, siendo hombre culto y bien educado, cantaba haciéndose el gaucho, sin serlo...”<sup>47</sup>

Estas últimas frases del autor se asemejan, de manera formidable, con las consideraciones que el propio Borges realizará sobre la gauchesca en sus ensayos posteriores sobre el tema, principalmente en torno a la figura autoral, según analizaré en capítulos posteriores. Por lo pronto, es pertinente detenerse en las reflexiones de 1925 que el ensayista formula sobre la novedad en la obra de Silva Valdés. Nuevamente, el inicio del ensayo representa un reto estilístico y gramatical para el lector, no obstante es evidente la

---

<sup>45</sup> Si nos atenemos al contexto de la época, queda muy claro que no toda la crítica contemporánea al autor compartía una visualización positiva de las expresiones literarias que se manifestaban en la otra orilla del Plata. Uno de los ejemplos más evidentes es el de Leopoldo Marechal –colega y compañero de Borges en la revista *Martín Fierro*–, quien arremete duramente contra las tendencias criollistas que, muy a su pesar, atiborraban las páginas de la literatura del vecino país: “En nuestro país, afortunadamente, el mal no pasa de un síntoma; pero el detestable ejemplo de muchos artistas uruguayos nos deja medir el alcance de tal error. Desde que Silva Valdés, con una fibra poética indiscutible, explotó el fácil presagio sentimental de viejos útiles y viejos paisajes, ha brotado en la otra orilla un matorral de escritores que están llevando las cosas a un extremo casi ridículo” (“El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, en: *Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición facsimilar*, estudio preeliminar de Horacio Salas, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 258).

<sup>46</sup> F. S. Valdés, *Lenguaraz*, G. Kraft, Buenos Aires, 1955, p. 32.

<sup>47</sup> F. S. Valdés, *Autobiografía*, Apartado de la *Revista Nacional*, núms. 193-194, LIGU, Montevideo, 1958, p. 195.

admiración y el reconocimiento de Borges hacia los nuevos bríos que el uruguayo aportó al género: “Inclinado el espíritu junto a los gustosísimos versos que ha adunado Fernán Silva Valdés bajo el nombre de *Agua del tiempo*, he realizado en ellos la presencia de la belleza, vivaz e indesmentible como la de la andariega sangre en el pulso” (*Inquisiciones*, p. 67).

En la reseña sobre *Inquisiciones* que escribió Pedro Henríquez Ureña –comentada líneas arriba–, se ejecuta una breve puntualización sobre este ensayo, pues al dominicano le sirve como contrapeso en su exposición acerca de los problemas en la investigación estilística que emprende el joven autor en su texto. Para Henríquez Ureña, dicha investigación comienza en Borges, naturalmente, por la palabra, pues:

apenas se detiene en los sonidos; concede poco a la calidad sonora del lenguaje; llega a ensañarse contra la *musicalidad* del verso (¡expresión que acoge demasiado a la letra!); pero a veces, de paso, celebra el don rítmico en poetas como Fernán Silva Valdés, el modernísimo criollo del Uruguay. Curioso es que se detenga en minucias gráficas, como escribir *verdá*, *criolledá* (grafías que corresponden a una realidad fonética francamente limitada en el Río de la Plata como en España) [...].<sup>48</sup>

Este aspecto también lo refiere María Luisa Bastos. En su caso, lo atribuye a una condición “novedosa” de los ensayos borgeanos del período. Para la autora, “es justo reconocer que algunas novedades de los primeros libros de Borges, sobre todo de los libros en prosa –la provocativa petulancia de muchas aseveraciones, palabras y grafías (*verdá*, *criolledá*, etcétera)–, eran muy adecuadas para desconcertar, irritar o confundir”.<sup>49</sup> Y qué mejor ejemplo de esta última afirmación, sobre todo de la provocativa petulancia, que el siguiente pasaje del ensayo sobre Silva Valdés: “En mis eventuales andanzas por la serie de ocho mil cantos populares que recopiló Rodríguez Marín y por las mil coplas patrias que ha enfilado, tras de un noble prefacio, Jorge M. Furt, he encontrado escasísimas metáforas”

---

<sup>48</sup> P. Henríquez Ureña, art. cit., p. 79.

<sup>49</sup> M. L. Bastos, *op. cit.*, p. 76.

(*Inquisiciones*, pp. 68-69).<sup>50</sup> Más allá de la conocida voracidad lectora de Borges, la mención de sus andanzas por la serie de “ocho mil cantos populares” no deja de ser sorprendente y resulta, incluso, un poco petulante. Sobre todo, si se tiene en cuenta que la jactancia en cuanto a la lectura *per se* no es una característica muy suya porque el escritor siempre se muestra, incluso desde estos primeros ensayos, como un lector agradecido por el regalo que implica en sí misma la literatura.

Este breve ensayo es finalmente una proyección del deleite que le causa a Borges encontrar a un Silva Valdés determinado a explorar la mejor de sus facetas que es, sin duda, la gauchesca: “Silva Valdés, literatizando recientes temas urbanos, es una inexistencia: Silva Valdés, invocando el gauchaje antiguo, por el cual han orado tantas obscuras y preclaras vihuelas, es el primer poeta joven de la conjunta hispanidad” (*Inquisiciones*, p. 70).

### 2.2.3 El *tono de lamento* en “Queja de todo criollo”

El cuarto y último ensayo de temática gauchesca en *Inquisiciones* que me interesa destacar es “Queja de todo criollo”. Este texto posee importancia radical si se analiza más allá de la propuesta literaria que contiene (o más bien que parece contener) y se le da paso a la verdadera *postulación de la realidad* criolla que expone el escritor. En este ensayo, “el autor efectúa, más explícitamente que en ningún otro momento de su literatura, una reinterpretación de la historia argentina que constituye el punto de partida de su criollismo;

---

<sup>50</sup> Aquí se refiere a la célebre obra del poeta y crítico español Francisco Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*. La segunda mención es para Jorge M. Furt, investigador, folclorista y estudioso argentino de la literatura gauchesca.

en un tono quejumbroso y nostálgico, que con seguridad el lector actual sentirá ajeno a Borges [...]”.<sup>51</sup> El tono nostálgico y quejumbroso proviene de la profunda antipatía con la que el escritor y varios de sus compañeros generacionales reciben las consecuencias de las transformaciones que se producen en la Argentina a partir de la caída del gobierno de Rosas en 1852. En este sentido, el ensayo también representa un análisis concreto de esa situación y plantea una postura firme y convencida de su autor en torno a las consecuencias y los trastornos que dichos cambios asestaron a la cultura criolla. En su texto, Borges presenta una oposición irreductible:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso*. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel. En el poema de Hernández y en la bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla (*Inquisiciones*, p. 145).

Como se observa, existe un abismo entre el mundo criollo idílico del pasado –cuyos primeros síntomas de corrupción se comienzan a retratar en obras como el *Martín Fierro* y en el texto de Hudson *The Purple Land*– y la nueva realidad degradada que ofrece el presente. En este contexto desconocido, el criollo, desterrado de sus dominios, ha sido obligado a desarrollar actividades que, por estar próximas a la incipiente idea de *progreso*, lo alejan de la pampa libre y abierta. Esa pampa mítica e idealizada por el autor está ahora encarcelada por los alambrados de una nueva organización social, en donde el gaucho se

---

<sup>51</sup> Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México/FCE, Buenos Aires, 1993, p. 95.

encuentra reducido a las tareas del ejército, el “vagamundear o la picardía”.<sup>52</sup> Para Borges, el idealizado mundo perdido está representado en el discurso ensayístico por la constante presencia de gauchos y criollos y su predominante uso del idioma español. En contraparte, la nueva realidad de *argentinidad* y *progreso* del presente “aparece caracterizada por la existencia de ferrocarriles, por la práctica de una economía agrícola, por la fragmentación de la pampa y por el uso de una lengua babélica”.<sup>53</sup> Todos ellos, elementos hostiles al mundo gauchesco.

Un punto específico y crucial de estas afirmaciones es el tema del idioma. El “uso purista” del español rioplatense, en contraparte con las lenguas extranjeras, se convertirá en un aspecto destacado en toda la controversia inmigratoria que se produce en el Río de la Plata durante las primeras décadas del siglo pasado. La Babel a la que el autor alude es la representación tácita de la presencia de los inmigrantes europeos en las orillas del Plata, a quienes se les atribuye, dentro de este discurso, la responsabilidad de ser una de las causas por las que se desplazó al criollo de su tierra natal.

En “Queja de todo criollo” es evidente el señalamiento de este grupo social en frases como: “Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria” (*Inquisiciones*, p. 145). Complementariamente, este último aspecto también representa una *vindicación*, maniqueísta si se quiere, de la lengua

---

<sup>52</sup> Es importante recordar que uno de los principales conflictos que plantea el *Martín Fierro* (el problema Fierro vs. Autoridad) se desencadena, entre otros factores, por la práctica abusiva de la leva mediante la cual se formaba el ejército. Así, los caminos del gaucho se volvían cada vez más estrechos y, como observa Borges, sus actividades se reducían a tareas marginales dentro de la sociedad. Además, de que al cercarse la pampa para contener el ganado, el gaucho ya no era libre de deambular por ella.

<sup>53</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, p. 96.

española, pues la mayoría de los inmigrantes ignoran su uso, un elemento que se convierte en muchos casos en estigma social.

Beatriz Sarlo se detiene de manera particular en este punto, al señalar como una de las causas del conflicto –que se gesta en el incipiente siglo XX argentino– el breve período de adaptación que tuvieron los escritores de la época ante la gran cantidad de transformaciones que se sucedieron desde finales del siglo XIX. Éstas fueron no sólo estéticas sino también sociales, porque en el curso de muy pocos años:

tuvieron que procesar una experiencia nueva que afectaba todas las relaciones tradicionales, las formas de producción y distribución de la cultura, los estilos de comportamiento, las modalidades de consagración y organización de las instituciones literarias. Los conflictos sociales arrojan sombra sobre los debates estéticos. La cuestión del lenguaje –¿quién habla y escribe un español “aceptable”, libre de influencias extranjeras producidas por los inmigrantes?–, del cosmopolitismo– ¿cuál es el internacionalismo legítimo y cuál internacionalismo amenaza y pervierte a la nación?–, del criollismo –¿qué formas pueden incorporarse a la nueva estética y cuáles son simples manifestaciones folclóricas o desviaciones pintorescas?<sup>54</sup>

Como sostiene la autora, todos ellos son temas en debate para la época y Borges no tendrá miramientos en pronunciarse sobre los mismos. Pero ¿cuáles son las variantes que puede aportar el escritor a la querrela en cuestión?, ¿cómo analizar la relación que la propia nación tiene con su pasado y las dificultades que los nuevos eventos han traído al tiempo presente? Y aún más, ¿cómo resolver este conflicto a futuro? A pesar de que Borges no logra responder por completo estas cuestiones en sus primeros ensayos, su perspectiva del asunto criollo sí establecerá parámetros generacionales que abonan a una nueva reinterpretación del fenómeno. Así lo explica Sarlo, al observar que estamos ante una Argentina en donde la relación con el pasado “tiene su forma específica en la recuperación

---

<sup>54</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 31-32.

imaginaria de una cultura que se siente amenazada por la inmigración y la urbanización. En el caso de Borges y de otros vanguardistas porteños se observa claramente el movimiento para otorgarle al pasado una nueva función. Y el debate comienza sobre el significado del pasado: hay que hacer una nueva lectura de la tradición. Borges avanza: hay que retomarla y pervertirla”.<sup>55</sup>

A pesar de esto, para Borges la nueva lectura de la tradición y su posterior *perversión* no parece ser una tarea sencilla, al menos en los primeros ensayos que dedica al tema. Una de las afirmaciones de “Queja de todo criollo” que con más contundencia expone la raíz de las preguntas formuladas líneas arriba, es la que realiza el autor sobre el criollo como “forastero en su patria”. Para Olea Franco, esta caracterización remite a un problema central: el de la legitimidad. Si la Argentina decimonónica:

era *la patria* del criollo, es porque se concibe a éste como el dueño auténtico de la nación; es decir, Borges maneja el concepto de nacionalidad esgrimido por el grupo criollo durante el siglo XIX para legitimar su privilegiada posición. A juicio de Borges, la “argentinidad” en que se fundaron los cambios que lamenta sería en realidad una falsa “argentinidad”; o, para expresarlo con otras palabras, en la primera mitad del siglo diecinueve no existía un concepto tan innecesario como el de “argentinidad”: sólo se hablaba de “criolledad”.<sup>56</sup>

Por este motivo, el escritor aclara, desde el inicio de su ensayo, cuáles son las potestades y virtudes del sujeto en cuestión. Su deseo es “puntualizar la desemejanza insuperable que media entre el carácter verdadero del criollo y el que le quieren infringir” (*Inquisiciones*, p. 140). Ante el amenazador crecimiento de la modernidad en Buenos Aires, una ciudad que ha cercado los espacios a la tradición criolla y los ha abierto al cambio, el deseo más intenso del autor consiste en retratar de manera específica, fiel y certera a ese

---

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, p. 97.

sujeto, cuyas características fundamentales comienzan a ser desdibujadas por la vorágine moderna.

La comparación parece ser un vehículo eficaz para establecer dicho propósito. Así, en las páginas iniciales del ensayo Borges explica que el criollo, a su entender, es “burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza” (*Inquisiciones*, p. 140). Son muchos los rasgos que lo distinguen del resto de los hombres y para complementar esta idea, nada mejor que un ejemplo proveniente de Europa: “El andaluz alcanza la jocosidad mediante el puro disparate y la hipérbole; el criollo la recaba, desquebrajando una expectativa, prometiendo al oyente una continuidad que infringe de golpe” (*Inquisiciones*, p. 143).

La exposición de “lamentaciones” y su análisis en “Queja de todo criollo” representan también un incipiente paso hacia la construcción del concepto generacional sobre el criollismo que perseguirán los martinfierristas. Borges se esfuerza por analizar el conflicto que se avecina y sabe de la carga generacional que comparte con otros. Pero también expresa su desencanto ante las posibles soluciones o caminos a tomar. Un ejemplo claro de ello son sus reflexiones sobre la capacidad de adaptación que han tenido varios escritores rioplatenses ante este fenómeno: “Lugones, en manifiesto aprendizaje de Herrera y Reissig o Laforgue y en cauteloso aprendizaje de Goethe, es el ejemplo menos lastimoso del trance por el cual hoy pasamos todos: el del criollo que intenta descriollarse para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra; su triunfo es la excepción de muchos fracasos” (*Inquisiciones*, p. 144). La profusa carga de dramatismo que invade la prosa borgeana en los últimos momentos del ensayo, no deja de ser una señal inequívoca de la preocupación del autor con respecto al conflicto nacionalista que todavía sigue su cauce a mediados de la década del veinte. Borges se autodenomina, junto con otros compañeros de

su generación y algunos autores más alejados de ella, como el depositario de un antiguo criollismo que busca la manera de hacer la transición hacia una nueva época, transportando en sus letras lo mejor de este pasado para generar, como señalaba Sarlo, una nueva lectura de la tradición retomándola y pervirtiéndola.

El texto culmina con un guiño hacia la literatura gauchesca, y en el modelo de uno de sus héroes, Borges recrea la muerte de la tradición criolla (tal y cual era) y con ella, el nacimiento de un nuevo e incierto modelo: “Morir es ley de razas y de individuos. Hay que morirse bien, sin demasiado ahínco de quejumbre, sin pretender que el mundo pierda su savia por eso y con alguna burla linda en los labios. Se me viene a ellos el ejemplo de Santos Vega y con un dejo admonitor que antes no supe verle. Morir cantando” (*Inquisiciones*, pp.145-146).

El desarrollo de este modelo ensayístico que se ocupa de los problemas del sentir criollo y la instauración de una nueva tradición no será un tema menor en los siguientes libros del autor, pues junto con sus disertaciones sobre la literatura gauchesca, Borges le otorgará un papel decisivo en su siguiente obra de ensayos: *El tamaño de mi esperanza*. El texto de 1926 abundará aún más en todos estos temas y desarrollará, sin desvío alguno, muchos de los postulados que el escritor argentino ya había comenzado a analizar en *Inquisiciones*.

### 2.3 LA ESPERANZA DE HABLARLE A LOS CRIOLLOS EN SU IDIOMA

*Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía.*

Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*

Al igual que en *Inquisiciones*, varios de los ensayos contenidos en *El tamaño de mi esperanza* (1926) fueron publicados previamente en secciones culturales de periódicos y revistas literarias argentinas de la época, como: *La Prensa*, *Nosotros*, *Valoraciones*, *Inicial* y *Proa*. A estas versiones primarias de los textos se añadirán otros trabajos que, como ya se había señalado en el libro de 1925, abarcarán varios de los temas que inquietan al joven ensayista. El análisis de las posibilidades expresivas del lenguaje seguirá siendo un asunto destacado en los intereses de Borges; prueba de ello son los textos que dedica al tema, tales como: “El idioma infinito”, “Palabrería para versos”, “La adjetivación”, “Examen de un soneto de Góngora”, entre otros. A pesar de continuar con esta preocupación exhaustiva por las múltiples posibilidades que ofrece la indagación sobre la lengua, en *El tamaño de mi esperanza* Borges se abocará a desarrollar e intensificar, sin concesiones, uno de los temas más representativos de la época: el criollismo.

Se ha señalado que la intención de desplegar un proyecto criollista de largo aliento por parte del autor comienza a gestarse, incluso, antes de la publicación de *Inquisiciones*. Pero es en las páginas finales del ya analizado “Queja de todo criollo” en donde se perciben las primeras “radicalizaciones” del autor con respecto al tema. Si se toma en cuenta que varios de los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* fueron publicados a mediados de 1925

y principios de 1926,<sup>57</sup> es posible determinar una línea de continuidad que enlaza los ejes temáticos de ambos libros. A esto se suma la ya comentada metodología que empleaba Borges a la hora de formar sus primeros textos del género, en los que no se daba prioridad exclusiva a ensayos sobre un tema único y acabado, sino que desarrollaba varias líneas temáticas con predominancia obvia de alguna de ellas. Alí Viquez Jiménez apunta algunas diferencias sobre los procesos constitutivos de ambos libros y sus posibilidades de desarrollo del tema criollo. Para el crítico, *Inquisiciones* se encuentra:

al inicio del período de interés por el criollismo de Borges. Pero los ensayos que lo componen se escribieron y publicaron por primera vez de manera separada; cuando se unieron para componer un libro, no lo hicieron porque fuesen el resultado de un proyecto unificado de promoción del criollismo. Lo cierto es que apenas se insinúa el camino; el libro siguiente, *El tamaño de mi esperanza*, sí responderá, desde el primer escrito, y como conjunto organizado, a ese interés.<sup>58</sup>

Coincido con la primera parte de la cita porque, como ya se ha comentado, en *Inquisiciones* el tema del criollismo todavía no adquiere la categoría de un eje programático y rector en los análisis que emprende el autor. Pero cabe destacar que los procedimientos que llevan a la unificación y conformación de *El tamaño de mi esperanza* como libro, no distan mucho de los empleados en la integración de los ensayos en *Inquisiciones*. Así lo

---

<sup>57</sup> Algunos ejemplos son: “El *Fausto* criollo”. *Proa* [segunda época], año 2, núm. 12, jul. 1925, pp. 27-30. “El otro libro de Fernán Silva Valdés”. *Martín Fierro*, año 2, núm. 24, 17 de oct. 1925, p. 1 y 7. “*La tierra cárdena*”. *Proa* [segunda época], año 2, núm. 13, nov. 1925, pp. 52-54. “Carriego y el sentido del arrabal”. *La Prensa*, 4 abr. 1926, sec. 2ª, p. 5. “El tamaño de mi esperanza”. *Valoraciones*, La Plata, núm. 9, mar. 1926, pp. 222-224. “Examen de un soneto de Góngora”. *Inicial*, año 2, núm. 10, mayo 1926, pp. 50-53. “Invectiva contra el arrabalero”. *La Prensa*, 6 jun. 1926, sec. 2ª, p. 2. “La adjetivación”. *La Prensa*, 16 de mayo 1926, sec. 2ª, p. 10. “La Pampa y el suburbio son dioses”. *Proa* [segunda época], año 2, núm. 15, ene. 1926 [dice: 1925], pp. 14-17. “Milton y su condenación de la rima”. *La Prensa*, 14 feb. 1926, sec. 2ª, p. 1 (Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, pról. Noé Jitrik., FCE, Buenos Aires, 1997, pp. 29-32).

<sup>58</sup> Alí Viquez Jiménez, “Borges en el ejercicio de la crítica literaria: propósito de *Inquisiciones* y *Otras Inquisiciones*. (Tercera parte)”, *Filología y Lingüística*, XXXII (I), 2006, p. 107.

indica el propio autor en la “Posdata” de *El tamaño de mi esperanza*, al señalar el curso itinerante de los ensayos antes de que se integraran en el volumen de 1926: “Confieso que este sedicente libro es una de citas: haraganerías del pensamiento; de metáforas; mentideros de la emoción; de incredulidades; haraganerías de la esperanza. Para dejar de leerlo, no es obligación agenciárselo: basta haberlo ido salteando en las hojas de *La Prensa*, *Nosotros*, *Valoraciones*, *Inicial*, *Proa*. J.L.B.” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 154).

Desde mi punto de vista, el problema no radica tanto en la organización constitutiva de los textos –que, como el propio Borges señaló, no fue ni muy estructurada, ni muy exhaustiva–, sino en el salto en las profundizaciones programáticas sobre el tema del criollismo que el autor realiza entre 1925 y 1926. Es verdad que los primeros cinco textos que abren *El tamaño de mi esperanza* son muestra plena de la intensificación que el asunto ha ocupado en las inquietudes del autor. Sin embargo, también lo son en esencia y problematización algunos de los otros ensayos que se encuentran mezclados con el resto de los textos de tema criollo que integran el libro, y que obedecen a diferentes inquietudes estéticas y literarias.

En *El tamaño de mi esperanza* se filtra, por todas partes, la esencia de ese acérrimo criollismo de Borges en el período; está presente de manera intensa y destacada en los primeros textos –de los que se hablará más adelante–, pero también en otros que parecerían no tener, a simple vista, vínculo alguno con el tema. Se puede encontrar un ejemplo de esto último en trabajos como “La aventura y el orden”, en el que Borges inicia su disertación refiriéndose a la división categórica que establece Apollinaire entre los escritores, a quienes separa en “estudiosos del Orden” y “traviesos de la Aventura”, incluyéndose el mismo Apollinaire en esta última categoría sin dejar de solicitar “piedad para sus pecados y aciertos” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 70). En este breve ensayo, que al parecer se

encontraría alejado de la temática criollista, Borges señala la singularización del estilo en una época específica: “Es dolorosa y obligatoria verdad la de saber que el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte. Cada época tiene su gesto particular y la sola hazaña hacedera está en enfatizar ese gesto” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 72). En cumplimiento de esa dolorosa y obligatoria verdad que evoca el autor, se mencionan las disputas entre los petrarquistas y los partidarios del octosílabo, las de Cristóbal del Castillejo y Garcilaso, los conflictos del ultraísmo, y por supuesto, algunas situaciones de la gauchesca. En este sentido afirma que: “Ni Estanislao del Campo ni Hernández ni el organito que concede en la esquina la queja entregadiza del *Sin Amor* o la ambiciosa valentía que por El taita del arrabal se abre paso, consienten versos al itálico modo” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 71).

El conflicto de la lengua sigue presente y así lo delimita al afirmar: “La negligencia y la piedad idolátrica se unen para fingir la incausalidad de lo bello. ¿No presenciamos todos, quince años ha, el prodigioso simulacro de los que tradujeron el *Martín Fierro* –obra abundante en toda gracia retórica y claramente derivada de los poemas gauchescos– en cosa impar y primordial?” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 73). En esta cita, Borges hace también clara alusión –empleando grandes dosis de sarcasmo– a la época del centenario, cuando Lugones exalta la obra de Hernández al nivel de poema épico fundacional. Como se observa, “La aventura y el orden” es una muestra de esta fuerte carga criolla que, en el modo de análisis y en los aspectos temáticos, impregna a los ensayos que en un sentido estricto no tendrían nada en común con el asunto criollo, ni con la literatura gauchesca.

Un ejemplo más de esta “contaminación” se encuentra en el lenguaje que el autor emplea. Este aspecto ya se había destacado en algunos pasajes de *Inquisiciones*, pero es más evidente aún en *El tamaño de mi esperanza*, texto en el que, además de recurrir a

términos transcritos de la oralidad –*realidá, voluntá, etc.*–, se castellanizan varios de los nombres de autores en lengua inglesa, por ejemplo: Lorenzo Sterne, Jorge Bernardo Shaw, entre otros.

La organización de la edición de 1926 es útil para envolver al lector en esta *bruma* criollista. Al avanzar en la lectura y dejar atrás los cinco primeros ensayos, dedicados exclusivamente al tema, Borges intercala el resto de los trabajos que hablan sobre cuestiones literarias universales sin olvidar insertar de vez en cuando el tema local. Por ejemplo, “Las coplas acriolladas” continúan al ya comentado “La aventura y el orden”; a “La balada de la cárcel de Reading”, texto dedicado al ilustre poeta irlandés Oscar Wilde, le seguirá “Invectiva contra el arrabalero”. La suma de todos estos aspectos contribuye a la idea de que *El tamaño de mi esperanza* se organiza “como un libro de crítica en donde el examen de los criollismos convive con el de los clásico europeos. [Borges] Comenta el *Fausto* criollo, de Estanislao del Campo, o la obra de Carriego, a la par de Góngora y Wilde. Todo ello con el fin de preparar el terreno para una poetización criolla de la ciudad de Buenos Aires, según la idea desarrollada en las *Inquisiciones*, en el sentido de que es necesario retomar el criollismo en el plano de la urbe [...]”.<sup>59</sup>

Si se compara una vez más la obra de 1925 con la de 1926, será entonces pertinente cuestionar cuál es la nota destacada que permite identificar *El tamaño de mi esperanza* como el libro en donde Borges lleva el criollismo a su punto cumbre. Desde mi perspectiva, la respuesta no se encuentra sólo en el aumento y la compilación simultánea de los ensayos evidentemente dedicados al tema, sino también –y de manera complementaria– en los otros textos que componen el libro, y que no parecerían tener relación “aparente” con el

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 111.

criollismo, pero que están impregnados de esa ideología que Borges quiere para su patria y que expresa a través de la literatura al compararla y medirla permanentemente. A esto se le suma la importancia del título del volumen, el cual retoma el nombre del ensayo inicial, donde Borges vuelca toda su pasión criolla.

Este proceso dentro del propio texto no es un salto al vacío que emprende el autor. Para llegar a consolidar ese nuevo “proyecto criollista” –al punto de poder evaluarlo y confrontarlo con el resto de las literaturas–, tiene que asimilarlo, definirlo y explicarlo al lector y a sí mismo. Ese será, sin duda alguna, como se observará a continuación, el propósito de “El tamaño de mi esperanza” y de varios de los ensayos que le siguen.

### 2.3.1 El “criollismo conversador”

“El tamaño de mi esperanza”, el ensayo inaugural del libro de 1926 que lleva su mismo nombre, es una pieza esencial para comprender la visión del criollismo que impulsa Borges a mediados de la década del veinte. Como se ha destacado en varios de los textos analizados a lo largo de este trabajo, los inicios en los ensayos borgeanos suelen ser muy significativos porque proporcionan pautas claves para su comprensión. El comienzo de este primer texto no es una excepción a dicha regla, ya que estará impregnado de señales inequívocas hacia las cuales el autor orienta su voz.

En tono de invocación y simulada arenga criolla, un Borges altanero y despectivo dejará claro a quiénes va dirigido su mensaje y a quiénes no: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo

lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autoríceo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma” (“El tamaño de mi esperanza”, p. 5).

Del mismo modo, pondrá el acento en las generaciones jóvenes, aquellas en las que identifica una posibilidad cierta de revitalizar el anquilosado modelo criollista, ése al que sus palabras y su literatura pretenden dejar atrás: “Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidá a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero. Y conste que lo venidero nunca se anima a ser presente del todo sin antes ensayarse y que ese ensayo es la esperanza” (“El tamaño de mi esperanza”, p. 5). Como sostiene Olea Franco, estas líneas inaugurales y varias de sus formulaciones posteriores, evidencian con nitidez un aspecto destacado de los primeros textos borgeanos sobre el cual la crítica no ha insistido lo suficiente, esto es la formulación de varios de sus comentarios en:

un tono directo, agresivo y violento con el que el escritor, en una típica actitud iconoclasta, arremete con fuerza contra todo lo estatuido: autores clásicos, tendencias literarias, etcétera. Porque en ese momento no ha llegado todavía su escritura a ese tono desplazado e irónico que constituirá después uno de los atractivos principales de sus más logrados ensayos. Quizá pueda atribuirse también a esta entonación primaria parte del rechazo posterior de Borges a reeditar sus primeros ensayos.<sup>60</sup>

La intransigencia del nuevo modelo no acepta concesiones. La exposición de Borges trasciende el tema racial o autóctono y se centra en el apego a la nueva propuesta criollista en el que basa “su esperanza”. Quedan fuera, entonces, todos aquellos individuos a los que aplica los adjetivos de “desterrados”, “nostalgiosos de lo lejano y lo ajeno”, “gringos de veras”, sean o no descendientes de europeos (“autoríceo o no su sangre”); con todos ellos el diálogo está clausurado. Así lo observa Viquez Jiménez al señalar que en esta etapa de la

---

<sup>60</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, p. 101.

literatura borgeana el criollismo “no admite en el nuevo libro derrota alguna; al contrario, si en algo insiste *El tamaño de mi esperanza* es que la Argentina no tiene por qué someterse a las ideas de progreso que vienen del exterior. [...] Se trata de un gesto afirmador, que no se explica ni se demuestra; la esperanza es de un gran tamaño, pero no parece estar justificada racionalmente”.<sup>61</sup> Antes que nada, una aclaración sobre los dichos de Viquez: Borges rechaza cualquier idea de “progreso”, no sólo las que vienen del exterior. Para el escritor resulta imperioso realizar un recorrido por los momentos más trascendentes de la historia argentina, con el fin de explicar las posibles fallas que han provocado el abandono del verdadero criollismo: aquel que no está apegado a las falsas costumbres del folclore y del color local, ese criollismo que el autor reencuentra permanentemente en las obras de la gauchesca, y al que planea dar, también, una nueva lectura y producción literaria.

El joven ensayista se cuestiona acerca de los verdaderos logros y desaciertos de la Argentina hasta el momento, en dónde y en quiénes recaen: “¿Qué hemos hecho los argentinos? El arrojamiento de los ingleses de Buenos Aires fue la primera hazaña criolla, tal vez” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 5). El problema de lo extranjero –del *gringo*, término aplicado tanto a los europeos como a los norteamericanos– es doblemente censurable, pues a pesar de esta simbólica expulsión que realizan los criollos de las flotas inglesas –que habían emprendido exploraciones militares a principios del siglo XIX en el Virreinato del Río de la Plata–<sup>62</sup>, aún persisten los sentimientos de empatía con los modelos

---

<sup>61</sup> Alí Viquez Jiménez, art. cit., p. 112.

<sup>62</sup> La primera de las “Invasiones inglesas” se produce en 1806, cuando las tropas británicas ocupan la ciudad de Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata, por un breve lapso de 45 días. Fueron derrotadas por el ejército de Montevideo bajo la dirección de Santiago de Liniers y las milicias populares porteñas. A esta recuperación de Buenos Aires se le denominó *la Reconquista*. Un año después, en 1807, se produce la segunda invasión inglesa. Las tropas británicas cambian la estrategia y toman la ciudad de

extranjeros de organización social: “Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella. Después ¿qué otras cosas ha habido aquí? Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo y Eduardo Wilde inventaron más de una página perfecta [...]” (*El tamaño de mi esperanza*, p. 6).

En este recuento, la figura de Sarmiento es sin duda alguna la más comprometida. Si las ideas de “progreso” y “argentinidad” tuvieron su cuota de censura en “Queja de todo criollo”, ahora, en “El tamaño de mi esperanza”, los dos vocablos reprobables se identificarán de manera directa con el personaje histórico argentino que Borges relaciona, en estos tempranos años, como promotor de la civilización anglosajona y censor de la barbarie criolla.<sup>63</sup> Los adjetivos que le profiere (“norteamericanizado indio bravo”), casi a manera de insulto, representan las características más reprobables a las que líneas arriba se refería el ensayista, pues a pesar de ser “un nativo” de las tierras criollas, Sarmiento desea

---

Montevideo, para luego arremeter, nuevamente, contra la capital del Virreinato. Las tropas regulares y la milicia urbana repelen la agresión y terminan expulsando definitivamente a los ingleses en el proceso histórico denominado *la Defensa* de Buenos Aires. Esta organización de milicias urbanas encabezadas por los criollos es uno de los primeros antecedentes que propiciaron el aumento de la confianza en sus líderes, dando como resultado nuevos aires de libertad encaminados, posteriormente, a las luchas independentistas del XIX.

<sup>63</sup> Como se sabe, años más tarde, al reconsiderar muchas de sus expresiones y juicios de este período, Borges reivindicará a algunos de los personajes que no habían sido tratados con benevolencia crítica en sus primeros ensayos. Este será el caso de Domingo Faustino Sarmiento y su obra fundamental *Facundo: Civilización y barbarie* (1845). En 1979, Borges se refiere al tema de esta manera: “Es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno. Nosotros hubiéramos podido elegir *Facundo* de Sarmiento, que es nuestro libro, pero no; nosotros, con nuestra historia militar, nuestra historia de espada, hemos elegido el *Martín Fierro*, que si bien merece ser elegido como libro, ¿cómo pensar que nuestra historia está representada por un desertor de la conquista del desierto? Sin embargo, es así; como si cada país sintiera esa necesidad” (J. L. Borges, “El Libro”, en: *Borges oral*, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 18).

para su patria la implantación de los modelos extranjeros, el norteamericano en particular. Además, la traición que le asesta a lo criollo es doble porque, no conforme con la importación de proyectos de nación ajenos, Sarmiento es un “gran odiador y desentendedor de lo criollo”, y todos los males parecerían provenir de sus ideas modernas, enemigas de la tradición.<sup>64</sup> Aquí convendría añadir una acotación, que Borges considera innecesario explicitar: Sarmiento, en calidad de presidente argentino (1868-1874), sí pudo intentar aplicar esa ideología.

Dos de los tres escritores que Borges menciona –después de sentenciar a Sarmiento– y a quienes atribuye la elaboración de “más de una página perfecta”: Lucio V. Mansilla (Buenos Aires, 1831–París, 1913) y Estanislao del Campo (Buenos Aires, 1834-1880) están relacionados con la gauchesca, o al menos con sus primeras fuentes. Como se recordará, Mansilla es el autor del importante libro *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), y Estanislao del Campo del célebre *Fausto criollo*, texto al que Borges dedicará el siguiente ensayo de *El tamaño de mi esperanza*, que analizaré más adelante.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Como nota contrapuesta, Borges resalta parcialmente en el ensayo la figura de Juan Manuel de Rosas, quien, en oposición con las ideas y figura de Sarmiento, sigue siendo para el escritor: “Nuestro mayor varón [...] gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y oficinismo” (“El tamaño de mi esperanza”, p. 8).

<sup>65</sup> El caso de Eduardo Wilde (Tupiza, 1844-Bruselas, 1913) es diferente, ya que las historias literarias lo destacan como pionero en la labor cultural argentina y su obra comprende una temática más diversa, que va desde tratados de medicina como *El Hipo* (1870), hasta crónicas de viajes y periodísticas. Fue médico de profesión, político, escritor, y a pesar de haber nacido en lo que hoy se conoce como Bolivia, desde la posición argentina Wilde es tarijeño, pues nació en un territorio que era reivindicado por la Argentina: la provincia de Tarija. Borges volverá a la figura de Wilde al dedicarle un ensayo en su siguiente libro de 1928: “Pertenece a esa especie ya casi mítica de los prosistas criollos, hombres de finura y de fuerza, que manifestaron hondo criollismo sin dragonear jamás de paisanos ni de compadres, sin amaleverse ni agaucharse, sin añadirse ni una pampa ni un comité. Fue todavía más: fue un gran imaginador de realidades

A esta enumeración le siguen otros nombres destacados en la genealogía histórico-literaria que traza el autor: “Aún me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández y de Ricardo Güiraldes” (“El tamaño de mi esperanza”, p. 7). Carriego, Fernández y Güiraldes son los nuevos depositarios de la esperanza literaria. Como ya había sostenido en 1925 en el ensayo “La traducción de un incidente”, para Borges los poetas argentinos “no deben acallar la esencia de anhelar de su alma y la dolorida y gustosísima tierra criolla donde discurren sus días. Creo que deberían nuestros versos tener sabor de patria como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar” (*Inquisiciones*, pp. 20-21). Esas son la virtuosas notas de frescura que Borges identifica en la poesía de Carriego y en la prosa de Macedonio y Güiraldes, y por esa razón, arremete con violencia en contra de los autores consagrados, quienes carecen de toda novedad: “Otros nombres dice la fama, pero yo no le creo. Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs son gente de una época, no de una estirpe. Hacen bien lo que otros hicieron ya y ese criterio escolar de bien o mal hecho es una pura tecniquería que no debe atarearnos aquí donde rastreamos lo elemental, lo genésico. Sin embargo, es verdadera su nombradía y por eso los mencioné” (“El tamaño de mi esperanza”, p. 7).

Con la exposición de estas ideas, Borges hace eco de una postura renovadora. Sostiene que Buenos Aires ha cambiado y es más que una ciudad: “es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y

---

experienciales y hasta fantásticas” (“Eduardo Wilde”, *El idioma de los argentinos*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 140 [pp. 136-142]).

a trabajar en su encarnación” (“El tamaño de mi esperanza”, p. 9). A pesar de esto, una nota de tristeza lo embarga al referirse en este recuento literario a sus queridos personajes gauchescos, al olvido y a la poca reverencia que se les tiene como figuras, ya descompuestas con el paso del tiempo:

Sobre el lejanísimo Santos Vega se ha escrito mucho, pero es un vano nombre que va paseándose de pluma en pluma sin contenido sustancial, y así para Ascasubi fue un viejito dicharachero y para Rafael Obligado un paisano hecho de nobleza y para Eduardo Gutiérrez un malevo romancón, un precursor idílico de Moreira. Su leyenda no es tal. No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ese es nuestro baldón (“El tamaño de mi esperanza”, p. 8).

El baldón, ese oprobio de injuria y afrenta que significa para la Argentina –que ha dado su espalda a lo criollo– el hecho de no tener un pasado y de no construir una leyenda, es lo que más preocupa al autor. Por este motivo, cierra el ensayo con un planteamiento programático, donde define los cauces que debe tomar el criollismo, y cuál es para él su verdadero sentir:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla de jinete a los chapetones, pifia de los muy a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdá que de encharcharle la significación a esa voz –hoy suele equivaler a un mero gauchismo– sería tal vez la más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo (*El tamaño de mi esperanza*, pp. 9-10).

Nuevamente entran en disputa los términos de “progresismo” y de “criollismo”, pero lo más destacado es la explicación que el autor proporciona de cada uno de ellos en este párrafo conclusivo del ensayo. La definición del primero es “similar al que había expresado en *Inquisiciones*; esa exigencia de ser «casi otros» (norteamericanos o europeos) es inaceptable porque implica el sometimiento a lo ajeno, es decir, la renuncia a la identidad

propia [...]”.<sup>66</sup> Es la derrota de la tesis sarmientina que había censurado páginas atrás, al expresarse sobre el pensamiento y la obra del escritor y político argentino.

Pero la acepción más destacada que Borges trabaja en estas líneas finales de “El tamaño de mi esperanza” es la de criollismo, pues al fin termina por delimitar con claridad cuál es ese nuevo criollismo al que debe apegarse la nación. Su tesis refuta cualquier aproximación con el color local o los folclorismos estériles, los que son sólo pose de disfraces gauchescos y campiranos. Además, censura la actitud nostálgica de algunos de sus contemporáneos, quienes dejan al margen la auténtica realidad criolla lista para ser vivida y transformada por reminiscencias pasadas. La literatura gauchesca contribuye, en este sentido, a la afirmación borgeana, pues no basta –a manera quiijotesca– con leer las aventuras de Moreira y disfrazarse del personaje para captar la esencia de lo verdaderamente criollo. Esto sería confundirlo con un mero “gauchismo”, lo que representa para el autor un camino equivocado: el verdadero criollismo es para Borges aquel que puede abrirse al mundo, conversar con él, con el hombre, con Dios y con la muerte, sin perder su más entrañable esencia. Un criollismo que en la literatura adopte la misma condición dialógica –como él lo hace en sus ensayos– con el resto de las tradiciones y obras, sin perder jamás su autenticidad, porque “la definición de lo criollo más como una voluntad y acción personales que como herencia racial y cultural”,<sup>67</sup> singulariza su visión del fenómeno en esta etapa.

Si ampliamos esta dicotomía, pasando del “gauchismo” a la literatura gauchesca y su relación con lo criollo, es importante hacer notar que se trata de instancias de naturaleza

---

<sup>66</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, p. 109.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 102.

muy distinta. Además de que lo criollo no sólo es una corriente literaria, la gauchesca tendería a formar parte del criollismo, pero no toda tendencia criollista sería gauchesca.

Por esta razón, es pertinente establecer algunas diferencias y coincidencias que se presentan entre los conceptos de “criollismo” y “gauchismo” expuestos en la cita del escritor. Los dos términos no son sinónimos pero sí exhiben puntos de contacto: si se visualizan como parte de un sistema de conjuntos, es posible encontrar “intersecciones” que los unen; áreas delimitadas en las que se conectan y comparten algunos rasgos, además de los márgenes espaciales en los que no se relacionan. Por ejemplo, hay un punto de evidente coincidencia entre ambos términos que se puede delimitar con relación a la literatura gauchesca, pero esta proximidad no es excluyente y no representa al criollismo en su totalidad sino más bien, como plantea Ernesto Quesada, adquiere una forma particular en dicha literatura, pues sus autores no eran gauchos sino hombres letrados cuyo mérito más grande está “en haber representado fielmente lo que pensaba, lo que sufría, lo que ambicionaba la masa enorme del paisanaje”.<sup>68</sup>

Al profundizar en los matices que ambos conceptos presentan, se puede establecer dos categorías relevantes para diferenciarlos. La primera de ellas, como se mencionó líneas arriba, indica que lo criollo no siempre es gauchesco –también puede ser, por ejemplo, urbano– y la segunda implica lo inverso: lo gauchesco no siempre es criollo, pues existe además una expresión de lo gauchesco en la ciudad, o si se quiere un modo “gauchesco urbano”. Este último aspecto, que podría resultar incluso contradictorio, deja abierta una

---

<sup>68</sup> Ernesto Quesada, “El criollismo en la literatura argentina”, en Alfredo V. E. Rubione (comp.), *En torno al criollismo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 143 [pp. 103-230]. Otro texto de Quesada en el que se explora el problema de la lengua argentina y la identidad nacional es *La evolución del idioma nacional*, Imprenta Mercatali, Buenos Aires, 1922.

pregunta y una posibilidad: ¿cómo utiliza Borges el criollismo para convertirlo más adelante en literatura de corte gauchesco? Un buen ejemplo de los usos que el autor hace del criollismo en su propia obra para convertirlo en literatura gauchesca –y que se vincula con la categoría de lo gauchesco urbano–, se encuentra, sin duda, en el cuento “El sur” del libro *Ficciones* (1944), que será analizado más adelante.<sup>69</sup>

A pesar de estos mandamientos que se despliegan a lo largo de “El tamaño de mi esperanza”, la literatura borgeana del período no siempre logrará el propósito de mantenerse alejada de los extremos que tanto critica su autor. En sus ensayos y poemas de la década del veinte se plantea una contradicción irresoluble entre estas dos posturas: “exigir que la literatura abunde en color local, o bien rechazar la presencia de rasgos locales en el arte. En sus momentos de inclinaciones más nacionalistas, y por tanto menos literarias, el escritor predica lo primero; en cambio, cuando asume una actitud más profunda y reflexiva, percibe que la exigencia de color local en el arte sólo limita las posibilidades estéticas”.<sup>70</sup> Muchas de estas contradicciones serán visibles en varios de los textos de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, pero también en la poesía que el autor desarrolla de manera paralela a la obra ensayística, durante toda la década de 1920.

Si se examinan algunos de los diferentes ensayos del texto de 1926, se podrá percibir cómo éste y otros temas están presentes de manera constante. Por ejemplo, el inicio de “El Fausto criollo” es una muestra evidente de la imposibilidad que a veces tiene el propio autor para escapar de ciertos trazos de color local: “Hace ya más de medio siglo que un

---

<sup>69</sup> J. L. Borges, “El Sur”, en *Obras completas (1923-1949)*, t. I, Emecé, Buenos Aires, 2005, pp. 562-567.

<sup>70</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, pp. 109-110.

paisano porteño, jinete en un caballo color de aurora y como engrandecido por el brillo de su apero chapiao, se apeó contra una de las toscas del bajo y vió salir de las leoninas aguas (la adjetivación es tuya, Lugones) a un oscuro jinete, llamado solamente Anastasio el Pollo y que fué tal vez su vecino en el antiyer de ese ayer” (“El *Fausto criollo*”, p. 11).

En su lectura más básica y superficial, el texto parecería ser una especie de reseña de la obra de Estanislao del Campo: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1886),<sup>71</sup> pero no lo es. A través de la descripción de los aciertos del autor y de su libro gauchesco, Borges desliza también los aciertos y grandezas de la cultura criolla: “El Fausto de Estanislao del Campo es, a mi entender, la [sic] mejor que ha dicho nuestra América. Son aplaudideras en ella dos noblíssimas condiciones: belleza y felicidad. [...] Libro más fiestero, más díscolo, más buen palmeador del vivir, no conozco ninguno. Dicha y belleza están en él: excelencias que fuera de sus páginas, sólo en alguna mujer perfecta he mirado” (“El *Fausto criollo*”, p. 13).

La hiperbólica comparación de una “mujer perfecta” con la obra de Del Campo remite a un importante adjetivo que el autor ha mencionado en varias ocasiones a lo largo del ensayo: la belleza. A diferencia de lo que otros atormentados autores expresan, y en consonancia con los elogiosos comentarios que más adelante emitirá sobre “La Tierra Cárdena” de Hudson, el mundo de la literatura gauchesca posee belleza; la belleza de la sencillez y de la felicidad: “Sé que la belleza ya no es admirable por nadie, sé que la arrinconó la turbia quejumbre que izó el romanticismo, sé que hoy la ignoran a la vez los

---

<sup>71</sup> Años más tarde, Borges también escribirá el prólogo para la edición de 1969 del *Fausto* de Estanislao del Campo. Cfr. J. L. Borges, “Estanislao del Campo. *Fausto*”, en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *OC* (1975-1988), t. IV, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 35-39.

taciturnos de la parvilocuencia rimada –fernándezmodernistas y otros canturriadores del verso [...]” (“El *Fausto criollo*”, pp. 13-14).

La mención del romanticismo y del sencillismo<sup>72</sup> como promotores del fin de la belleza estética es plenamente congruente con las ideas borgeanas del período: a la belleza de la poesía gauchesca la han herido por partida doble un movimiento que viene de afuera, y otro que está diametralmente alejado de ella. A pesar de esto, y como suele suceder con muchas de las primeras afirmaciones borgeanas, el autor revisará sus juicios sobre Fernández Moreno al reconocer años más tarde que la ciudad de Buenos Aires “fue vista para siempre” en alguno de sus versos.

No obstante, el autor insiste en su prédica defensora de la preciosidad gauchesca, ya que sigue pareciéndole que “la dicha es más poetizable que el infortunio y que ser feliz no es cualidad menos plausible que la de ser genial” (“El *Fausto criollo*”, p.14). La pelea con el concepto de “genialidad” es una constante que introduce en varios ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, pues responde a una concepción arbitraria de las posibilidades expresivas que puede desarrollar un escritor en el ejercicio literario ¿Por qué debían ser geniales los versos de Estanislao del Campo o de los otros gauchescos, si en su obra resulta “fresca y liviana como una luna nueva” la estrofa?

Casi a la mitad del ensayo, Borges se decide a analizar algunos (muy pocos) de los fragmentos que componen la obra, pues, como se señaló líneas arriba, el trabajo de Del Campo –a pesar de que haya sido interpelado, como menciona Borges, en su condición de autor gauchesco– sirve para postular varias ideas en torno a dicha literatura y su papel

---

<sup>72</sup> El *sencillismo* fue una tendencia literaria que se alejó de los elementos más ornamentales del modernismo en búsqueda de una poesía realista, llana y antipatética. El poeta argentino Baldomero Fernández Moreno (Buenos Aires, 1886-1950) fue uno de sus representantes más importantes.

fundamental dentro del esquema criollista: “Estanislao del Campo: dicen que en tu voz no está el gaucho, verdad que fue de una jornada en el tiempo y de un destierro en lo estendido del mundo, pero yo sé que están en ella la amistad y el querer; realidades que serán y fueron y son en la ubicuidad y en lo eterno” (“El *Fausto* criollo”, pp. 15-16).

El ensayo cierra con la misma grandilocuencia con la que inicia, y deja entrever nuevamente algunos de los vicios estéticos pasados: “Estanislao del Campo, soldado que en Pavón saludaste la primer bala, puesta la diestra en el quepí ¡qué raro que de tu tendal de noches y días perdure solamente una siesta que no viviste, una siesta que desvelaron dos imaginarios paisanos que hoy han subido a dioses y te franquean su media hora inmortal” (“El *Fausto* criollo”, p.17). En definitiva, y más allá de esta reivindicación que Borges plantea de la rezagada figura del escritor, según se nos dice, por “dos imaginarios paisanos que hoy han subido a dioses”, está la presencia de otro elemento simbólico que es representativo de los hombres criollos y que tanto admira el autor: la condición de militar. Estanislao del Campo no fue solamente un personaje de las letras argentinas, sino que también perteneció a esa estirpe que Borges, por tradición e historia familiar, reconoce y reivindica en muchos de sus textos narrativos: el hombre de acción.

### 2.3.2 La pampa: sus dioses y sus dominios

Como se ha observado, la propuesta de renovación estética y programática del criollismo que desarrolla Borges, a través de la escritura de los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, comprende el análisis de distintos ejes temáticos. Por esta razón, y después de haber expuesto algunas de sus principales motivaciones y exigencias en la búsqueda de este nuevo criollismo, continuará con la exaltación de varios de los símbolos que lo conforman.

En ese sentido, la descripción del fervor por los espacios geográficos en donde se desarrollaron las narraciones literarias, y por qué no las historias cotidianas, será parte constitutiva de dos ensayos fundamentales: “La pampa y el suburbio son dioses” y “La Tierra Cárdena”.

El primero de ellos se publica inicialmente en la revista *Proa*, en enero de 1926, aunque está fechado a finales del año 1925. Este ensayo cumple una función destacada dentro del esquema propuesto por el autor porque define, describe y endiosa los dos espacios físicos más representativos, y connotativos, en la literatura de corte criollo: la pampa y el arrabal. “La pampa y el suburbio son dioses” comprende también una temprana anticipación de lo que será la inminente narrativa cuentística del autor, con todas las posibilidades de uso que el propio Borges ejercerá sobre estos dos espacios en sus próximos relatos.<sup>73</sup>

Desde el inicio del ensayo, la pampa y el arrabal son presentados como entidades legendarias: “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. Ambos ya tienen su leyenda y quisiera escribirlos con dos mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas

---

<sup>73</sup> En febrero de 1927, un año después de la salida de *El tamaño de mi esperanza*, Borges publica en la revista *Martín Fierro* (año 4, núm. 38, p. 4) un breve relato de orilleros titulado “Leyenda policial” que será incluido posteriormente en la edición de 1928 de *El idioma de los argentinos* con el nombre de “Hombres pelearon”. Este cuento será el antecedente –tras su reelaboración– del célebre “Hombre de la esquina rosada”, publicado en *Historia universal de la infamia* (1935). Cfr. J. L. Borges, “Leyenda policial”, en: *Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición facsimilar*, estudio preeliminar de Horacio Salas, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 306. J. L. Borges, “Hombres pelearon”, en: *El idioma de los argentinos*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, pp. 133-135. J. L. Borges, “Hombre de la esquina rosada”, en: *Historia universal de la infamia*, Colección Megáfono, Buenos Aires, 1935, pp. 97-113.

arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 18). En estas breves líneas, y como sucede con varios de los ensayos del período, Borges pretende contagiar a su lector del entusiasmo que le provocan estos dos términos, casi sagrados en el lenguaje criollista. Por ese motivo, introduce un plural de modo inclusivo –“la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y *nos* levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco”– con la finalidad de hacer “nuestro”, de los lectores, lo que realmente es “suyo”.

Este propósito hermanado de hacer sentir a la pampa y al arrabal como conceptos sociales propios, está fundamentado y el autor lo sabe. Borges tiene presente que la relación del individuo rioplatense con estos dos términos ha sido sumamente compleja a lo largo de la historia constitutiva de sus naciones. El primero de ellos, la pampa, había tenido durante el transcurso del siglo XIX y principios del XX una valoración negativa, pues desde la óptica de la incipiente ciudad –el modelo civilizatorio por excelencia–, era considerada como un espacio en donde habitaban gauchos e indios en las peores condiciones de salvajismo y barbarie. Este último término, puesto parcialmente en boga por Sarmiento en su *Facundo* –y más que censurado por Borges en varios ensayos del libro– había tenido, como señala María Rosa Lojo, una primera y plena identificación con el plano geográfico: “El concepto de *barbarie*, en primer lugar, se precisa en buena parte por negación y por ausencia, como lo opuesto a civilización, como el ámbito donde la civilización *no* está [...] «Barbarie» es, ante todo, una determinación impuesta por la geografía”.<sup>74</sup> No en vano, Sarmiento se dedicará a describir este paisaje en el primer capítulo de *Facundo*, “Aspecto Físico de la República Argentina, i caracteres, hábitos e ideas que engendra”, con la

---

<sup>74</sup> María Rosa Lojo, *La barbarie den la narrativa argentina (Siglo XIX)*, Corregidor, Buenos Aires, 1994, p. 47.

intención de exponer la larga afectación que produce la pampa en el hombre, pues como señala Lojo: “la desmesura, la inmensidad, el vacío, la ausencia de límites, son las categorías espaciales (que asumirán una densidad casi metafísica) a las que el autor apela inmediatamente para describir su objeto”.<sup>75</sup>

Borges también hace notar este aspecto, en donde la pampa se percibe como un ámbito de lejanía: “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” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 19).<sup>76</sup> Pero su intento es despojarla de una posible connotación negativa, y con ese propósito, nuevamente recurre a la literatura gauchesca y a sus fuentes: “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” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 19). A partir de la mirada del “otro”, el autor expone una contraposición singular a la postura sarmientina, pues los gauchos también tenían su idea de pampa como un ámbito de extrañeza, lejano y desierto, habitado

---

<sup>75</sup> *Id.*

<sup>76</sup> Borges seguirá ahondando, algunos años más tarde, en este problema de incertidumbre y lejanía que la propia palabra pampa implica: “Al paisano lo quieren resolver por la pampa, al compadrito por los ranchos de fierro viejo. Ejemplo: el periodista o artefacto vascuence J. M. Salaverría, en un libro que desde el título se equivoca: *El poema de la pampa. Martín Fierro y el criollismo español. Criollismo español* es un contrasentido deliberado, hecho para asombrar (lógicamente, una *contradictio in adjecto*); *poema de la pampa* es otro menos voluntario percance. Pampa, según información de Ascasubi, era para los antiguos paisanos el desierto donde merodeaban los indios. Basta repasar el *Martín Fierro* para saber que es el poema no de la pampa, sino del hombre desterrado a la pampa, del hombre rechazado por la civilización pastoril centrada en las estancias como pueblos y el *pago* sociable. A Fierro, al todo valeroso hombre Fierro, le dolía aguantar la soledad, quiere decir la pampa” (*Evaristo Carriego*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1930, pp. 73-74).

por una figura contrapuesta a la suya: el indio. La pampa, como bien apunta el autor en su ensayo, es un vocablo de origen quechua que significa *llano* o *llanura*. Su nacimiento como adjetivo también puede provenir, según la RAE, de un individuo de los pueblos amerindios “de probable origen tehuelche, que habitó la llanura del centro argentino”.<sup>77</sup>

Por este motivo, Borges continúa el desarrollo del ensayo con más afirmaciones positivas que da por hecho: la pampa *nos* recrea a todos. Trae a la memoria del lector, como una implantación suya, cotidiana y querida, algunos cuestionamientos junto con los recuerdos más felices de sus primeros y más recientes encuentros:

¿Por qué no recibir [sic] que nuestro conocimiento empírico de la espaciosidad de la pampa le juega una falsiada a nuestra visión y la crece con sus recuerdos? Yo mismo, incrédulo de mí, que en una casa del barrio de la Recoleta escribo estas dudas, fui hace unos días a Saavedra, allá por el cinco mil de Cabildo y vi las primeras chacritas y unos ombúes y otra vez redonda la tierra y me pareció grandísimo el campo. Verdá que fui con ánimo reverencial y que como tanto argentino, soy nieto y hasta bisnieto de estancieros. En tierra de pastores como ésta, es natural que la campaña la pensemos con emoción y que su símbolo más llevadero –la pampa– sea reverenciado por todos. (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 21).

Las aseveraciones del autor dejan atrás cualquier indicio que pretenda vincular a la pampa y sus habitantes con símbolos negativos. Basta con alejarse unos cuantos minutos hacia las afueras de la ciudad, para observar el armónico despliegue de la geografía pampeana, con sus majestuosos ombúes, sus chacritas y su campo abierto. El juicio borgeano es totalizador: aquellos que han nacido en estas latitudes reverencian, sin excepción alguna, al símbolo más llevadero del campo: su pampa. Borges narra la impresión de su reciente contacto con el campo a través de una mirada casi infantil, con la concatenación de las imágenes mediante la figura retórica del polisíndeton al empelar la conjunción copulativa “y” – “y vi las primeras chacritas y unos ombúes y otra vez redonda la tierra y me pareció

---

<sup>77</sup> *Diccionario de la Real Academia Española, s.v. “pampa”.*

grandísimo el campo”–, con lo cual otorga una intensa cuota de frescura a un hecho por demás común: salir a lo que en ese momento eran las afueras de Buenos Aires.

Borges dedica su ensayo no sólo a la descripción de este elemento, sino que introduce y conecta al otro término rector de su argumento: el arrabal. A diferencia de la ya constituida imagen de la pampa, el autor habla de las orillas como un símbolo en gestación: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 21). Para el autor, estos dos términos son hermanos y padecen una misma suerte: “Es indudable que el arrabal y la pampa existen del todo y que los siento abrirse como heridas y me duelen igual” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 23).

Una de las heridas que hermanan a estos dos símbolos es, sin duda, la poca comprensión y conocimiento que de ellos se tiene. Con el fin de sostener este punto, Borges parafrasea al novecentista sevillano Rafael Cansinos Assens: “dice [Cansinos Assens] que el arrabal representa líricamente una efusión indeterminada y lo ve extraño y batallador. Esa es una cara de la verdad. En este mi Buenos Aires, lo babélico, lo pintoresco, lo desgajado de las cuatro puntas del mundo, es decoro del Centro” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 22). En realidad, Cansinos Assens dice algo más de lo que apunta el propio Borges pero quizá, en cierta medida, su marcada voz española lo desautoriza ante el ferviente nacionalismo del joven ensayista argentino. Transcribo aquí un fragmento del pasaje al que se refiere Borges en su trabajo:

El influjo del arrabal en la literatura es de naturaleza análoga al del mar. Como el mundo marino, el arrabal representa líricamente una efusión indeterminada. En él, en sus vagos campos sin urbanizar, se sumen y desfiguran, se hacen imprecisos e incoherentes todos los lineamientos arquitectónicos y mentales de la ciudad [...] Toda ciudad tiene sus arrabales, habitados por gentes pintorescas, a un tiempo maliciosas y cándidas, en cuya existencia, algo irregular, hay un tanto del libre vivir

de los litorales y donde los modos de vida urbana toman inesperadamente un sentido arbitrario y autónomo.<sup>78</sup>

Al simplificar y reducir la perspectiva del sevillano sobre el arrabal, Borges deja afuera algunas de las más bellas reivindicaciones que el autor realiza sobre este símbolo: “En todo tiempo, la literatura se ha hecho más viva y libre por su contacto con el arrabal, y allí ha encontrado sus más vigorosos temas. Se ha llenado, de salud, de alegría y de ímpetu, y ha roto sus vestes urbanas. El arrabal tiene un alma pagana y heterodoxa que rechaza toda conveniencia. Es un lugar de burlas o broncas disputas”.<sup>79</sup> Como se observa, la perspectiva de Cansinos Assens es más rica y benevolente con el idolatrado símbolo, de lo que a simple vista juzga el autor del ensayo. Y aún más, pues para el español, el arrabal es ya un símbolo relativamente pleno en la literatura, una postura absolutamente contraria a la del ensayista argentino.

En contraparte, Borges pretende encontrar en las voces nacionales a los verdaderos cultores del arrabal. Como antecedente destaca los tangos antiguos “tan sobrados y tan blandos sobre su espinazo duro de hombría: El Flete, Viento Norte, El Caburé son la audición perfecta de esa alma” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 22). Y continúa su

---

<sup>78</sup> Rafael Cansinos Assens, “El arrabal en la literatura”, *Variaciones Borges*, 8 (1999), p. 30 [pp. 30-35]. Este artículo es una reproducción del original (*Los temas literarios y su interpretación*, pág. 24 y siguientes) que cita Borges en su ensayo. Fue incluido en el número especial de la revista, conmemorando el centenario del nacimiento del argentino, con la siguiente nota: “Este ensayo del gran escritor andaluz, a quien Borges consideraba su amigo y maestro, pertenece a la misma época de *Fervor de Buenos Aires*. Las posibles relaciones entre este escrito y la noción borgesiana de «arrabal» fueron recientemente evocadas por Carmen de Mora, en un coloquio internacional organizado por la Universidad de Bruselas [...]” (p. 30). Quiero destacar una aseveración concreta de la nota. Como se observa, la relación entre el ensayo de Cansinos Assens con “la noción borgesiana de *arrabal*” no sólo es posible, sino más bien explícita, por lo que llama la atención que en la elaboración de la nota, no se deje constancia de la cita directa que realiza Borges en su texto “La pampa y el suburbio son dioses” sobre este ensayo.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 32.

genealogía arrabalera en las plumas de Fray Mocho, Félix Lima, Evaristo Carriego, Roberto Arlt, José S. Tallón y, por qué no decirlo, la de él mismo: “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” (“La pampa y el suburbio son dioses”, p. 22).

En la conclusión del ensayo, Borges arremete nuevamente contra la visión totalizadora de estos dos símbolos, para lo que espera, al igual que en el inicio, encontrar la hermandad con su lector: “Somos unos dejados de la mano de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe, pero en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales los que señalo, no unas luces perdidas. El *Martín Fierro*, el *Santos Vega*, el *Facundo*, miran a los primeros que dije: las obras duraderas de esta centuria mirarán a los últimos” (“La pampa y el suburbio son dioses”, pp. 22-23).

Después del reconocimiento y descripción de los cuatro grandes puntos cardinales, como él los llama, de la cultura argentina –dentro de los cuales vuelve a incluir a la literatura gauchesca en la voz de algunos de sus más destacados exponentes–, cierra el ensayo con una nota de doble consideración, pues por un lado anticipa la salida de su tercer poemario –después sabremos que se trata de *Cuaderno San Martín* (1929)– como una contribución a esta formación del arrabal, y por el otro, termina su ensayo con una curiosa mezcla de registros, pues en una cita de entonación netamente criolla, introduce algunas líneas del poeta y dramaturgo inglés Ben Jonson (Westminster, 1572, Londres, 1637):

Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo –si Dios mejora sus horas– voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor



rioplatenses dejó una de las obras más representativas sobre la vida en el campo uruguayo y sobre sus habitantes, en una lengua completamente ajena al contexto criollo.

Borges inaugura su ensayo con la idea de que el propio contexto cultural que rodea a Hudson lo lleva a aproximarse al ajeno mundo gauchesco, al atribuirle la virtud inglesa – muy distinta a la de otras tradiciones europeas– de transformarse y asimilar lo extranjero:

Los alemanes (cuando entienden) son entendedores grandiosos que todo lo levantan a símbolo y que sin miedo categorizan al mundo. Entienden a otra gente, pero sólo *sub specie aeternitatis* y encasillándola en un orden. Los españoles creen en la ajena malquerencia y en la propia gramática, no en que haya otros países. También en Francia son desentendedores plenarios y toda geografía (física o política entiéndase, que de la espiritual ni hablemos) es un error ante su orgullo. En cambio los ingleses –algunos– los trashumantes y andariegos, ejercen una facultá de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiaticiza, los africaniza y los salva (“La Tierra Cárdena”, p. 31).<sup>81</sup>

En “La Tierra Cárdena” abundan los elogios hacia la figura del autor y su obra. Borges profesa una legítima simpatía y admiración por este “inglés chascomusero y hombre de ciencia universal, que en pleno siglo XIX, en pleno progresismo y despuesismo ensalzó la criollez” (“La Tierra Cárdena”, p. 32). Curiosamente, de los pormenores y las anécdotas del texto se habla menos y se lo describe al inicio del ensayo como: “secuencias de aventuras peleadoras y de aventuras de amor” (“La Tierra Cárdena”, p. 32). Para el autor, el aspecto más destacado en *The Purple Land* es la función que cumple en la tradición criolla. La llama “novela primordial del criollismo” y la retrata como un “libro más nuestro que una pena, sólo alejado de nosotros por el idioma inglés, de donde habrá que restituirlo algún día al purísimo criollo en que fue pensado: criollo litoraleño, criollo en bondá y en

---

<sup>81</sup> Borges mantendrá esta percepción sobre el carácter inglés en la conclusión del ensayo “Sobre *The Purple Land*” de 1941: “Una observación última. Percibir o no los matices criollos es quizá baladí, pero el hecho es que de todos los extranjeros (sin excluir, por cierto, a los españoles) nadie los percibe sino el inglés. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame, Hudson” (p. 120).

sorna, criollo del tiempo anchísimo que nunca picanearon los relojes y que midieron despacito los mates” (“La Tierra Cárdena”, pp. 32-33).

Para el Borges de la década de 1920, el proceso creativo de la novela denota su peculiaridad porque se está frente a uno de los textos más exacerbadamente criollos de finales del XIX en el Río de la Plata que, como paradoja, responde a un código lingüístico en absoluto ajeno a la región en la que fue pensado. Todo este esfuerzo de exaltar la materia gauchesca de la novela no resulta en vano si se toma en cuenta, incluso, que al avanzar el ensayo, esta idea del protagonismo de *The Purple Land* en las letras criollas se verá reforzada en las comparaciones con el icónico *Martín Fierro* –específicamente con *La vuelta*–; medición en donde el texto de Hudson saldrá más de una vez victorioso con relación al de Hernández:

El sentimiento criollo de Hudson, hecho de independencia baguala, de aceptación estoica del sufrir y de serena aceptación de la dicha, se parece al de Hernández. Pero Hernández, gran federal que militó a las órdenes de don Prudencio Rozas, [...] no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: Debe el gaucho tener casa –Escuela, Iglesia y derechos. Lo cual ya es puro sarmientismo (“La Tierra Cárdena”, p. 34).<sup>82</sup>

Como ya se ha observado, esta última frase expone nuevamente la dicotomía sarmientista de “civilización o barbarie” que es profundamente criticada por el joven autor de estos años. Como se recordará, la exaltación del primer término implica para Borges el sometimiento de los modos de vida gauchescos –a los que Sarmiento relaciona con la barbarie– bajo el yugo de los preceptos de modernización con base en modelos extranjeros.

---

<sup>82</sup> Otra gran diferencia que existe para el autor entre el *Martín Fierro* y *The Purple Land* “es la insalvable que se alza entre un destino trágico –inevitabilidad del penar– y un destino feliz, que a pesar de odios y tardanzas, jamás depone su certidumbre de amor. Esto es, la gran semejanza entre los veinticinco fervientes años de Lamb y los cuarenta sentenciosos de Fierro” (“La Tierra Cárdena”, p. 35).

Por el contrario, el escritor y eminente político argentino identificaba el proceso “civilizatorio” por el cual debía transitar la Argentina de mediados y finales del siglo XIX, como una parte sustancial en el progreso de la nación. Al igual que en otros ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, Borges arremete nuevamente y en forma sarcástica contra estas ideas. Destaca que el propio Hudson, ajeno a tanta polémica, fue capaz de brindar en su texto una solución al problema: “Ahí está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona civilización o barbarie y que Hudson Lamb resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda. Esto es, opta por la llaneza, por el impulso, por la vida suelta y arisca sin estiramiento ni fórmulas, que no otra cosa es la mentada barbarie ni fueron nunca los malevos de la Mazorca los únicos encarnadores de la criollez” (“La Tierra Cárdena”, p. 33-34).

La dualidad que distingue a la novela de Hudson –incluso en el juego con la imbricación de narrador y personaje (Hudson–Lamb), que realiza el propio Borges en la cita anterior–, y que con tanto fervor defiende el autor argentino, implica la observación de un doble carácter –regional y a la vez universal– que no sólo abarca el tema de corte criollo, sino que también reúne cualidades apropiadas de tipo estilístico, con las que debe contar cualquier obra que intente traspasar los umbrales de las historias literarias. En este sentido, Block de Behar sostiene, a la par con Borges, que la riqueza narrativa de *The Purple Land* comprende una doble condición, pues:

más allá de los términos gauchescos que su vocabulario invoca (tropilla, pulpería, chiripá, bota-de-potro, domador, a los que dispensa un trato discursivo y explicativo como el que asigna a los topónimos) y de las alternativas pintorescas que narra, la novela contrae en la misma búsqueda –histórica, poética, mística– las dos direcciones que determinan el pacto de la imaginación: por un lado, los riesgos del espacio clausurado, el tiempo, si no detenido, emplazado: el espacio donde se registran las luchas, radican las pasiones, el “sitio” por excelencia, espacio o esperanza [...]. [Por el otro, Hudson no sólo relata] los enfrentamientos sangrientos entre bandos contrarios y hombres de armas tomar, en una tierra que no se ha

recuperado de la intemperancia de una revolución o de la inminencia de otra, en un país ensangrentado en sitios sucesivos y guerras sin tregua, tanto por iniquidades propias como por asedios de sus hostiles invasores.<sup>83</sup>

El autor concluye su ensayo con una muestra más de admiración al encontrar en *The Purple Land* un espacio narrativo en donde la recreación del idílico mundo gauchesco ha sido magistralmente relatada por un inglés cuyo sentir criollo es indudable: “La Tierra Cárdena es el libro de un curioso de vidas, de un gustador de las variedades del yo [...] Oyéndolo vivir, me ha sucedido el envidiarlo con alguna frecuencia sin perderle nunca amistad ¡Cuánta luna campera para un solo hombre, cuántas de a pie con alfajor y sin miedo y alerta corazón, cuánto casual amor para recordarlo después en la seguridad del único amor!” (“La Tierra Cárdena”, pp. 35-36).

*The Purple Land* se mantendrá presente como tema en la extensa obra ensayística del autor. Como sucede con el análisis de otros textos al pasar los años, Borges no transformará de manera sustancial esta “encantada” recepción inicial del libro. Si bien contará con una visión más crítica, no dejará de exaltar las bondades y los deleites que su lectura le provocan. Sin embargo, profundizará un poco más en su contenido al señalar sus aciertos, pero también algunas de sus imperfecciones. Este cambio sutil puede percibirse con facilidad en el texto “Sobre *The Purple Land*” que integra la colección de ensayos de *Otras inquisiciones* (1952).<sup>84</sup> Por esta razón, es importante repasar, brevemente, algunas de

---

<sup>83</sup> L. Block de Behar, art. cit., p. 15.

<sup>84</sup> El texto en su versión original había aparecido a comienzos de la década del cuarenta con el nombre de “Nota sobre *The Purple Land*” en el diario *La Nación* (Buenos Aires, 3 agosto 1941, 2ª sec., p. 1.). Ese mismo año también fue publicado con el título “Nota sobre *La tierra purpúrea*” en: Fernando Pozzo *et al* (eds.), *Antología de Guillermo Enrique Hudson*, Losada, Buenos Aires, 1941, pp. 64-66. (Cfr. Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, p. 209).

las consideraciones que este Borges maduro le dedica al texto de Hudson muchos años después de la publicación de *El tamaño de mi esperanza*.

Como apunta acertadamente Block de Behar, uno de los cambios más sutiles en el ensayo de 1952 es la introducción del título de la novela de Hudson en su lengua original. Para la autora, esta variante mínima expone, de alguna manera, la distancia que el Borges maduro había tomado, desde varias décadas atrás, con su primera obra ensayística:

El primer Borges, que había aspirado a que algún día se restituyera el purísimo criollo en que fue pensado el inglés de la novela, pasa él mismo a descastellanizar “La tierra cárdena” –el título de su escrito de entonces– que deviene “*The Purple Land*” en su texto de 1941, transformando “esa novela primordial del criollismo” en “Esta novela primigenia de Hudson”, rescatándola de las limitaciones locales y temporales pregonadas por una “criollez” que atribuye al autor pero que responde a su propio fervor nativista.<sup>85</sup>

Si bien desde mediados de la década del treinta Borges había comenzado a tomar distancia de sus primeros textos, resulta curioso percibir que este restablecimiento al inglés original del título de la obra de Hudson sólo se efectúa en la versión periodística de 1941 que menciona la autora, pues en la que se integra a la *Antología de Guillermo Enrique Hudson* del mismo año se continúa respetando la traducción al español del título, al igual que en 1926. Esta pequeña variante en el título de la misma publicación y en el mismo año, también puede obedecer a una intención de diferenciarlos en sus dos fuentes originales de impresión, una situación que respondería en este caso a un fin más práctico que ideológico.

De todas formas, es importante destacar algunos de los pasajes de “Sobre *The Purple Land*” que exponen la fidelidad con la que Borges continuó leyendo el texto y

---

<sup>85</sup> L. Block de Behar, art. cit., p. 11.

reivindicando su importancia dentro del contexto de la literatura gauchesca. El siguiente es un claro ejemplo de ello:

Quizá ninguna de las obras de la literatura gauchesca aventaje a *The Purple Land*. Sería deplorable que alguna distracción topográfica y tres o cuatro errores o erratas (*Camelones por Canelones, Aria por Arias, Gumesinda por Gumersinda*) nos escamotearan esa verdad... *The Purple Land* es fundamentalmente criolla. La circunstancia de que el narrador sea un inglés justifica ciertas aclaraciones y ciertos énfasis que requiere el lector y que resultarían anómalos en un gaucho, habituado a esas cosas (“Sobre *The Purple Land*”, p. 118).

Para el escritor, “*The Purple Land* es fundamentalmente criolla” y en esta frase, que parecería contener implícita en sí misma un oxímoron, se conjugan de una vez por todas los dos elementos que constituyen la esencia más peculiar de la obra de Hudson: la criollez descrita y escrita por un “gringo”. Y sin embargo, esta doble condición, que incluso el Borges de 1920 esperaba enmendar algún día –con la restitución del texto al español en el que él asumió fue pensado– parecería no contar ya con el peso, un tanto denigratorio, que en la genealogía de la literatura gauchesca se le había atribuido. Para reforzar esta idea, el ensayista nos pone ejemplos de otros ilustres autores, como Ezequiel Martínez Estrada, que comparten el mismo sentimiento e introduce, al mismo tiempo y con más vehemencia quizá que en 1926, el lugar y la importancia que *The Purple Land* ocupa en la genealogía de la gauchesca:

Martínez Estrada, como se ve, no ha vacilado en preferir la obra total de Hudson al más insigne de los libros canónicos de nuestra literatura gauchesca. Por lo pronto, el ámbito que abarca a *The Purple Land* es incomparablemente mayor. El *Martín Fierro* (pese al proyecto de canonización de Lugones) es menos la epopeya de nuestros orígenes –¡en 1872!– que la autobiografía de un cuchillero, falseada por bravatas y por quejumbres que casi profetizan al tango. En Ascasubi hay rasgos más vívidos, más felicidad, más coraje, pero todo ello está fragmentario y secreto en tres tomos incidentales, de cuatrocientas páginas cada uno. *Don Segundo Sombra*, pese a la veracidad de los diálogos, está maleado por el afán de magnificar las tareas más inocentes. Nadie ignora que su narrador es un gaucho, de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral, que hace de un arreo de novillos una función de guerra. Güiraldes ahueca la voz para referir los trabajos cotidianos de campo,

Hudson (como Ascasubi, como Hernández, como Eduardo Gutiérrez) narra con toda naturalidad hechos acaso atroces (“Sobre *The Purple Land*”, pp. 118-119).

Como se observa, las referencias están dedicadas a Ascasubi, Hernández y Eduardo Gutiérrez. Pero lo que realmente llama la atención en este fragmento es la mención de Ricardo Güiraldes y de su obra *Don Segundo Sombra* (1926), a la que separa del grupo por varias razones. Una de ellas podría ser la cuestión generacional: la escritura de la novela de Güiraldes es mucho más tardía que la de los gauchescos decimonónicos. Sin embargo, es evidente que la distancia que el autor traza entre sus obras va más allá de una mera brecha temporal. No es la primera vez que Borges expone su inconformidad con el “gigantismo teatral” que Güiraldes le imprime a las tareas de campo en su novela y que distan mucho de las hazañas, penurias y experiencias campiranas por las que atraviesan personajes como Juan Muraña, o Martín Fierro.

Como el propio autor señala en el texto, es indudable que quien narra y protagoniza *Don Segunda Sombra* es un gaucho –personaje fundamental para desarrollar la acción narrativa del tipo de novela que encabeza– o lo que ya a principios del siglo XX rioplatense se entendía por él. Pero esto no quiere decir, como bien lo expone Borges, que con la participación de Fabio Cáceres en las tareas de campo y su educación sentimental del mundo criollo, sea suficiente para dotar a la novela de una verdadera esencia de la gauchesca.<sup>86</sup> Esta condición se encuentra, según Borges, más cercana a la ferocidad e ingobernabilidad que el gaucho enfrenta en su cotidiana relación con el enigma siempre

---

<sup>86</sup> Incluso uno de los elogios que Borges dedica a la obra de Hudson es la caracterización del personaje en *The Purple Land*, pues “el gaucho no figura sino de modo lateral, secundario. Tanto mejor para la veracidad del retrato, cabe responder. El gaucho es un hombre taciturno, el gaucho desconoce, o desdeña, las complejas delicias de la memoria y de la introspección; mostrarlo autobiográfico y efusivo, ya es deformarlo” (“Sobre *The Purple Land*”, p. 119).

expectante de la pampa, y que supieron contar tan bien, Hudson, Ascasubi, Hernández y Gutiérrez. En síntesis, Borges opone la obra de Güiraldes, a la que años más tarde describirá como una literatura de reseros, con aquellas que son capaces de narrar “con toda naturalidad hechos acaso atroces”.<sup>87</sup>

Pero la novela de Hudson, como nos dice el ensayista, no es intachable pues:

Adolece de un error evidente, que es lógico imputar a los azares de la improvisación: la vana y fatigosa complejidad de ciertas aventuras. Pienso en las del final: son lo bastante complicadas para fatigar la atención, pero no para interesarla. En esos onerosos capítulos, Hudson parece no entender que el libro es sucesivo (casi tan puramente sucesivo como el *Satiricón* o como *El buscón*) y lo entorpece de artificios inútiles. Se trata de un error hartamente difundido: Dickens, en todas sus novelas, incurre en prolijidades análogas (“Sobre *The Purple Land*” p. 118).

Más allá de las compartidas desavenencias que Borges mantiene con la narración de las historias finales de la novela, no dejan de ser importantes las comparaciones que establece entre el libro de Hudson y otras grandes obras y autores como el *Satiricón* de Petronio o *El buscón* de Quevedo, sin olvidar que le imputa los mismos hartos y difundidos errores a todas las novelas de Dickens.

El texto de Hudson y las reflexiones que años más tarde le sigue provocando al autor, sirven para finalizar el ensayo con un comentario que lleva implícito en sí el triste devenir histórico de su propio linaje y la constatación de la artificialidad de exaltar al gaucho sólo en el mundo de la literatura, para proporcionarle una nula repercusión en la verdadera historia del país: “En la literatura argentina privan los gauchos de la provincia de

---

<sup>87</sup> Esta percepción de Borges, que desacredita el carácter netamente gauchesco de *Don Segundo Sombra*, también se puede constatar en el poema “Mil novecientos veintitantos” de *El Hacedor* (1960), pues en el recuento que el autor hace de su propia experiencia literaria en esa década devienen los siguientes versos: “[...] yo tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos /y Ricardo pensaba en sus reseros. /No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo, /no presentimos el oprobio, el incendio y la tremenda noche de la Alianza;”. J. L. B., “Mil novecientos veintitantos” (*El Hacedor, OC (1952-1972)*, t. II, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, p. 225). [Las cursivas son mías].

Buenos Aires; la paradójica razón de esa primacía es la existencia de una gran ciudad, Buenos Aires, madre de insignes literatos «gauchescos». Si en vez de interrogar la literatura, nos atenemos a la historia, comprobaremos que ese glorificado gauchaje ha influido poco en los destinos de su provincia, nada en los del país” (“Sobre *The Purple Land*” p. 119).

La novela *La tierra cárdena*, nombrada así por Borges en 1926, o *The Purple Land* en los años cuarenta y cincuenta, será un importante registro de ese bastión gauchesco que el autor convertirá siempre en materia de análisis y de reflexión. De regreso a sus primeros años de escritura ensayística, convendrá retomar el camino cronológico para entender cómo esta pasión criolla desbordante en varios de los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, comienza a transformarse de manera paulatina hacia finales de los años veinte.

### 2.3.3 La fruición de todo un idioma

En 1928 Jorge Luis Borges publica su tercer y último libro de ensayos de la década: *El idioma de los argentinos*. En el título puede leerse una clara respuesta de Borges a la polémica de la época sobre el habla argentina, generada desde fuera con Américo Castro y Amado Alonso. Este título peculiar representa, sin lugar a dudas, una de las preocupaciones más apremiantes del escritor a finales de los años veinte: el problema de la lengua como elemento esencial en la conformación de la identidad nacional argentina. Los textos dedicados a esta controversia se ubican estratégicamente al inicio (“Indagación de la palabra”) y al cierre del libro con el ensayo que da nombre a todo el volumen: “El idioma de los argentinos”. Borges continuará explorando algunos de los temas y autores que ya habían sido materia de examen en sus dos publicaciones ensayísticas previas. Por un lado,

el lector se reencontrará con el análisis de varios escritores clásicos en textos como: “Un soneto de Francisco de Quevedo”, “Las coplas de Jorge Manrique”, “Para el centenario de Góngora” y “La conducta novelística de Cervantes”. Por otro lado, volverán las reseñas sobre el trabajo de autores contemporáneos –Alfonso Reyes y Ricardo E. Molinari–, así como los temas de indagación poética y de reflexión sobre los propósitos de la literatura: “Otra vez la metáfora”, “El culteranismo”, “Simulación de la imagen”, “Ubicación de Almafuerte”, “La felicidad escrita” y “La fruición literaria”. Un aspecto significativo será la introducción, con mayor énfasis, de temas referentes a la cultura de “las orillas” en el Río de la Plata, en ensayos como: “El truco”, “Ascendencias del tango” y “Apunte férvido sobre la milonga”.

Sin lugar a dudas, al examinar la composición general del libro, lo que más llama la atención –para los propósitos de este estudio– es la acentuada disminución de temas y autores gauchescos que se presenta en *El idioma de los argentinos*. En cuanto a los escritores que cultivan el género sólo se encuentra un ensayo dedicado a Eduardo Wilde, para quien la composición de obras gauchescas no fue una actividad privativa ni destacada; además de algunas menciones tangenciales a Eduardo Gutiérrez o al *Martín Fierro*. Por el contrario, resulta un aspecto sobresaliente la inclusión, por primera vez en un libro de Borges, de dos textos de corte narrativo conjurados bajo el nombre común de “Dos esquinas” y subdivididos en “Sentirse en muerte” y “Hombres pelearon”, este último, como ya se mencionó, antecedente fundamental del emblemático “Hombre de la esquina rosada”, uno de los primeros textos de corte gauchesco producido por el autor.

Aunque siempre con su sesgo particular, las escasas aproximaciones de Borges a los textos gauchescos en *El idioma de los argentinos* sufrirán algunas variaciones y serán, en la mayoría de los casos, comentarios tangenciales mediante los cuales el autor intentará

acercarse a la verdadera preocupación que demanda su atención en este volumen: la “lengua argentina”. En este sentido, algunas de las frases que se integran en ensayos como “La felicidad escrita”, dejan entrever la orientación ideológica y, a su vez, exponen las preocupaciones que motivan al Borges de finales de los años veinte: “Hoy cantamos al gaucho; mañana plañiremos a los inmigrantes heroicos. Todo es hermoso; mejor dicho, todo suele ser hermoso, después. La belleza es más fatalidad que la muerte” (“La felicidad escrita”, p. 44). Para el autor, la Argentina de finales de la década del veinte se encuentra en un momento fundamental de transición. Nuevamente, la oleada inmigratoria y las consecuencias que produce su incursión en la sociedad, son una preocupación destacada en sus reflexiones, pero esta vez el punto estratégico para el análisis parece ser el problema lingüístico.

Por lo tanto, ¿cuáles son los propósitos reales que Borges emprende con la escritura de un texto como *El idioma de los argentinos*? o, como se pregunta y responde Beatriz Sarlo, ¿qué es lo que se encuentra verdaderamente en la elaboración de un libro de ensayos como éste? Para la autora, lo que Borges pretende hallar es:

la idea de una lengua que evoca la oralidad incontaminada del castellano rioplatense antes de la llegada masiva de la inmigración; y que, además, no fue manipulada por las operaciones estéticas del modernismo literario. En realidad, lo que Borges construye es un mito cultural, un horizonte utópico del pasado hispano-criollo que permitiría definir lo “argentino” en relación a una tradición que, como toda tradición, está siendo inventada. Ese terreno cultural firme, aunque no pueda presentar grandes textos (los grandes textos pertenecen a la tradición literaria no argentina: basta recorrer el sistema que Borges arma en sus tres primeros libros de ensayos), proporciona un *tono* y, sobre todo, establece límites frente a una “mala” contaminación cultural y lingüística activada, desde una dirección, por el “arrabalero” y condenada, desde la opuesta, por el casticismo como operación aún *pregnante*.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Beatriz Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, *Orbis Tertius*, núm. 1, p. 171, 1996.

Como observa Sarlo, la búsqueda de esta “identidad original” lingüística argentina persigue fines más complejos en los que el autor no deja de lado el difícil proceso de reinención de la tradición. Sin lugar a dudas, la construcción de este mito cultural, al que se refiere la autora, se encuentra circunscrito en un principio artificial: trazar los márgenes primigenios del español argentino dejando a un lado los fenómenos de “contaminación lingüística” presentes en la realidad social rioplatense. En este sentido, para Borges, la literatura gauchesca se constituye como referente esencial en el proceso de recreación de ese emblemático y mítico pasado lingüístico hispano-criollo que pretende rescatar. A pesar de la importancia que le adjudica a la tradición gauchesca en la formación de este estatuto lingüístico, Sarlo destaca que:

Borges no describe las operaciones de la gauchesca, sino que toma a la gauchesca para probar en ella, y en un puñado de escritores letrados del siglo XIX, la preexistencia de una argentinidad que habría entrado en una zona de peligro. El lunfardo y el “arrabalero” están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética. Son, al mismo tiempo, una exageración y una deformación: el lunfardo se define como jerga artificiosa de marginales; el arrabalero como mimesis empobrecida de la oralidad de las orillas de Buenos Aires.<sup>89</sup>

Como se señala, en Borges persiste la necesidad de recrear una etapa anterior que delimite esa categoría denominada “el idioma de los argentinos”, supuestamente amenazada en las primeras décadas del siglo pasado por la “ilegitimidad estética” que los grupos sociales más vulnerables comenzaban a imprimirle al español de la región. En definitiva, tal y como lo señala Sarlo, el conflicto lingüístico, disfrazado como un problema

---

<sup>89</sup> *Id.* Otro ejemplo de las categorizaciones borgeanas totalitarias de la época, se encuentra en el ensayo “Ascendencias del tango” en el que el autor afirma: “El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente; no así el montevideano, siempre nostálgico de gauchos. [...] El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú” (J. L. Borges, “Ascendencias del tango” en: *El idioma de los argentinos*, pp. 101 y 108).

estético, no deja de ser un conflicto profundamente social. Pero la objeción borgeana sobre el carácter, forma y fondo de la lengua argentina, no sólo se remite al lunfardo y al mundo de las orillas. También existe una profunda enemistad con el exacerbado purismo proveniente del casticismo: “Dos influencias antagónicas entre sí militan contra un habla argentina. Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción” (“El idioma de los argentinos”, pp. 144-145). Cabe destacar que este fenómeno del casticismo, en un sentido opuesto al español rioplatense, permanecerá como motivo de reflexión, crítica y análisis en las siguientes décadas de ensayo borgeano.<sup>90</sup> Definido más bien por un sistema de distanciamiento y

---

<sup>90</sup> “[...] el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio” (“El idioma de los argentinos”, p. 153). Como se observa, es a finales de la década del veinte en donde Borges arremete con mayor violencia contra el fundamentalismo castizo hispánico y sus letras, pues en 1927 se suscita la llamada *Segunda Polémica* a partir de la afirmación de que el *meridiano intelectual* de Hispanoamérica era Madrid. Leonor Fleming sostiene que esta disputa, la más difundida (la primera había sido en 1845), se inicia:

a raíz de un editorial de *La Gaceta Literaria*, de Madrid (n.º 8, 15 de abril de 1927) en el que se propone a la capital española como «meridiano intelectual» de todos los escritores de lengua española, incluidos los hispanoamericanos. La reacción de estos últimos es inmediata, y se concentra, sobre todo, en el grupo de jóvenes de la revista argentina *Martín Fierro* [de la que Borges es uno de sus más importantes miembros]. En síntesis casi textual, las quejas y los argumentos de la publicación madrileña son los siguientes: a) Propone eliminar términos como «América Latina» o «latinoamericanismo». b) Señala las «turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando, so capa de latinismo», c) Denuncia el «panamericanismo» o captación por los Estados Unidos, d) Puntualiza que el término hispanoamericanismo «no representa la hegemonía de ningún pueblo de habla española sino la igualdad de todos», e) Se queja de que los intelectuales elijan a Francia e Italia como centros de sus actividades sin dignarse a tocar España, o considerándola «campo de turismo pintoresco», f) Y concluye que «de ahí la necesidad urgente de proponer y exaltar a Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica».

Aunque ya habían pasado los años, y las independencias -al menos territoriales- estaban firmes, afloraban del subconsciente de la ex metrópoli antiguas reminiscencias colonialistas (el problema del colonialismo es que también es una ideología inconsciente). De los puntos transcriptos se desprenden como evidentes, por una parte, las pretensiones hegemónicas y el recelo ante la inquietante competencia de otros países; por otra, un mal

oposición con lo que no se quiere, “el idioma de los argentinos” que postula Borges está más cercano a las reminiscencias de la oralidad que a la cultura escrita ilustrada, y toma a los clásicos decimonónicos que lindan con el habla criolla como una prueba de ello: “Mejor hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia” (“El idioma de los argentinos”, p. 155). Para Beatriz Sarlo, el planteamiento general de esta dicotomía borgeana, que pretende asimilar la escritura y la voz, o dicho de otra manera, la escritura y la oralidad es, esencialmente, “el problema abierto por Borges en «El idioma de los argentinos»”, pues “se enuncia en este texto ciertamente original una nueva visión de la utopía literaria: que es posible captar una nacionalidad semántica en el tono y en la connotación de la voz oral y que, en el siglo XIX, hubo escritores (Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio

---

disimulado paternalismo (la igualdad de todos, pero el meridiano en Madrid); y, en resumidas cuentas, el contradictorio sentimiento de superioridad e inseguridad del tutor que no se resigna a la independencia de su pupilo (Leonor Fleming, “El meridiano cultural: un meridiano polémico”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, s/p).

En este contexto, Borges permanecerá en su ímpetu de desmitificación del habla peninsular, como sinónimo de la más excelsa, y seguirá activo en algunas reseñas y ensayos venideros como: “Américo Castro: La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico” (*Sur*, nov. 1941), publicado también en *Otras Inquisiciones* (1952) bajo el título de “Las alarmas del doctor Américo Castro”. En un tono más refinado, pero no por ello menos audaz, Borges evidencia las graves deficiencias de análisis sobre el fenómeno del español bonaerense, que Américo Castro expone en su libro: “Al doctor Castro (*La peculiaridad lingüística*, etcétera) no le basta observar un «desbarajuste lingüístico en Buenos Aires»: aventura una hipótesis del «lunfardismo» y de la mística «gauchófila». Para demostrar la primera tesis –la corrupción del idioma español en el Plata–, el doctor apela a un procedimiento que debemos calificar sofisticado, para no poner en duda su inteligencia; de candoroso, para no dudar de su probidad” (*Otras Inquisiciones*, p. 34).

Mansilla, Eduardo Wilde) que escribieron siguiendo esa voz. «Dijeron bien en argentino» afirma Borges sobre ellos”.<sup>91</sup>

Con este ejercicio introspectivo en la particularidades de la lengua argentina, Borges emprende el cierre de una década ensayística que ha dado como fruto tres libros en los que el autor desarrolla sus más acérrimas creencias criollas y en los que explora los más destacados temas que atañen al género gauchesco. A pesar de que en 1930 dedica un nuevo texto al género ensayístico (*Evaristo Carriego*),<sup>92</sup> éste prácticamente representará un eslabón en el proceso de transición borgeana hacia nuevas perspectivas sobre el tema reduciendo, de manera considerable, su interés en el devenir sobre los asuntos criollos, como se observará con la publicación en 1932 de *Discusión*.

---

<sup>91</sup> B. Sarlo, art. cit., p. 171.

<sup>92</sup> En *Evaristo Carriego* (1930), la introducción de los temas que atañen a la literatura gauchesca suele ser tangencial a la figura de Carriego. A lo largo de la pretendida “biografía” del poeta de las orillas de Buenos Aires, Borges desliza algunas reflexiones vinculadas con la literatura gauchesca de carácter general, como la siguiente: “Con *Martín Fierro* [Carriego] debe de haber ejercido el proceder común de su tiempo: unas apasionadas lecturas clandestinas cuando muchacho, un gusto sin dictamen. Era aficionado también a las calumniadas biografías de guapos que hizo Eduardo Gutiérrez, desde la semi romántica de Moreira hasta la desengañadamente realista de Hormiga Negra, el de San Nicolás (*¡del Arrollo y no me arrollo!*)” (J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, p. 37).

### 3. LOS AÑOS VENIDEROS: UN DESPLAZAMIENTO HACIA LA *DISCUSIÓN*

*Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias. No sé si la disculpa inversa del epígrafe me valdrá.*

Jorge Luis Borges, *Discusión*

#### 3.1 TRES ENSAYOS “GAUCHESCOS”: EL DEBATE SOBRE SU GÉNESIS

Constituye un rasgo significativo el hecho de que Borges no abandone la gauchesca a lo largo de su extensa obra e incluso que el tema lo acompañe hasta sus más tardíos escritos. Como se observó en el capítulo anterior, sus disquisiciones sobre el asunto gauchesco se remontan hasta antes de 1925 con la aparición de varios textos en publicaciones periódicas y revistas de la época. Sin embargo, es en *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y –en menor medida– en *El idioma de los argentinos* en donde se recopilan y añaden gran cantidad de ensayos abocados a discutir el problema.

Esta situación se mantuvo hasta 1932, cuando en el libro *Discusión* se registra “una muy sensible disminución en el número de ensayos dedicados a temas locales [...]. De hecho, fuera de tres textos con una temática argentina («Nuestras imposibilidades», «El coronel Ascasubi» y «El *Martín Fierro*»), el resto de ellos se centra más bien en aspectos literarios, teológicos y filosóficos de carácter e interés universales”.<sup>1</sup> Si bien en los tres libros anteriores correspondientes al género ensayístico se producía un fenómeno similar

---

<sup>1</sup> R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México/FCE, Buenos Aires, 1993, pp. 212-213.

(es decir, la combinación sistemática en la confección del volumen con escritos que versaban sobre el asunto gauchesco, más otros que analizaban cuestiones de interés general), en el caso de *Discusión* resulta novedoso destacar que ya no existe una permeabilidad del tema en los textos que no están expresa y exclusivamente dedicados a la gauchesca, como sucedía por ejemplo en *El tamaño de mi esperanza*. Se recordará que algunos motivos pertenecientes a esta obra podían detectarse en varios de los ensayos en los que el examen de lo gauchesco no era prioridad. Sin embargo, y como observan algunos críticos, los textos de temática general que examinan procedimientos y estrategias narrativas en *Discusión*, contribuirán de forma destacada a la construcción de la incipiente narrativa borgeana.

Por esta razón, resulta pertinente concentrarse sólo en los tres ensayos de *Discusión* que realmente colocan al problema de lo criollo y al asunto gauchesco como punto neural del análisis y que son, como se mencionó, “Nuestras imposibilidades”, “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”. Además del escaso pero representativo número de estos textos en el volumen de 1932 (que cuenta con quince ensayos en total),<sup>2</sup> es importante

---

<sup>2</sup> El resto de los ensayos que integran el volumen –excepto “Una vindicación de la cábala”– aparecieron previamente, como en el caso de los libros de la década del veinte, en publicaciones periódicas: “La penúltima versión de la realidad” (*Síntesis*, año 2, núm. 15 ago. 1928, pp. 293-297), “La supersticiosa ética del lector” (*Azul*, Azul, Pcia. de Buenos Aires, año 2, núm. 8, ene.-feb. 1931, pp. 11-14), “El otro Whitman” (*La vida literaria*, año 2, núm. 14, ene. 1929, s/p), “Una vindicación del falso Basilides” (anteriormente “Una vindicación de los gnósticos” *La Prensa* 1º ene. 1932, sec. 4ª, p. 4), “La postulación de la realidad” (*Azul*, Pcia. de Buenos Aires, año 2, núm. 10, jun. 1931, pp. 13-18 jun. 1931), “Films” (*Sur* invierno 1931, pp. 171-173 en *Discusión* se incluye “*Street Scene*”), “El arte narrativo y la magia” (*Sur*, año 2, verano 1932, pp. 172-179), “Paul Groussac” (anteriormente “Groussac”, *Nosotros*, año 23, vol. 65, núm. 242, jul. 1929), “La duración del infierno” (*Síntesis*, año 3, núm. 25, jun. 1929, pp. 9-13), “Las versiones homéricas” (*La Prensa* 8 de mayo 1932, sec. 3ª, p. 1), “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (*La Prensa* 1º ene. 1929, sec. 4ª, p. 1). (Cfr. Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, pról. Noé Jitrik, FCE, Buenos Aires, 1997, p. 35 y ss).

destacar que años más tarde esta primera edición sufrirá, como muchos de los escritos borgeanos, sensibles modificaciones en su estructura y en la composición de los ensayos que la integran. Este dato no es menor, si se recuerda que los tres libros pertenecientes al género en la década del veinte no traspasaron la censura en vida del autor. Por lo tanto, es un hecho significativo que *Discusión* –al igual que *Evaristo Carriego* (1930)– sí se haya mantenido en el mundo borgeano de los textos no censurados, y pertenezca a la otra modalidad de las prácticas editoriales encabezadas por el autor con su obra más temprana: la reescritura parcial o total de ella.<sup>3</sup>

Sospecho que la incipiente madurez y consolidación narrativa que la escritura de Borges comienza a experimentar desde la década del treinta contribuye a la permanencia de este volumen en sus *Obras completas*. Si bien la pretendida biografía de Carriego, que inaugura este decenio de literatura borgeana y que también se salva de los fuegos inquisitoriales de su autor, no denota aún avances estilísticos en el género como sucederá con el caso de *Discusión*. A pesar de que se puede juzgar a un Borges más satisfecho con su producción de inicios de los años treinta, el hecho de que apele a la modificación de varios de los ensayos que componen el volumen –lo mismo sucede con *Evaristo Carriego*– deja

---

<sup>3</sup> Las siguientes ediciones de *Discusión* (1932) presentan diversas particularidades. Entre ellas, la supresión de varios de los ensayos que habían formado parte de la primera publicación y la adición de otros sin previo aviso al lector, una pequeña “trampa” borgeana, pues como señala Eliot Weinberger, algunos de los textos en las ediciones posteriores “fueron escritos décadas después, en un estilo que había cambiado en extremo” (“Borges: la biblioteca parcial”, *Letras Libres*, núm. 8, Agosto 1999, p. 37). Un ejemplo de ello es la inclusión del célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición” –una conferencia dictada en 1951, compilada en 1953 y que se publica posteriormente en la edición de 1957 de las *Obras completas*– que por su alusión directa al cuento “La muerte y la brújula” –publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1942– no pudo haber sido escrito antes de esa fecha. La distancia estilística y temática que los años produjeron entre las ediciones del libro impide que se estudie, en este capítulo, los nuevos textos vinculados con la gauchesca agregados tiempo después. Por este motivo, los ensayos pertinentes sobre el tema se analizarán en el siguiente apartado, dedicado a la producción literaria de Borges en ese período.

en evidencia que esta aparente “conformidad” con su obra del período no es tan profunda y genera, particularmente en los textos relacionados con la literatura gauchesca, una confusión muy habitual a la hora de su análisis, pues suprime de las ediciones venideras el texto “Nuestras imposibilidades”, mientras que “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*” serán materia prima para una serie de nuevas reflexiones sobre la gauchesca, pero desaparecerán como ensayos individuales en las siguientes ediciones de *Discusión*. Sin embargo, en ellas se registrará un solo texto sobre el tema (“La poesía gauchesca”) que contará con abundantes elementos provenientes de los dos ensayos anteriores.

Un ejemplo claro de las dificultades que presenta esta variación editorial de los textos borgeanos –sumado a la carencia de ediciones críticas de su obra–, es la cantidad de inexactitudes en la que se incurre sobre las fechas de publicación y los títulos de los ensayos. Esto sucede particularmente en el caso de la edición de 1932, y específicamente con los dos trabajos que se centran en las figuras de Hilario Ascasubi y José Hernández. Para ejemplificar este problema, selecciono como modelo de análisis el artículo “Borges, lector de *Martín Fierro*” de Mónica Bueno.<sup>4</sup>

Este trabajo despliega un amplio estudio acerca del permanente interés que sintió el escritor argentino por el libro de José Hernández. La autora se refiere en primera instancia —al igual que Josefina Ludmer— a las marcas significativas que implicó la lectura de este clásico de la gauchesca en la función operativa de la lectura borgeana: “Cada vez que un libro se lee, se ilumina una perspectiva que enfoca una forma y esconde otras. Las prerrogativas del tiempo y del espacio, esto es, la ubicación de un hombre en su época y en

---

<sup>4</sup> Mónica Bueno, “Borges, lector de *Martín Fierro*”, en: José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez, CONACULTA-FCE-ALLCA XX (*Colección Archivos*, 51), Madrid, 2001, pp. 635-653.

su lugar son evidencias irrefutables del escorzo obligado. Todo esto nos lo ha enseñado Borges. Su literatura es antes que nada una exposición manifiesta de una lectura”.<sup>5</sup> Partiendo de esta premisa, el encuentro con el texto borgeano desde sus orígenes es siempre en sí mismo una revisión implícita de las lecturas más cercanas al autor, entre las que se hallarán el *Martín Fierro* y, con él, todo un grupo de características fascinantes.

En consonancia con otros críticos, Bueno propone una premisa ampliamente compartida: señala que desde sus primeros textos ensayísticos, Borges diseña un programa estético e ideológico que si bien irá cambiando y madurando a lo largo de los años, desde estos escritos iniciales refleja la suma inquietud que el problema de lo criollo y de lo nacional suscita en su escritura. Sostiene que desde 1926 en *El tamaño de mi esperanza*, el joven Borges vanguardista “inaugura una búsqueda que responde al linaje materno”.<sup>6</sup> Lo anterior se basa en el análisis —citado por la propia Bueno— que realiza Ricardo Piglia en “Ideología y ficción en Borges” acerca de los linajes que marcan su literatura. Para el creador de *Respiración artificial*, la escritura de Borges “se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado, los antepasados familiares, «los mayores», los fundadores, los guerreros, el linaje de la sangre. [...] Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario”.<sup>7</sup> En síntesis, para Piglia la escritura de Borges “reconstruye su

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 638.

<sup>7</sup> Ricardo Piglia, “Ideología y ficción en Borges”, en: *Punto de Vista*, año 2, núm. 5, 1979, p. 3. (Reeditado en: *Ficciones argentinas: antología de la lecturas críticas*, (comp.) Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA, Norma, Buenos Aires, 2004, pp. 33-42). También en: *Borges y la crítica*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992, pp. 87-90.

estirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares”.<sup>8</sup>

Siguiendo esta línea, Bueno sostiene que la conceptualización del linaje materno expuesto por Piglia va de la mano con un singular planteo criollista, es decir, un “criollismo metafísico, «conversador del mundo y del yo», y que es sobre todo una voz [...] entre otras, la voz del *Martín Fierro* de Hernández”.<sup>9</sup> Al fechar acertadamente en la década del veinte el establecimiento programático del criollismo borgeano, destaca una estrategia literaria y táctica del escritor en lo que se refiere a la tradición y los nombres de esa tradición, pues para la autora “Borges no discute a los consagrados, sino que los coloca en su sistema estético, que es por supuesto, un boceto ideológico. *Martín Fierro* y José Hernández contribuyen a delinear esa perspectiva”.<sup>10</sup>

La afirmación anterior le sirve a Bueno de punto de partida para analizar cómo se desarrollarán los distintos cambios acerca del tema dentro de la obra de Borges. Para ella, será evidente que en la medida en que este código ideológico se transforma, también se modifica la percepción del autor acerca del *Martín Fierro* en particular y del criollismo en general: “Una profecía y un deseo. Borges abominará unos años después de este libro [*El tamaño de mi esperanza*], no de los temas sino de su tratamiento. En definitiva, de la ideología del criollismo”.<sup>11</sup>

Hasta este punto, la lectura de Mónica Bueno contiene un acertado análisis en el que introduce sugerentes e innovadores conceptos —al relacionar, por ejemplo, las distintas

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>9</sup> M. Bueno, art. cit., pp. 638-639.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 640-641.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 639.

etapas dentro del criollismo borgeano con la ebullición política argentina de aquellos tiempos. Sin embargo, su trabajo incurre en errores cuando proporciona datos concretos sobre las ediciones y publicaciones de algunos textos fundamentales de Borges relativos a la gauchesca.

La autora sostiene que en el año de 1931, el joven escritor publica en *Sur* el ensayo titulado “El *Martín Fierro*”, una aseveración que es correcta, porque el texto sale por primera vez en la revista dirigida por Victoria Ocampo en otoño de ese año. Lo había precedido “El coronel Ascasubi”, escrito en 1930, pero publicado en el verano de 1931.<sup>12</sup> Sin embargo, al proseguir su recuento comete un craso error, ya que sostiene que “al año siguiente [1932], el texto aparece como «La poesía gauchesca»”.<sup>13</sup> En 1932 Borges no publica ningún texto con ese título en *Discusión*. Sólo están presentes, como se mencionó, los dos ensayos relacionados con esta temática: “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”.

De esta afirmación se deducen dos problemas. El primero es que, evidentemente, Bueno no tiene a la vista la primera edición de *Discusión*, publicada en el 32. No da noticia de que en el texto se encontraban estos dos ensayos escritos por separado y que Borges no había publicado aún ningún trabajo con el título que ella menciona, algo que sucederá hasta la década del cincuenta. El segundo problema que se postula en el artículo –con claros visos de error– es la afirmación de que Borges cambia automáticamente el título de “El *Martín Fierro*” por el de “La poesía gauchesca”. En realidad es hasta 1953, en el libro *El «Martín Fierro»*

---

<sup>12</sup> “El coronel Ascasubi”, *Sur*, año 1, núm. 1, verano 1931, pp. 129-140. “El *Martín Fierro*”, *Sur*, año 1, núm. 2, otoño 1931, pp. 134-145. (Cfr. N. Helft, *op. cit.*, p. 37).

<sup>13</sup> M. Bueno, art. cit., p. 642.

*Fierro*» escrito en colaboración con Margarita Guerrero,<sup>14</sup> cuando aparece un ensayo con tal título; y será hasta 1957, en la segunda edición de *Discusión* integrada a las *Obras completas*,<sup>15</sup> cuando vuelva a presentarse un ensayo con ese nombre, el cual además no constituye, desde mi punto de vista, ni la simple continuación o refundición de los dos textos de 1931 publicados en *Sur*, ni el texto homónimo de 1953, como sugieren algunos investigadores.<sup>16</sup> Borges agrega, suprime y transforma elementos de todos estos textos para

---

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (colab.), *El «Martín Fierro»*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 11-29.

<sup>15</sup> La única edición de *Discusión* en la que se registran modificaciones significativas con respecto de la primera de 1932, es la que está integrada en las *Obras completas* de 1957 que, por cierto, constituirá la “reaparición” del texto después de veinticinco años de haber sido publicado. Como señala Helft, esta última edición “incluye muchas variantes, respecto de la edición de 1932”, al punto de que es necesario volver a “listar el contenido completo” del libro de 1957. Las siguientes ediciones que van desde 1974 hasta 1994, en el registro del investigador, no presentan cambios respecto de la publicación de los años cincuenta. (N. Helft, *op. cit.*, p. 256).

<sup>16</sup> Lamentablemente, la bibliografía de Helft provoca este mismo problema, pues al documentar la aparición de los textos que están bajo ese título anota, en primer lugar, el ensayo “La poesía gauchesca”, publicado en la revista *Ars* de 1960 con el siguiente inicio: “[En las literaturas de América...]. Inmediatamente después, y para diferenciarlo de los textos de 1953 y 1957 conjurados bajo el mismo nombre, registra un supuesto inicio común de estos últimos para señalar que se trata de los mismos ensayos, pero publicados en dos libros distintos, pues anota: “«La poesía gauchesca» [«La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares...»] [“El *Martín Fierro* 1953] [*Discusión* 1957]\*” (N. Helft, *op. cit.*, p. 190). Reproduzco aquí los párrafos iniciales de los textos de 1953 y de 1957 que en la anotación de Helft se presumen iguales:

1) “*La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menos de los que descubriremos de ella*” (Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (col.), *El «Martín Fierro»*, p. 11). [Las cursivas son mías].

2) “*Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus nocturnos y que respondió: «Toda mi vida».* Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente que el universo necesita del menor de

reelaborar sus conceptos acerca del género gauchesco. Como Bueno parece no conocer el trabajo sobre Ascasubi de inicios de la década del treinta, sostiene que el ensayo “La poesía gauchesca” de la edición de *Discusión* del 57 es la derivación directa sólo de “El *Martín Fierro*”.

Páginas más adelante, reincide en esta confusión al afirmar que la conferencia dictada por Borges el 29 de octubre de 1945 en Montevideo, llamada “Aspectos de la literatura gauchesca”<sup>17</sup> y publicada en 1950 como folleto en esa ciudad, es el mismo ensayo (“El *Martín Fierro*”) aparecido en *Sur* en el 31 y publicado supuestamente bajo el nombre de “La poesía gauchesca” en *Discusión*. Nuevamente este desorden de datos parece atestiguar un desconocimiento de los otros ensayos que sobre el tema había escrito el autor muchos años antes.

Las confusiones que se exhiben en “Borges, lector de *Martín Fierro*” son paradigmáticas, pues ponen de manifiesto el recurrente problema que existe con las ediciones de las obras de Borges. Un asunto no menor, ya que es un error frecuente en la crítica borgeana presentar citas de una supuesta primera escritura del autor por ediciones posteriores que fueron sistemáticamente transformadas a lo largo de los años, al punto de

---

los hechos. Investigar las causas de un fenómeno, siquiera de un fenómeno tan simple como la literatura gauchesca, es proceder infinito; básteme la mención de *dos* causas que juzgo principales” (J. L. Borges, *Discusión*, Emecé (*Obras Completas*, 6), Buenos Aires, 1957, p.11). [Las cursivas son mías].

Es muy evidente que el comienzo de los dos ensayos es absolutamente diferente y, si a estas variantes iniciales se le suman por lo menos una decena más que se encuentran a lo largo de ambos textos, sería pertinente preguntar hasta qué punto las diferencias textuales y las profundizaciones conceptuales –que también se registran en el trabajo de 1960, y que sí parecerían ser contempladas por el investigador al resaltar su inicio distinto– permiten hablar de un mismo texto y no de dos textos homónimos.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca*, *Número*, Montevideo, 1950 [folleto, 35 pp.].

quedar muchas de ellas sumamente alejadas de las originales. Además, se puede observar cómo los problemas editoriales ejemplifican la complejidad y abundancia en la producción que sobre el asunto de la gauchesca se registra en la obra de Borges a partir de la década del treinta. A tal punto que los ensayos correspondientes al tema, que integran la primera edición de *Discusión* son, esencialmente, la piedra de toque para futuros e imprescindibles trabajos sobre el asunto gauchesco. Por esta razón, será fundamental detenerse minuciosamente en su análisis.

### 3.2 LA EXPOSICIÓN DEL PROBLEMA EN “NUESTRAS IMPOSIBILIDADES”

El controvertido ensayo “Nuestras imposibilidades”, publicado un año antes en la revista *Sur*, es el texto inaugural de *Discusión*.<sup>18</sup> Ésta será su primera y última aparición en un libro de Borges porque será suprimido de las ediciones futuras del volumen, integradas, como se señaló, desde 1957 en las *Obras completas*. No así su mención en el prólogo, que a pesar de mantener la tramposa fecha de “Buenos Aires, 1932”, contiene varios cambios, algunos de ellos extremadamente inusuales. Si bien se intenta dar un imagen de “copia fiel” del original de la década del treinta, se pueden observar casos peculiares, como el hecho de que se siga mencionando este ensayo, que ya no se registra en el libro, y que sólo se acompañe “la extrañeza” con una nota explicativa.<sup>19</sup> Y la llamo así, “extrañeza”, porque es singular

---

<sup>18</sup> “Nuestras imposibilidades”, *Sur*, año 1, núm. 1, verano 1931, pp. 174-179.

<sup>19</sup> Transcribo la nota: “1. El artículo, que ahora parecería muy débil, no figura en esta reedición. (Nota de 1955)”, Jorge Luis Borges, “Prólogo” en: *Discusión, Obras completas (1923-1949)*, t. I, *op. cit.*, p. 187. A pesar de que la nota está consignada en 1955, no queda clara la existencia de una edición de *Discusión* en las *Obras completas* de ese año, pues Nicolás Helft sólo registra en 1955 una primera edición en Emecé de *Evaristo Carriego*: “Buenos Aires: Emecé, Col. Obras completas de Jorge Luis Borges, vol. 4, 1955 175p.” (N. Helft, *op. cit.*, p. 77). Pero si este dato no fuera lo suficientemente fiable, puesto que se podría especular con la posibilidad de que Helft haya incurrido en el error de omitir

que Borges no haya procedido igual que con los otros textos eliminados de las ediciones posteriores de *Discusión*: simplemente editando los fragmentos que los mencionaban en el prólogo. Algo así sucede, por ejemplo, con los textos gauchescos “El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*” que desaparecen, pues en las siguientes publicaciones ya se había incluido en su lugar “La poesía gauchesca” y con el propósito de darle congruencia a este cambio, se elimina la mención de ambos en el prólogo.<sup>20</sup>

---

la supuesta edición de 1955 de *Discusión* –tanto en la entrada de ese año como en la correspondiente al nombre particular del texto–, asienta que la primera edición de este libro –posterior a la de 1932– es la de “Buenos Aires: Emecé, Col. Obras completas de Jorge Luis Borges, vol. 6, 1957, p. 182”, (N. Helft, *op. cit.*, p. 79). Los dos textos están en la misma colección de las *Obras completas*, pero en años y volúmenes distintos (1955-1957, 4 y 6). Por esa razón, me aventuro a fortalecer la hipótesis de que la primera edición de *Discusión* en la colección de las inicialmente llamadas *OC* publicadas por Emecé, en la década del cincuenta, fue en 1957, y que la cita que acompaña al ensayo “Nuestras imposibilidades” fue fechada en 1955, un dato que no significa necesariamente que el texto haya sido publicado ese mismo año como sostiene, por ejemplo, Daniel Balderston: “La edición de [*Discusión*] 1955 y las posteriores, incluyendo las *Obras completas*, omiten el ensayo y la oración recién citada [de “Nuestras imposibilidades”] lleva desde entonces una nota de (1955) [...]”, (“La dialéctica fecal: pánico homosexual y origen de la escritura”, en: *Borges: realidades y simulacros*, Editorial Biblios, Buenos Aires, 2000, p. 59). Como se observa, Balderston sólo toma en cuenta la nota para determinar el año de publicación, que bajo esa confusa premisa, sería el de 1955.

<sup>20</sup> En la edición de 1932 aparece el siguiente fragmento que hace referencia a los ensayos “El *Martín Fierro*” y “El coronel Ascasubi”: “Las intituladas *El Martín Fierro* y *El otro Whitman* omiten voluntariamente el fervor que siempre me dictaron sus temas y proponen un método [...]. *El coronel Ascasubi* anula y se arrepiente de otro artículo sobre el mismo escritor, que publiqué hace muchos años. *Las versiones homéricas* son mis primeras letras –que no creo ascenderán a segundas– de helenista adivinatorio” (“Prólogo” en: *Discusión*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1932, pp. 11-12).

A partir de la década del cincuenta, las líneas anteriores sufrirán modificaciones con el fin de suprimir los dos ensayos que ya no están en el libro: “*La intitulada El otro Whitman, omite voluntariamente el fervor que siempre me ha dictado su tema; deploro no haber destacado algo más las numerosas invenciones retóricas del poeta, más imitadas ciertamente y más bellas que las de Mallarmé o las de Swinburne. La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga no solicita otra virtud que la de su acopio de informes. Las versiones homéricas son mis primeras letras –que no creo ascenderán a segundas– de helenista adivinatorio.*” (“Prólogo”, en *Obras completas (1923-1949)*, t. I, p. 187).

El procedimiento práctico de suprimir los nombres de los textos que ya no se encuentran en el libro revela, en este caso, una peculiaridad muy especial con respecto a “Nuestras imposibilidades”, porque sería lógico pensar que su destino debía haber sido el mismo. Ya en el prólogo de 1932, Borges destaca la particularidad del texto y niega las críticas contra el ensayo generadas por su aparición en *Sur* un año antes, refiriéndose al hecho de la siguiente manera: “*Nuestras imposibilidades* no es el charro ejercicio de invectiva que dijeron algunos: es un informe reticente y dolido de ciertos caracteres de nuestro ser que no son tan gloriosos” (“Prólogo”, p. 9). A partir de estas tempranas líneas de *Discusión*, el escritor se defiende de las voces que ven en su crítica sólo la postulación de un discurso virulento hacia la peculiar esencia del “nuevo porteño”, pues, en realidad, el propósito que tiene el ensayo es exponer algunas de las características menos agraciadas del llamado “ser argentino”.

Desde el inicio, Borges pretende proporcionar un diagnóstico certero sobre quién será el protagonista de su análisis. Para ello, describe en forma magistral las diferentes facetas que caracterizan al argentino ciudadano: “Esta fraccionaria noticia de los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino, requiere una previa limitación. Su objeto es el argentino de las ciudades [...] que se vanagloria a la vez de nuestro *idealismo latino* y de nuestra *viveza porteña*, que ingenuamente sólo cree en la viveza” (“Nuestras imposibilidades”, pp. 11-12).

El cuestionamiento apunta hacia la idea ya institucionalizada de la “viveza porteña”, o también llamada “viveza criolla”, que desde las tempranas décadas del siglo pasado comienza a permear en las sociedades rioplatenses. La postulación de este precepto implica, en cierto sentido, la aceptación de un *modus vivendi* que se basa, principalmente, en la obtención de un beneficio en perjuicio de alguien más, y ese “alguien más” puede estar

representado por un semejante o por toda una institución estatal. Dentro de los mandatos de la “viveza porteña” o “viveza criolla”, está la idea de poder tomar ventaja o aprovecharse de algo o de alguien porque se goza, entre otras cosas, de una especie de *picardia* excepcional –que tristemente se confunde con inteligencia–, inherente al lugar geográfico en donde se ha nacido. Lo interesante del ensayo es que Borges da noticia de las tempranas manifestaciones de este censurable carácter rioplatense.

Entre los ejemplos que el autor cita para reafirmar a este tipo de bonaerense, o lo que él llama “el misterioso espécimen cotidiano”, están los que veneran las profesiones de “saladeristas o martilleros”; los que no se identifican con la idea de progreso, pues consideran al ómnibus como “un instrumento letal” y aquellos que menosprecian a Estados Unidos y festejan “que Buenos Aires casi se pueda hombrear con Chicago homicidamente” (“Nuestras imposibilidades”, p. 11). Lo más destacado es que detrás de los ejemplos burdos expuestos en las páginas inaugurales del ensayo, se encuentra la firme convicción de analizar cuáles son los elementos que realmente comienzan a deteriorar el comportamiento del argentino de Buenos Aires, a quien se deslinda de manera específica del criollo, o lo que queda de él:

No me limitaré pues al criollo: tipo deliberado ahora de conversador matero y de anecdotista, sin obligaciones previas raciales. El criollo actual –el de nuestra provincia, a lo menos– es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar. Sirva de ejemplo de lo último el gaucho entrado en años, cuyas ironías y orgullos representan una delicada forma de servilismo, puesto que satisfacen la opinión corriente sobre él... El criollo, pienso, deberá ser investigado en esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado –verbigracia, en los departamentos del norte de la República Oriental. Vuelvo, pues, a nuestro cotidiano argentino. No quiero su completa definición, sino la de sus rasgos más fáciles (“Nuestras imposibilidades”, p. 12).

Tras la lectura de estas líneas, es eminente la sentida crítica del autor hacia el “presunto criollo” que por esos días se deja ver en la ciudad de Buenos Aires. Lejos están

las invocaciones y exhortaciones que se le otorgaban en el ensayo de 1925. Si en “Queja de todo criollo” el problema consistía en restituir la caracterización de este ser por medio de la recuperación, en cierto sentido, de su mundo idílico perdido, siete años después Borges parece reconocer el fracaso de tal empresa, al menos en la Argentina. El señalamiento negativo apunta en un principio hacia el “criollo actual”, como él lo denomina, pues no es más que “una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar” y más aún cuando esta fórmula criolla toma la representación física del gaucho.

La idea que Borges transmite a través de su reflexión es que, en los nuevos tiempos históricos de su nación, cualquiera puede ser representante de tales etiquetas: de los gauchos o criollos sólo quedan la vestimenta, la pose y una imagen fomentada con base en el turismo. Para el autor, quien pone en duda la genuina existencia de este personaje, podría todavía encontrarse un criollo como tal –como era definido en sus versiones primigenias– en “esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado”, refiriéndose específicamente, a la República Oriental del Uruguay.

Pero como el mismo Borges sostiene, su intención no es la de proporcionar una definición concreta acerca del “argentino cotidiano” sino, más bien, un detallado análisis sobre sus rasgos más “fáciles”: léase previsibles y característicos. El primero de ellos es “la penuria imaginativa”, que implica, como afirma el autor, la imposibilidad de asimilar todo lo infrecuente y equipararlo con la idea de lo “monstruoso”. Paradójicamente, se emplea como ejemplo de esto último la relación con lo extranjero, pues nada mejor que la dificultad del “argentino ejemplar” para vincularse con lo foráneo: “En el sainete nacional, los tipos del Gallego y del Gringo son mero reverso paródico de los criollos. No son malvados –lo cual importaría una dignidad–; son irrisorios, momentáneos, nadie. [...] Esa

fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo, con tosca precisión. *Eso* para el pueblo, es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal” (“Nuestras imposibilidades”, p. 13).

Resulta notorio el incipiente cambio de percepción que comienza a experimentar la prosa borgeana con respecto al fenómeno de lo extranjero, pues incluso en las últimas líneas del pasaje llega a comparar, al mismo grado risible de caricaturización, la sátira de los estereotipos del Gallego y el Gringo con la del criollo. Sin duda alguna, la idea preeminente de exponer este tema en el ensayo consiste en destacar aquello que el autor denomina como “las seguridades erróneas de nuestro pueblo”, sumadas a esa “mortal y cómoda negligencia de lo inargentino del mundo” (“Nuestras imposibilidades”, p. 14). Todas estas características comportan para Borges la novedosa incapacidad de aceptar el fenómeno de lo ajeno.

El conflicto se agudiza hasta al punto de ridiculizarse, pues el autor declara inexistente la ocurrencia de una supuesta rivalidad entre Montevideo y Buenos Aires, representada en la idea de dos naciones contrapuestas: “Ahora, desde que los once compadritos buenos de Buenos Aires fueron maltratados por los once compadritos malos de Montevideo, el extranjero *an sich* es el uruguayo. Si se miente y exige una diferencia con extranjeros irreconocibles, nominales ¿qué no será con los auténticos? Imposible admitirlos como una parte responsable del mundo”<sup>21</sup> (“Nuestras imposibilidades”, p. 13). La premisa borgeana sobre la relación con el Uruguay es muy clara: si el argentino

---

<sup>21</sup> El término *an sich* en el contexto de la cita significa “en sí mismo” o “por sí mismo”.

reconoce como “ajena” a la representación cultural más cercana que tiene, entonces su comprensión del resto de las nacionalidades será infructuosa.<sup>22</sup>

El segundo aspecto que le interesa destacar es “la fruición incontenible de los fracasos”, para lo cual recurre nuevamente al ejemplo cinematográfico, esencial para demostrar su punto: “En los cinematógrafos de esta ciudad, toda frustración de una expectativa es aclamada por las venturosas plateas como si fuera cómica. Igual sucede cuando hay una lucha: jamás interesa la felicidad del ganador, sino la buena humillación del vencido” (“Nuestras imposibilidades”, p. 15). Resulta muy dura la observación borgeana, que denota un carácter rencoroso en la esencialidad del comportamiento de este “tipo” de argentino. Incluso el autor lleva sus precisiones más allá, al señalar que el imperativo *¡sufrá!* y la interjección *¡tomá!* (esta última, por cierto, todavía vigente en la sociedad rioplatense) connotan esta idea de revanchismo ante lo que uno obtiene y el otro no.

Además de la rudeza con la que el autor expone sus diferentes perspectivas acerca de lo que para él constituye el nuevo carácter del “argentino de las ciudades”, el ensayo “Nuestras imposibilidades” ha destacado, sin lugar a dudas, por la inclusión de un controvertido párrafo en el que hace referencia al tema de la homosexualidad:

Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos*, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente

---

<sup>22</sup> El ensayo también menciona el fracaso en la recepción del film *Hallelujah*, dirigido en 1929 por el cineasta King Vidor. La película se caracterizó por ser la primera filmada en Hollywood sobre temática negra y Borges lo destaca así: “El fracaso del intenso film *Hallelujah* ante los espectadores de este país –mejor, el fracaso de los espectadores extensos de este país ante el film *Hallelujah*– se debió a una invencible coalición de esa incapacidad, exasperada por tratarse de negros, con otra no menos deplorable y sintomática: la de tolerar sin burla un fervor” (“Nuestras imposibilidades”, pp. 13-14).

activo –porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la *viveza*, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren (“Nuestras imposibilidades”, pp.16-17).

Algunos críticos han querido detectar en estas últimas líneas, una propuesta homofóbica y de censura por parte del escritor.<sup>23</sup> Desde mi perspectiva, no existe tal cosa, pues un aspecto fundamental, imposible de olvidar cuando se trata de Borges, es el eminente carácter provocador que posee su escritura. Más bien, estamos ante la descripción de un ejemplo insigne de paradoja asociada con los rigurosos preconceptos que acompañan a la idea de hombría y de machismo en la literatura gauchesca, y que también rodean a los incipientes personajes “malevos” de la cultura de las orillas. En ese sentido, el posicionamiento del autor se vincula nuevamente con la idea de afectación que implica el concepto de “viveza”, pues en el planteo de una relación como la que se describe en el párrafo, sale “victorioso” el que “embroma”, es decir, el agente activo que protagoniza el encuentro.

El texto finaliza con un hondo registro de amargura, pues el autor no parece sentir la fruición de la que se le acusa, a la hora de describir las más penosas características de ese “tipo” de argentino que él tanto reprueba: “Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte [...]. Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas” (“Nuestras imposibilidades” p. 17). Las conclusiones son reveladoras, pues

---

<sup>23</sup> Después de referir al mismo pasaje de “Nuestras imposibilidades”, Daniel Balderston sostiene lo siguiente: “Pero Borges no abandona, ni podrá abandonar, esta «dialéctica fecal», aunque sí llega a eliminar la referencia al asunto en ediciones posteriores de *Discusión* y por lo tanto en las mal llamadas *Obras completas*. Lo que aquí examinaré es el tratamiento fóbico de un tema que lo fascinó” (“La dialéctica fecal: pánico homosexual y origen de la escritura”, en: *Borges: realidades y simulacros*, p. 60). La cita amerita una breve precisión: Borges no elimina el pasaje del ensayo sino que lo suprime, como ya se señaló, íntegramente de las ediciones posteriores del libro; por lo tanto, me parece impropio especular con una posible autocensura sobre el tema por parte del autor.

exponen a un Borges que con toda la autoridad de la sangre se incluye y lamenta los nuevos caminos que, desde su perspectiva, está emprendiendo el habitante de Buenos Aires. Como se observa, pasan los años y el autor aún sostiene varias de sus *quejas*. Con ello, se puede inferir una pregunta básica sobre sus cuestionamientos: ¿cuánto ha contribuido la ruptura con el pasado idílico criollo y con la tradición más genuinamente gauchesca, para arribar a las valoraciones que se describen en el ensayo? Por este motivo, no es casual que el ensayista vuelva a situar dentro del contexto de su análisis a dos escritores gauchescos, insignes representantes de parte de esa tradición que se ha perdido.

### 3.3 LOS POETAS GAUCHESCOS EN *DISCUSIÓN*

Los dos ensayos de corte gauchesco incluidos en *Discusión* (1932) –“El coronel Ascasubi” y “El *Martín Fierro*”– poseen una particularidad especial: ambos constituirán futuros pilares de varios escritos borgeanos sobre el tema. Pero implicarán, también, una rectificación y una reivindicación por parte del autor. Sin esta aclaración, sería muy complicado imaginar por qué Borges regresa con tanta insistencia a la figura de Hilario Ascasubi y, al mismo tiempo, elabora un análisis complejo sobre la canónica obra de José Hernández.

Para el autor la aclaración no está de más; desde el prólogo al texto de 1932 explícita de manera clara la deuda que mantiene con el primero de los dos gauchescos: “*El coronel Ascasubi* anula y se arrepiente de otro artículo sobre el mismo escritor, que publiqué hace muchos años” (“Prólogo”, p. 10). Los dos verbos conjugados en una misma oración podrían tener el firme propósito de desautorizar por completo la existencia del ensayo de 1925, analizado en el capítulo anterior. Pero más que la invariable convicción de

evidenciar un error propio, o el deseo de suprimir parte de un análisis que se considera insuficiente, parecería ser que realmente la intención de Borges es mediar entre una primigenia e idealizada visión sobre Ascasubi, con esta matizada versión sobre sus aciertos y errores literarios. Los años y la experiencia lectora han proporcionado al ensayista la capacidad de rescindir el emblemático pacto que había contraído con uno de los primeros gauchescos. Al igual que sucede con las ya analizadas distintas versiones de “The Purple Land” y los juicios sobre Hudson, en el ensayo Borges intenta madurar una idea más acabada sobre la figura del coronel Ascasubi y su literatura. Pero en este proceso de reestructuración de los distintos juicios que emite acerca de su obra, no podrá excluir de manera comparativa, y en mayor grado que en el ensayo de 1925, a la figura de Hernández y su *Martín Fierro*.

El peso y la significación que este último texto y su autor tienen en la disposición analítica de Borges, se extenderá hacia otro imprescindible ensayo contenido en *Discusión*: “El *Martín Fierro*”. Sin lugar a dudas, la unión y continuidad –e incluso la repetición de párrafos completos– que estos dos textos poseen, hicieron lógica su problemática reestructuración en las versiones posteriores de “La poesía gauchesca”. Pues, como ya se ha señalado, sería una simpleza designar tan sólo como “fusión” al conjunto de modificaciones, reflexiones y maduraciones que, sobre el tema, Borges elabora durante todos los años que van de una publicación a la otra. Antes de analizar el texto que años más tarde sintetizará varias de sus ideas centrales sobre el tema, será pertinente observar cómo el autor expone en estos dos primeros sus principales ideas. Por eso considero importante examinarlos en su versión original, ya que representan la materia prima de una considerable cantidad de reflexiones venideras sobre toda la literatura gauchesca en la obra de Borges.

### 3.3.1 Anulación y arrepentimiento: un “nuevo” coronel Ascasubi

Como se describió en el capítulo anterior, la figura de Hilario Ascasubi representa una constante en los primeros años de la prosa ensayística de Borges, pues con el análisis de varios de sus textos logra reconstruir una parte fundamental de la tradición gauchesca. Sin embargo, la percepción del verdadero papel que jugó el autor en la constitución de dicha literatura se transformará con el paso del tiempo. Sólo con esta breve consideración inicial el lector podrá comprender, y también asimilar, las variaciones y reestructuraciones que sufre el examen del poeta gauchesco en los distintos ensayos de Borges y, sobre todo, la necesidad de reconvir en un nuevo texto sus primeras impresiones registradas en *Inquisiciones*.

Sin lugar a dudas, la función más destacada que persigue la incorporación de “El coronel Ascasubi” en *Discusión* es la de exponer un cambio, una nueva interpretación y comprensión de su obra. A pesar de que al ensayo lo separa una distancia de seis años con su antecesor, las coordenadas del análisis parecerían corresponder a una misma intencionalidad, sólo que en este caso se producen en un sentido distinto, pues si bien Borges no puede prescindir –al igual que en el texto de 1925– de la obligada referencia *martinferrista* en su lectura, con el paso de los años tomará una orientación radicalmente diferente:

Ascasubi, en vida, fue el Béranger del Río de la Plata; en muerte, un precursor humoso de Hernández. Ambas definiciones, como se ve, lo traducen en mero borrador –erróneo ya en el tiempo, ya en el espacio– de otro destino humano. La primera, la contemporánea, no le hizo mal: quienes la apadrinaban, no carecían de una directa noción de quién era Ascasubi, y de una suficiente noticia de quién era el francés; ahora, los dos conocimientos ralean. [...] La segunda, la de premonición o aviso del *Martín Fierro*, es una insensatez: es accidental el parecido entre las dos obras y es nulo entre las intenciones que las gobiernan (“El coronel Ascasubi”, pp. 29-30).

Mediante esta operación binaria se establece un procedimiento comparativo que intenta despejar la condición “humosa” sobre la figura del autor, con la pretensión de situar su obra en algún espacio concreto de la tradición literaria. De la reflexión inicial surgen dos comparaciones, una es con el francés Pierre Jean Béranger (París, 1780-1859) y la otra con Hernández. En el primero de los casos, Borges resuelve de manera sencilla la obviedad del propósito al igualar ambas figuras bajo un destino común: el olvido. Los dos escritores fueron dignos representantes de la literatura de su tiempo y, como resultado de la asimilación con el contemporáneo europeo, el argentino resultaba ampliamente beneficiado.

La cuestión se torna más compleja en el segundo caso, pues la figura de José Hernández sale a relucir nuevamente en contraposición a la de su supuesto precursor, y expone una falta mayor: la *insensatez* que implica el hecho de que la crítica lo haya considerado como tal. Esta última afirmación es esencial en la construcción del ensayo, ya que el objetivo de Borges será rebatir este argumento al comparar la obra de los dos autores. Este propósito posee una razón fundamental: representa un acto reivindicativo del ensayista en su intento por enmendar un error en el que él mismo incurrió cuando escribió sobre el autor gauchesco en *Inquisiciones*.

Por este motivo, Borges narra la historia que rodea a la publicación del *Santos Vega* y de su “impenetrable sucesión de trece mil versos, de siempre acometida y siempre postergada lectura” (“El coronel Ascasubi”, p. 30). La selección estuvo a cargo de la empresa *La Cultura Argentina* y el resultado de la mala decisión editorial, que implicó seleccionar el *Santos Vega* como texto icónico del autor, fue devastadora para la futura imagen de Ascasubi:

La gente, fastidiada, ahuyentada, tuvo que recurrir a ese respetuoso sinónimo de la incapacidad meritoria: el concepto de precursor. Pensarlo precursor de su declarado discípulo, Estanislao del Campo, era demasiado evidente; resolvieron emparentarlo con José Hernández. El proyecto adolecía de esta molestia, que razonaremos después: la superioridad del precursor sobre el precorrido, en esas pocas páginas ocasionales –las descripciones del amanecer, del malón– cuyo tema es igual. Nadie se demoró en esa paradoja, nadie pasó de esta comprobación evidente: la *general* inferioridad de Ascasubi. (Escribo con justicia y con penitencia: uno de los distraídos fui yo, en cierta consideración inútil sobre Ascasubi, que está en *Inquisiciones* (“El coronel Ascasubi”, p. 30).

A pesar de la embrollada construcción del párrafo, el autor deja entrever dos aspectos esenciales de la comparación entre uno y otro poeta gauchesco. En primer término, Ascasubi parecería ser mejor que Hernández en unos pocos segmentos de su obra (en las descripciones del amanecer, del malón, etc.), pues en todo lo demás son muy diferentes, por lo que no se le puede, según Borges, adjudicar una condición de precursor sobre el autor del *Martín Fierro*. Más aún, el segundo punto de la comparación plantea, en este sentido, un problema, puesto que en los pocos segmentos en los que sus obras se parecen: el precursor es superior a quien antecede.

El ensayo gira en torno a esta polémica, pues como el mismo Borges admite, en 1925 había coincidido con la interpretación que fortalecía la imagen de Ascasubi como precursor de Hernández y de Estanislao del Campo, y postulaba la idea de una necesaria e imprescindible contribución del *Martín Fierro* a la relectura de la obra *ascasubiana*, aquella que iba de “la imbeliteza a la belleza”. En esta nueva década de reflexión, el debate del ensayo no gira en torno a si una obra precede o no a la otra, sino que se pretende establecer sus diferencias y acabar con la errónea percepción del precursor, quien siempre termina por ser menos importante que el precorrido.

Para Borges este calificativo de precursor empleado hacia la figura del autor *unitario* es el resultado, entre otras cosas, de la poca o nula lectura de su obra, y trae como

consecuencia el hecho de no saber bien qué lugar asignarle dentro de la tradición gauchesca, más allá de ser uno de los primeros en cultivarla. En un acto de *mea culpa*, en el que también se censura a la crítica en general, Borges expone la auténtica causa del problema: resultó más sencillo situar la trascendencia de la obra de Ascasubi a la luz de una supuesta incidencia en la literatura de Hernández. La exposición final de la cita es reveladora y en cierto sentido profética, pues Borges no sólo reconoce el error en el que incurrió algunos años antes en la escritura de “Ascasubi”, sino que lo denomina como una “consideración inútil”, distinción que, como ya se ha analizado, hará extensiva hacia todo el volumen de 1925. Además el ensayista no menciona, aunque es claro que lo tiene presente, un hecho significativo en la historia literaria crítica: la intención de construir un sistema a partir de los escritores, a quienes se les asigna una función concreta de “precursor” o “precorrido” en una línea secuencial.

La contraposición de estilos y marcas discursivas de ambos gauchescos será el punto nodal del análisis preparado por el ensayista en el que pretende dividir los objetivos y cualidades básicas de ambas obras. Como anticipo de lo que se desarrollará en el siguiente ensayo sobre el libro de Hernández –en donde el autor expondrá con fruición tempranas reflexiones que lo exaltan–, de aquí en adelante Borges empleará el recurso específico de la comparación para acercarse a la lectura e interpretación de ambos autores, pero ya bajo el incipiente influjo *martinferrista*.

Desde la perspectiva del ensayista, “Una liviana meditación, sin embargo, habría demostrado que postulados bien los propósitos de los dos escritores, una frecuente superioridad *parcial* de Aniceto era de preveer” (“El coronel Ascasubi”, p. 31); pero más allá de esta tramposa distinción *parcial* del personaje de Ascasubi, Borges describe la esencia fundamental que constituye a la contrapuesta figura de Fierro y, por ende, a la obra

de su creador: “¿Qué fin se proponía Hernández? Uno limitadísimo: la relación del destino de Martín Fierro, en su propia boca” (“El coronel Ascasubi” p. 31).<sup>24</sup> En ese sentido, resulta fundamental para Borges extraer de la propia constitución del *Martín Fierro*, en particular de la “fornida pelea con el negro”, la naturaleza misma de las variantes que se establecen respecto de la obra del mal llamado precursor, pues en este caso:

No intuimos la pelea, sino al paisano Martín Fierro contándola. Igual afirmo de lo demás de la historia, siempre en la función del héroe. De ahí que una deliberada subordinación del color local sea típica de Hernández. No especifica día y noche el pelo de los caballos: afectación que en nuestra literatura de ganaderos, tiene correlación con la británica de especificar los aparejos, los derroteros y las maniobras, en su literatura del mar –pampa de los ingleses. No silencia la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe (“El coronel Ascasubi”, p. 31).

Primera diferencia sustancial: la caracterización del héroe y su función en el relato. Hernández subordina el aspecto descriptivo, tan socorrido por los cultores de la *literatura de ganaderos* –en alusión directa, como ya se observó, a la figura de Güiraldes– por la auténtica representación del hombre y su destino. Prescinde, a diferencia de los otros cultores del género, de esa excesiva caracterización de las imágenes del campo y sus faenas, para dotar de mayor sentido a la presencia del gaucho en esa pampa que es innecesario describir. En este sentido, conviene recordar que las lecturas posteriores del

---

<sup>24</sup> La comparación entre las obras de Ascasubi y Hernández y su contribución al género gauchesco será, en gran medida a partir de Borges, una constante entre los estudiosos de dicha literatura. En este sentido, Guillermo Ara señala, con referencia a otro texto, el invaluable aporte de ambos: “*Paulino Lucero* resulta, junto con el *Martín Fierro*, la mayor contribución de la poesía gauchesca a la literatura argentina en cuanto atañe a las virtudes que le son propias: captación viva y espontánea de la actitud social y política, plástica identificación del poeta con el espíritu del hombre pampeano, manejo dúctil y eficaz de la lengua adscripta a su ámbito, dinamismo, color y potencia narrativa” (Guillermo Ara, *La poesía gauchesca*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 33).

autor girarán siempre en torno a la idea genérica del *Martín Fierro* como una obra narrativa, en la que es esencial la construcción de un personaje central.

Mediante este método comparativo, Borges destaca otros aspectos singulares que acentúan las variantes en la escritura de ambos autores. El retrato de los bailes es uno de ellos. Mientras que en Hernández “los muchos bailes que necesariamente aparecen en su relato (*La ida*, canto tercero, canto séptimo, canto oncenno) no son nunca descritos” (pp. 31-32), en Ascasubi el aspecto descriptivo está siempre presente, pues “se propone la intuición directa del baile, del juego discontinuo de los cuerpos que se están entendiendo” (p. 32). Otro elemento diferencial que destaca el ensayista es la percepción de los “malones” de indios que aquejaban a la pampa. Hernández (*La vuelta*, canto cuarto) quiere destacar “el horror juicioso de Fierro ante la desatinada depredación; Ascasubi (*Santos Vega*, XIII), las leguas de indios que se vienen encima [...]” (p. 33). Nuevamente predomina la percepción de que en el *Martín Fierro*, la figura del gaucho está provista de una esencialidad fundamental, más introspectiva y razonadora. Como contraparte, en el caso de los protagonistas de Ascasubi, se hace uso del pragmatismo que implica la resolución concreta de un problema.

Con relación a este último punto, Borges plantea el aspecto escénico como una característica fundamental que contribuye a discernir las variantes entre las dos obras: “Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi, no en las virtudes de su ira unitaria, enfatizada por Oyuela y por Rojas” (“El coronel Ascasubi”, p. 34). Como se observa, en este punto específico el ensayista destaca la consistencia narrativa del poeta gauchesco, a quien valora por su virtud a la hora de contemplar.

Al final de esta somera descripción, que retrata la obra de cada uno de los escritores, Borges encuentra un elemento que define sus literaturas y subraya, sin lugar a dudas, el trabajo realizado por ambos con sus respectivas variantes: mientras el poeta *unitario* dota a sus relatos de un aspecto más vivencial e incluso histórico –por los propios elementos biográficos que lo rodean–, Hernández destaca la trágica marca del destino en la figura de Fierro: “Ascasubi peleó en Ituzaingó, defendió las trincheras de Montevideo, peleó en Cepeda, y dejó en versos resplandecientes sus días. No hay el arrastre de destino en sus líneas, que hay en el *Martín Fierro*; hay esa despreocupada, dura inocencia de los hombres de acción, de los huéspedes continuos de la aventura y nunca del asombro. Hay alegría en ellos y burla, pero jamás nostalgia [...]” (“El coronel Ascasubi”, p. 38).

Una última observación. La función primordial del análisis de Borges en “El coronel Ascasubi” comprende la idea de contraponer las obras de los dos escritores para acentuar las particularidades y los aciertos correspondientes a cada uno de ellos, además de desacreditar, por medio de las diferencias, la antigua percepción del precursor –sostenida, incluso alguna vez, por el propio ensayista. Pero la serie de reflexiones que parecerían intentar reconciliar la obra de los dos gauchescos, en un sentido menos vertical y compartido, no prescinde de un elemento esencial que resulta imprescindible acentuar después de concluida su lectura. En su procedimiento de análisis, Borges contrapone, prácticamente, toda la obra de Ascasubi con un solo texto de Hernández: *El Martín Fierro*. Este dato no es menor, pues explica en gran medida la nueva orientación que el análisis de la literatura gauchesca comenzará a tomar en la obra borgeana, en la que el libro de José Hernández fungirá como uno de sus mayores protagonistas.

Aunque en este momento del desarrollo de la obra de Borges resulta difícil precisar este punto, sus reflexiones sobre Ascasubi y Hernández, como se verá más adelante, se

relacionan con su propia escritura, en particular la idea de cómo debe hablar un personaje cuando él mismo refiere su destino.

### 3.3.2 “El *Martín Fierro*” como propuesta de un método

Desde el prólogo de 1932, Borges adelanta la constitución sistemática de su análisis en “El *Martín Fierro*”. Para el ensayista no existen dudas acerca de la función esencial que el texto de Hernández cumple en la historiografía literaria argentina, no sólo por las múltiples y superficiales alabanzas que ha obtenido por parte de la crítica, sino por su capacidad de generar debate: “Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidad. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una las admiraciones que condescienden, otra los elogios groseros, ilimitados, otra la digresión histórica o filológica” (“El *Martín Fierro*”, p. 51).

La primera de las observaciones, a la que Borges denomina como “la tradicional”, apunta hacia la práctica sistemática de algunos críticos –en este caso, el señalamiento es directamente hacia Ricardo Rojas– de acomodar el gusto o la voluntad literaria hacia la obra de Hernández, sin entender realmente el peso esencial que el texto posee, pues los practicantes de este estilo crítico son “disminuidores profesionales de lo que alaban [...]”. Imaginan que un libro no puede pertenecer a las letras: el *Martín Fierro* les agrada contra la inteligencia, en pro de una herejía demagógica del pauperismo como estado de gracia y de la improvisación infalible” (“El *Martín Fierro*”, pp. 51-52).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Borges incluso parafrasea y ridiculiza en su texto algunas de las célebres frases que el crítico argentino le profiere a la obra de Hernández en las que enuncia, desde la perspectiva del ensayista, su absoluta incompreensión del texto: “Tanto valiera repudiar el arrullo de la paloma porque no es un madrigal, o la canción del viento porque no es una oda. Así esta pintoresca payada se ha de considerar en la rusticidad de su forma y en la

El segundo punto de análisis propuesto por el autor –el “elogio botarate a mansalva”– está íntimamente relacionado con dos aspectos esenciales: la ya analizada figura del precursor y la comparación absurda con emblemáticos clásicos de la literatura universal. Para Borges, esta combinación ha dado como resultado:

el sacrificio inútil de sus “precursores” y una forzada igualación con el *Cantar del Cid* y con la *Comedia* dantesca. En estudio anterior sobre el coronel Ascasubi, he discutido la primera de estas actividades; de la segunda básteme referir que su perseverante método es el de pesquisar versos contrahechos o ingratos en las epopeyas antiguas [...] todo ese operoso manejo deriva de una superstición: la de presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros (“*El Martín Fierro*”, pp. 52-53).

Como el propio autor declara, la expiación del precursor ya había sido analizada en el ensayo “El coronel Ascasubi”, y a pesar de que Borges llega a repetir párrafos enteros de éste en la escritura de “*El Martín Fierro*”, prescinde de mayores especificaciones sobre él.<sup>26</sup> No obstante, resulta imposible pasar por alto la polémica alusión al escritor argentino Leopoldo Lugones con respecto a sus muy criticadas impresiones sobre la obra de Hernández: “La cándida y estrafalaria necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico, ha pretendido comprimir, en ese cuchillero individual de mil ochocientos setenta, el proceso misceláneo de nuestra historia” (“*El Martín Fierro*”, p. 53).

---

ingenuidad de su fondo como voz elemental de la naturaleza” (Ricardo Rojas *apud* Jorge Luis Borges, “*El Martín Fierro*”, en *Discusión*, p. 52).

<sup>26</sup> En las páginas 54 y 57 de la edición de 1932 se pueden identificar líneas completas pertenecientes al ensayo “El coronel Ascasubi”. Para entender estas repeticiones, la hipótesis más convincente, a mi juicio, es suponer –a la luz de lo que Borges acostumbraba hacer en otros volúmenes–, una conciencia plena de escritura: Borges sabe que una misma frase puede significar cosas diferentes en otro contexto. Por ello, incorpora los dos textos que habían sido publicados un año antes en *Sur*. Como se recordará, la metodología del autor por esos años resultaba ser bastante laxa a la hora conformar un libro de ensayos para su publicación. (Cfr. “El coronel Ascasubi” y “*El Martín Fierro*”, en *Discusión*, pp. 29-65).

Si bien es cierto que en más de una ocasión Borges había expresado su pública antipatía por varios de los escritos y por la figura de Lugones, también es verdad que esta actitud no será una constante en la vida literaria del autor de *Ficciones*, hasta el punto de llegar a prologar más tarde y de forma emotiva, el libro *El payador* (1916), obra con la que, precisamente, polemiza en este ensayo de *Discusión*.

El controvertido texto del poeta cordobés surge como parte de una propuesta que recibe para dictar una serie de conferencias en el teatro Odeón de Buenos Aires. Su rápido consentimiento derivó en seis sesiones de lectura que en 1913 produjeron las más encontradas reacciones del público. Éstas iban desde la entusiasta aceptación hasta el rechazo total. El autor modificó parcialmente las lecturas originales, basadas en un trabajo iniciado en París en 1911, agregó cuatro nuevos capítulos y sumó un prólogo para la edición de 1916. Además de contener temas tan diversos como la poesía épica y su función en el mundo griego, junto con la música y la poesía gauchas y la reinterpretación de la historia argentina, el texto cierra con un capítulo muy controvertido, que atañe al estudio del *Martín Fierro*.

Como explica Olea Franco, las conclusiones de Lugones a través de todo el estudio del texto, y fundamentalmente en este capítulo final –que sirve para enaltecer la figura del gaucho como héroe épico de las tierras pampeanas y para adjudicar al poema de Hernández la condición de ser el gran texto épico rioplatense– inducen a una sola lógica:

si las características de la identidad nacional están cifradas en el *Martín Fierro*, entonces éste es el texto fundador de la nacionalidad. Por ello, lo importante para el autor es definir el poema de Hernández como poesía épica con base en la lucha del gaucho por la libertad y, a partir de éste, identificar los rasgos esenciales de la “argentinidad”; lo demás es ancilar y secundario; de ahí su análisis fragmentario, parcial, dirigido del *Martín Fierro*. Creo que, en general, la interpretación que Lugones hace del poema gauchesco peca de los defectos inherentes a su orientación,

puesto que muchos de los rasgos estilísticos que hacen de este texto una gran obra de arte escapan a su percepción por ubicarse fuera de su limitada óptica.<sup>27</sup>

Esta “limitada óptica” de Lugones, que pretende introducir, con todas las variantes de la retórica y las salvedades del regionalismo, al poema de Hernández en el universo de la épica homérica para exaltar los rasgos de una supuesta argentinidad, es el aspecto que presumo más disgusta a Borges y no el culto a Hernández y su obra *per se*. Además, claro está, de la idealización del gaucho, que había sido recreado a imagen y semejanza del más lacrimoso sentimiento romántico, esperando que en él se exaltaran las cualidades idílicas del hombre rural y no las verdaderas certezas del rebelde desertor. Pero la recreación bucólica de Lugones no parte de un argumento suelto y descabellado:

Si para los intelectuales del siglo XIX el gaucho, el desierto y la carreta representaban la barbarie que había que superar en la marcha hacia el progreso, para los nacionalistas del Centenario estos mismos elementos se transforman en los símbolos de una “tradicción nacional” que el progreso amenaza con disolver. Así, la mitificación del gaucho que Lugones efectúa pertenece a esa “nueva” tradición nacional; y precisamente por ser “nueva”, puede decirse que es una tradición inventada.<sup>28</sup>

Conjuntamente con el rechazo que suscita en Borges esta percepción acerca del gaucho y, en particular, acerca de *Martín Fierro*, está el problema de la designación formal de la obra como una epopeya por parte de Lugones. Después de un meditado análisis acerca de ciertos episodios del libro, que al parecer fascinan a Borges, se introduce una de las ideas más importantes del ensayo: la cuestión genérica acerca del texto de Hernández. Como el mismo autor declara, en esta discusión de episodios:

interesa menos la imposición de una determinada tesis, que este convencimiento central: la esencia novelística del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización cuidada o genial, es nuestro *Martín Fierro*: única definición

---

<sup>27</sup> R. Olea Franco, “Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina”, *NFRH*, XXXVIII, núm. 1, 1990, p. 317.

<sup>28</sup> R. Olea Franco, art. cit., p. 318.

que puede transmitir puntualmente el orden de placer que nos da, y que condice sin escándalo con su fecha. Esta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Meredith, el de Butler, el de Tolstoi, el de Flaubert [...]. Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva, es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, y es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica –metros heroicos, manejo servicial de los dioses, destacada situación política de los héroes– no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son. (“*El Martín Fierro*”, p. 60).

Dos elementos fundamentales surgen de la lectura de esta cita. El primero de ellos es la absoluta convicción del autor de que estamos ante un texto novelístico, pues incluso compara la obra de Hernández con las grandes representaciones del género en el siglo XIX. En este sentido, la tradición impuesta por *Martín Fierro* es contemporánea a los europeos, al menos en la literatura.

La segunda reflexión vuelve al tema de Lugones y critica sin rodeos la postulación del libro como representación del género épico, pues de manera consistente Borges desmiente el argumento de *El payador* al invalidar, a partir del análisis de las características formales que relacionan texto y género, las supuestas coincidencias que Lugones quiso fincar en su análisis del *Martín Fierro*.<sup>29</sup>

Al retomar el método de examen que enuncia el autor al inicio del ensayo, queda pendiente la tercera razón por la que algunos debates acerca del libro de Hernández resultan

---

<sup>29</sup> En este debate, Borges no pierde de vista ningún aspecto que refiera a la construcción formal del libro de Hernández, pues en la nota cinco del ensayo menciona incluso la posible objeción que se puede presentar a su tesis de “novela” a partir de la composición en verso del texto: “Queda su condición de verso. Por ella ha trascendido a las guitarras y a los hombres de la distancia; a ella se debe eternamente su difusión oral. Tiene además otra recelada virtud, que se refiere a la economía interna del libro, no a la mecánica de su éxito. El verso –como el coturno, la veneración y la máscara, en la tragedia esquílea – concede al *Martín Fierro* ese grado mínimo de irrealidad, que es condición del arte. Una directa narración –recuérdese el problema de Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*– demandaría un interlocutor, un motivo. El verso, en cambio, se presenta y está” (“*El Martín Fierro*”, en *Discusión*, p. 64)

poco fructíferos. En este sentido, el último juicio que examina Borges “distrae con mejores tentaciones”, pues afirma con un sutil error que “el *Martín Fierro* es una presentación de la pampa” (“El *Martín Fierro*”, p. 53). El procedimiento que aplica el artífice de la vida de Fierro –a diferencia de lo que sucede con las obras de Hudson o de Güiraldes– no se centra en la descripción denodada del medio que rodea al gaucho y sus costumbres. La virtud de Hernández radica en una postulación contraria, pues “presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca –reserva natural en un gaucho, que habla para otros gauchos” (“El *Martín Fierro*”, p. 53). Esta práctica de escritura desmonta la artificialidad que aqueja a otras obras del género y expone con maestría una construcción más fiel a la esencia del gaucho que la protagoniza, pues en opinión de Borges esa postulación de la realidad es la más significativa de todo el texto: “su tema –lo repito– no es la imposible representación de todos los hechos que atravesaron la conciencia de un hombre, ni tampoco la desfigurada, mínima parte de ellos puede salvar el recuerdo, sino la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar. El proyecto comporta así una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos estos últimos o inmediatos” (“El *Martín Fierro*”, p. 59).

Esta primera muestra de análisis acerca de la obra máxima de Hernández representa uno de los ejercicios iniciales en los que Borges se dedica a explorar las características más fascinantes del icónico texto gauchesco. Las reflexiones vertidas en este ensayo serán de gran utilidad para los trabajos venideros en la obra del autor acerca de todo el género, tarea que emprenderá tanto en solitario como colectivamente en las siguientes décadas. No obstante esta proyección futura, la década del treinta aún depara, para el examen de la literatura gauchesca, otros ensayos que no están contenidos en el texto de 1932, pero que permiten delimitar los cambios emprendidos por su autor a lo largo de ese decenio.

### 3.4 LA VINDICACIÓN DE UN FOLLETINISTA: “EDUARDO GUTIÉRREZ, ESCRITOR REALISTA”

A pesar de la ya mencionada merma del tema gauchesco en la obra del escritor argentino en los últimos años de la década del treinta, esto no impedirá que siga teorizando y apostando por un análisis conceptual acerca del género. Una muestra de ello es el destacado ensayo “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, que dedica al olvidado autor argentino de novelas de folletín de finales del siglo XIX. El texto merece especial atención, pues además de detenerse en algunos aspectos centrales de la literatura gauchesca –y marcar los ejes constitutivos de las reflexiones borgeanas en este período–, también presenta un hecho peculiar en cuanto a su publicación: aparece en la revista *El Hogar*.

Esta publicación, cuyo nombre inicial era *El Consejero del Hogar*, surge por primera vez en 1904. Se trataba de una revista quincenal “literaria, de moda y humorística”, que no tuvo mayor repercusión en el ámbito periodístico del país hasta que reformuló sus contenidos y los dirigió, fundamentalmente, al público femenino de clase media, integrado en su mayoría por amas de casa que consultaban asiduamente los temas de interés en sus páginas.

*El Hogar* fue una de las revistas iniciadoras del “culto aspiracional” de los sectores medios de Argentina. En ella se podía encontrar los más diversos temas que, necesariamente, centraban su mirada en la descripción de las actividades, los gustos y los entretenimientos de la clase alta del país. Por esta razón, en la publicación se daba cuenta de cualquier evento social –fiestas, compromisos o casamientos–, que tuviera como protagonista a los más distinguidos personajes de la región. Incluso se destacaban sus lugares de veraneo, sus viajes y su ropa.

La apuesta de transformar a la publicación, y dirigirla certeramente a un tipo de lector específico, tuvo un impacto significativo en la pronta popularidad que alcanzó la revista. En un breve lapso, simplificó su nombre a *El Hogar* y adquirió características de semanario ilustrado con varios adelantos tipográficos y de estilo. Su nueva estrategia comercial y editorial buscaba perpetuar sucesos, establecer modas y costumbres y consagrar escritores. También se dedicaba, vagamente y de forma amena, a narrar algunos temas sociales y políticos para lograr extender su círculo de lectores, sin dejar atrás los asuntos de “sociedad” más destacados.

Durante muchos años, la revista fue –por estar dedicada principalmente a ciertos temas que se podrían circunscribir dentro del ámbito de la frivolidad– una de las favoritas de la sociedad argentina, e incluso esta preferencia se reflejó en su alto impacto de ventas. Pero *El Hogar* cuenta, a mi juicio, con una particularidad mayor, pues entre sus diversos colaboradores estuvo Jorge Luis Borges.<sup>30</sup> Este hecho no deja de ser sorprendente, porque más allá de las características del tipo de publicación que era –y sobre todo a quiénes iba dirigida–, Borges jamás subestimó o rebajó el nivel de sus colaboraciones en la revista, pues en ella estampa algunos de sus más célebres trabajos en prosa.

El semanario presenta por primera vez a Borges el 15 de agosto de 1930: “En la página 9 aparecen «La noche que en el Sur lo velaron» y «Muerte[s] de Buenos Aires» dentro de una «Antología de poetas argentinos», cuya publicación se había iniciado el 1 de agosto”.<sup>31</sup> Pero será a partir de 1936 y hasta 1939 cuando las publicaciones del autor

---

<sup>30</sup> Entre otros intelectuales que colaboraron con la publicación figuran los nombres de: Horacio Quiroga, Manuel Láinez, Julio Aramburu, Nalé Roxlo, Eduardo González Lanuza, José Quesada, entre otros.

<sup>31</sup> S/A, “Borges en *El Hogar*”, en: *Borges en «El Hogar» (1935-1958)*, Emecé Editores, Buenos Aires, p. 9.

adquieran la condición de colaboraciones quincenales permanentes. De allí en adelante, sus escritos se presentarán en forma intermitente, sin regularidad, hasta 1958 cuando se registran sus últimas participaciones.

Su vínculo como colaborador en *El Hogar* se produce fundamentalmente cuando la revista propone una sección en la que “los hombres de letras más sobresalientes seleccionan su cuento preferido”. Borges elige “Donde su fuego nunca se apaga” de M. Sinclair. Desde ese momento, León Buché, director de la publicación, lo invita a participar. La sección “Libros y autores extranjeros”, de la que el escritor se encarga, estaba ya prefijada cuando “comenzó a dirigirla, pues había aparecido inicialmente sin firma durante dos números y luego con la firma de Ann Keen (otros tres números). A partir del 16 de octubre de 1936, aparece cada 15 días con la firma de Borges, hasta el 7 de julio de 1939”.<sup>32</sup> Hasta 1946 se registra la presencia no constante –pero sí sustanciosa– de sus escritos; después vendrán diez largos años de silencio para reaparecer en 1956 en dos amplias encuestas generales en las que ya no cumple la función de colaborador: “¿Cómo ve usted el año de 1956?” y “¿Qué soluciones propone usted para los problemas del país?”. Al recibir en 1957 el premio Nacional de Literatura por su libro *El Aleph*, publica el 15 de noviembre de ese año “¿Cómo recibieron los premios?” y el 4 de abril de 1958 participa en la encuesta “¿Cómo nos quieren los poetas?”. Ese mismo año “realiza un cuestionario para los lectores sobre «¿Qué sabe usted de teatro?» y da su opinión sobre «Vicente Barbieri, primer premio de poesía». Finalmente, *El Hogar* recoge párrafos de su discurso con motivo de la fundación

---

<sup>32</sup> *Id.*

de la Escuela Nacional de Bibliotecarios”.<sup>33</sup> En suma, a partir de 1946 Borges ya no es un colaborador habitual de la revista.

El texto en el que me detendré se publica en 1937, año de intensa actividad de Borges en la revista, pues escribe 79 colaboraciones. Entre ellas se encuentran algunas de las más destacadas reseñas, ensayos y notas biográficas del autor, como: “Paul Valéry”, “Presencia de Miguel de Unamuno”, “James Joyce”, “T. S. Eliot”, “Franz Kafka”, entre otros. Dentro de este período, en el que se aboca fundamentalmente a tratar los temas y autores más diversos de la literatura occidental, también concede, como se verá a continuación, un espacio destacado al tratamiento del tema gauchesco.

El ensayo “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” fue publicado el 9 de abril de 1937.<sup>34</sup> Este breve y sintético trabajo, que repasa algunos aspectos de la obra del escritor argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1888), constituye una pieza clave para entender cuáles son las concepciones borgeanas acerca del género a finales de la década del treinta. Borges inaugura su texto con una afirmación que sentencia el derrotero del gaucho por territorio rioplatense pasada la segunda mitad del siglo XIX: “Descartada la guerra con España, cabe afirmar que las dos tareas capitales de Buenos Aires fueron la guerra sin cuartel al gaucho y la apoteosis literaria del gaucho. Setenta despiadados años duró esa guerra. La encendieron, en los campos quebrados del Uruguay, los hombres de Artigas”.<sup>35</sup> En estas primeras líneas, además del evidente tono irónico, el autor menciona dos planos distintos de la realidad: por

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>34</sup> “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, *El Hogar*, año 33, núm. 1434, 9 abr. 1937, p. 12.

<sup>35</sup> J. L. Borges, “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, en: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*, ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1986, p. 116. [De aquí en adelante sólo consignaré entre paréntesis los números de páginas del ensayo].

un lado, el de la historicidad concreta, por el otro, el del ámbito imaginativo de la literatura. En este doble y contradictorio frente de batalla se expone, en primera instancia, la visión histórica que retrata los deseos gubernamentales de terminar con un “tipo de hombre” representado en el gaucho, cuyas características fueron ampliamente reseñadas en el primer capítulo.

En el segundo plano de su reflexión, el que atañe al ámbito imaginativo de la literatura, Borges evidencia un hecho contradictorio: la ciudad capital le concede a sus más destacados militares en esta lucha contra el gaucho “un bronce, una calle, y los olvida”, pues “prefiere pensar en un mito cuyo nombre es el gaucho. La vigilia y los sueños de Buenos Aires producen lentamente el doble mito de la pampa y el gaucho” (p. 116). La ciudad, y junto con ella sus escritores, escogen quedarse con la formulación de este mito que engrosa la literatura decimonónica rioplatense. Así, “desterrado de su amada pampa, el gaucho alcanzó la inmortalidad en los poemas y la prosa de los escritores gauchescos y nacionalistas. Pero, a pesar de esta herencia literaria y simbólica, la opresión y la extinción del gaucho fueron la coronación de una política practicada por gobiernos dominados por los estancieros [...]”.<sup>36</sup> Dentro de ese convulsionado contexto histórico, Borges se plantea una interrogación de carácter literario sobre este culto al gaucho: “¿Qué aporte peculiar el de Gutiérrez en la formación de ese culto?” (p. 116).

La obra de Gutiérrez fue considerada como “menor” dentro del supuesto *canon* literario adjudicado a la literatura gauchesca. Se le contemplaba, al igual que a varios de los autores posteriores a la aparición de Hernández, como un simple continuador de los asuntos

---

<sup>36</sup> Richard W. Slatta, “El gaucho argentino”, en: Miquel Izard (comp.). *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, vol. II, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985, p. 85 [pp. 85-100].

expuestos en el *Martín Fierro*, aunque, como explica Borges, cuando estos temas –las variaciones de la “pelea de Martín Fierro con la partida” y de la “pelea de Martín Fierro con el negro”– se publicaron, nadie imaginó que “fueran privativos de Hernández; todos conocían la pública realidad que los abastecía a los dos” (p. 117).

Como ejemplo de la recepción crítica de la época, Borges reseña en su trabajo las sentencias de Ricardo Rojas acerca de la obra de Gutiérrez:

El primer tomo de la *Literatura argentina* de Rojas casi no le reconoce otro mérito que el de ser “la personalidad que eslabona el ciclo épico de Hernández, o sea la tradición de los gauchescos en verso, con el nuevo ciclo de los gauchos en la novela y el teatro”.

Luego denuncia “la superficialidad del modelado, la pobreza del color, la vulgaridad del movimiento y, sobre todo, la trivialidad del lenguaje” y deplora en el mismo dialecto pictórico y pintoresco, “que la cercanía del modelo, y un exceso de ligereza de la forma, le impidiesen dejarnos en sus vigorosas crónicas rurales verdaderas novelas, dignas de ese nombre por el argumento y por la forma” (pp. 116-117).

Las lapidarias expresiones de Rojas, que Borges con un breve toque de malicia irónica retoma en su texto, parecen no beneficiar en absoluto la trayectoria de Eduardo Gutiérrez como escritor gauchesco y lo reducen más bien al plano de la mediocridad literaria. Si bien su obra se sitúa en la transición que sufre el género en las últimas décadas del siglo XIX, sus aportes a la transformación de la gauchesca no resultan ser del todo destacados, según el crítico argentino. Entonces, conviene preguntarse ¿por qué Borges dedica a este autor, en apariencia menor, un texto de estas características? La respuesta la otorga él mismo de manera implícita en su ensayo, como se verá más adelante.

Por lo pronto, resulta imprescindible destacar que esta aparición de la figura de Gutiérrez no es primeriza en la literatura borgeana, sino que ya había sido motivo de varias reflexiones anteriores. En 1929, en el ensayo “La fruición literaria” de *El idioma de los argentinos*, Borges se refiere al escritor gauchesco como una de sus primeras y más

significativas lecturas: “Sospecho que los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez y una mitología griega y el *Estudiante de Salamanca* y las tan razonables y tan fantásticas fantasías de Julio Verne y los grandiosos folletines de Stevenson y la primer novela por entregas del mundo: *Las 1001 Noches*, son los mejores goces literarios que he practicado”.<sup>37</sup> La referencia no es menor, pues el autor menciona la obra de Gutiérrez como uno de “los mejores goces literarios” junto con varios de los textos y autores más consagrados de la literatura universal.

Sobre este último asunto, Daniel Balderston apunta: “el hecho de que Borges mencione a Gutiérrez en los recuerdos de sus primeras lecturas nada tiene de extraño, pero que lo vuelva a mencionar numerosas veces sí es sorprendente. La opinión de la mayoría de los críticos en torno a Gutiérrez ha sido resueltamente negativa”.<sup>38</sup> Efectivamente, nada tiene de particular que Borges mencione al autor gauchesco entre sus primeras lecturas, lo “extraño” es que lo incluya, al mismo nivel, en una lista compuesta por nombres y obras canónicas de la cultura occidental como *Las 1001 Noches* y los relatos de Julio Verne, obras que produjeron en él un goce estético importante.

Las constantes evocaciones a las que se refiere Balderston se registran en textos como el prólogo a *Cuaderno San Martín* (1929), en el que el autor afirma que el título de un conjunto de poemas –los de “Muertes de Buenos Aires”: “La Chacarita” y “La Recoleta”– provienen de un libro de Gutiérrez. También se menciona el nombre del autor gauchesco en la primera edición de *Evaristo Carriego* y en el agregado “El desafío” de la segunda. Los rastros de la figura de Gutiérrez incluso pueden encontrarse en ensayos de la

---

<sup>37</sup> J. L. Borges, *El idioma de los argentinos* (1928), Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 91.

<sup>38</sup> Daniel Balderston, “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, en: *Borges: realidades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires, 2000, p. 41 [pp. 39-58].

década del cincuenta, como “Nuestro pobre individualismo” y “Nathaniel Hawthorne” de *Otras inquisiciones*, sin contar los numerosos relatos en los que se evoca la figura de Juan Moreira, personaje emblemático en la obra del autor decimonónico.

De todas formas, y como paso previo para establecer una conexión pertinente entre la opinión de Borges, los dichos de Rojas y el generalizado rechazo de la crítica hacia la obra del autor, conviene detenerse brevemente en la literatura de Gutiérrez, la que, al parecer, como documenta Carlos Rodríguez McGill, tuvo una amplia recepción en su tiempo: “Desde nuestra época, ya en pleno siglo XXI, nos resulta difícil trasladarnos imaginariamente hacia el 1880 rioplatense, para vislumbrar la importancia que las obras de Eduardo Gutiérrez tuvieron para aquellos lectores de la Argentina del «salto modernizador», de finales del siglo XIX [...]. La popularidad de aquellos folletines de Gutiérrez se transformó en un fenómeno literario nunca visto hasta ese entonces en el país”.<sup>39</sup>

El estudioso sostiene sus opiniones en torno a la figura de Gutiérrez siguiendo las palabras de otros destacados críticos argentinos: “como testimonia León Benarós: «Por primera y última vez el público se agolpaba a las puertas del diario *La Patria Argentina* para seguir el folletín que Gutiérrez había escrito quizá la noche anterior o algunos días antes». En realidad, como confiesa el crítico Roberto Giusti «todos leímos a Gutiérrez», que junto con José Hernández, eran los dos autores nacionales más fielmente leídos en aquellos días”.<sup>40</sup> Rodríguez McGill afirma que:

el éxito, popular y masivo conseguido por Eduardo Gutiérrez tuvo su génesis en el

---

<sup>39</sup> Carlos Rodríguez McGill, “Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*”, *Decimonónica*, vol. 5, núm. 2, 2008, p. 67.

<sup>40</sup> L. Benarós y R. Giusti *apud* Carlos Rodríguez McGill, art. cit., p. 67.

año 1879, cuando publica su *Juan Moreira* en el matutino *La Patria Argentina*, y con este folletín abre un ciclo de nueve novelas gauchescas que se extenderán desde 1879 hasta 1886. No obstante, la obra literaria de Gutiérrez se explaya para incluir un total de treinta y siete obras, de las cuales, nueve completan el ciclo gauchesco, nueve pertenecen a su serie histórica y diecisiete son clasificadas como folletines policiales. Sólo dos obras, no pertenecen al género del folletín [...]. Por lo tanto su producción escrito-literaria es prolífica, especialmente si se considera que toda ella es producida en un período de nueve años, entre 1879 y 1888—año de su muerte.<sup>41</sup>

También menciona a Ricardo Rojas como uno de los primeros críticos que se da a la tarea de definir y categorizar el conjunto de su obra, pero resaltando fundamentalmente las opiniones del argentino que destacan a Gutiérrez como “autor eslabón” en el ciclo gauchesco. Llama la atención —pero al mismo tiempo resulta lógico— que el crítico no mencione en su trabajo el ensayo borgeano que aquí nos convoca, pues es evidente que los ejercicios de análisis en torno a la obra de Gutiérrez no son muy abundantes y, al mismo tiempo, las opiniones de Borges sobre el tema resultan altamente esclarecedoras sobre la función —si es que existe una en la literatura de cada autor— que cumple Gutiérrez en el desarrollo de la gauchesca. Sospecho que la omisión del ensayo no tiene que ver justamente con las expresiones que Borges emite sobre su obra, sino más bien con las opiniones inconvenientes que recoge de Rojas, las que han sido eficazmente silenciadas por Rodríguez McGill a lo largo de su trabajo.

Eduardo Gutiérrez fue un activo cultor de la novela de folletín y del teatro gauchesco imponiendo tendencias en ese sentido. Como sostiene Adolfo Prieto, en los inicios de la década del 80, los folletines gauchescos de Gutiérrez establecieron “el repertorio temático y las proyecciones del criollismo percibido como un criollismo popular. Imitados, plagiados, trasladados al verso o al diálogo escénico vinieron pronto a engrosar, con el agrado de otros textos de parecida factura, verdaderas «Bibliotecas Criollas», con

---

<sup>41</sup> C. Rodríguez McGill, art. cit., p. 67.

decenas de títulos”.<sup>42</sup> José Miguel Sardiñas acompaña esta idea al sostener que el género tuvo un peculiar florecimiento con su obra, pues escritor “urbano y autodidacto como Sarmiento y Hernández, Gutiérrez publicó en su corta vida varios y muy exitosos folletines sobre gauchos malos y otras figuras que fomentaron definitivamente la tendencia criollista en la literatura y la cultura argentina”.<sup>43</sup> Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Juan Moreira* (1879), *Juan Cuello* (1880), *Santos Vega* (1880), *El tigre del Quequén* (1880), *Juan sin patria* (1881), *Los hermanos Barrientos* (1886), *Una amistad hasta la muerte* (1886) y *Pastor Luna* (1886).

Esta prolífica producción literaria no es para Borges –ni siquiera el *Juan Moreira*,<sup>44</sup> su obra más conocida e influyente– la razón por la que le dedica un ensayo. El motivo rector de su escrito es la condición destacada que para él posee una de las obras consideradas “desconocidas” de Gutiérrez dentro del género: *Hormiga Negra* (1881). Su atractivo radica en la subversión del personaje canónico del género: el gaucho malo. Para el autor, *Juan Moreira* no es la novela de Gutiérrez que, según nos dice, suele recomendar. Borges prefiere una casi desconocida:

---

<sup>42</sup> Adolfo Prieto, “Introducción” en: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana (Colección Historia y cultura), Buenos Aires, 1988, p. 19.

<sup>43</sup> José Miguel Sardiñas, *Del héroe en la literatura gauchesca. «Facundo», «Martín Fierro» y «Juan Moreira»*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2002, p. 177.

<sup>44</sup> A este respecto, Prieto señala la importancia y trascendencia del protagonista, que da nombre a la emblemática novela de Gutiérrez: “El más notorio de los personajes de Gutiérrez, Juan Moreira (modelador de una conducta cívica que era exaltada o execrada en su nombre, proveedor de una imagen estereotípica que vino a hacerse imprescindible en desfiles de carnaval y en la pluma de los dibujantes y caricaturistas de la época) fue la cifra, el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias” (Adolfo Prieto, “Introducción”, p. 19).

y que debió de desconcertar vagamente a su *honesto clientela de compadritos, tan veneradores del gaucho*. Hablo de la sincera biografía de Guillermo Hoyo, cuchillero que fue de San Nicolás, alias Hormiga Negra. [...] Lo cierto es que de todos los gauchos malos que en nuestras letras abundan, ninguno me parece tan real como el hosco muchacho atravesado Guillermo Hoyo, que vistea por broma con su padre y acaba por marcarle una puñalada, que es el orgullo de éste. Moreira, en las páginas de Gutiérrez, es un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima; Hormiga Negra es el muchachuelo perverso que empieza por golpear a una vieja y la amenaza de muerte “la primera vez que usted se limpie las manos o el arreador en el cuerpo de su hija, que es cosa mía”. Luego se va enviando en el crimen, en el gratuito goce físico de matar (p. 118. Las cursivas son mías).

En estas breves líneas, el escritor plantea el problema esencial de su ensayo. El mito del gaucho –ese que la ciudad de Buenos Aires ha construido para sí misma– en manos de los continuadores de Hernández –y de éste mismo en *La vuelta de Martín Fierro*– padece el peor de los destinos: se ha distorsionado al punto de transformarlo en un personaje romántico que atraviesa la literatura rioplatense y sufre, como una simple víctima pasiva–, las arbitrariedades del autoritarismo oficial. Lucio V. Mansilla ya había realizado una tipificación muy útil de los dos tipos de gauchos en su célebre texto *Una excursión a los indios ranqueles*, publicado en 1870 en forma de apostillas en el periódico *La Tribuna* de Buenos Aires: “Paisano gaucho es el que tiene hogar, paradero fijo, hábitos de trabajo, respeto por la autoridad, de cuyo lado estará siempre, aun contra su sentir”.<sup>45</sup> En cambio el gaucho neto, el gaucho malo es:

el criollo errante, que hoy está aquí, mañana allá; jugador, pendenciero, enemigo de toda disciplina; que huye del servicio cuando le toca, que se refugia entre los indios si da una puñalada, o gana la montonera si esta asoma. [...] El primero es labrador, picador de carretas, acarreador de ganado, tropero, peón de mano. El segundo se conchaba para las yerras. El primero ha sido soldado varias veces. El segundo formó alguna vez parte de un contingente y en cuanto vio la luz se alzó.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949, p. 277.

<sup>46</sup> *Id.*

La “honesta clientela de compadritos” ansía venerar a ese *paisano gaucha*, el bueno, el incomprendido, el que interpreta el tono de lamento. Ese al que Borges tanto aborrece, y al que Gutiérrez, probablemente sin intuirlo, acaba por desmitificar:

Sarmiento, en el *Facundo*, compone una acusación; Hernández, en el *Martín Fierro*, un alegato; Güiraldes, en el *Don Segundo Sombra*, un acto de fe... A Gutiérrez le basta mostrar un hombre, le basta ‘darnos la certidumbre de un hombre’, para decirlo con las palabras duraderas de Hamlet. No sé si el “verdadero” Guillermo Hoyo fue el hombre de viaraza y de puñalada que describe Gutiérrez; sé que el Guillermo Hoyo de Gutiérrez es verdadero. He interrogado ¿qué aporte peculiar el de Gutiérrez en el mito del gaucha? Acaso puedo contestar: Refutarlo (p. 118).

En el cierre de su alegato, Borges traspone en la escritura de Gutiérrez algunas de sus concepciones más importantes acerca del género gauchesco. Se sirve de un escritor prácticamente opacado por la figura rectora de Hernández y olvidado en las letras argentinas para expresar su inconformidad sobre los derroteros del género y, en mayor medida, acerca del cauce de la figura del gaucha.

La conclusión deja ver claramente que, tras la simple nota conmemorativa de la obra de un autor, está presente, más que nada, un debate literario de largo alcance: “Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucha según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad. La salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida” (p. 119). Aquí se encuentra uno de los detalles más singulares del texto que conviene enfatizar. En estas últimas líneas, de manera sorpresiva, Borges acaba favoreciendo una literatura de corte realista, en contra de su ya típica postura de rechazar cualquier clase de realismo como, por ejemplo, el que encabezaba el poeta y narrador entrerriano Manuel Gálvez (1882-1962).

Este breve ensayo y su tema –la literatura de Gutiérrez–, en apariencia muy concretos, también se prestan a la polémica. Para Balderston, el escritor gauchesco es responsable, en gran medida, de la veneración que Borges siente por los *guapos* cuchilleros.

Una pasión que nace sin duda alguna:

de las páginas «horripilantes» y «truculentas» de los folletines de Eduardo Gutiérrez, quien descubrió una nueva manera de novelar la historia conflictiva de la Argentina de su época: sus textos dependen de una lectura apasionada, de un lector que se imagina como partícipe de la lucha, y por eso establecen un fuerte vínculo entre escritor y público. Borges recurre a los folletines de Gutiérrez porque descubre en ellos los borradores de una mitología personal en la que se vinculan armas y letras, dichos y hechos.<sup>47</sup>

Mario Goloboff expresa otra opinión que contribuye a la discusión de la incidencia de Gutiérrez en la literatura borgeana y de su apreciación de la gauchesca en general. Tras la lectura de “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, junto con otros textos sobre el tema, el crítico sostiene, acertadamente, que Borges rechaza un tipo de literatura en el que se produce esa operación de “hacer hablar a los gauchos ya no como paisanos comunes sino como seres artificiales; la de confundir al gaucho con el matrero; la de fundar toda la tradición nacional en un tipo de gaucho que, a lo sumo, «no fue otra cosa que una de las especies del género»”.<sup>48</sup>

El juicio anterior podría compartirse plenamente, si no estuviese seguido de una postulación del crítico, a mi entender, poco acertada: “Es evidente que Borges no fue precisamente un cultor de la literatura gauchesca, y que siempre se las ingenió para desprenderse de ella, ya condenándola por folklórica y pintoresca, ya considerando irónicamente a sus autores, aún los menos discutibles. Todo eso encubierto por expresas

---

<sup>47</sup> D. Balderston, “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, p. 58.

<sup>48</sup> Mario Goloboff, “Borges y el gaucho”, *Revista de Literaturas Modernas*, ed. conmemorativa: “Borges entre dos siglos: Recuperaciones y anticipaciones”, Universidad Nacional de Cuyo, 1999, p. 179.

admiraciones al género, y por una distribución de virtudes que invariablemente se acompañan con subestimaciones y minimizaciones”.<sup>49</sup> Me pregunto: ¿evidente para quién? Borges dedicó gran parte de su lúcido ejercicio escrito –que comprende cientos de páginas de poesía, narrativa y ensayo–, a dilucidar el problema del gaucho y de la literatura gauchesca en el Río de la Plata. Desde su perspectiva, ese asunto se constituye como un aspecto central en la conformación de cierta identidad criolla. Como se ha analizado, hasta un breve y poco difundido ensayo como “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” expresa sintéticamente una idea capital acerca del tema. Valdría la pena preguntarse si un escritor de su condición asumiría una labor que implica la constancia de toda una vida para “maquiavélicamente” encubrir, tras comentarios elogiosos –sin contar los estudios completos dedicados al tema– un cierto menosprecio sobre el género. Pero Goloboff atribuye esta conducta imprevista del autor argentino a dos motivos que resultan de nuevo muy cuestionables:

Las razones de tal empresa [el trabajo de Borges sobre el género] y hasta la de *sus ambiguas y algunas veces contradictorias aseveraciones* no aparecen del todo claras. Si uno se preguntara por ellas podría contestarse tal vez con dos tipos de argumentos: los primeros, de índole subjetiva; los segundos, más literarios e ideológicos. [...] Entre los primeros, yo incluiría el deseo de tomar distancia definitiva de la corta etapa criollista que lo acometió por los tiempos de *Luna de enfrente*. Y también su deseo, muy fuertemente manifestado tantas veces, de no perder la oportunidad de rebajar a Lugones. En efecto, cuanta afirmación del poeta cordobés encuentra sobre este tema, es desautorizada de inmediato, y muy especialmente el hecho de haber iniciado en *El payador* el culto de la obra de Hernández, el que abultado luego por Rojas, nos ha inducido a la singular confusión de los conceptos de matrero y gaucho.<sup>50</sup>

Los aspectos subjetivos que Goloboff identifica como generadores de un posterior conflicto de Borges con el género tienen como protagonista, por un lado, al tema de

---

<sup>49</sup> M. Goloboff, art. cit., p. 181.

<sup>50</sup> *Id.* [Las cursivas son mías].

Lugones –analizado ya en el apartado anterior– y, por el otro, a una causa que niega parte de un principio histórico y estético que rige la obra de cualquier escritor: el derecho a la búsqueda de un estilo propio. Éste no deviene de una condición estética-estática, sino del permanente cambio y transformación dentro de su obra. Si bien es cierto que Borges renegará de varios de sus escritos de la década del veinte, esto no implica que la crítica también deba desconocerlos, y mucho menos, desautorizarlos por completo. Dentro de la trayectoria de su obra y como ya se señaló, los primeros textos borgeanos cumplen una función específica que, en el caso de los postulados sobre el género gauchesco, aportan un testimonio esencial para entender los cambios sobre el tema que se producirán a lo largo de su vida literaria. En este sentido, la breve etapa criollista que “acometió” –nótese la perspicacia del verbo– al autor durante la segunda década del siglo pasado, sentó las bases para una nueva reformulación del asunto gauchesco en las décadas venideras. Como se observó, la construcción de un breve pero sustancioso ensayo como “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, expone las contradicciones y las tergiversaciones que condenan al género, e inaugura una nueva tendencia de Borges en su trabajo.

### 3.5 LOS AÑOS CUARENTA Y EL PASO A UNA LECTURA *GAUCHESCO-NARRATIVA*

Como se ha observado al inicio de este capítulo, ya desde mediados de los años treinta Borges había dedicado gran parte de su ejercicio literario a trabajar nuevas variantes temáticas que no involucraban a la gauchesca como centro del género ensayístico. Un ejemplo de esta afirmación es la aparición en 1936 de *Historia de la eternidad*, texto que no repasa en lo absoluto el asunto gauchesco, tan desarrollado en la década pasada. No obstante, en este período Borges comienza a profundizar en su incipiente tarea como

narrador con la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935), libro en el que efectuará importantes guiños hacia la literatura gauchesca, como materia literaria de algunos de sus más célebres relatos breves. Como sostiene Beatriz Sarlo, *Historia universal de la infamia* es, probablemente, el libro más vanguardista de Borges “donde presenta un programa que ha comenzado a realizarse de manera más extrema. [...] Elige temas tan evidentemente exóticos en el Río de la Plata que sería muy difícil considerar seriamente el problema de su exotismo. Y, además, los somete a un proceso de acriollamiento verbal que anuncia, con premeditación, el último relato del libro y primer cuento de cuchilleros de Borges, «Hombre de la esquina rosada»”.<sup>51</sup> Con la reelaboración e inclusión de este texto a mediados de los años treinta, el autor inaugura un ciclo de temática gauchesca en sus cuentos que cobrará mayor fuerza en la siguiente década, aspecto al que me referiré más adelante.

De manera paralela, será en los años cuarenta cuando se publiquen varios textos célebres del autor correspondientes a otros temas y géneros. Algunos ejemplos de los nuevos rumbos estéticos que emprende el escritor en este período son: la renombrada *Antología de la literatura fantástica* (1940) compilada y prologada en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, el “Prólogo” a *La invención de Morel* (1940), la *Antología poética argentina* (1940) –también escrita en colaboración con Bioy y Silvina– y los destacados relatos policiales de 1942 titulados *Seis problemas para don Isidro Parodi*, cuya autoría corresponde a H. Bustos Domecq (el conocido seudónimo bajo el cual escribían Borges y Bioy).

---

<sup>51</sup> B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 84.

Pero, sin lugar a dudas, los dos libros más destacados de esta nueva etapa narrativa son: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Se vuelve imprescindible la mención de estos dos textos icónicos en la narrativa borgeana, ya que es en ellos en donde el autor realiza un trabajo excepcional con la materia gauchesca, pero esta vez enfocado en el género narrativo, pues en el texto de 1944 se publican dos cuentos esenciales para entender “el uso” –al decir de Ludmer– que Borges realiza del género en el plano narrativo con “El fin” y “El Sur”. Por su parte, en 1949 también publicará un relato imprescindible en este sentido: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. A pesar de que la investigación central de este trabajo está abocada al examen del género ensayo, considero pertinente detenerme en el análisis de dos de estos tres relatos, ya que su presencia en los años cuarenta en la literatura de Borges, expone la importancia que el autor le adjudica al tema, al no abandonarlo y utilizarlo en otro de sus géneros más sobresalientes.

Con respecto a los dos primeros cuentos, “El fin” y “El Sur”,<sup>52</sup> Josefina Ludmer repara en ellos como modelos de la doble composición de la obra borgeana —tan cosmopolita en algunos casos y tan local en otros— que implicó para el autor el desarrollo en sus relatos de una vertiente múltiple entre lo nacional y lo universal:

A Borges le hubiera gustado que sus cuentos (los de confrontaciones y venganzas, de confesiones y conjuras, de los que esperan justicia y los que la hacen) se leyeran como literatura popular. Ordenó muchas de sus ficciones alrededor de la justicia y administró justicia en sus ficciones. Usó dos justicias literarias: la de más abajo, la oral, nacional, la de la biblia del pueblo de la tradición gauchesca, y la de más arriba,

---

<sup>52</sup> Por razones genéricas que atañen al tema central de esta tesis (el ensayo), sólo realizaré un breve análisis de los dos textos incluidos en *Ficciones* para ejemplificar cómo opera la gauchesca en los cuentos de Borges. Considero más que representativa esta muestra para obtener resultados satisfactorios, por ese motivo, dejaré a un lado posibles y similares reflexiones sobre “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, publicado en 1949 en *El Aleph*.

la más alta, la de la biblia inglesa del dios judío y del tali3n, que es tambi3n la de la tradici3n literaria de la escritura.<sup>53</sup>

El punto de contacto que establece es significativo. La literatura en el mundo borgeano imparte justicia. Un tipo de justicia que baja de la pampa y su gente, junto a la m3s sagrada e insigne ley dictada por este dios y ejecutada por el hombre. Una justicia que, como se ver3, evade el personaje de Mart3n Fierro por ser parad3jicamente desigual, pero que al mismo tiempo busca desde su esencia y reclama para s3. Bajo esta perspectiva, la narraci3n borgeana en “El fin” le da una vuelta de tuerca al m3ximo exponente del g3nero y, adem3s, refunda el trabajo de Hern3ndez en su propio contexto hist3rico: “Hoy es posible ponerlo [a Borges] junto a Hern3ndez y ver c3mo impuso e impartió su justicia al otro, al que solamente escribi3 sobre la relaci3n entre la lengua, la justicia y la ley. Uno en cada siglo, los dos cambiaron la literatura: Hern3ndez dio vuelta y puso fin al g3nero gauchesco y Borges dio vuelta y puso «El fin» a *La vuelta* de Hern3ndez”.<sup>54</sup>

Sin embargo, la an3cdota de “El fin” persigue, acaso, otro objetivo m3s significativo. En sus l3neas, plagadas de elementos metaliterarios e intertextuales con la obra de Hern3ndez, Borges intenta “corregir” el *Mart3n Fierro* al darle el final que 3l hubiese deseado. Enrico Mario Sant3 sostiene que el cuento “es una prolongaci3n del poema hacia una dimensi3n inexistente, afirmada por la perspectiva de Recabarren – pulpero tambi3n inexistente, pero impl3cito, en el poema. Entre otras cosas, pues, «El fin»

---

<sup>53</sup> Josefina Ludmer, *El g3nero gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 228.

<sup>54</sup> *Id.* Desde mi perspectiva, esta opini3n de Ludmer se debe matizar, pues no significa que Hern3ndez con *La vuelta* haya terminado definitivamente con el g3nero, m3s bien, gener3 el cierre de una etapa que despu3s intentar3 cobrar nuevos br3os.

intenta proveer una (u otra) definitiva conclusión al *Martín Fierro*".<sup>55</sup> Este procedimiento de reformulación intertextual será habitual en varios cuentos del autor a los que Juan Pablo Dabove denomina como la serie "gauchesco-orillera", basada en la "conocida fórmula borgeana de reescritura o traducción cultural parcialmente infiel de la escena crucial de un clásico".<sup>56</sup> Al igual que en "La noche de los dones" –cuento que analiza Dabove en su artículo y en donde se produce la reelaboración del capítulo "Jaque Mate" del libro *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez–, también en "El fin" se puede observar que "los procedimientos de reescritura pueden ser divididos entre aquellos que no afectan la naturaleza del conflicto o de los personajes [...] y aquellos que, por el contrario, van al centro de la redefinición borgeana del sentido de la escena".<sup>57</sup> De hecho, el crítico menciona a "El fin" como uno de los "ejemplos famosos de este procedimiento dentro de la serie gauchesco-orillera".<sup>58</sup>

En este sentido, el argumento de "El fin", uno de los cuentos más breves y sustanciosos de Borges, toma dos variables importantes: la primera abre con la narración sobre Recabarren (patrón de la pulpería), su parálisis, la presencia de un negro "con pretensiones de cantor" y la descripción de un ambiente en el que los hechos transcurren con relativa normalidad. La segunda variable, que detona la acción precipitada de los sucesos y redefine el sentido de la escena, al decir de Dabove, es la llegada del personaje de

---

<sup>55</sup> Enrico Mario-Santí, "Escritura y tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges", *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, p. 313 [pp. 303-319].

<sup>56</sup> Juan Pablo Dabove, "Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo", en: Rafael Olea Franco (ed.), *In Memoriam. Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 2008, p. 392.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 392-393.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 393.

Martín Fierro, a quien el lector sólo puede presentir gracias a las múltiples referencias intertextuales que se encuentran en su diálogo con el Moreno, pues su nombre sólo será evocado hasta el final de la historia cuando se le da muerte. De esta forma, Borges retarda la fijación del texto-modelo (el hipotexto, *Martín Fierro*) y genera expectativa en el lector a través de los diálogos que entablan los personajes y que comprueban la eficacia del cuento como hipertexto. Como apunta Jaime Alazraki, la presencia de un modelo (en este caso el *Martín Fierro*) es para la intertextualidad:

una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita) [...]. El contacto de dos textos puede darse como una relación de transformación o como una relación de imitación. Los procesos de transformación y de imitación de un texto pueden tener a su vez fines lúdicos, satíricos o serios. Si la transformación responde a una intención lúdica estamos en presencia de la “parodia”. Si la transformación de un texto es seria estamos en el dominio de la “transposición”.<sup>59</sup>

En este sentido, y a propósito de la transposición que efectúa Borges en su cuento, Santí afirma que “es preciso señalar que aunque la circunstancia referida coincide perfectamente con la que existe en el poema de Hernández, ello no constituye por sí el proceso intertextual, no tenemos aún un diálogo. Sólo es en la segunda parte del cuento, envuelta como en sueños, que se verifican como tal los gestos de los personajes como de la propia escritura”.<sup>60</sup>

El tema de la venganza contra Fierro, que se concreta a manos del personaje del Moreno en “El fin”, mantiene sus bases en la secuencia intertextual. La idea de un nuevo

---

<sup>59</sup> Jaime Alazraki, “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review*, vol. 52, núm. 3, 1984, p. 283 [pp. 281-302]. Para elaborar su aproximación teórica, Alazraki se basa en los estudios y autores más célebres dedicados al problema intertextual como: Julia Kristeva, Phillippe Sollers y, fundamentalmente, *Palimpsestes: La Littérature au second degré* de Gérard Genette.

<sup>60</sup> E.M. Santí, “Escritura y tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges”, p. 314.

encuentro, de una revancha, queda atada al pasado y metida en el hipotexto para resurgir con vehemencia en el final del cuento, el hipertexto. En este sentido, Beatriz Sarlo habla acerca de la importancia que la conformación de los diálogos posee en la segunda parte de la historia, ya que gracias a ellos el narrador expone la precipitada furia con la que el personaje del negro quiere vengar la muerte de su hermano (“Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio”).<sup>61</sup> De este modo, la necesidad de consumir la venganza contra el protagonista de la obra de Hernández se presenta como elemento crucial desarrollado en los diálogos y resulta, al mismo tiempo, un vehículo de concreción de la relación intertextual, pues con esta venganza:

Borges presenta el movimiento pasional de la muerte buscada siguiendo las reglas de un arte [...]. En “El fin”, sólo las reglas de cortesía, las marcas de estilo, las opciones cuidadosas de la lengua, permiten que la venganza se convierta en un acto de justicia desde la perspectiva de los dos actores comprometidos (Fierro ha asesinado sin motivo al hermano del Moreno, quien, sin alardes, ha esperado 7 años para cerrar esas cuentas). Justicia y venganza, en el mundo dominado por la pasión y el coraje, son configuraciones equivalentes a un equilibrio de los actos. Pero sólo pueden serlo a condición de que la venganza tenga el mismo rigor formal que la justicia, la misma majestad, un ritual que separe el acto vengador del mal que éste repara. Sin el rigor formal, la venganza sería sólo una degradación bárbara de la justicia. En efecto, la venganza se escribe con el cuidado deliberado con que las instituciones escriben justicia.<sup>62</sup>

La belleza de los diálogos, y la precisión descriptiva con la que Borges imagina el supuesto final de *La vuelta* en su cuento, expone hasta qué punto el autor generó un intenso proceso de apropiación del clásico de Hernández y el “uso” que hizo del género gauchesco en su obra. La dignificación de Fierro a partir de su muerte en el duelo a cuchillo, como

---

<sup>61</sup> J. L. Borges, “El fin”, *Ficciones, Obras completas (1975-1988)*, t. IV, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2010, p. 558.

<sup>62</sup> Beatriz Sarlo, “Un mundo de pasiones”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, p. 215.

correspondía desde la perspectiva de la cultura del coraje borgeano, queda amarrada en las líneas finales del cuento:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en un puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. 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.<sup>63</sup>

El final de la narración cierra una etapa no sólo en la historia personal de Borges con la propia figura de Fierro, sino que salda una deuda con cierta inconformidad expresada varias veces por el autor sobre el carácter lastimero, y la sensación de un pesado remordimiento por sus crímenes pasados, que Hernández le había impregnado a su personaje en *La vuelta*. En este sentido, Sarlo señala que “desde un punto de vista, llamémoslo alegórico, Borges hace lo que no hicieron ni Lugones ni Hernández porque pone un cierre al ciclo y reescribe el *Martín Fierro* agregando un episodio decisivo: la muerte del personaje”.<sup>64</sup> Asimismo, Josefina Ludmer declara, a partir de la narración del “fin” de Martín Fierro, la conclusión del empleo y uso de la materia gauchesca en la obra de Borges. Paradójicamente, su consolidación no deviene del protagonista de la obra de Hernández sino del personaje del negro pues, gracias a él, se cierra el círculo:

[el Moreno] desafía a Martín Fierro y es *su otro*, y dice que en adelante va a *cantar para consuelo*, con lo que se vuelve al preludio de *La ida*. Borges pudo leer eso (por su presente, por su propia historia) y al escribirlo cerró definitivamente el clásico porque *le bajó la orilla*: hay que pasar a un color otro, más bajo, para poder empezar otra vez las vueltas eternas de la infamia [...]. Borges marca en este punto el fin (en “El fin”) de esa otra cadena de usos que nace en *La vuelta*: el uso del género para producir literatura. Y la cierra en 1940, porque ése es el fin de otro espacio histórico,

---

<sup>63</sup> J. L. Borges, “El fin”, p. 558.

<sup>64</sup> B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 65.

que cierra el espacio lógico de las cadenas de usos del género a partir de *Martín Fierro*.<sup>65</sup>

Resulta muy distinta la apropiación modélica del tema gauchesco que realiza el autor en otro de sus grandes cuentos: “El Sur”. En este sentido, la narración borgeana se traslada de los cruces intertextuales presentes en “El fin”, hacia los elementos autobiográficos más explícitos arraigados en el doble linaje de su autor. La anécdota es conocida; al igual que Borges, el protagonista del cuento descende de dos tradiciones opuestas que están contenidas desde su génesis en su nombre y su apellido: Juan Dahlmann. Éste debe lidiar con su origen germánico, heredado de su abuelo paterno (Johannes Dahlmann) y la tradición criolla que deviene de su abuelo materno Francisco Flores.

Al igual que el Borges de los años cuarenta, el protagonista de “El Sur” se inclina hacia sus orígenes criollistas y comparte con su creador la tarea de bibliotecario y la pasión por los libros antiguos y las ediciones particularmente extrañas. En una anécdota que es perplejamente compartida con el escritor, Dahlmann sufre un accidente en el que se lesiona la cabeza y tiene como consecuencia una fuerte septicemia que lo coloca al borde de la muerte. A partir de ese hecho, el argumento del cuento toma tintes excepcionales, ya que el protagonista, después de un martirio hospitalario, decide convalecer de las secuelas que le deja su profusa herida (física y emocional) en el casco de una vieja estancia que había heredado en el Sur.

Desde los inicios del cuento, el narrador había anticipado la predilección del personaje por su lado criollo en la discordia que mantenían sus dos linajes. Por esa razón, Dahlmann no duda en regresar a ese mundo paralelo, que en el relato se abre al otro lado de

---

<sup>65</sup> J. Ludmer, *op. cit.*, p. 41.

la calle Rivadavia en la ciudad de Buenos Aires. Es aquí, como señala Sarlo, donde el cuento da un giro significativo, pues “el relato de la enfermedad de Dahlmann se convierte en el de su recuperación imposible, porque su decisión de seguir el camino del sur, y perderse en la llanura, será más peligrosa que la herida física que estuvo al borde de causarle la muerte”.<sup>66</sup>

Desatento a las señales que el destino le envía, Juan Dahlmann se adentra en un viaje que no sólo lo traslada a un punto geográfico distante, sino que lo lleva al pasado. Un pasado constituido por el más primigenio sentido gauchesco, que el protagonista sólo había alcanzado a discutir como fenómeno sociológico prácticamente extinto: “Dahlmann 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 ésos ya no quedaban más que en el Sur”.<sup>67</sup> El primer encuentro del personaje con lo que sería el último vestigio de un gaucho neto se produce de manera inesperada al percibir ciertas formas humanas en un bulto tirado en el suelo junto al mostrador del almacén. La representación simbólica de la deteriorada situación del gaucho personificada en la figura de este sujeto se hace evidente. Es muy probable que al principio el lector, a diferencia de Dahlmann, repare en la importancia del sombrío personaje. Sin embargo, será hasta el momento en el que el gaucho viejo lance la daga para armar a Dahlmann cuando justificará su presencia en la escena y expondrá la funcionalidad que posee en el relato: “Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una

---

<sup>66</sup> B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 72.

<sup>67</sup> J. L. Borges, “El Sur”, pp. 565-566.

cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resultado que Dahlmann aceptara el duelo”.<sup>68</sup>

El arma compromete al protagonista a responder a la absurda provocación de tres individuos que se encuentran comiendo, al igual que él, en un almacén de la campaña. Nuevamente, los juegos del destino conducen a Dahlmann a lo inesperado, pues bastó la simple intervención del azar para que terminara en ese lugar: inexplicablemente el tren finaliza su recorrido en una estación antes de la estancia y esto lo conduce al almacén en busca de un medio de transporte que lo lleve a su destino. En medio de una pronunciada borrachera y después de una serie de desatinos –le avientan a la cara migas de pan–, uno de los tres compadritos lo reta a un duelo a cuchillo, arma que evidencia manejar con destreza en contraparte a un Dahlmann ciudadano que apenas sabe tomarla en sus manos.

El cuento finaliza con la salida del protagonista al descampado próximo a enfrentar un destino incierto. La aceptación del duelo implica para el personaje su reencuentro con un sentido vital que había perdido y, sobre todo, con la esencia criolla que parcialmente habita en él a través de uno de sus dos linajes. Dahlmann: el bibliófilo apasionado por las *Mil y una noches*, el bibliotecario, el personaje que apenas puede soportar los tormentos que le causan las agujas en el periplo de su internación, en fin, el convaleciente, sale a la llanura dispuesto a enfrentar la muerte y obtener, tal vez así, su redención. Al igual que el personaje de Fierro en “El fin”, Dahlmann “cumple su destino. Sin embargo, a diferencia de Martín Fierro, que no puede sino aceptar el único código moral que conoce, Dahlmann ha construido su destino (a partir de elecciones mínimas pero significativas) entre todas las

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 566-567.

posibilidades abiertas por su doble origen: no pertenece al mundo rural, sino que lo elige siguiendo un capricho que se convierte en una sentencia”.<sup>69</sup>

En su prólogo a *Artificios*, una de las partes de *Ficciones*, Borges afirma: “de «El Sur», que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”.<sup>70</sup> Ese *otro modo* que enuncia el autor implica, necesariamente, la reformulación del código gauchesco emplazado en la materialización de una historia, que encamina la transformación del protagonista hacia los aspectos criollos más admirados de su pasado, mediante una posibilidad inaudita de vivir lo que una vez había escuchado o leído. Aunque ese “otro modo” también representa desde una lectura no realista (o fantástica, si se quiere): que en verdad Dahlmann nunca sale del sanatorio, pero tiene la muerte que hubiera soñado. Al igual que Borges, Dahlmann tenía en su memoria “el hábito de estrofas del *Martín Fierro*” y la presencia permanente de los recuerdos de un pasado militar que logra dignificar en la consumación de su duelo, así como Borges en la escritura de su cuento.

Los cuentos “El fin” y “El Sur”, brevemente reseñados en este apartado, representan y ejemplifican dos modelos clásicos del trabajo que realiza Borges con la materia gauchesca en los años cuarenta. Si bien la temática se ausenta parcialmente del género ensayístico, en contraparte, se revitaliza en uno de los modelos literarios más caros al autor argentino: la narrativa breve. De esta forma, Borges da paso a una nueva readaptación de los códigos genéricos de la gauchesca, llevándolos al mundo del cuento y demostrando lo excepcionalmente idóneos que resultan los mecanismos de la narrativa breve para

---

<sup>69</sup> B. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 73.

<sup>70</sup> J. L. Borges, “Prólogo”, *Artificios, Obras completas (1975-1988)*, t. IV, p. 517.

acogerlos. Cuentos posteriores como “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” incluido en *El Aleph* (1949), reafirmarán esta convicción.

Si bien la década del cuarenta se caracteriza por ser un período en el que predomina el Borges narrador, tampoco implica que el autor descuide por completo su trabajo con el género ensayístico, por ejemplo en 1947 publica el libro *Nueva refutación del tiempo*, aunque nuevamente excluye de sus páginas al tema gauchesco que, como se observó, años antes había constituido parte esencial en la confección de sus disertaciones.

A pesar de esto, y más allá de los fundamentos críticos acerca de las relaciones que establece Borges con la literatura gauchesca en general, su propia obra exhibe un interés continuo por este género, tendencia que permanecerá vigente durante las décadas venideras. Como se observará, desde mediados de los años cuarenta y comienzos de la década del cincuenta, el asunto gauchesco tomará nueva fuerza en la obra del autor y le servirá como motivo para reanudar la discusión sobre algunos de los problemas políticos, históricos y literarios más destacados en los que se encuentra la Argentina de mediados del siglo XX y que serán analizados en el siguiente capítulo.

## 4. LOS *OTROS* ENSAYOS, ANTOLOGÍAS Y TEXTOS CRÍTICOS

*Hay dos maneras de usar una tradición literaria: una es repetirla servilmente; otra –la más importante– es refutarla y renovarla.*

Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca”

### 4.1 ASPECTOS DE UNA NUEVA DÉCADA

A partir de 1950, y después de prácticamente una década de parcial ausencia, el tema gauchesco vuelve a resurgir en la literatura de Borges. Como se observó en el capítulo anterior, a lo largo de los años cuarenta sólo se percibe un débil eco del asunto que años antes había constituido un punto neurálgico en la obra ensayística del autor. El aspecto más interesante de este prolongado alejamiento, que transformó las bases en las que se sustentaban varios de los postulados borgeanos de los años veinte y posibilitó su posterior resurgimiento, consistió en una radical reformulación del tema criollo.

Un paso inicial y trascendente en este camino de transformación lo constituye la conferencia titulada *Aspectos de la literatura gauchesca*, dictada el 29 de octubre de 1945 en el Paraninfo de la Universidad de la República, en Montevideo. Si bien la conferencia retoma la mayoría de los postulados ya expuestos en los ensayos “El coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro” de la década del treinta, no hay que olvidar que la fusión y reestructuración de sus contenidos dará como resultado final en 1957, el ensayo “La poesía

gauchesca”, presente en la muy transformada primera edición de *Discusión* en las *Obras completas* de Emecé.

Annick Louis señala este dato como menor –y poco atractivo si se aprecia que el trabajo contará con escasas modificaciones–, porque el mayor cambio se relaciona con el orden de los apartados en que se organiza la conferencia que fue publicada como texto impreso en 1950. Sin embargo, como se podrá observar más adelante, uno de los rasgos más significativos que posee el comentario de la crítica de origen argentino parte justamente del título del ensayo; desde allí se establece una diferencia importante al destacar que en la publicación de 1950 se hace evidente que la “gauchesca” implica para Borges una especie de subcategoría del género poético:

Cette publication servira de base pour l’article de l’edition de 1957 de *Discusión* ; en vérité, le texte n’a été que très peu modifié, les variations les plus importantes étant de l’ordre de la disposition en chapitres choisie pour *Aspectos de la literatura gauchesca*. A l’exception, bien entendu, du titre, qui établit un écart intéressant car, dans le texte de 1950, il semble évident que la «gauchesca» implique qu’il agit d’une sorte de sous-catégorie du genre poétique. Quant aux autres différences, dans la partie consacrée à Hernández, Borges enlève une phrase, où il propose de considérer ces réflexions sur la condition du roman comme un prologue d’une étude qui reste à réaliser ; «La poesía gauchesca» apparaît, en revanche, comme une démonstration achevée. De plus, dans «La poesía gauchesca», il manque la dernière phrase, de sorte que le texte se ferme sur une affirmation du caractère pertinent d’une lecture du *Martín Fierro* dans le cadre du genre romanesque.<sup>1</sup>

Como se observa con respecto a otras variantes, Louis destaca que en la parte dedicada a Hernández, Borges omite cierta frase en donde se proponía considerar sus reflexiones sobre la condición de la novela y describe que lo que se dice sobre el texto de Hernández es apenas una especie de prólogo. Por ello, dice la autora, “La poesía

---

<sup>1</sup> Annick Louis, *Jorge Luis Borges: Œuvre et manœuvres*, L’Harmattan, París, 1997, pp. 437-438.

gauchesca” aparece como un texto más acabado al cerrar con una afirmación sobre la importancia de la lectura del *Martín Fierro* en el marco del género novelístico.

Si bien esta última reflexión no es del todo sorprendente, ya que Borges la venía prefigurando desde algunos años antes, sí instaura de manera frontal el debate sobre la caracterización genérica del texto de Hernández –uno de los más profusos en cuanto a documentación crítica– y también punto estratégico en el que difiere radicalmente de Lugones. Vale la pena retomar este polémico cierre del ensayo, cuya última frase se elimina de la versión de 1957 y en donde Borges concluye:

Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva, es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica –metros heroicos, manejo servicial de los dioses, destacada situación política de los héroes– no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son. *De su ordenada aplicación eventual, estas palabras son apenas un prólogo.*<sup>2</sup>

Para cerrar la reflexión sobre este asunto, acudo a las palabras de Beatriz Sarlo, quien sostiene que en oposición “a la versión lugoniana del *Martín Fierro* como épica nacional, Borges subraya sus elementos novelísticos. Los héroes épicos, razona Borges, sin demasiada preocupación de fidelidad a las epopeyas occidentales, necesitan ser perfectos; *Martín Fierro* es moralmente imperfecto y, por eso, pertenece a la línea de la novela (esto implica un deslizamiento de paladín a cuchillero). La grandeza de Hernández no está en el género del poema sino en su perfección inabarcable [...]”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Número, Montevideo, 1950, p. 32. (Indico en cursivas la última frase omitida en el ensayo “La poesía gauchesca” publicado en: *Discusión*, Emecé (*Obras Completas*, 6), Buenos Aires, 1957 [pp.11-38]).

<sup>3</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, México, 2007, p. 63. Dentro de este mismo análisis, la autora también reafirma la imperiosa necesidad existente en la época de separar a *Martín Fierro* de Lugones que “a su modo fútil y desafortunado, lo había comparado con los poemas homéricos. El poema debía ser liberado del peso muerto

Al margen de estas mínimas transformaciones de uno u otro texto, y si se parte de una estricta configuración analítica, resultaría estéril realizar una simple fijación de variantes entre *Aspectos...* (1950) y “La poesía gauchesca” (*Discusión*, 1957) para establecer desde allí sus más notorias diferencias. Más aún si se considera que la trayectoria de ambos textos deriva del proceso de transformación y corrección de los primigenios “El coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro”, de la edición de *Discusión* de 1932. Por esta razón, mi revisión se construirá en un sentido opuesto al que tradicionalmente se esperaría: no pretendo reparar en el trabajo “más acabado” que sería el de 1957, sino en su antecesor de 1950.

Desde mi perspectiva, *Aspectos...* es el texto que mejor representa, al menos en la década del cincuenta, el punto cumbre del análisis elaborado por Borges sobre el asunto gauchesco. Si bien es cierto, como sostiene Louis, que siete años más tarde en “La poesía gauchesca” se afinan varios detalles, la “Declaración final” que cierra el ensayo de 1950 y la inclusión del “Poema conjetural” revelan sustancialmente una aplicación práctica del problema gauchesco a la sociedad argentina del período. Por este motivo, me detendré puntualmente en su análisis, ya que considero que en el curso del examen borgeano sobre el tema, los aportes que se realizan son significativos y develan una relación de la literatura gauchesca más próxima a la realidad contextual de su tiempo.

---

de una afebrada crítica hiperbólica (practicada también por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*) y reinstalado en una tradición productiva para la literatura contemporánea”. *Id.*

## 4.2 NUEVAS REELABORACIONES SOBRE EL GÉNERO

Los orígenes del género es un asunto que interesó particularmente a Borges. Como ya se ha señalado, varios de los textos redactados en este período inician con una disertación sobre el tema. El ensayo de 1950 no será la excepción, ya que el escritor adelantará desde los primeros párrafos su postura ante el surgimiento de esta literatura:

Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que *la pampa y que las cuchillas* fue el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo. Las guerras de Independencia, la guerra de Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca (*Aspectos...*, p. 6).<sup>4</sup>

La radicalidad de este planteamiento sobre los orígenes de la gauchesca desautoriza de manera plena cierta teoría interpretativa cuya propuesta consistía, por un lado, en asimilar la figura autoral con la del gaucho y, por el otro, en asociarla con escenarios pastoriles idílicos. Desde la perspectiva borgeana, el verdadero autor gauchesco posee orígenes antagónicos con la temática que desarrolla en su literatura y, sobre todo, con el medio en el que se desenvuelven sus protagonistas. Los escritores del género son el resultado de la compenetración de un hombre urbano, de cultura civil y carente de orígenes rurales, en el ajeno mundo del gauchaje.

Al analizar estas mismas reflexiones que fueron reproducidas en el ensayo de 1957, Guillermo Gotschlich sintetiza el problema planteado de la siguiente manera:

---

<sup>4</sup> En la cita se presentan dos referencias geográficas muy representativas. La primera de ellas alude directamente a la pampa, y sus implicaciones son notoriamente conocidas. No así la segunda, que remite a las colinas o lomas onduladas (de no más de 500 metros de altura) denominadas en Uruguay, y parte de Argentina, como “cuchillas” por tener su cumbre en punta y aproximarse así a la forma de un arma de filo. Considero pertinente realizar la aclaración porque dentro del contexto bélico del mundo gauchesco, el término podría resultar confuso. [Las cursivas son mías].

En “La poesía gauchesca” nuevamente Borges alude al planteamiento equívoco acerca de la aparición del subgénero en la tradición rioplatense. Para sus antecesores, las causas se originan en la modalidad pastoril de la vida en la pampa, razón suficiente que afirmaría el nacimiento de esta poesía; Borges agrega otra explicación necesaria, reduciendo la generalidad de la anterior a una que la complementa y justifica. La objeción apunta a considerar al gaucho como materia del origen de esta literatura, explicación que distrae otra: la de que una compleja conjunción de hechos afirmados en la visión de “hombres de cultura civil” (los precursores de Hernández) accedieron a un fondo sustantivo de comprensión del fenómeno del gauchaje.<sup>5</sup>

A pesar de lo paradójico que puede resultar el hecho de que una literatura desarrollada en el ambiente rural haya tenido sus orígenes en medios urbanos, la crítica en general no discute la pertinencia de la afirmación borgeana. De igual modo, otra parte de la explicación está sustentada en la conformación de las naciones sudamericanas, estrechamente vinculada con los conflictos bélicos. Las guerras que azotaron a la región acercan a los autores al mundo de la barbarie gauchesca –en la voz sarmentiana– y producen un efecto de asombro que, como señala Borges, conjunta dos estilos vitales disímiles.

Como se verá más adelante, la explicación que el autor realiza sobre los orígenes del género será ampliamente desarrollada en otros textos, como: *El “Martín Fierro”* (1953), escrito en coautoría con Margarita Guerrero; el “Prólogo” a la edición de *Poesía gauchesca* (1955), redactado en colaboración con Bioy Casares; y el ensayo “La poesía gauchesca”, publicado en la ya mencionada edición de *Discusión* de 1957.

Una de las críticas más importantes que sostiene Borges con sus textos de mediados de siglo, radica en la imposibilidad de despojar a la gauchesca de su jerarquía por no poseer orígenes autorales depositados en la figura del protagonista. Esto significa que, desde la

---

<sup>5</sup> Guillermo Gotschlich, “Lectura borgeana sobre la gauchesca. Ensayos y cuentos”, *Revista Chilena de Literatura*, No. 57 (Nov., 2000), p. 49 [pp. 41-68].

perspectiva de su metodología crítica, tachar de artificial “o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo”; no obstante, “no hay cultivador de ese género, que no haya sido alguna vez, por su generación o las venideras, acusado de falsedad” (*Aspectos...*, p. 6).

Borges plantea el problema de fijar el prototipo gauchesco desde el ejercicio escrito: ¿cuánto se acerca o se aleja la denostada realidad del gaucho rioplatense a la figura icónica que desarrolla el autor del género con su escritura? El cuestionamiento es sustancial porque a partir de esta relación de proximidad, el lector juzga la validez de la construcción literaria propuesta por el escritor:

Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto: el arte no es platónico (*Aspectos...*, p. 6).

La arquitectura estereotípica del gaucho que realiza el lector supone un dilema, al parecer, irresoluble: si se acerca al prototipo original, pierde validez por su extremado apego a la simpleza de la realidad; si se aleja demasiado, resulta inverosímil y, por lo tanto, no cumple con las expectativas. En este sentido, Borges ya había reflexionado sobre los problemas del viciado modelo estereotípico del gaucho con respecto a algunas obras.

Ya abocado al examen de los principales autores gauchescos y sus escritos, el autor realiza un sustantivo análisis de cada uno de ellos. Comienza, como en varios de sus ensayos anteriores, con la figura del iniciador Bartolomé Hidalgo. Sin embargo, la función que subraya Borges acerca del papel que desempeñó el poeta uruguayo dentro de la tradición de la gauchesca no tiene que ver con lo destacado de su actividad poética.

Contrario a lo que podría significar una actitud adulatoria, Borges desestima tímidamente la valía de la obra de Hidalgo desde el punto de vista literario, al considerar que fue superado por sus sucesores: “pienso que ha sido superado por muchos y que sus diálogos, ahora, lindan con el olvido y con la injusticia. Pienso también que su paradójica gloria radica en esa dilatada y diversa superación filial. Hidalgo sobrevive en los otros. Hidalgo es de algún modo los otros” (*Aspectos...*, p. 7).

A pesar del olvido y la injusticia con la que ha tenido que rozarse la obra de Hidalgo, el ensayista destaca un aspecto sustancial en cuanto a sus aportaciones al género: su capacidad de sobrevivir en las voces de quienes lo sucedieron. Como se ha señalado, Borges apela nuevamente a la figura del precursor que, dentro de la configuración de los sistemas literarios analizados a lo largo de su extensa obra, parece ser un motivo recurrente en su interpretación. Al cerrar el comentario sobre la obra de Hidalgo, el escritor argentino presenta desde su perspectiva el mayor de los logros que el poeta gauchesco le ha heredado al género: “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” (*Aspectos...*, pp. 7-8).

Como se observa, la importancia de este aporte –dotar de un sentido narrativo a la voz del gaucho– se sustenta no sólo en la construcción icónica del personaje, sino en el inicial reconocimiento de todo un grupo social marginado en las incipientes naciones rioplatenses. En la voz de los gauchos de Hidalgo estará igualmente representada la exclusión de ese sector que, como se sabe, alcanzará niveles de mayor dramatismo en las desgracias de Fierro.

De igual forma, Josefina Ludmer también reconoce en la figura de Hidalgo este aporte de características trascendentes y lo complementa con otros aspectos que considera sustanciales en su obra:

La entonación de la poesía gauchesca se da, íntegramente, en Hidalgo. Tiene este poeta una voz mesurada y viril, una voz honesta y antigua, que no volveremos a oír hasta el *Martín Fierro*. Asimismo, le corresponde a Hidalgo el hallazgo de algunos motivos esenciales: el diálogo entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad. La poesía de Hidalgo no sólo es significativa por lo que incluye; también es significativa por lo que omite. El tema de la amistad está en ella y no el del amor. Esta presencia y esa ausencia no son arbitrarias; en una sociedad primitiva la lealtad y la amistad son fundamentales ya que todo hombre está amenazado por múltiples peligros y el apoyo de otro hombre, de un amigo, corrige su soledad y duplica su coraje.<sup>6</sup>

Vale la pena destacar en las dos anteriores citas, además de los aportes esenciales que los autores señalan en la figura del poeta, el reconocimiento de su ejercicio literario, que sienta bases estilísticas perdurables en el género. Como destaca Ludmer, Hidalgo logra establecer claves sustanciales que dentro de los márgenes cotidianos de la vida del gaucho resultan significativas y, por lo mismo, totalmente verosímiles. En este sentido, el ejemplo que se enuncia acerca de la amistad, en la dinámica rural, es una muestra clara de ello. La necesidad solidaria de protección que imponía el propio estilo de vida gauchesco queda de manifiesto en la obra de Hidalgo. Esta temática inaugural será, además, un motivo recurrente en varios textos del género. Basta recordar la enconada amistad que traban Fierro y Cruz después de que este último pasa de ser su captor a su más cercano amigo. Incluso si pensamos en la propia figura del autor, es conocida la anécdota cuando, de vuelta de un viaje al extranjero, los periodistas preguntaron a Borges qué había extrañado más de

---

<sup>6</sup> Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. xi-xii.

Argentina: “la amistad”, respondió, lo cual demuestra que él mismo construyó ese valor como una de las esencias del ser argentino.

Dentro de esta cronología de autores gauchescos que Borges repasa en su ensayo están presentes, nuevamente, las figuras emblemáticas de Ascasubi y Hernández. Su inclusión en *Aspectos...* parecería ser un trámite para cumplir con la genealogía del género: no se hacen aportes novedosos sobre sus obras y, antes que nada, se retoman varias reflexiones que provienen de escritos anteriores. Como se ha observado, el autor ya tiene desde décadas atrás un juicio más que acabado sobre sus respectivas obras. Sin embargo, no sería pertinente desestimar su tratamiento en los años venideros porque, como se sabe, más tarde surgirán con el *Martín Fierro* una serie de replanteamientos significativos en cuanto a los códigos de su lectura.

Los dos escritores restantes que componen esta especie de breve recorrido historiográfico por la trayectoria de la gauchesca son Estanislao del Campo y Antonio Dionisio Lussich Griffo. Sobre el primero, Borges abundó notoriamente en sus ensayos de la década del veinte, los cuales ya fueron analizados. Bastará acotar que, en este caso, el ensayista censura la impertinencia de algunos críticos (Paul François Groussac, Rafael Hernández y Leopoldo Lugones) ante el absurdo señalamiento de las fallas en los tecnicismos rurales que comete Del Campo y, al igual que en el caso de Bartolomé Hidalgo, destaca el tema de los diálogos y de la amistad retratados en *El Fausto criollo*, pero con un sesgo casi mitológico: “Lo precioso es el diálogo, es la resplandeciente y clara amistad que trasluce el diálogo. No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece –

como el tango, como el truco, como Irigoyen— a la mitología argentina” (*Aspectos...*, p. 18).<sup>7</sup>

El caso del montevideano Antonio Lussich (1848-1928) es diferente. Poco se había hablado de la importancia de este autor gauchesco en trabajos anteriores. En este sentido, el aspecto más destacado es su proximidad con la obra de Hernández. Para Borges, el mayor interés que produce es “su anticipación evidente del inmediato y posterior *Martín Fierro*. La obra de Lussich profetiza, siquiera de manera esporádica, los rasgos diferenciales del *Martín Fierro*, bien es verdad que el trato de este último les da un relieve extraordinario que en el texto original acaso no tienen” (*Aspectos...*, p. 20).

Menos profética que anticipatoria, la escritura de Lussich en *Los tres gauchos orientales* (1872) cautiva a Borges por las desviaciones que impone al manejo de temas tradicionales y que, en cierto sentido, la vinculan con la obra más destacada del género:

---

<sup>7</sup> Al señalar las críticas negativas que Rafael Hernández (hermano de José Hernández) y Leopoldo Lugones dirigen contra los últimos versos de la célebre décima inicial de *El Fausto criollo*, Borges no pierde la oportunidad de jugar con la ironía, al poner de manifiesto el exacerbado purismo gauchesco con que la crítica de ataño se manejaba al establecer y exigir parámetros de “autenticidad criolla” a sus autores:

*Capaz de llevar un potro/ A sofrenarlo en la luna.* Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo “no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso». Lugones confirma, o transcribe: “Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Esta es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera”.

Yo me declaro indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a confesar que aunque los gauchos de más firme ortodoxia menosprecien el pelo overo rosado, el verso *En un overo rosao* sigue —misteriosamente— agradándome (*Aspectos...*, pp. 17-18).

Borges repetirá estas mismas observaciones, con mínimas variantes con respecto al ensayo en su prólogo a la edición de 1969 del *Fausto* de Estanislao del Campo: “¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes? Yo me sé indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominan del pelo overo rosado, el verso *En un overo rosao* sigue —misteriosamente— gustándome” (Jorge Luis Borges, “Estanislao del Campo. *Fausto*”, en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975). *Obras completas (1975-1988)*, t. IV, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 37-38 [pp. 35-39]).

El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del *Martín Fierro* que una repetición de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Entre *amargo y amargo*, tres veteranos cuentan las partidas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero 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 (*Aspectos...*, p. 20).

Para demostrar la amplitud de sus afirmaciones, Borges recurrirá a una exhaustiva comparación entre los versos de ambos poetas, con lo que intenta otorgar un lugar destacado a la obra del montevideano –prácticamente en anonimato bajo la sombra de Hernández–, a la que denomina “virtualmente, inédita”. Tras la extensa recopilación de versos, Borges concluye: “Huelgan otras confrontaciones. Bastan las anteriores, creo, para justificar esta conclusión: los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético” (*Aspectos...*, p. 25). Nada desprovista de singularidad, esta última afirmación ajusta eficazmente con la metodología analítica que ha desarrollado el autor a lo largo de sus ensayos, cuando se propone dilucidar las claves más significativas del género gauchesco.

El reconocimiento de la proximidad entre las obras del desconocido Lussich y el célebre Hernández, no hace más que enfatizar el sentido profesional del ejercicio de la escritura gauchesca. Lo dicho: el resultado de esta literatura no deviene de un grupo improvisado de gauchos que se inspiran en su acontecer cotidiano, sino del trabajo detenido de varios hombres letrados que van siguiendo las huellas de sus precursores.

La lectura de los gauchescos propuesta por Borges en este ensayo tiene como objeto destacar que el establecimiento de proximidades e influencias entre el *Martín Fierro* y otras obras de la gauchesca que lo anteceden, no demerita la originalidad o calidad estética del libro de Hernández, considerado sin duda como el mayor aporte al género. Pero tampoco permite incurrir en la falacia de asegurar que el *Martín Fierro* se separa radicalmente del

género al que pertenece por no poseer antecedentes. Como parte de la gauchesca, la obra de Hernández proviene de una tradición literaria a la que prácticamente le corresponde cerrar.

Por ese motivo, Borges culmina esta parte de sus reflexiones enfatizando los puntos más importantes de la historia de Fierro y las circunstancias que derivaron de su escritura. Para ello, el autor refuerza el análisis de varios preceptos de la obra de Hernández que ya había planteado en trabajos anteriores. Con estas últimas reflexiones, se cierra la parte estructural del ensayo en lo que concierne a los protagonistas de la poesía gauchesca. Sin embargo, de manera sorpresiva para el lector, los planteamientos temáticos del autor no se detienen en ese punto.

#### 4.3 UNA DECLARACIÓN FINAL: EL “POEMA CONJETURAL”

Como se anticipó, uno de los elementos más excepcionales de *Aspectos...* está contenido en su final. Borges no sólo elabora una “Declaración final” a manera de conclusión, sino que reproduce íntegramente su célebre “Poema conjetural” para dar cierre al texto. La elección no es casual si se recuerda que ya en 1945 –año en el que se dicta la conferencia– los aires del peronismo, tan repudiados por el autor, comenzaban a envolver a la nación argentina. En este sentido, Annick Louis sostiene:

[...] la transcription de cette conférence se termine par une “Declaración final” qui contient une allusion voilée à la situation du pays qui, à l’époque, était sus le régime péroniste. Dans celle-ci, Borges pose un rapporte implicite entre l’époque des poètes “gauchescos”, qu’il considère comme sanglante et obscure, et leur production. Puis, il reproduit son célèbre “Poema conjetural” et essaie, par là même, de mettre en parallèle les temps “barbares” vécus par les écrivains de ce genre avec son propre présent ; mais il réussit aussi le “tour de force» d’incorporer son propre poème su genre de la “literatura gauchesca”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Annick Louis, *op. cit.*, p. 438.

Para Louis, la “Declaración final” y la inclusión del “Poema conjetural” en las postreras del texto exponen de manera implícita la intención del autor por evidenciar la situación de la Argentina en ese período. Con este poema, Borges plantea una relación velada entre la época de Laprida y de los poetas gauchescos, “considerada como sangrienta y oscura”, con su producción literaria.

Desde la perspectiva crítica de Louis, al reproducir el “Poema conjetural”, Borges posee dos propósitos. El primero de ellos es establecer un paralelismo entre los tiempos “bárbaros” vividos por los escritores del género y los que corren en los años cuarenta con el peronismo. El segundo consiste en una especie de “tour de force” al intentar incorporar su propio poema al género gauchesco. Por este motivo, será valioso detenerse en ambos textos para demostrar la importancia de su inclusión en el ensayo de 1950.

El examen atento de la “Declaración final” conduce al lector hacia un panorama muy certero del papel que jugó la gauchesca en la obra de Borges, particularmente en la década del veinte. En un sentido que atañe a lo literario, el autor examina retrospectivamente la aventura que emprendió con tenacidad a la hora de recordar el clausurado mundo criollo, que trataba de emerger de sus primeros escritos. No obstante, dentro de este juego de evocaciones, subyace la profunda y amarga reflexión acerca de la situación de la Argentina en ese momento:

Una declaración final. No hay en la tierra un hombre que secretamente no aspire a la plenitud: es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz. No hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito. Candorosamente pensaron ciertos filósofos que el hombre sólo aspira al placer; también aspira a la derrota, al riesgo, al dolor, a la desesperación, al martirio [...] Hace veinte años, pudo sospechar mi país que las indescifrables divinidades le habían deparado un mundo benigno, irreversiblemente alejado de todos los antiguos rigores. Entonces, lo recuerdo, Ricardo Güiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba, épicamente) las durezas de la vida de los troperos; a Francisco Luis Bernárdez y a mí, nos alegraba imaginar que en la alta ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con

propósito literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos “el tiempo de lobos, tiempo de espadas” que habían logrado otras generaciones más venturosas (*Aspectos...*, p. 33).

Como se observa, la inclusión de este texto rompe la continuidad temática del ensayo. Después de un detallado análisis que se centraba en la descripción de las principales características de la gauchesca y sus autores más destacados, Borges introduce esta especie de nota en la que se referirá, de manera simbólica, a la situación de su país en aquella época.

La parte inicial de la cita expone, desde la perspectiva filosófica, una generalidad acerca del carácter humano y duro trance de reconocer su propia condición. Pero es en el segundo fragmento de la cita donde el mensaje proporcionado se torna sumamente interesante. Borges remite al lector dos décadas atrás, más precisamente, a los años veinte. Además de ser una década significativa por representar el inicio de la trayectoria literaria del autor, es también un punto intermedio que le permite visualizar, desde un lejano e idealizado tiempo pasado, la estabilidad que comenzaba a vivir la Argentina después de los incesantes conflictos decimonónicos, en contraste con los oscuros tiempos que la acechan.

El mundo gauchesco era, entonces, un recuerdo ficcionalizado por las generaciones pasadas, y llevado a la literatura de la mano de jóvenes que, como Borges, añoraban recuperar el culto al valor desarrollado en la contienda criolla. Junto a él desfilan los nombres de Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Güiraldes. El primero es identificado como compañero de andanzas, en las que las aventuras al estilo Al Capone parecían producir gran fascinación. El segundo es ya denominado, de manera explícita por Borges, como autor de una literatura de troperos. Como había anticipado en escritos anteriores, el

ensayista despoja a *Don Segundo Sombra* de su errónea etiqueta genérica y lo desplaza al mundo del relato idílico de la vida en el campo y sus padecimientos.

El cruento pasado de conflictos, cuchillos y sangre estaba lo suficientemente alejado de la realidad como para adquirir un carácter lúdico y convertirse en materia literaria. Así lo evoca Borges, al plantear que las múltiples anécdotas venían a llenar el vacío de aventuras heroicas por esos años: “Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos” (*Aspectos...*, p. 33).

Después de la gozosa evocación de tiempos más venturosos, y tras la evidente anticipación (“nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos”), el texto da un giro a la época contemporánea y plantea la amenaza que acecha a las nuevas generaciones, justificando así la inclusión del “Poema conjetural”:

Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no le había sido negada a mi patria la copa de la amargura y de hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema. Lo daré, como quien pone una viñeta al pie de una página (*Aspectos...*, p. 34).

Esta última reflexión borgeana, previa al cierre del texto, cuenta con varios elementos por destacar. El primero de ellos alude a la comparación de dos períodos históricos a partir del concepto de barbarie. Esto se verá reforzado en algunos de los versos del poema que se analizarán más adelante. Asimismo, de la propia comparación se deduce la idea central que los distingue. Quienes se enfrentaron a la barbarie, años antes, no rehuyeron a su encuentro, como al parecer lo han hecho sus contemporáneos. En este sentido, la indignación y el estupor se manifiestan ante la marcada aceptación que el peronismo tuvo dentro de varios sectores de la sociedad argentina.

El otro elemento destacado de la inclusión del “Poema conjetural” en esta parte final del ensayo, es retomar la funcionalidad histórica y social característica del género, en cuyos orígenes estaba presente el sentido reivindicativo y de denuncia. Al insertar su poema dentro de esta tradición, Borges tiene presente la eficacia del recurso y lo emplea magistralmente. Como sostiene Ana María Amar Sánchez:

El género gauchesco se caracteriza por su conexión con la coyuntura histórica, nace en estrecho contacto con ella y desde sus comienzos plantea una particular relación entre literatura y política [...]. Puede definirse entonces esta literatura gauchesca como una zona de entrecruzamiento de lo histórico, lo político y lo periodístico con lo literario, ya que en la constitución de los textos están presentes tanto las normas del género (versificación, lengua popular, marco ficcional, etc.) como la cercanía con los acontecimientos [...].<sup>9</sup>

Por ese motivo, es importante analizar algunos aspectos del “Poema conjetural” que sostienen esta relación entre lo literario y lo histórico-social que justifican, de alguna manera, su ubicación en el cierre del texto, ya que había sido publicado por vez primera en el diario *La Nación* en julio de 1943. Por lo cual su inclusión siete años después en un ensayo “explicativo”, resulta muy significativa. Con este propósito, transcribo íntegra la versión que se presenta en *Aspectos...*:

## POEMA CONJETURAL

*El doctor Francisco Laprida, asesinado  
el día 22 de setiembre de 1829 por  
los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:*

Zumban las balas en la tarde última.  
Hay viento y hay cenizas en el viento  
se dispersan el día y la batalla  
deforme, y la victoria es de los otros.  
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.

---

<sup>9</sup> Ana María Amar Sánchez, “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVIII, núm. 35, 1992, p. 7 [pp.7-19].

Yo, que estudié las leyes y los cánones,  
yo, Francisco Narciso de Laprida,  
cuya voz declaró la independencia  
de estas rudas<sup>10</sup> provincias, derrotado,  
de sangre y de sudor manchado el rostro,  
sin esperanza ni temor, perdido,  
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.

Como aquel capitán del Purgatorio  
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,  
fue cegado y tumbado por la muerte  
donde un oscuro río pierde el nombre,  
así habré de caer. Hoy es el término.  
La noche lateral de los pantanos  
me acecha y me demora. Oigo los cascos  
de mi caliente muerte que me busca  
con jinetes, con belfos y con lanzas.

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
pero me endiosa el pecho inexplicable  
un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano.  
A esta ruinosa tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno. El círculo  
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas  
que me buscan. Las befas de mi muerte,  
los jinetes, las crines, los caballos,  
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,  
ya el duro hierro que me raja el pecho,  
el íntimo cuchillo en la garganta.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> rudas] crueles. En: *El otro, el mismo* (1964) y ss. ed.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, "Poema conjetural" en: *Aspectos de la literatura gauchesca*, pp. 34-35. A pesar de su importancia, este poema no es el único del período en el que

Como se sabe, el “Poema conjetural” evoca las últimas reflexiones de Francisco Laprida, personaje histórico y notable unitario, quien desempeñó diversas funciones en el gobierno argentino entre 1816 y 1829, fecha esta última en la que es trágicamente asesinado. Laprida, “hombre de leyes y sentencias”, era abogado de profesión y desde el comienzo de su carrera política había tenido una participación destacada en los asuntos de gobierno, fundamentalmente en la provincia de Tucumán, de donde era originario.

Tras el inicio de la guerra civil, que se desata en 1828 con el fusilamiento del líder federal Manuel Dorrego, Laprida abandona San Juan para trasladarse hacia la provincia de Mendoza. Allí, junto con otros líderes unitarios, apoya la revolución encabezada por Juan Agustín Moyano, quien es derrotado el 22 de septiembre de 1829 por el ex fraile José Feliz Aldao. De ahí el origen de la expresión que acompaña al epígrafe del poema “*asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao*”, porque tras la derrota de Moyano se origina una terrible matanza de más de un centenar de personas, entre las que se encuentra Laprida.

---

Borges manifiesta su percepción sobre la realidad histórico-social argentina a través de la mención y el análisis de una figura política representativa de su tiempo. En “El compadre”, publicado en la antología elaborada junto con Silvina Bullrich (*El compadrito, su destino, sus barrios, su música*, 1945), Borges –bajo el seudónimo de Manuel Pinedo– recrea sus años de joven simpatía hacia la figura del presidente argentino Hipólito Yrigoyen (Buenos Aires 1852-1933). Como señala Daniel Balderston “este poema, escrito al parecer quince años después de la clausura de los comités yrigoyenistas, parecería aludir al momento de júbilo que sintió Borges años antes y que registró en una nota de *Cuaderno San Martín*”. En concreto, Balderston se refiere a los siguientes versos de “El compadre” que cita: “Hombre de las orillas: perdurable./ Estaba en el principio y será el último [...] / Estará donde el último retrato/ De Yrigoyen presida austeramente/ El vano comité que clausuraron/ Con rigor las virtuosas dictaduras./ Negando al pobre el ínfimo derecho/ De vender la libreta del sufragio” (*Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 143-144). Sobre la autoría del poema tanto Helft como Balderston se la atribuyen a Borges.

Además de la importancia que posee el “Poema conjetural” desde el punto de vista temático, es también uno de los modelos más importantes del “Monólogo dramático” en la obra de Borges. Como señala Gabriel Linares, la función de la voz poética de Laprida “no se presenta como muchos otros que pertenecen a la memoria colectiva; es decir, acumulando datos que permiten su identificación por parte del lector, sino por medio de una nota al principio del poema. Posiblemente lo que más llame la atención del lector sea el contraste entre la situación desde la cual habla la *persona* y su estado de ánimo”.<sup>12</sup>

Existen al menos dos versiones sobre la manera violenta y trágica en la que muere el político unitario. Una de ellas reseña el probable degollamiento del que es víctima, y al que se refiere Borges con el célebre endecasílabo que cierra el poema: “el íntimo cuchillo en la garganta”. La otra versión de la muerte del político tucumano –más trágica pero menos verosímil– narra que después de ser capturado es enterrado vivo, en posición vertical, y atropellado de esta forma por una tropa de caballos. En esta última explicación podrían sustentarse las múltiples referencias a dichos animales en varios versos del poema: “Oigo los cascos/ de mi caliente muerte que me busca/ con jinetes, con belfos y con lanzas” // los jinetes, las crines, los caballos,/ se ciernen sobre mí...”. Es evidente que para Borges la versión más aceptada sobre la muerte de Laprida es la que trasmite el propio “yo lírico” al final: la celebrada metáfora del “íntimo cuchillo en la garganta” alude, sin duda alguna, al degollamiento.

Tras este obligado repaso acerca de la figura en la que se centra el argumento del poema, es importante destacar su funcionalidad histórica. Como se sabe, Borges toma la imagen de Laprida, a manera de representación metafórica, para evidenciar la repetición de

---

<sup>12</sup> Gabriel Linares, *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*, El Colegio de México, México, 2011, p. 210.

ciertos eventos históricos que al parecer los pueblos no logran dejar atrás. La expresión “montoneros”, usada para referirse a los hombres con los que peleaba Aldao y que es muy empleada en el Río de la Plata, está directamente relacionada con la barbarie. Desde sus orígenes, esta expresión se asocia a una conducta de agresión que coloquialmente se denomina “hacer montón” con el objetivo de reducir o lastimar a alguien. En este sentido, la intención de Borges sería delimitar, a través de un paralelismo histórico, una clara relación metafórica entre los atacantes de Laprida y las masas que acompañaron a Perón en su rápido ascenso al poder a mediados de los años cuarenta. Estas masas atemorizaban a un amplio sector de la clase media y alta de la sociedad argentina a la que pertenecía, sin duda alguna, la familia Borges.

El sentido bárbaro de los hombres de Aldao se sustenta en los versos iniciales de la primera estrofa del poema: “se dispersan el día y la batalla/ deforme, y la victoria es de los otros./ Vencen los bárbaros, los gauchos vencen”. Laprida contempla con una lacónica exaltación el cumplimiento, desde su perspectiva, de un hecho atroz; el camino de las leyes y de la institucionalidad –que él simboliza– ha sido obstaculizado, y con esto se da paso a la barbarie. Quienes encabezan este triunfo son su máxima representación: los gauchos.

Si se toman estos aspectos temáticos del análisis del poema, que serían estructuralmente los más destacados a la hora de vincularlos con su inclusión en el ensayo, queda implícita su relación con lo expresado por Borges en la “Declaración final”. Algunas de las líneas conclusivas abren un juego de paralelos entre dos períodos históricos separados por el tiempo pero unidos por el infortunio, aunado al sentido trágico de la dialéctica histórica: “Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura” afirma Borges, al entender que los lejanos años de violencia habían regresado a su patria, ya no en un sentido idílico y pastoril de duelo de cuchillos, sino en una verdadera

representación de las atrocidades del poder.

La “conjetura” del poema extiende sus razones a un futuro inmediato en el que Borges percibe la descomunal similitud de los tiempos bárbaros de Laprida, con los que corren bajo el incipiente predominio del peronismo. Pero como ya había señalado Louis, la función del “Poema conjetural” no se remite exclusivamente a este episodio de denuncia histórica sino que también, con su inclusión en el texto, Borges remite a la propia condición metalingüística que posee al insertarlo con códigos funcionalmente modernos dentro de la tradición gauchesca.

Con la inclusión final de estos dos particulares textos, “Una declaración final” y el “Poema conjetural”, a la versión impresa de *Aspectos...*, Borges coloca al ensayo dentro de un nuevo camino sobre el estudio del género, en el que reelabora y construye nuevos y sustanciosos enfoques sobre el tema. Una tendencia que permanecerá en varios de los textos publicados a lo largo de los años cincuenta y que se analizará a continuación.

#### 4.4 LA VUELTA DEL *MARTÍN FIERRO* AL ENSAYO BORGEANO

En 1953 Borges publica, en colaboración con Margarita Guerrero, una compilación temática de ensayos sobre la obra máxima de José Hernández, a la que titula de manera homónima *El «Martín Fierro»*. El libro contiene seis textos, más un prólogo de carácter introductorio que sitúa al lector en las nuevas coordenadas de la interpretación borgeana sobre el clásico de la literatura gauchesca. La compilación busca saldar una deuda al reunir en un solo libro varias de las impresiones del autor –cuya voz literaria y gramatical predomina en la confección de casi todos ellos– sobre la obra de Hernández.

Emir Rodríguez Monegal apunta un dato interesante sobre la producción del texto.

Afirma que “fue escrito de encargo para la colección «Esquemas» y por eso contiene mucho material informativo, imprescindible por el carácter pedagógico de la colección pero poco habitual en los trabajos de Borges. Lo más importante no es la información, que es posible encontrar (mejor, más abundante) en otras obras, sino los toques borgianos de su texto”.<sup>13</sup>

Como se apuntó en el capítulo anterior, el libro comienza con un título que será recurrente en su tratamiento del género: es el primero de tres ensayos en la obra de Borges que se denominará “La poesía gauchesca”. Con algunas variantes con respecto al ya analizado *Aspectos...*, el ensayo incluido en este libro reproduce casi de forma íntegra la conferencia de 1950 porque sólo sus inicios y parte del contenido general difieren. Por tal motivo, no me detendré en su examen pero abundaré en el estudio general del resto de los ensayos que lo integran: “José Hernández”, “El gaicho Martín Fierro”, “*La vuelta de Martín Fierro*”, “*Martín Fierro* y los críticos” y “Juicio general”.

El segundo de los seis ensayos, “José Hernández”, está dedicado al examen de la figura autoral detrás del libro más destacado del género gauchesco. En realidad, el título resulta ser en cierto sentido un tanto engañoso: si bien se trazan algunas de las vicisitudes biográficas de José Hernández, el texto está más centrado en breves detalles políticos que generan una conexión directa de esta parte de su vida con la elaboración de su célebre obra.

Sin mucho esfuerzo por exhibir una exhaustiva investigación con respecto al tema, Borges toma el artículo publicado por Rafael Hernández —el hermano del escritor— como su principal fuente informativa para comentar algunos detalles sobre la historia personal del autor. De la carrera profesional de Hernández, de su trayectoria como hombre de letras, o

---

<sup>13</sup> Emir Rodríguez Monegal, “El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, pp. 291-292 [pp. 287-302].

de las situaciones particulares de su vida privada, se nos refiere muy poco. La verdadera constitución de la figura histórica del gauchesco se centra, en gran medida, en ese momento sustancial en el que emprende la confección de su gran obra; situación que parecería ser la causa más importante y auténtica de su destino como escritor.

Sobre el tema político en la vida del autor, Borges destaca con énfasis su oposición a Rosas al afirmar que el federalismo de Hernández no podía aprobar las contradicciones de su gobierno: “El servilismo y la crueldad del régimen de Rosas estaban demasiado cerca para que el autor del *Martín Fierro* pudiese defenderlo; Hernández era federal, pero no rosista” (“José Hernández”, p. 38).<sup>14</sup> Más adelante retomará esta idea del fundamento político de la obra al afirmar, en otro de los ensayos del libro, que “el *Martín Fierro* tiene mucho de alegato político; al principio, no lo juzgaron estéticamente, sino por la tesis que defendía” (“*Martín Fierro* y los críticos”, p. 92).

El aspecto más interesante de “José Hernández” se encuentra en el vínculo entre sus primeros y últimos párrafos. Borges inaugura el ensayo citando nuevamente la figura de Lugones y su juicio denigrativo en *El payador* acerca de la poca trascendencia que le

---

<sup>14</sup> Rodríguez Monegal hace hincapié en la trascendencia de esta afirmación sobre el federalismo antirrosista de Hernández porque dice que esta mínima declaración del autor rompe con la mítica tradición de los Borges Acevedo acerca de la visión negativa sobre el *Martín Fierro*, el cual Borges leyó muy joven y a escondidas pasando por alto una estricta prohibición familiar, ya que para toda su estirpe el libro representaba la exaltación de una figura deplorable como la del gaucho, quien había sido ferozmente combatido por sus antepasados y cuyo autor “era, no podía no ser, rosista”. Para el crítico uruguayo, este matiz político del escritor gauchesco se les escapaba a los Borges Acevedo “como se les escaparía a muchos contemporáneos”. Rodríguez Monegal abunda: “Las cosas se complicaban aún más por el hecho de ser Hernández pariente de los Pueyrredón que eran enemigos de Rosas. Esto lo hacía más repugnante: era un tráfuga de la causa unitaria, de la causa de la «gente de bien», como lo sería (muchos años más tarde) el Che Guevara. El libro, además era repudiable por su intención política: era una defensa del gaucho, una reivindicación de sus derechos civiles. El poema no sólo cuenta una aventura y un destino; también propone una lectura de la historia argentina, lectura diametralmente opuesta a la efectuada sobre el cuerpo de la realidad por los Borges y los Acevedo” (art. cit., p. 289).

atribuye a Hernández como autor y hombre de su tiempo, excepto por la genialidad de haber escrito el *Martín Fierro* bajo una especie de fenómeno denominado “creación inconsciente”. Al retomar esta idea en el cierre, Borges señala:

Nosotros opinamos que Lugones tiene razón. El *Martín Fierro* puede haber sido para Hernández y para los lectores de su tiempo una obra de tesis, y es verosímil y aún probable que no habría existido sin el estímulo de ciertas convicciones. Éstas, sin embargo, no agotan el valor del poema, que como todas las obras destinadas a la inmortalidad, tienen raíces hondas e inaccesibles a las intenciones conscientes del hacedor. El *Quijote* se ejecutó para reducir al absurdo las novelas de caballería, pero es fama que excede infinitamente ese propósito paródico. Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos (“José Hernández”, pp. 39-40).

Es uno de los pocos plurales inclusivos que le recuerdan al lector la “fantasmal” presencia de Margarita Guerrero en la ejecución de los textos. La coincidencia con Lugones no pasa de ser una manifestación un tanto irónica acerca de la verdadera función que cumple el destino en la empresa literaria de un autor. La comparación con Cervantes es, sin duda alguna, el punto más alto del reconocimiento a la figura de Hernández, quien, como todo buen escritor, logra trascender los principios esenciales de su obra y las coyunturas históricas parciales, para contribuir con ella al amplio espectro de temas y valores universales contenidos en cualquier clásico de la literatura.

Después de explorar someramente la figura de José Hernández, los autores se abocan a la confección de uno de los textos más interesantes del libro: “El gaucho Martín Fierro”. En un compendio que examina los elementos más importantes de la primera parte del poema, sobresale el análisis inicial relacionado con la denuncia que realiza Hernández al exponer en su obra el papel que desempeñaba el ejército en la época y cómo su intervención afectaba la vida de los individuos, en particular la del protagonista:

El ejército cumplía entonces una función penal; la tropa se componía, en gran parte, de malhechores o de gauchos arbitrariamente arreados por las partidas policiales. Esta conscripción ilegal, como la ha llamado Lugones, no tenía término fijo;

Hernández escribió el *Martín Fierro* para denunciar ese régimen. Se propuso evidenciar que esas levas eran la ruina de la gente de campaña. El protagonista, al principio, es impersonal; es un gaucho cualquiera o, de algún modo, es todos los gauchos. Después, a medida que Hernández fue imaginándolo con más precisión, éste llegó a ser Martín Fierro, el individuo Martín Fierro, que conocemos íntimamente como acaso no nos conozcamos a nosotros mismos (“El gaucho Martín Fierro”, pp. 41-42).

Para Rodríguez Monegal, este planteamiento expuesto por Borges acerca de la funcionalidad de los gauchos dentro del ejército, además de tener una fuerte relación con su propia historia familiar –vinculada a lo militar dentro del bando unitario y abiertamente enemiga del texto de Hernández–, posee una paradoja no explícita porque:

las hazañas de la Independencia de América fueron cumplidas por los mismos gauchos que luego serían confundidos con malhechores en las levas efectuadas medio siglo más tarde en Junín. Aunque tal vez no sea correcto decir que eran los mismos gauchos. Entre el gaucho de la Independencia y el sometido a la leva en la frontera hay no sólo la distancia del medio siglo: hay toda una transformación social y política. El gaucho ya no es el dueño de la pampa, el jinete invencible: es un paisano sometido a una autoridad arbitraria, enfrentado a un enemigo mucho más diestro (el indio), emasculado por el Ejército de su virilidad.<sup>15</sup>

Borges destaca la seriedad con la que Hernández asume la voz del protagonista al afirmar que es notoria la voluntad del autor por reflejar el sentir de los tormentos de Fierro y, por este motivo, las penurias que padece el gaucho tras la persecución de la leva funcionan como ejemplo. En este sentido, el autor “no juega a ser un gaucho para divertir o para divertirse, Hernández, en la primera estrofa, ya es naturalmente un gaucho” (“El gaucho Martín Fierro”, p. 44).

Como se ha observado en el análisis de otros ensayos, parte primordial de la indagación que realiza Borges sobre el icónico texto gauchesco se centra en la constitución del personaje. Los sucesos que construyen la personalidad de Fierro, las desventuras y las

---

<sup>15</sup> Emir Rodríguez Monegal, art. cit., p. 290.

desgracias que forjan para bien o para mal su carácter son, junto con la idea esencial de su destino, los temas principales a los que ha dedicado varios años de estudio.

A partir del comentario y la reseña de varios fragmentos del texto, Borges destaca los pasajes del poema que, como lector, producen en él un efecto singular. Sin lugar a dudas, uno de los más destacados es la multicitada pelea del protagonista con la tropa. En este sentido, resulta pertinente hacer un ejercicio comparativo de la trascendencia que para el autor poseía este pasaje del libro de Hernández.

En el ensayo Borges plantea: “La pelea se empeña en la oscuridad; Fierro, que defiende su vida, combate con una desesperación que no tienen los otros, y mata o hiere a muchos de los agresores; este coraje impresiona al sargento que manda a la partida y que, increíblemente se pone de parte del malhechor y pelea contra sus propios gendarmes. Su decisión se debe a que en estas tierras el individuo nunca se sintió identificado con el estado” (“El gaucho Martín Fierro”, pp. 54-55). Como se observa, su análisis se centra fundamentalmente en la función coercitiva del Estado por medio del ejército, y de la poca o nula relación de pertenencia que los hombres establecían realmente con dicha fuerza. El ya reseñado abrupto cambio que se produce en Cruz es una muestra clara de ello. Borges no hace, al menos en este ensayo, mayor referencia a otros elementos del traumático duelo que le parezcan significativos. Sólo convendría recordar el final del cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, donde el narrador afirma que Cruz encuentra su destino al lado de Fierro:

Un motivo notorio me veda a referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva a dentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que

no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.<sup>16</sup>

Sin embargo, Adolfo Bioy Casares documenta en la entrada de su diario del jueves 27 de enero de 1955, un episodio que expone otras impresiones de Borges acerca del mismo pasaje:

Borges: “Nuestro mito es la pelea a cuchillo. En Estanislao del Campo está muy de paso; en Hidalgo no está; tal vez tampoco en Ascasubi. No pusieron la pelea a cuchillo y se jodieron. Hernández las puso y los jodió. Los uruguayos inventaron un duelo a caballo, con lanzas; ha de ser decorativo, como un torneo, pero uno siente que es pretexto para no pelear a cuchillo, un hombre contra otro que es la verdad, *the real thing* [...]. La pelea de Fierro contra la partida no se cree; Vicente Rossi dijo que los soldados de la partida son como actores, que pelean sucesivamente, para que se luzca Fierro. La batalla de Chacabuco, todas las guerras con lanzas y cargas de caballería, los cuatro años de guerra del Brasil, satisfacen menos que un duelo a cuchillo. Qué raros son los mitos: inexplicables [...]”.<sup>17</sup>

Más allá de las discusiones en torno a la veracidad de todas las anécdotas que registra Bioy en su libro, no deja de ser digna de atención esta percepción muy verosímil y cercana a la concepción borgeana sobre el duelo. No es la primera vez que Borges reafirma la importancia del enfrentamiento directo entre dos hombres con un arma blanca. Como se observó, en sus propias narraciones en las que hace uso del género, los enfrentamientos cuchillo en mano no se hacen esperar.<sup>18</sup> Cuando Borges dice que esa pelea no “se cree”, está introduciendo un juicio de veracidad en lugar de aplicar uno de verosimilitud literaria.

---

<sup>16</sup> J. L. Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, en: *El Aleph, Obras completas (1975-1988)*, t. IV, p. 602.

<sup>17</sup> Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. Daniel Martino, Ediciones Destino, Buenos Aires, 2006, p. 120.

<sup>18</sup> La idea borgeana de que el verdadero carácter y valentía de un hombre están representados en la pelea a cuchillo, se relaciona con tres versos sustanciales (1490-1492) del canto 9 de *El gaucho Martín Fierro*, en los que el protagonista, acorralado por el ejército, sabe que es de cobardes huir y sale al encuentro de la tropa con su facón: “Y me venían a buscar/ Mas no quise disparar/ Que eso es de gaucho morao” (José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. CONACULTA-FCE-ALLCA XX (*Colección Archivos*, 51), Madrid, 2001, p. 169).

Además del reconocimiento hacia la figura de Hernández por ser el único gauchesco que se atreve a introducir este tipo de duelo en su relato –bajo esta modalidad de pelea directa a la que denomina como “*the real thing*”–, la cita también expone una interpretación muy alejada de los comentarios convencionales acerca del mismo episodio en otros ensayos. Borges señala con franqueza la falta de verosimilitud que existe en una de las escenas emblemáticas del libro y se apoya en Vicente Rossi para determinar que la sucesión de enfrentamientos que protagoniza Fierro contra la partida carece de autenticidad.<sup>19</sup>

Por lo que respecta a “La vuelta de Martín Fierro”, se puede decir que paradójicamente, y a pesar de que la segunda parte del texto de Hernández no era la favorita de Borges, es uno de los ensayos más extensos y detallados que contiene la compilación. Comienza con la explicación del fenómeno editorial –para la que emplea fragmentos e información de la pluma del propio Hernández–, en donde menciona algunas de las causas por las que la obra se convierte en todo un fenómeno literario de su tiempo: “*El gaucha Martín Fierro* se publicó a finales de 1872. Al cabo de 7 años se habían agotado, en la República Argentina y en el Uruguay, once ediciones del poema, es decir, cuarenta y ocho mil ejemplares, cifra enorme para la época. En 1879 apareció *La vuelta de Martín Fierro*. En el prólogo, explica Hernández que el público le dio este nombre mucho antes de haber pensado él en escribirlo” (“La vuelta de Martín Fierro”, p. 62). Como se observa, Borges destaca del prólogo la apreciación del propio autor acerca de la recepción que tuvo su libro, y cómo el público produce el fenómeno de lectura que expande la fama de *Martín Fierro* en ambas orillas.

---

<sup>19</sup> Bioy comparte esta idea, como se aprecia en *El sueño de los héroes* (1954), cuyo protagonista Emilio Gauna sólo vive para probarse a sí mismo si es cobarde, en un duelo a cuchillo en el que muere, aunque para él eso será secundario.

Si bien se recurre a muchos ejemplos del texto que habían sido ya incluidos en trabajos anteriores sobre el tema, lo atractivo del ensayo recae en que Borges reseña otros pasajes clásicos de la obra de Hernández que exponen, sin duda alguna, escenas brutalmente desgarradoras para el lector contemporáneo. Por ejemplo, la visión del “indio malvado” que se plasma a través de las desgracias que padecen tanto Fierro como su compañero Cruz. Este último, como se recordará, muere en la segunda parte de la historia, con lo cual se suma a *La vuelta* otro elemento trágico.

No obstante, ni la experiencia desoladora del desierto bajo la captura de los indios, ni la muerte de Cruz, ni el desapego de los hijos de Fierro –en un encuentro que al inicio carece de todo sentimentalismo– pueden superar el relato evocado por Borges sobre el encuentro con la mujer cristiana y su hijo muerto, al que tradicionalmente se le ha denominado “El suplicio de la Cautiva”. En su narración del episodio, el lector se siente seducido con la recreación de uno de los pasajes quizá más atroces del texto: “Llegamos, ahora, a una de las escenas inolvidables. Fierro está meditando frente a la sepultura de Cruz, y el viento le trae unas quejas. Acude; encuentra a una mujer cristiana con las manos atadas. En la tierra hay un chico muerto. Un indio la castiga con rebenque, y el rebenque está ensangrentado. La mujer explicará, después, que ella es una cautiva, que el indio la ha acusado de hechizo y ha degollado a su hijo [...]” (“La vuelta de Martín Fierro”, p. 68).

En una especie de acto pudoroso ante la brutalidad de la muerte del niño y de decencia frente al sufrimiento horrendo de la madre, Borges hace una pausa en la síntesis de la historia y deja a los versos de Hernández hacer su propio trabajo. En la cita que

prosigue al comentario del suceso, se aportan algunos detalles sobre el sangriento pasaje (por ejemplo, que la mujer tenía las manos atadas con los intestinos de su propio hijo).<sup>20</sup>

Para concluir el parafraseo de la historia del encuentro de Fierro con la mujer, Borges vuelve al relato recreando el clásico enfrentamiento a cuchillo entre el protagonista y su cruel enemigo. Detalla la tensión dramática que produce el duelo, el duro combate de los dos hombres, la intervención de la mujer, quien intenta desde su estrecho medio ayudar a Fierro, la cercanía del cadáver del chico con el que el indio resbala, etc. Finalmente, en una conclusión casi épica y después de un arduo combate en el que Fierro vio más de una vez amenazada su vida, el duelo se resuelve a su favor y ambos escapan –después de haber dado gracias a Dios y enterrado “los pedazos” del hijo de la mujer– llevando a cuestas el cuerpo del indio para esconderlo del “malón” que ya venía tras ellos.

Borges también retoma con picardía, en esta lectura de los cantos 7, 8, 9 y 10 de *La vuelta*, la discusión que sostiene la crítica sobre la posible relación amorosa entre el protagonista y la mujer a la que acaba de liberar: “Un problema ha inquietado curiosamente a los críticos de la obra. ¿Ocultaron las noches del desierto alguna tregua amorosa? Lugones opina que no porque «la generosidad del paladín ignora estas complicaciones

---

<sup>20</sup> La cita del poema que transcribe Borges es la siguiente: “Ese bárbaro inhumano/ (Sollozando me lo dijo)/ Me amarró luego las manos/ Con las tripitas de mi hijo” (vv. 1113-1116). Un dato curioso de la síntesis de este pasaje es la total omisión de la “china”, compañera del indio y hostigadora en gran medida de todo el suplicio de la cristiana. En el canto 8 de *La vuelta de Martín Fierro*, los versos dedicados a su descripción revelan el verdadero carácter de esta mujer, quien se presenta ante el lector como un ser cruel y despreciable, capaz de cometer las peores bajezas en contra de la cautiva: “Aquella china perversa/ Dende el punto que llegó,/ Crueldá y orgullo mostró [...]/ La mandaba a trabajar,/ Poniendo cerca a su hijito/ Tiritando y dando gritos/ Por la mañana temprano,/ Atado de pies y manos/ Lo mismo que un corderito/ Así le imponía tarea/ De juntar leña y sembrar/ Viendo a su hijito llorar,/ Y hasta que no terminaba,/ La china no la dejaba/ Que le diera de mamar [...]/ Aquella china malvada/ Que tanto la aborrecía,/ Empezó a decir un día/ Porque falleció una hermana/ Que sin duda la cristiana/ Le había echado brujería” (*Ibid.*, pp. 313-314).

pasionales»; Rojas entiende que tal vez haya pasado algo, pero que Hernández ha sido muy discreto” (“La vuelta de Martín Fierro”, p. 68). Sin darnos su opinión, Borges parece divertirse recurriendo al pudor de los dos recatados críticos para no abundar más en el tema.

Al dejar atrás este episodio, el ensayo prosigue con la reseña del libro recordando otros pasajes fundamentales como la trágica historia de los hijos de Fierro y su sufrimiento con el viejo Vizcacha, el encuentro con Picardía (el hijo abandonado de Cruz) y, finalmente, el episodio al que el propio autor define –empleando nuevamente la forma plural–, como uno de los más “dramáticos y complejos” de toda la obra: el desafío del Moreno. Borges no escatima en halagos al explicar las razones por las que este pasaje del texto le parece excepcional: “Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino. Trátese de una payada de contrapunto, porque así como el escenario de *Hamlet* encierra otro escenario, y el largo sueño de las *Mil y una noches*, otros sueños menores, el *Martín Fierro*, que es una payada, encierra otras. Ésta, de todas, es la más memorable” (“La vuelta de Martín Fierro”, pp. 80-81).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Dentro de la organización constitutiva del texto, la reseña y el análisis que estructura Borges de sus principales pasajes, van de la mano con la intensidad y las peripecias de las relaciones de Fierro con el resto de los personajes y los sucesos que los rodean. Todo esto para llegar al examen del “Contrapunto”, al que se observa como uno de los momentos culminantes. Como sostiene Juan Carlos Ghiano, “hasta el canto 28 se suceden cuatro «relaciones»: de Martín Fierro, del Hijo Mayor, del Hijo Segundo de Fierro, y de Picardía, hijo de Cruz. La historia del primero (cantos 1-10) evoca los cinco años pasados entre las pampas, en cuyos toldos habían buscado refugio Fierro y Cruz al final de *El gaucho Martín Fierro*. Los cristianos viven entre los salvajes como «cautivos»; desde este punto de vista se pormenorizan con abundancia las costumbres bárbaras de los indios. La muerte de Cruz y el rescate de la Cautiva disponen el final de ese período. De nuevo en la frontera, Fierro informa sobre las situaciones pendientes en el argumento de la parte primera (canto 11) [...]. En la información general del romance destinado a cubrir los choques del protagonista principal con las autoridades, se instala el episodio del negro, explicado y justificado desde los intereses del matador” (Juan Carlos Ghiano, “El

Para Rodríguez Monegal, este fragmento del ensayo revela “la *mise en abîme* de una payada (la general de Martín Fierro) que incluye otra (la del protagonista con el negro), efecto que Borges vincula a operaciones similares de *Hamlet* y *Las mil y una noches*”.<sup>22</sup> Como se observa, el crítico uruguayo plantea leer la comparación que realiza Borges del *Martín Fierro* con estos dos grandes clásicos universales, desde una perspectiva teórica diferente. Su propuesta consiste en interpretar el análisis de Borges sobre el contrapunto bajo los códigos de la “duplicación interior” o “puesta en abismo”. En este sentido, el empleo del *mise en abîme* (o “mise en abyme”) como enfoque teórico explica la lectura contemporánea de Borges sobre este pasaje del *Martín Fierro*, y funciona, de manera eficaz, en la tarea de desentrañar la complejidad estructural de las voces narrativas que se encuentran en la payada.

Como enuncia el propio Borges, el desafío del Moreno contiene un elemento excepcional que prepara la lectura hacia algo que, en primera instancia, va más allá: “Rojas ha interpretado literalmente la palabra *fantástica* y ha visto en el moreno algo así como la voz de la conciencia. Entiendo que esta conjetura es errónea, pero el hecho de que haya sido formulada es una prueba de la tensión dramática del pasaje. El desafío del moreno

---

Contrapunto de Fierro y el Moreno”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, p. 337 [pp. 337-352]).

<sup>22</sup> E. Rodríguez Monegal, art. cit., pp. 292-293. Es importante destacar que Borges emplea con mucha frecuencia el procedimiento comparativo a la hora de intentar situar al *Martín Fierro* dentro de la tradición literaria local y universal. En algunas ocasiones, como las que se presentan en el libro del 53, se exalta de manera considerable el valor del texto de Hernández, pero en otras, tal vez consciente de ciertas hipérbolas cometidas en el pasado, se intenta medir la apreciación del clásico gauchesco: “Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico” (J. L. Borges “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, Emecé (*Obras Completas*, 6), Buenos Aires, 1957, p. 152 [pp.151-162]).

incluye otro, cuya gravitación creciente sentimos, y prepara o prefigura otra cosa, que luego no sucede más allá del poema” (“La vuelta de Martín Fierro”, p. 81).

El ensayo cierra con algunas conjeturas finales acerca la complejidad de temas y motivos que alcanza la payada y que exceden, según el autor, la “capacidad de los gauchos y tal vez de los hombres”.<sup>23</sup> Finalmente, Borges concluye su ensayo con la cita de los versos finales del poema de Hernández, en los que halla resabios intertextuales de la obra de Walt Whitman, específicamente *Leaves of grass*, lo que evidencia una lectura muy moderna por parte del gauchesco para esa época.

Los últimos dos textos que cierran el libro: “*Martín Fierro* y los críticos” y “Juicio general”, comparten un propósito común. En ambos predomina la capacidad que posee la obra de Hernández de soportar la crítica sesgada y parcial, para trascender a la literatura de su tiempo y crear un vínculo perdurable y certero con el lector. Dentro del primer aspecto, se interpreta la forma en la que el *Martín Fierro* ha sido leído por las distintas generaciones de críticos y cómo dicha perspectiva ha logrado transformarse, con el paso de los años, en una lectura más dinámica y certera del texto y de sus verdaderas funciones operativas dentro de un contexto determinado. En este sentido, la clave de lectura para Borges se centra en la variación que el concepto de “realismo” asume en las distintas etapas históricas de revisión de la obra:

---

<sup>23</sup> Años más tarde, Borges retomará el tema del desafío del Moreno desde un enfoque distinto. Subrayará las características arriba enunciadas como particularidades lingüísticas, cuya finalidad es deslindar la poesía gauchesca de Hernández de la genuina poesía de los gauchos: “El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo, hay un pasaje famoso en el que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte” (“El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, p. 154).

El *Martín Fierro* es de índole realista, y es de común observación que las obras de ese tipo parecen evidentes y fáciles, sobre todo cuando están bien ejecutadas [...]. Toda obra realista parece mera transcripción, mero periodismo, y los literatos tienden a creer que basta con condescender a esta empresa para ejecutarla felizmente. Para nosotros, el tema del *Martín Fierro* ya es lejano y, de alguna manera, exótico; para los hombres de mil ochocientos setenta y tantos, era el caso vulgar de un desertor, que luego degenera en malevo (“*Martín Fierro* y los críticos”, pp. 91-92).

La cita parte de una observación básica: tanto el papel del lector como el del contexto histórico son determinantes. El enfoque de la lectura varía sus parámetros y expone indicios representativos de lo que pudo haber significado el *Martín Fierro* para los lectores y críticos contemporáneos y de lo implicaría en su revisión décadas más adelante. Además, Borges detecta un elemento esencial que proviene de la identificación del lector con el protagonista del poema:

Si no condenamos a Martín Fierro es porque sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Alguien puede robar y no ser un ladrón, matar y no ser asesino. El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. 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 (“Juicio general”, p. 102).

En esta escueta síntesis de los elementos más característicos de Fierro, Borges logra vislumbrar su ambigüedad y hermanar en ella las secuencias de un mismo destino: el del hombre perseguido por la justicia, que ha delinquido y desafiado varias de las leyes divinas, con las peripecias de la realidad, que tanto autor como lector saben que cualquier mortal puede padecer. No obstante, como señala Guillermo Gotschlich, lo esencial de esta caracterización del personaje es que en ella se sigue “una huella que enfatiza la literariedad del texto y la presencia del héroe, en el lenguaje, el tono, la forma del libro [...]. Es notorio, entonces, que Borges llegue a dimensionar la obra en su textualidad poética”.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> G. Gotschlich, art. cit., p. 51.

Para finalizar el análisis de *El «Martín Fierro»*, son más que pertinentes las palabras de Rodríguez Monegal a la hora de sintetizar la importancia de este libro dentro de la extensa obra ensayística de Borges dedicada al clásico gauchesco:

La lectura de Borges es sutil. Rectifica muchos lugares comunes de la crítica anterior, como las que lo consideran un poema épico, o presentan el carácter del protagonista como si fuera monolítico. Pero a esas necesarias rectificaciones, agrega Borges otras perspectivas, muy suyas. Una es el reconocimiento de una “perspectiva abismal”, técnica que él utiliza en sus cuentos y que en *Martín Fierro* le permite advertir la payada dentro de la payada; lo que da a su lectura el elemento “sobrenatural” y “mágico” tan ausente de otras interpretaciones realistas, y aun pedestres. Otra perspectiva apunta a la vida de la obra fuera de la obra: la posibilidad de prolongar imaginariamente los episodios de Hernández. Esa posibilidad no fue descuidada por Borges, el narrador.<sup>25</sup>

La afirmación posee, al menos, dos aportes sustanciales: el primero de ellos es el reconocimiento de la autoridad crítica de Borges en 1953, para “rectificar” muchos de los enfoques analíticos que habían desplazado a la obra de Hernández al plano compacto de las interpretaciones lineales (Lugones, Rojas, etc.). El segundo, de índole más intimista, es el hecho de retomar la propuesta de la *mise en abîme*, ya no sólo para describir el procedimiento de análisis de la payada, sino para destacar su empleo en las narraciones borgeanas que toman a la gauchesca como la materia central de su propia estrategia narrativa.

Con la confección de este texto, que implica la reorganización y reestructuración de varios conceptos vertidos durante casi treinta años –en un importante número de ensayos escritos sobre el *Martín Fierro*–, Borges rinde un más que merecido homenaje a la célebre obra de Hernández, dejando afuera la aglomeración de elogios simples y lugares comunes para centrarse en el verdadero carácter esencial de libro: su indiscutible condición de clásico de la literatura.

---

<sup>25</sup> E. Rodríguez Monegal, art. cit., pp. 293-294.

A pesar del cierre magistral que Borges le imprime a su libro, no se debe olvidar el carácter problemático que el examen del *Martín Fierro* desempeñará a lo largo de toda la trayectoria literaria del autor sobre el tema gauchesco. En este sentido, no dejan de ser elocuentes las palabras y la inclusión tardía de la “*Posdata de 1974*”, con la que cierra la versión del “Prólogo” al *Martín Fierro* de 1962, incluido en la recopilación de los mismos en sus *Obras completas*.

Las breves líneas que componen la *Posdata* revelan en forma de dura sentencia la transformación, en muchos sentidos, de varios preceptos sobre la obra de Hernández y su verdadera funcionalidad histórica en la sociedad argentina: “*Posdata de 1974*. El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra –uso la nomenclatura de la época– hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias”.<sup>26</sup>

#### 4.5 LA ARDUA TAREA DE DISCUTIR LA TRADICIÓN

“El escritor argentino y la tradición” es uno de los ensayos de la década del cincuenta que refleja, con mayor claridad, un análisis más acabado sobre la función de la literatura gauchesca dentro de la tradición literaria argentina. Publicado por primera vez en 1953,<sup>27</sup> el texto presenta un exhaustivo examen de los problemas y las posibles soluciones que se

---

<sup>26</sup> J. L. Borges, “José Hernández. *Martín Fierro*” en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975), *Obras completas (1975-1988)*, t. IV, 3ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2010, p. 100.

<sup>27</sup> Nicolás Helft registra la primera aparición del texto de la siguiente manera: “El escritor argentino y la tradición”, *Cursos y conferencias*, año 21, vol. 42, núm. 250-251-252, ene-feb-mar, 1953, pp. 515-525 (*Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, pról. Noé Jitrik. FCE, Buenos Aires, 1997, p. 76).

plantean dentro del contexto letrado del país. En las reflexiones iniciales de su texto, Borges examina los imprecisos orígenes críticos de una tradición literaria que, por un lado, ciñe y confunde a la poesía gauchesca con la “poesía de lo gauchos” y, por el otro, hace de ella una obra épica emblemática cuya función esencial es inspirar a las futuras generaciones.

Más allá de volver a presentar su oposición a las tesis de Rojas y Lugones, Borges pretende desmitificar lo que él denomina como “un simulacro, un seudoproblema”, que consiste en determinar si el origen y la validez de una literatura nacional deben estar signados por su profundo vínculo con los elementos regionales que componen su tradición local.

En este sentido, el acto crítico de establecer mecánicamente una relación entre la gauchesca y el origen de la literatura argentina se desprende de un proceso carente de reflexión: “Empezaré por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; la que afirma que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo. Es la solución más común y por eso pienso demorarme en su examen”.<sup>28</sup>

Desde las primeras líneas del ensayo, el autor repara en las incorrecciones de esta creencia. Así, el desarrollo de su análisis argumental girará en torno a la demostración de la invalidez de esta premisa que, tanto Lugones como Rojas, colaboran en formular.

Como se ha examinado a lo largo de este trabajo, el planteamiento lugoniano de canonizar al *Martín Fierro* para llevarlo a un nivel de poema épico nacional, ha sido

---

<sup>28</sup> “El escritor argentino y la tradición”, p. 151. Como se ha señalado, el texto no es parte de la primera edición de *Discusión* de 1932, sino que se incluye a partir de 1957.

permanentemente refutado por Borges en varios de sus ensayos. Por ese motivo, es comprensible que el autor no distraiga sus observaciones en la profundización de un tema ya agotado en varios de sus escritos y, por el contrario, cuestione con mayor amplitud el problema que se presenta en la propuesta de Rojas.

Ricardo Rojas recomienda dicha canonización, pero abunda en otras razones con respecto al origen del género y su legado a la tradición. Su intención de dotar a la poesía gauchesca de un origen vinculado al estilo de los payadores gauchos, deriva en primera instancia de un aspecto técnico erróneo. Como sostiene Borges, el propósito del crítico es presentar a la obra que va desde Hidalgo a Hernández como “una continuación o derivación de la de los gauchos, y así, Bartolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón” (“El escritor argentino y la tradición”, p. 152).<sup>29</sup>

La primera falla de Rojas se presenta, justamente, en esta confusión, que empieza con el origen del metro de la poesía del *Adán* gauchesco, y que culmina con los diferentes usos del lenguaje que se producen en su elaboración. Como resume Guillermo Gotschlich, en “El escritor argentino y la tradición” Borges adopta:

---

<sup>29</sup> La referencia a Mitre deviene de su carta escrita a Hernández como respuesta al generoso envío del *Martín Fierro* por parte de su autor. Borges ya había mencionado este episodio con amplitud en su ensayo de 1952 “*Martín Fierro* y los críticos”, en el que parafrasea todo el suceso:

En 1879, Hernández envió a Mitre un ejemplar del poema con la siguiente dedicatoria: “Señor General Don Bartolomé Mitre. –Hacen 25 años que formo en las filas de sus adversarios políticos. Pocos argentinos pueden decir lo mismo; pero pocos también, se atreverían como yo, a saltar por sobre ese recuerdo, para pedirle al ilustrado Escritor, que conceda un pequeño espacio en su Biblioteca a este modesto libro. Le pido que lo acepte como testimonio de respeto de su compatriota El Autor.” La contestación de Mitre se ha conservado, éste declara que *Martín Fierro* “es una obra y un tipo que ha conquistado su título de ciudadanía en la literatura y en la sociabilidad argentina”. Agrega: “su libro es un verdadero poema espontáneo, cortado en la masa de la vida real”, y luego, algo contradictoriamente: “Hidalgo será siempre su Homero, porque fue el primero...” (Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (colab.), *El «Martín Fierro»*, pp. 90-91).

un criterio refutacionista en relación al valor y situación de la poesía gauchesca como origen de un acervo cultural propio y único. Su revisión a la crítica se afirma en al menos dos enfoques considerados también en “La poesía gauchesca”; el de la analogía existente entre los poemas homéricos y otros ejemplos de la tradición épica y *Martín Fierro*, en sus correspondientes culturas –proposición de Lugones– y la más americana, si se quiere, de Ricardo Rojas, quien postula la derivación de la poesía gauchesca –la de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández– de la poesía popular de los payadores, basado en la identidad métrica octosilábica de la primera y su frecuente aparición en la segunda. Para Borges, el error de este planteamiento, según su visión del problema, radica en que el endecasílabo de los escritores gauchescos no pudo ser de uso poético en la poesía popular. Lo prueba al verificar una serie objetiva de diferencias en los planos temáticos y lingüísticos y a su vez en las intenciones afincadas en las tendencias propias de la poesía de los payadores.<sup>30</sup>

Al examinar la primera parte del argumento crítico de Rojas que refiere, fundamentalmente, un traspie técnico discordante respecto al origen de la versificación de los primeros poetas gauchescos, Borges señala una contradicción, que consiste en hacer “de Hidalgo un payador; sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina*, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia” (“El escritor argentino y la tradición”, pp. 152-153).

El segundo aspecto que deshabilita la tesis de Rojas proviene de las diferencias en cuanto a los temas y a la forma en que se plantean:

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, 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 (“El escritor argentino y la tradición”, p. 153).

---

<sup>30</sup> G. Gotschlich, art. cit., pp. 47-48.

De aquí se deduce uno de los conceptos más importantes del ensayo en función de lo que implica la esencia de la poesía gauchesca: su carácter artificial. El cultivo de un lenguaje deliberadamente popular es lo que dota al género de su más legítimo elemento literario. No estamos ante la emisión genuina del sentir popular y espontáneo, sino ante la artificialidad de recrear un tipo de lenguaje al que se suman una serie de temas convencionales como el amor, el dolor y la muerte, que pueden estar presentes en cualquier tipo de literatura.

Si se analiza el problema desde el punto de vista lingüístico, quedará claro que las incorrecciones del poeta popular son producto de su desconocimiento acerca de la lengua, es decir, en su uso no hay una deliberada intención estética. No obstante, explica Borges, en el poeta gauchesco “hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local” plenamente intencional para construir el artificio del género y la voz del personaje y, como prueba de ello, “un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi” (“El escritor argentino y la tradición”, p. 153).

Aquí llegamos a un punto nodal en el texto, pues se entiende que la elección de desarrollar el examen de la tesis planteada por Rojas responde a un propósito esencial: “Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido –me apresuro a repetirlo– obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular” (“El escritor argentino y la tradición”, p. 153).

Junto a la reiterada exposición de la condición de artificialidad de la gauchesca, se asocia una de las premisas sustanciales que expresan, con mayor elocuencia, la transformación del pensamiento borgeano con respecto al tema criollo a lo largo de estos años, y su vínculo con la tradición literaria argentina. En este ensayo estamos ante un Borges que desdeña abiertamente el concepto de *color local* –la contribución a la tradición literaria que le atribuyen los críticos vernáculos a la poesía gauchesca– como elemento que aporta validez y autenticidad a las letras de un país: “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero” (“El escritor argentino y la tradición”, pp. 154-155).<sup>31</sup>

Por medio de la contraargumentación, Borges desestima la idea de que la literatura argentina deba responder a un estereotipo construido con base en elementos regionales que refuercen la imagen de una identidad literaria propia. En este aspecto, Gotschlich señala:

Borges refuta entonces la perspectiva de raigambre nacionalista en el sentido de vincular lenguaje, temas y color local como expresiones de la identidad que definirían a la literatura argentina. De este modo, el problema de la tradición no radica en un asunto de percepción geográfica, nacional o americana. Ésta es atemporal, en cierto modo, complejamente vinculada por lazos no visibles y generada, posiblemente, en la conciencia crítica de Borges, desde una larga conjunción de autores que han ido creando a sus precursores.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> La mención del poeta argentino Enrique Banchs (1888-1968) exagera el contraste entre dos posturas estéticas muy disímiles. Banchs publica su libro *La urna* en 1911, en pleno apogeo criollista, en el que se dedica a cultivar el soneto inspirado en las bases clásicas del Siglo de Oro español y, por ese motivo, constituye un ejemplo certero de la distancia que podía tomar la obra de un autor contemporáneo ante las tendencias nacionalistas de la literatura argentina a principios del siglo XX.

<sup>32</sup> G. Gotschlich, art. cit., p. 48.

La idea de no fincar la tradición literaria argentina en los rasgos representativos del mundo criollo –que Borges ya había comenzado a elaborar desde la década del treinta–, tiene su punto culminante en este ensayo. En contraparte a las tesis de Rojas y Lugones, en “El escritor argentino y la tradición” se respalda el concepto de apego a la tradición occidental como elemento constitutivo de cualquier literatura, sin necesidad de exaltar rasgos locales. En este sentido, Borges aporta un valioso ejemplo que deriva de su propia experiencia como narrador:

[...] haré un año, escribí una historia que se llamaba “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, *pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano*” (“El escritor argentino y la tradición”, p. 157). [Las cursivas son mías].

La mención de “La muerte y la brújula” devela, además de la propia experimentación del autor con varios elementos del foráneo género policial dentro del contexto de la tradición local, que el ensayo no pudo estar integrado en la primera edición de *Discusión* de 1932, porque ese cuento se publica por primera vez en 1942 y luego se incorpora a *Ficciones* en 1944.<sup>33</sup> ¿Cuál es entonces la intención de Borges al colocar este ensayo en la versión de 1957?

Para responder esta pregunta es imprescindible recordar lo que ya se había mencionado en este trabajo con respecto a las prácticas sistemáticas de Borges para desaparecer los rastros de sus primeros ensayos y, con ellos, los rasgos exacerbadamente nacionalistas que nutrían su obra en aquellos años. Si el lector asume que la primera edición

---

<sup>33</sup> “La muerte y la brújula”, *Sur*, año 12, núm. 92, mayo 1942, pp. 27-39. (Cfr. N. Helft, *op. cit.*, p. 63).

del texto de 1932 es la misma que la de 1957, se encontrará con la idea de que esta tendencia occidental, que debe permear a la tradición argentina, estaba ya presente en los incipientes años treinta. Si bien en esa década el autor comienza a despojarse de las ideas radicalmente criollistas de los años veinte, todavía se encuentra inmiscuido en un proceso de cambio y rectificación de muchos de sus preceptos estéticos e ideológicos de esos años. En este sentido, no cabe duda que la inclusión del ensayo en la edición de 1957 responde a una intención concreta (ya en los años cincuenta) de borrar ese pasado y, mediante un proceso editorial de cierta astucia, confundir al lector con la verdadera esencia de su pensamiento sobre el tema en las primeras décadas del siglo pasado.

Para concluir su examen sobre el problema, después de haber aportado diversos ejemplos acerca del tema de la tradición literaria en varias culturas muy cercanas a la rioplatense y de haberla deslindado de la ibérica, Borges finaliza el ensayo con una interrogante que resume toda su perspectiva acerca de la verdadera esencia del asunto: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (“El escritor argentino y la tradición”, p. 160). Desde la refuncionalización inicial de la gauchesca hasta estas últimas palabras, este ensayo sintetiza el desplazamiento del autor hacia una concepción universal definitiva, despojada de prejuicios y localismos que habían caracterizado gran parte de su primera obra. De la misma manera, el ensayo exhibe parte del camino emprendido algunos años antes en busca de una nueva estética que defina su literatura hacia una concepción más amplia.

#### 4.6 LA POESÍA GAUCHESCA DE BUSTOS DOMECCQ

En 1955, en colaboración con Bioy Casares, Borges editará la antología *Poesía gauchesca* y el guion cinematográfico *Los orilleros*.<sup>34</sup> Los dos autores habían iniciado en 1942 una escritura conjunta bajo el seudónimo de H. Bustos Domeccq con su texto *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Esta serie de trabajos en colaboración se extenderá hasta 1977 con los *Nuevos cuentos de Bustos Domeccq*. Sus obras en conjunto no se circunscriben sólo al desarrollo de una narrativa de ficción, sino que también la complementan con la elaboración de antologías.

En el año de 1955 los autores regresan al siglo XIX “con el propósito de recopilar la literatura gauchesca del Río de la Plata”. El resultado es *Poesía gauchesca*, una obra que “no es una edición «inocente» que se limita a recopilar «objetivamente» las obras producidas en un período determinado. Por el contrario, es una construcción arbitraria que responde a una lectura interpretativa por parte de los editores”.<sup>35</sup> La selección

---

<sup>34</sup> Como los propios autores mencionan en su prólogo, el proyecto cinematográfico de temática gauchesca/criolla que emprenden en la confección de este guión, junto con *El paraíso de los creyentes*, no responde a “un propósito de innovación: abordar un género e innovar en él nos parece excesiva temeridad. El lector de estas páginas encontrará, previsiblemente, el *boy meets girl* y el *happy ending* [...]. El primer *film* corresponde a las postrimerías del siglo XIX; el segundo más o menos a nuestra época. Ya que el color local y temporal sólo existe en función de diferencias, es infinitamente probable que el del primero sea más perceptible y más eficaz. En 1951 sabemos cuáles son los rasgos diferenciales de 1890; no cuáles serán, para el porvenir, los de 1951. Por otra parte, el presente nunca parecerá tan pintoresco y tan conmovedor como el pasado [...]. Sospechamos que la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras” (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “Prólogo” en: *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*, 4a ed., Losada, Buenos Aires, 1997, pp. 7-8).

<sup>35</sup> Laura Demaría, “Borges y Bioy Casares, 1955 y la *Poesía gauchesca* como paradójica rebeldía”, *Latin American Literary Review*, vol. 22, núm. 44 (Jul.-Dec., 1994), p. 20.

confeccionada por Borges y Bioy debe leerse entonces “como una re-escritura ideológica del género literario desnudando la particular perspectiva asumida por los editores en 1955”.<sup>36</sup>

Efectivamente, el prólogo coloca de manera sutil al lector dentro del terreno del debate. Como toda antología, la selección de textos realizada por los dos argentinos expone no sólo la afinidad estética que por uno u otro poeta gauchesco pueden tener, sino que establece en cierta forma un paradigma de lectura que, asistido por una brillante prosa argumentativa, se constituye casi como un posible *canon* de la literatura gauchesca. La exposición de motivos es fina, y el planteamiento del problema genérico se lanza al debate apenas iniciado el texto:

En las literaturas de América, el género gauchesco constituye un fenómeno singular. Quienes han intentado una explicación se han limitado a señalar al protagonista de esta poesía; han estudiado al gaucho; han indagado su vida y sus costumbres. Todo ello, útil y necesario sin duda, no agota el problema; la vida pastoril ha sido típica en muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile; esas regiones, sin embargo, no han producido un género análogo al género gauchesco. ¿Qué circunstancias determinaron, en las repúblicas del Plata, el origen de esta poesía?<sup>37</sup>

Treinta años después de sus primeros textos sobre la gauchesca, Borges sigue cuestionándose acerca de las características y los problemas del género. Como sostiene Laura Demaría, la antología inicia con una pregunta que “aparentemente se vuelve retórica al ser dejada sin responder –de modo explícito– en el estudio preliminar. Sin embargo, en el prólogo mismo Borges y Bioy Casares desarrollan implícitamente la respuesta al presentar la definición del género gauchesco o al establecer el origen de dicha poesía. En el estudio

---

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> J. L. Borges y A. Bioy Casares, “Prólogo”, en: *Poesía gauchesca*, t. I, edición, pról., notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, FCE, México, 1955, p. vii.

preliminar, entonces, se guía al lector para que aprenda a buscar los otros sentidos que subyacen bajo lo dicho explícitamente como si se tratara de un nuevo «problema para Isidro Parodi». El prólogo enseña a jugar con la dualidad discursiva”.<sup>38</sup>

Este carácter lúdico del discurso de ambos escritores invita al lector al ejercicio crítico y analítico acerca de los autores y las obras recopilados. El estudio introductorio no se limita a la simple mención de los poetas seleccionados –es más, éstos pasan a un segundo plano– sino que entabla el debate sobre el género con un matiz provocador. Borges y Bioy le dicen al lector que no todo está escrito sobre la gauchesca y que las soluciones presentadas *a priori* por otros críticos han sido poco cuestionadas. Todo esto bajo la más correcta y sutil elegancia discursiva:

Creemos que es lícito disentir. Hidalgo ha sido superado y en ello estriba su paradójica fortuna. En él se cumple el doble destino de los precursores; prefigura a quienes lo siguen y es creado por los hombres ulteriores a quienes prefigura. Ascasubi, Del Campo, Lussich y Hernández son inconcebibles sin él, pero también, lo definen y lo mejoran. Sin esa ilustre descendencia, la obra de Hidalgo sería una mera curiosidad y ni siquiera podríamos percibir sus rasgos diferenciales (“Prólogo”, p. XI).

Los compiladores “disienten” de las afirmaciones de Carlos Roxlo en su *Historia crítica de la literatura uruguaya* (1912), que versaban sobre la incuestionable jerarquía que para el crítico oriental poseía la obra del poeta Bartolomé Hidalgo sobre el resto de los gauchescos. Además de redefinir un sistema estético y de reposicionar una escala literaria lógica dentro del género, no hay una mejor explicación para estas palabras –más de Borges que de Bioy– que el ya mencionado ensayo “Kafka y sus precursores”, publicado en 1952 en *Otras inquisiciones*. En este texto se maneja una idea similar: es el autor quien inventa a sus precursores, o más bien, la lectura que hacemos de escritor. Para los autores del

---

<sup>38</sup> Laura Demaría, art. cit., p. 20.

prólogo, son Ascasubi, Del Campo, Lussich y Hernández los creadores que reposicionan la obra de Hidalgo.

Se podría decir que en última instancia la antología cumple un doble propósito: por una parte, cuestiona el género, porque indica a los lectores que no todo está dicho sobre la gauchesca; por otra, ofrece al receptor un corpus estructurado y organizado de textos bajo el rubro de la gauchesca.

En el “Prólogo” a la antología también se debate sobre la lengua, la versificación y el origen de la poesía gauchesca en sí. Como destacó Rama, se evita relacionar la figura del autor con el personaje del gaucho y se niega en forma determinante que las composiciones provengan del gaucho mismo. Para esto, Borges y Bioy postulan nuevamente un ejercicio crítico alternativo al de los historiadores literarios para retomar el nombre de Rojas y su problema de derivación del género de la poesía de los payadores:

En su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas quiere derivar el género gauchesco de la poesía popular de los payadores; creemos que esa genealogía es errónea: el rústico, en trance de versificar, procura no emplear voces rústicas. Tampoco busca temas cotidianos ni cultiva el color local. Ensayó temas nobles y abstractos; un certero ejemplo de esa poesía nos ofrece Hernández en la payada de *Martín Fierro* con el Moreno, que trata del cielo, de la tierra, del mar, de la noche, del amor, de la ley, del tiempo, de la medida, del peso y de la cantidad. De esos abstractos y ambiciosos ejercicios no hubiera procedido jamás el género gauchesco, tan rico en realidades (“Prólogo”, pp. viii-ix).

El desciframiento parece sencillo. Es el autor letrado el que persigue emular la condición lingüística del gaucho, quien a su vez en la payada –hasta nuestros días, la expresión poética musical por excelencia en el medio rural rioplatense–, intenta elaborar complejas estructuras rimadas que suenen de manera “elegante” y no del habla coloquial, como ejemplifican los autores en el caso de la ya comentada payada del Moreno en el *Martín Fierro*.

Borges y Bioy conocen de la poca novedad del tema en debate, pero les consta la importancia de desmitificar la leyenda que abdica de toda presencia de un hombre letrado en los escritos de la poesía gaucha. Como señala Demaría, en la antología se expone esta premisa básica, pues la poesía gauchesca “es redefinida como una convención lingüística que se basa en la voluntad de acercamiento por parte del poeta urbano hacia lo rural-popular a través de la apropiación de un discurso ajeno a su contexto. Es, precisamente, dicha artificialidad la que les permite a los editores del 55 rechazar la identificación nacionalista”.<sup>39</sup>

Algunos de los escritores del género atienden este aspecto. Rafael Obligado, autor del emblemático *Santos Vega*, trata el asunto en una carta a su amigo Ernesto Quesada. Allí afirma: “Nunca he soñado con ser poeta gauchesco ni he imaginado disfrazarme con una indumentaria y una mentalidad ajenas a mis hábitos y a mi pensamiento, por más que haya vivido, y aún viva gran parte del año entre gauchos de verdad... y me haya esmerado, poniendo en perfección las cosas, por interpretar sus leyendas en mis versos”. Y más adelante señala no pertenecer al grupo de aquellos escritores “que han cultivado con dudoso desvelo eso que se llama literatura gauchesca: vale decir, servir de reflejo al alma criolla rural sin percatarse de que las sombras de la imagen son descubrimientos del autor, disfrazando su propia personalidad con los atavíos del idioma campesino, lo que equivale a trazar otra máscara”.<sup>40</sup>

El testimonio epistolar de Obligado deja en claro dos asuntos muy significativos. El primero de ellos expone a un tipo de hombre letrado –al que el autor denomina como poeta

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>40</sup> María Antonia Oyuela, *El Santos Vega de Obligado*, apud Guillermo Ara, *La poesía gauchesca*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 53.

gauchesco— que en el ejercicio de su escritura intenta disfrazarse con una indumentaria y una mentalidad ajenas a sus hábitos y pensamientos para elaborar los textos que se atribuyen al género. El segundo y más significativo es la conceptualización que de este procedimiento se desprende. Obligado critica la actitud de asumirse como el instrumento para “servir de reflejo al alma criolla rural”, como si esta intervención del escritor no afectara, con sus intereses y problemas, el contenido estético de la obra. Como se observa, en sus reflexiones se sostiene parte de la argumentación borgeana que insiste en la imposibilidad de borrar la figura del autor letrado detrás de la poesía gauchesca:

Es notorio que los “gauchescos” —así los denomina Ricardo Rojas— no fueron gauchos; fueron hombres de ciudad, compenetrados, por los trabajos rurales o por el azar de las guerras, con la vida del gaucho. Fue necesaria, pues, para el génesis de la literatura gauchesca, la conjunción de dos estilos vitales: el urbano y el pastoril; no menos necesaria fue la homogeneidad de la población criolla de estas provincias; los jornaleros de las ciudades —el aguatero, el carrero, el cuarteador, el matarife— no diferían esencialmente del gaucho (“Prólogo”, p. vii).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Resulta pertinente reparar en un aspecto de esta cita, a simple vista menor, pues Bioy Casares denomina en dos de las entradas de su diario (una de 1954, otra de 1955) a los autores del género de la misma forma que Rojas. En la primera de ellas, se enumera la cantidad de libros que tiene en colaboración con Borges en espera de ser publicados. Curiosamente, allí Bioy se refiere a la *Antología* como *Los Gauchescos*: “Sábado, 3 de julio. [...] Con Borges enumeramos todos nuestros libros que esperan en editoriales. En Emecé: *Suma* de Johnson, con notas mías; *Suma* de sir Thomas Browne, con notas de los dos; *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, con prólogo mío y notas de ambos, *Antología de la poesía española*, selección de ambos; *Antología de la poesía hispanoamericana* (a medio hacer), selección de ambos. En Claridad: el *Libro del cielo y del infierno*, antología seleccionada por ambos. En Fondo de Cultura Económica: *Los Gauchescos*, biblioteca completa de las obras de Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo, Hernández y Lussich, más un texto anónimo («Historia de Pedro Moyano») sacado del libro de Ventura Lynch, anotado y prologado por ambos. En Losada: *Los orilleros*: dos films, el del título y *El paraíso de los creyentes*, escritos en colaboración”.

En la segunda entrada, la de 1955, se hace una referencia breve de los libros publicados ya bajo el título original, pero en la que persiste la misma denominación por parte de Bioy: “Jueves, 28 de abril. Come en casa Borges. Me trae los dos tomos de los *Gauchescos*, que aparecieron en México, y un ejemplar de *Marcha* de Montevideo, con una crítica muy elogiosa de Rodríguez Monegal, sobre *El sueño de los héroes*”. Como se observa y, a diferencia de Rojas, el empleo del término por parte de Bioy no parece tener

Como se ha examinado, la premisa no es novedosa pues, desde sus primeros textos, Borges desmantela la teoría de gaucho/autor para ubicar certeramente la producción del género en manos de hombres urbanos para los cuales “la entonación y el vocabulario del gaucho eran fácilmente accesibles”. Esta teoría se refuerza en varios de los ensayos de finales de la década del cuarenta e inicios de los años cincuenta, en donde el planteamiento de deslindar la figura del autor de la del protagonista del género alcanza tintes de franca recurrencia. En este sentido, la *Antología* también agrega un apunte más sobre la cuestión del lenguaje que parece ser otro punto nodal en las reflexiones generales sobre el tema:

Ya que, por una convención del género, la poesía gauchesca se presenta como pensada y dicha por gauchos, omítense en ella determinadas explicaciones y descripciones, que serían inverosímiles, por demasiado artificiosas y literarias, o superfluas, porque se dan por sabidas. Cabe afirmar que, en general, la poesía gauchesca no describe la vida llanera, sino que la presupone. Habla de pampa, de baguales, de estancias, para personas que tienen imágenes claras de esas palabras (“Prólogo”, p. x).

Si bien el “Prólogo” a la *Poesía gauchesca* retoma y reafirma varios de los conceptos ya ensayados en textos anteriores, no hay que dejar de lado un elemento esencial que compone a toda la obra: la voluntad expresa de compilar un corpus representativo que logre reflejar, desde el punto de vista literario, las afirmaciones allí expresadas. Se podría aseverar que ésta es una de las funciones esenciales en los ensayos más tardíos del autor sobre el tema. De este modo, la antigua perspectiva nacionalista se refuncionaliza para otorgarle a la gauchesca un nuevo propósito que va más allá de lo estético o lo literario.

---

una implicación conceptual sino, más bien, devela una cierta familiaridad con el libro (Adolfo Bioy Casares, *Borges*, pp. 109 y 124).

#### 4.7 BREVES APUNTES GAÚCHOS

Como se ha observado, en la década del cincuenta el análisis sobre el tema gauchesco regresa con vitalidad a la obra de Jorge Luis Borges. Sin embargo, los diferentes enfoques y los múltiples análisis que el autor había efectuado sobre el tema a lo largo de casi treinta años de trayectoria literaria, contaban con una deuda: no se había reparado con mayor atención en otra tradición gauchesca que no perteneciera a la rioplatense. Borges intenta en 1960, con la publicación de una nueva conferencia, también titulada “La poesía gauchesca”, enmendar parcialmente ese descuido.

Como señala Sabine Schlickers, la literatura gauchesca de origen brasileño presenta un problema más específico a la hora de incorporarla plenamente dentro de los márgenes del género. Su planteamiento se expresa bajo la acertada hipótesis que exhibe una distinción básica entre “literatura regional” y “criollismo”, términos que fueron definidos de manera distinta en “los estudios literarios brasileños e hispanoamericanos, lo que tiene que ver con el hecho ya mencionado de que la literatura gauchesca de Rio Grande do Sul no obtuvo jamás el estatus de una literatura nacional como en Argentina y Uruguay. Esto lleva a la exclusión de la literatura gauchesca brasileña de la historiografía y de la historia de la literatura latinoamericana”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Sabine Schlickers, “*Que yo también soy poeta*”. *La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid, 2007, p. 31. Desde su título, el libro de Schlickers llama la atención por el afán de contemplar este aspecto poco reseñado en las anteriores investigaciones sobre el tema: la poesía gauchesca en el Brasil. En general, se ha hecho hincapié en la condición, a veces casi marginal, del género en su totalidad y de sus autores –a excepción, claro está, de José Hernández y el *Martín Fierro*– y en la falta de definiciones concretas que atañen a su enunciación genérica. Como se observa, todos estos elementos se ven intensificados aún más si se piensa en la poesía que se gestó por esos mismos años en la zona sur de Brasil, pues como lo demuestra la autora, incluso la tipificación del gaucho es aún más difusa y problemática en este caso.

De esta manera, al desglosar la concepción primaria que caracteriza al género, en una y otra región, se parte de una premisa muy reveladora que fija sus bases no sólo en un problema de apreciación literaria, significativa o no, sino en un elemento de orden político y social. Este último punto expresa cuál era la función específica que la literatura gauchesca cumplía en cada una de las sociedades en las que era cultivada y establece los distintos criterios con los que es incorporada, o no, en una u otra tradición.

No obstante, la problematización de esta cuestión no es el centro de interés de Borges en la confección de una conferencia/ensayo dictada, claramente, para complacer e incluir al probable sector brasileño que lo escuchaba. La referencia al tema gauchesco, orientado hacia la cultura brasileña, surge en el párrafo inicial del texto para luego desaparecer por completo en todo el resto del ensayo:

El tema que trataré, la poesía gauchesca, se vincula desde luego con el Brasil. Recuerdo que Groussac decía que la primera aparición histórica del gaucho corresponde a esa región que el Brasil y la Argentina se disputaron: el Uruguay. Afirmaba también que la palabra gaucho puede ser de origen brasileño. Es así que en boca de viejos orientales he oído decir gaúcho (acentuando la *ú*), lo cual sería la forma intermedia entre gaucho y gaúcho. El protagonista de la poesía gauchesca correspondería no sólo a las dos riberas del Plata, sino también a la región de Río Grande do Sul y hasta San Pablo.<sup>43</sup>

En su breve apreciación, Borges destaca dos elementos fundamentales de la contribución del lado brasileño al género. Por un lado, tanto Brasil como Argentina se disputaban la zona geográfica en donde presumiblemente el personaje aparece. Por el otro, el ensayista nos aclara que el origen del término *gaucho* podría estar en la lengua portuguesa. Después de esta debida inclusión del Brasil en la apertura del texto, Borges se aventura a la redacción de un trabajo que se esfuerza por sintetizar, de forma más

---

<sup>43</sup> Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca”, Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires, 1960, p. 1 [pp. 1-18].

compacta, varias de las ideas expuestas en ensayos anteriores en los que debate el nacimiento del género, los temas que abarca y el problema autoral. Al menos dos de estos elementos son desarrollados con acertada brevedad en los primeros momentos del ensayo:

¿Qué es la poesía gauchesca? Es un género literario como los otros, que surge a raíz de la Revolución de Mayo. La Patria y la poesía gauchesca crecieron juntas. Su primer poeta es Bartolomé Hidalgo. Al principio ensayó el endecasílabo, metro que no perciben los cantores populares. El endecasílabo es para ellos un octosílabo mal medido. Hidalgo inventa el artificio esencial de la poesía gauchesca, según el cual el gaucho es un cantor. Escribe diálogos patrióticos entre Contreras y el Chano, que exaltan nuestras guerras de independencia [...]. Hidalgo descubrió lo esencial: la entonación gauchesca. No hablaré de dialecto gauchesco que no existió, a pesar de los que sostienen algunos filólogos. Los poetas cultos que practicaron ese género no hubieran podido hablar como los gauchos sin forzar el tono. El lenguaje gauchesco es lo bastante parecido al urbano como para que los poetas ciudadanos lo usaran y lo bastante distinto para que existiera una diferencia agradable. Mejor es hablar de una entonación, y Bartolomé Hidalgo la descubrió (“La poesía gauchesca”, p. 12).

De nueva cuenta salen a relucir temas y autores ya analizados en la vasta gama de textos que componen el amplio corpus del autor sobre el género. A pesar del carácter repetitivo de varios de ellos, en “La poesía gauchesca” de 1960 se presenta una salvedad: Borges consigue resumir en este ensayo los elementos más significativos de todos los anteriores y compendia de sus elaboraciones sobre el tema, los aspectos que considera, después de tantos años de estudio, medulares. De esta forma, vuelve a retomar a la figura de Ascasubi para anunciar al lector un acto reivindicativo de su nombre: la elaboración de una antología sobre la obra del gauchesco, injustamente opacado por la historiografía literaria y la sombra de Hernández:

[Ascasubi] Este también ha sido olvidado y yo justamente estoy compilando una antología de sus poemas que creo podrá ayudar a la memoria de ese gran poeta. Ha sido sacrificado a la mayor gloria de Hernández por los historiadores de la literatura. Sin embargo, la obra de ambos es muy diversa. El tema común a ambos es el coraje, pero el coraje de Martín Fierro es un coraje triste, resignado; el de Ascasubi es un

coraje florido, feliz. Éste parece haber sentido que una batalla puede ser una fiesta (“La poesía gauchesca”, pp. 12-13).<sup>44</sup>

No obstante el prolongado reconocimiento y fidelidad que Borges mantiene hacia la figura de Ascasubi, no logra distanciarse del efecto de maravilla perdurable que la obra de Hernández produce en él; lo último siempre con una salvedad: jamás canonizarlo dentro de la tradición sino todo lo contrario, colocarlo como quien la subvierte: “Hay dos maneras de usar una tradición literaria: una es repetirla servilmente; otra –la más importante– es refutarla y renovarla [...] el máximo representante de la tradición gauchesca es Hernández, quien se rebeló contra ella” (“La poesía gauchesca”, p. 16).

Después de varias reflexiones que reafirman (o más: repiten) preceptos anteriores acerca de la obra de autores como Estanislao del Campo o Ricardo Güiraldes, el ensayo prosigue bajo la misma dinámica de muchos de sus antecesores. Las breves menciones a la gauchesca del lado brasileño se presentarán en escasos textos del autor, como el “Prólogo” a la edición de *Martín Fierro* de 1962, en el que le atribuye al gaucho brasileño –citando a Vicente Rossi– una breve contribución a la inspiración melancólica de Hernández para escribir el texto: “Vicente Rossi cree que se trata de un hotel de Sant’ Anna do Livramento, donde Hernández fue a refugiarse después de la derrota de Ñaembé. El gauchaje de la frontera del Brasil y del Uruguay le habría traído a la memoria los otros gauchos de la frontera de Buenos Aires. Esto explicaría algún brasilero que se ha descubierto en la obra”.<sup>45</sup> A pesar de esto, Borges cierra su ensayo con un acto de honestidad que expone su lejanía con el mundo gauchesco brasileño: “Me he referido a un solo lado de la literatura

---

<sup>44</sup> Borges se refiere a la antología que publica, en este mismo año de 1960, sobre la obra del gauchesco y que incluye *Paulino Lucero*, *Aniceto del Gallo* y *Santos Vega*, más un prólogo de su autoría titulado “Hilario Ascasubi”.

<sup>45</sup> J. L. Borges, “José Hernández. *Martín Fierro*”, p. 104.

gauchesca: lo escrito en el Uruguay y en la Argentina. Sé que más allá del Yaguarão se han escrito otros libros. Anhele ser alguna vez el oyente de una conferencia que me revele el otro lado de la poesía de ese hombre que compartimos con el Brasil: el gaucho o gaúcho” (“La poesía gauchesca”, p. 18).

El contraste geográfico, la lejanía e incluso la lengua, pueden ser marcas indelebles que destacan las diferencias entre ambas regiones en donde se gesta la gauchesca. Sin embargo, éstos no serían, desde mi perspectiva, los motivos fundamentales que alejan, parcialmente, al autor de los gauchescos brasileños. Sospecho que privan en Borges razones de un contenido más histórico que literario pues, como se ha analizado a lo largo de este capítulo, si algo se destaca en los ensayos compuestos a partir de mediados de los años cuarenta, es la estrecha funcionalidad histórica y social que el escritor le atribuye al género en el Río de la Plata, lo cual responde a la idea de una historia compartida, que implica la unión de los dos lados a través de batallas políticas y culturales frente a enemigos comunes.

#### *POSDATA*

Reflexionar sobre el papel que juega dentro de la obra de un escritor una tradición literaria tan compleja como la gauchesca representa una ardua labor. Como señala Beatriz Sarlo, la mayoría de los autores estudiados por Borges en sus ensayos no pertenecían al gran canon de una tradición universal y eran “escritores menos conocidos y nombres más oscuros que, sin embargo, ocupaban el escenario cultural donde Borges intervino desde los años veinte”.<sup>46</sup> No obstante, como se ha demostrado, la importancia de la condición formativa y la incidencia que dichos autores –en su mayoría poco conocidos en el ámbito literario–

---

<sup>46</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 3.

tuvieron desde los inicios de la obra borgeana, contribuyó a la conformación del gran universo estético y cultural de un trabajo ensayístico que aportó un nuevo espacio referencial a toda la literatura rioplatense.

Estas lecturas gauchescas primigenias “exploran lo que Borges hizo de un hecho ineluctable: haber nacido y escribir en la Argentina”<sup>47</sup>. La forzosa convivencia con una tradición que se ha ido modificando dentro de las propias claves textuales del autor, deja de manifiesto la importancia del examen y uso de ésta en su literatura. El hecho de remitirse a la obra de un Borges que inicia desesperadamente inserto en la tradición local, para luego transformarla y subvertirla, mediante la reelaboración del tema gauchesco en géneros como el ensayo y la narrativa, no hace sino exponer, paradójicamente, la condición por la que el autor logró estrechar vínculos perdurables en la cultura universal, por los que fue ampliamente reconocido. Como sostiene la propia Sarlo, es quizá por este camino, como surge la posibilidad de ver en forma más clara el proceso por el cual Borges entabla este diálogo con la cultura occidental:

En el curso de unas pocas décadas Borges imaginó una relación nueva y diferente con la literatura en la Argentina. Reorganizó completamente su sistema colocando, en un extremo, la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto antes de que se diseminara por los manuales de crítica literaria. Por eso, Borges fue un lugar común de los lectores y escritores argentinos, y sus huellas se evidencian en una suerte de *lingua franca* literaria donde las peripecias de sus cuentos se mezclan con las anécdotas que inventó maliciosamente para los mass-media y expuso en los centenares de entrevistas que respondió desde los años sesenta. Hoy, cuando las olas de nacionalismo cultural estrecho, que denunciaron a Borges en 1940 y 1950, se han debilitado probablemente para siempre, nadie discutiría que en su obra es central la cuestión de la literatura argentina.<sup>48</sup>

A pesar de la experiencia vivida en esas épocas marginales para el autor, dentro de su propio contexto cultural, no cabe duda de que el desarrollo y la ponderación que Borges

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>48</sup> *Id.*

hizo de la gauchesca a mediados del siglo pasado fue determinante para explicar, a partir de un modelo literario que muchos habían considerado ya agotado, varios de los problemas estructurales en la conformación de una identidad nacional que se desdibujaba ante sus ojos. En los siguientes años, Borges continuará explorando en su obra las diferentes y ricas facetas que el género le sigue proporcionando a través de prólogos, antologías y cuentos.<sup>49</sup> Esta persistencia del autor en apelar de manera regular a la literatura gauchesca, desde el inicio hasta la última etapa de su obra, no hace otra cosa que evidenciar, como una falacia crítica, la consideración errónea que reduce a esta literatura y sus autores a la categoría de un “género menor”.

---

<sup>49</sup> Dentro de este grupo de obras se encuentra la antología *El matrero* (1970) y algunos de los cuentos más destacados de *El informe de Brodie* de ese mismo año (“Historia de Rosendo Juárez” y “Juan Muraña”). A ellos se suma la ya mencionada emblemática narración “La noche de los dones”, publicada por primera vez en 1971 en el diario *La Prensa* e incluida cuatro años más tarde en *El libro de arena* (1975). Este último cuento, como sostiene Juan Pablo Dabove, contiene en su argumento “la sobriedad característica del Borges tardío”, además de representar “la última «gran» pieza de la serie gauchesco-orillera” del autor en la que se insiste en recrear, como se analizó en “El fin”, la técnica borgeana de reescritura o traducción cultural de un clásico, en este caso la muerte de Juan Moreira, estereotipo del “gaucho malo” creado por Eduardo Gutiérrez. (Juan Pablo Dabove, “Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo”, en: Rafael Olea Franco (ed.), *In Memoriam*. Jorge Luis Borges, pp. 391-392). Es pertinente aclarar, como nota final, que no incluyo en mi análisis estos textos, pues *grosso modo*, reiteran la imagen de la gauchesca construida previamente por Borges.

## CONCLUSIONES

Desde los inicios de esta investigación, se tuvo como propósito central develar las relaciones existentes entre el género gauchesco y la obra ensayística de Jorge Luis Borges. Los antecedentes para emprender este trabajo se encontraron, parcialmente, en la necesidad de atender un asunto que había atrapado la atención de un reducido sector de la crítica especializada en la obra del autor. Si bien la presencia del género gauchesco en la literatura del argentino era innegable, su tratamiento por parte de la crítica había estado acaparado, durante muchas décadas, por la reflexión acerca del vínculo que el autor estableció con el clásico e inmortal *Martín Fierro* y la influencia que, expresamente, el texto había ejercido sobre su narrativa.

Como ha quedado demostrado en esta tesis, el mundo gauchesco borgeano excede los parámetros regidos por la obra de Hernández y no sólo tiene presencia en la narrativa o en la poesía del autor, sino que deslumbra en otro de los géneros que fue su pasión: el ensayo.

Autores tan canónicos como el escritor de las penas del gaucho *Martín Fierro*, transitan a lo largo y a lo ancho de sus escritos. Como se observó, Hidalgo, Ascasubi y Del Campo, entre otros, fueron materia de estudio y debate en las profusas páginas que integran el amplio listado de los textos dedicados a analizar las particularidades de su literatura. Pero

todos bajo una sentencia común: convertirse en materia literaria de muchos de los trabajos más excepcionales que el autor creó a través de su escritura.

En este mismo sentido, la presente investigación tuvo como objetivo mostrar el proceso de adopción mediante el cual Borges reflexiona acerca del género y de cómo el género se lee a través de sus ensayos. Sumada a esta premisa, demostrada en varios pasajes de la tesis –como en aquellos iniciales en los que se expuso la *fervorosa* primera estética del ensayo borgeano vinculada al entorno nacionalista y de corte criollo–, el análisis contextual, desde una perspectiva crítica y social de la literatura gauchesca, también tuvo su lugar de reflexión en las páginas de esta investigación.

En ese sentido, se estableció con claridad que la literatura gauchesca fue un asunto que llamó tempranamente la atención del joven Borges, pues desde sus primeros escritos problematiza su origen, debate sus principios y características e incluso, con la osadía intelectual que lo define, combate y ridiculiza las teorías que provenían de los escritores más célebres de su tiempo.

Sin el afán de establecer una solución totalitaria que saldara la discusión sobre el género gauchesco, se lo definió como un fenómeno estético que comienza a gestarse en el Río de la Plata a finales del siglo XVIII, extendiéndose a lo largo del siglo XIX, y que obedece a los modos expresivos propios del gaucho, ejecutados por un poeta culto, quien ejerce a través de su escritura lo que Josefina Ludmer denomina el “uso letrado de la cultura popular”. Concepto clave para entender la relación del personaje central de esta literatura (el gaucho) con los modos expresivos y lingüísticos que definen a un género que, como se observó, es tan artificial como cualquier otro.

No obstante, quedan pendientes algunas líneas de investigación que podrían enriquecer y complementar la indagación desarrollada en esta tesis. Una de ellas, implicaría

la ampliación del *corpus* a los otros dos géneros apenas esbozados en el presente trabajo: poesía y narrativa. Como se observó, hay elementos significativos en ambos géneros, principalmente en el narrativo, que contribuirían a un análisis más integral del asunto gauchesco en la totalidad genérica de la obra de Borges. Considero que el trabajo realizado en esta tesis coloca apenas una primera piedra en el arduo camino que implicaría la investigación del tema en la profusa producción literaria del autor. A pesar de los desafíos que esta investigación eventualmente pudiera presentar, el reto de abundar en el tema y completar su proyección analítica queda sobre la mesa como una posibilidad muy viable para el futuro.

Las ideas conclusivas que genera esta investigación nos llevan como lectores a un camino reflexivo que pretende ser menos entramado después de la lectura de este trabajo. Comprender todas las implicaciones que sujetan a buena parte del ensayo borgeano de la mano con un contexto predominado por un mundo gaucho sin límites, constituye uno de los elementos más destacados de esta tesis. El universo borgeano que se desarrolla a partir de una lectura gauchesca de la realidad no sólo abarca temas y circunstancias históricas, sociales y contextuales, sino que, como se analizó, dio origen a toda una estética de la cultura criolla en la obra del autor. La gauchesca le planteó problemas a Borges y formulaciones discursivas que lo acompañaron toda la vida. En lo que para otros fue simplemente una moda pasajera, Borges encontró un tema recurrente de gozo y alegría.

De la misma forma, entender las repercusiones de una relación tan compleja como la que establece el ensayo borgeano con la gauchesca, implica también comprender que los intereses temáticos del autor se fueron transformando paulatinamente, hasta ver en las obras de estos grandes escritores decimonónicos, códigos de lectura que le permitieron comprender aún más su realidad presente.

Detrás del Borges amenazado que confiesa en su poesía una *vaga erudición* y enaltece a la figura de un Hilario Ascasubi que vio cantar a los gauchos, está la presencia permanente de un avezado lector que, más que realizar una ardua investigación filológica sobre un problema estético-literario concreto, comprendió el tono declarativo de unos cuantos versos. En ellos, un personaje tan singular como el gaucho alza la voz para exhibir las injusticias cometidas en una región que se levantó en armas a través de la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- BORGES, Jorge Luis. *Aspectos de la literatura gauchesca*. Número, Montevideo, Buenos Aires. [Folleto, 35 pp.].
- . “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, en: *Ficciones. Obras completas (1923-1949)*, t. I. Emecé, Buenos Aires, 2005, pp. 600-607.
- . *Borges en “El Hogar” (1935-1958)*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- . *Discusión*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1932.
- . *Discusión*. Emecé (*Obras Completas*, 6), Buenos Aires, 1957,
- . “Domingo F. Sarmiento. *Facundo*”, en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos (1975)*. *Obras completas (1975-1988)*, t. IV. 3ª ed. Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 149-154.
- . “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, en: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1986, pp. 116-119.
- . “El escritor argentino y la tradición”. *Cursos y conferencias*, año 21, vol. 42, núms. 250-251-252, ene.-feb-mar. 1953, pp. 515-525.
- . “El fin”, en: *Ficciones. Obras completas (1923-1949)*, t. I, pp. 556-558.
- . *El idioma de los argentinos*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- . “El Libro”, en: *Borges oral*. 2ª ed. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- . *El “Martín Fierro”*. Con la colaboración de Margarita Guerrero. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- . “El Sur”, en: *Ficciones. Obras completas (1923-1949)*, t. I, pp. 562-567.

- . *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires, 1926.
- . “Estanislao del Campo. *Fausto*”, en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975). *Obras completas (1975-1988)*, t. IV. 3ª ed. Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 35-39.
- . *Evaristo Carriego*. M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1930.
- . *Historia universal de la infamia*. Colección Megáfono, Buenos Aires, 1935.
- . “Hombre de la esquina rosada”, en: *Historia Universal de la Infamia*, pp. 97-113.
- . “Hombres pelearon”, en: *El idioma de los argentinos*, pp. 133-135.
- . *Inquisiciones* (1925). Seix Barral, México, 1994.
- . *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus cuentos*. Ed., introd., pról. y notas de E. Rodríguez Monegal. FCE, México, 2003.
- . “José Hernández. *Martín Fierro*”, en: *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (1975). *Obras completas (1975-1988)*, pp. 100-112.
- . “Kafka y sus precursores”, en: *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus cuentos*, pp. 307-309.
- . *La poesía gauchesca*. Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires, 1960, [Folleto, 18 pp.].
- . “La otra muerte”, en: *Obras completas (1923-1949)*, t. I, pp. 611-616
- . “Las alarmas del doctor Américo Castro”, en: *Otras Inquisiciones. Obras Completas (1952-1972)*, t. II, pp. 34-38.
- . “Leyenda policial”, en: *Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición facsimilar*, estudio preeliminar de Horacio Salas. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 306.
- y Adolfo Bioy Casares. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Losada, Buenos Aires, 1997.
- . “Los gauchos”, en: *Elogio de la sombra. Obras Completas (1952-1972)*, t. II, pp. 406-407.
- . *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . “Mil novecientos veintitantos”, en: *El Hacedor. Obras Completas (1952-1972)*, t. II, Emecé, Buenos Aires, 3ª ed., 2010, p. 225.

- . *Obras Completas (1975-1988)*, t. IV. 3ª ed. Emecé, Buenos Aires, 2010.
- . *Obras Completas (1952-1972)*, t. II. 3ª ed. Emecé, Buenos Aires, 2010.
- . *Obras Completas (1923-1949)*, t. I. Emecé, Buenos Aires, 2005.
- . “Pedro Leandro Ipuche”, *Ficción*, núm. 5 [ene.-feb.], Buenos Aires, 1957.
- y A. Bioy Casares. *Poesía gauchesca*. Dos volúmenes. Edición, pról., notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. FCE, México, 1955.
- . “Prólogo”, en: *Artificios. Obras Completas (1975-1988)*, t. IV, p. 517.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1986.

#### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALAZRAKI, Jaime. “Borges: una nueva técnica ensayística”, en: Kurt L. Levy y Keith Ellis (eds.). *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad de Toronto, Toronto, 1970, pp. 137-143.
- . “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review*, vol. 52, núm. 3, 1984, pp. 281-302.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XVIII, núm. 35, 1992, pp.7-19.
- ARA, Guillermo. *La poesía gauchesca*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000.
- BARRERA, Trinidad. “Borges y sus reflexiones criollistas”, *Ínsula*, núms. 631-632, jul.-ago., 1999, pp. 7-9.
- BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1974.
- BECCO, Horacio Jorge (ed.). *Antología de la poesía gauchesca*. Aguilar, Madrid, 1972.

- BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Ediciones Destino, Buenos Aires, 2006.
- . *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Sur, Buenos Aires, 1970.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. “Sobre algunos matices del «color local» en *La tierra purpúrea* de W. H. Hudson”, *Raído*, Universidade Federal da Grande Dourados, MS, 3 (núm. 5), ene-jul., 2009, pp. 9-16.
- BORELLO, Rodolfo A. *La poesía gauchesca. Una perspectiva diferente*. EDIUNC, Mendoza, 2000.
- BUENO, Mónica. “Borges, lector de Martín Fierro”, en: José Hernández. *Martín Fierro*. Ed. crítica coordinada por Élide Lois y Ángel Núñez. CONACULTA-FCE-ALLCA XX (*Colección Archivos, 51*), Madrid, 2001, pp. 635-653.
- CALLIET-BOIS, Julio. “Hilario Ascasubi”, en: Rafael Alberto Arrieta (ed.). *Historia de la literatura argentina*, t. III. Peuser, Buenos Aires, 1959, pp. 66-68.
- CANTONNET, María Esther. *Hombre, tiempo y espacio en la narrativa de Pedro Leandro Ipuche y Jorge Luis Borges*. Banda Oriental, Montevideo, 1984.
- CANSINOS ASSENS, Rafael. “El arrabal en la literatura”, *Variaciones Borges*, 8 (1999), pp. 30-35.
- COMAS DE GUEMBE, Dolores. “Jorge Luis Borges: el sentido heroico de la vida”, *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29 [Borges entre dos siglos: Recuperaciones y anticipaciones], Universidad Nacional de Cuyo, 1999, pp. 135-146.
- CONI, Emilio A. *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay*. Sudamericana, Buenos Aires, 1945.
- COSTA ÁLVAREZ, Arturo. “Las etimologías de «Gaucho»”, *Nosotros*, año XX, núm. 209, t. LIV, octubre de 1926, pp. 1-29.
- DABOVE, Juan Pablo. “Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo”, en: Rafael Olea Franco (ed.). *In Memoriam. Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 2008, pp. 391-412.
- DE ASSUNÇÃO, Fernando. “Transfiguración y muerte del gaucho”, en: *El gaucho. Estudio socio-cultural*, t. I, UdelaR, Montevideo, 1978, pp. 427-457.
- FARAONE, Roque. “Varela: la conciencia cultural”, *Enciclopedia uruguaya*, núm. 23, Editores Reunidos/Arca, Montevideo, 1968.

- GHIANO, Juan Carlos. “El Contrapunto de Fierro y el Moreno”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, pp. 337-352.
- GOLOBOFF, Mario. “Borges y el gaucho”, *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29 [Borges entre dos siglos: Recuperaciones y anticipaciones], Universidad Nacional de Cuyo, 1999, pp. 175-184.
- GÓMEZ, Leila y Sara CASTRO-KLAREN (eds.). *Entre Borges y Conrad. Estética y territorio en William Henry Hudson*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2012.
- GOTSCHLICH, Guillermo. “Lectura borgeana sobre la gauchesca. Ensayos y cuentos”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 57 (Nov., 2000), pp. 41-68.
- GUARNIERI, Juan Carlos. *El gaucho a través de testimonios de su tiempo*. Florensa & Lafón, Montevideo, 1967.
- HELFT, Nicolás. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. Pról. Noé Jitrik. FCE, Buenos Aires, 1997.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “Borges, J. L.—*Inquisiciones*.— Buenos Aires, Editorial Proa, 1925, 164 págs.”, *Revista de Filología Española*, tomo XIII, 1926, pp. 79-80.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Ed. crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. CONACULTA-FCE-ALLCA XX (*Colección Archivos*, 51), Madrid, 2001.
- JURADO, Alicia. “El ensayo en la obra de Borges”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. LXI, 1996, pp. 291-299.
- LEGUIZAMÓN, Martiniano. *La cuna del gaucho*. Peuser, Buenos Aires, 1935.
- LEVY, Kurt L. y Keith Ellis (eds.). *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. cit.
- LINARES, Gabriel. *Un juego con espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*. El Colegio de México, México, 2011.
- LOJO, María Rosa. *La barbarie en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Corregidor, Buenos Aires, 1994.
- LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: Œuvre et manœuvres*. L’Harmattan, París, 1997.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

- MARECHAL, Leopoldo. "El gaucho y la nueva literatura rioplatense", en: *Revista Martín Fierro. 1924-1927*. Edición facsimilar, estudio preliminar de Horacio Salas. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995, p. 258.
- OLEA FRANCO, Rafael (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. El Colegio de México, México, 1999.
- . *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México/ FCE. Buenos Aires, 1993.
- . *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2006.
- . "Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina", *NFRH*, 38 (1990), pp. 307-331.
- . "Primeras inquisiciones ensayísticas", en: *Los dones literarios de Borges*, pp. 99-111.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. *La poesía gauchesca. De Bartolomé Hidalgo a José Hernández: respuesta estética y condicionamiento social*. Universidad Veracruzana Xalapa, 1986.
- OVIEDO, José Miguel. "Borges: el ensayo como argumento imaginario", *Letras Libres*, núm. 56, agosto 2003, pp. 48-50.
- PASTORMERLO, Sergio. *Borges crítico*. FCE (*Colección Tierra firme*), Buenos Aires, 2007.
- PÉREZ PETIT, Víctor. "Prólogo", en: Fernán Silva Valdés. *Romancero del Sur*, A. Monteverde y Cía., Montevideo, 1938.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Seix Barral, Buenos Aires, 2008.
- . "Ideología y ficción en Borges", en: *Punto de Vista*, núm. 5, 1979, pp. 3-6.
- . "El criollismo en la literatura argentina", en: Alfredo V. E. Rubione (comp.). *En torno al criollismo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 103-230.
- . *Respiración artificial*. 2ª ed. Sudamericana (*Colección Narrativas argentinas*), Buenos Aires, 1988.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana (*Colección Historia y cultura*), Buenos Aires, 1988.

- RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- . “El sistema literario de la poesía gauchesca”, en: *Poesía gauchesca*. Pról. Ángel Rama, selec., notas y cronología de Jorge B. Rivera. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pp. ix-xlvi.
- . *Poesía gauchesca*. Pról. Ángel Rama, selec., notas y cronología de Jorge B. Rivera. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.
- RASI, Humberto M. “Borges frente a la poesía gauchesca: crítica y creación”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, pp. 321-336.
- RODRÍGUEZ MCGILL, Carlos. “Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*”, *Decimonónica*, vol. 5, núm. 2, 2008, pp. 67-81.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, pp. 287-302.
- RUBIONE, Alfredo V. E. (comp.). *En torno al criollismo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- SANTÍ, Enrico Mario. “Escritura y tradición: el *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges”, *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núms. 87-88, abr.-sep., 1974, pp. 303-319.
- SARDIÑAS, José Miguel. *Del héroe en la literatura gauchesca. «Facundo», «Martín Fierro» y «Juan Moreira»*. Tesis de doctorado. El Colegio de México, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI, México, 2007.
- . “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, *Orbis Tertius*, núm. 1, 1996, pp. 167-178.
- . “Un mundo de pasiones”, en: Rafael Olea Franco (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, pp. 207-224.
- SCHLICKERS, Sabine. “*Que yo también soy pueta*”. *La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2007.
- SLATTA, Richard W. “El gaucho argentino”, en: Miquel Izard (comp.). *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, vol. II. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985, pp. 85-100.

- SPAGNUOLO, Marta. "Ascasubi, Borges y la Lujanera", *Variaciones Borges*, 16 (2003), pp. 57-68.
- VÍQUEZ JIMÉNEZ, Alí. "Borges en el ejercicio de la crítica literaria: Propósito de *Inquisiciones y Otras Inquisiciones*. (Tercera parte)", *Filología y Lingüística*, vol. XXXII, núm. I, 2006, pp. 105-118.
- WEINBERG DE MAGIS, Liliana. "Magias parciales del ensayo", en: Rafael Olea Franco (ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, pp. 99-141.
- WEINBERGER, Eliot. "Borges: la biblioteca parcial", *Letras Libres*, núm. 8, agosto 1999, pp. 36-38.

#### BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

- ARRIETA, Rafael Alberto (ed.). *Historia de la literatura argentina*, t. III. Peuser, Buenos Aires, 1959,
- COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeño tratado de grandes virtudes*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996.
- FLEMING, Leonor. "El meridiano cultural: un meridiano polémico", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Consultado el 27 de octubre de 2013, desde <http://www.cervantesvirtual.com>
- HUDSON, William Henry. *Antología de Guillermo Enrique Hudson*. Edición de Fernando Pozzo. Losada, Buenos Aires, 1941.
- . *The Purple Land*. Introducción de William Mc Fee. The Modern Library, New York, 1904.
- MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949.
- PENCO, Wilfredo (coord.). *Diccionario de Literatura Uruguaya*. Arca-Credisol, Montevideo, 1989, t. I (A-K) y t. II (L-Z).
- QUESADA, Ernesto. *La evolución del idioma nacional*. Imprenta Mercatali, Buenos Aires, 1922.

SAID, Edward W. *Beginnings. Intention and Method*. Columbia University Press, New York, 1985.

SILVA VALDÉS, Fernán. *Autobiografía*. Apartado de la *Revista Nacional*, núms. 193-194, LIGU, Montevideo, 1958.

----- *Lenguaraz*. G. Kraft, Buenos Aires, 1955.

----- *Romancero del Sur*. Pról. de Víctor Pérez Petit. A. Monteverde y Cía., Montevideo, 1938.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Claridad, Montevideo, 1941.