



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y  
HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

## Lenguaje y simulacro: creación de una ética del gaucho en tres cuentos de Jorge Luis Borges.

(Análisis en tres ejes: ética del gaucho, duelo y decadencia en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “El Sur” y “El muerto”).

Informe de Seminario de Grado.

Para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Escuela de Pregrado. Departamento de Literatura.

Alumno: RODRIGO ANDRÉS LARA FLORES.

Profesor Guía: CRISTIÁN CISTERNAS AMPUERO.

2017

Santiago, Chile.



*A mi querida hija,*

*Antonia.*

*A*

*Constanza.*

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior,  
menos por el texto que por la manera de ser leída.

BORGES: "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw".

*Otras Inquisiciones.*

## Resumen.

El presente trabajo propone una investigación que busca identificar y luego describir una ética del gaucho en la escritura de Jorge Luis Borges. Dicha ética es entendida como creación y, por lo tanto, simulacro por medio del lenguaje en tanto escritura (u obra literaria). El corpus utilizado para el análisis son tres cuentos de Borges, a saber: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El muerto” Incluidos en *El Aleph* y “El sur” incluido en *Ficciones*. Mencionada selección del corpus se basa en un análisis de tres ejes: el primer eje, el más importante y que subordina los otros dos, es el de la ética del gaucho. El segundo corresponde al duelo como institución premoderna que entre sus funciones principales busca restablecer un orden por medio de la violencia individual. El tercero y último es el análisis de la decadencia de la ética del gaucho.

De esta manera, tratamos de mostrar por medio de un método de análisis comparativo, progresivo entre sus partes, complementario y contrastivo entre los tres ejes, que Borges propone una ética del gaucho vinculada al culto al coraje. El compadrito, finalmente, aparece como una degradación del gaucho en tanto desvirtúa los valores premodernos. Es una búsqueda de los valores perdidos ante los procesos modernizadores, en última instancia, es una búsqueda de la identidad.

# Índice

<b><u>INTRODUCCIÓN.....</u></b>	<b>7</b>
OBJETO DE ESTUDIO Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN.....	7
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS. ....	8
<b><u>MARCO TEÓRICO.....</u></b>	<b>10</b>
• SOBRE EL CONCEPTO DE LENGUAJE. ....	10
• SOBRE EL CONCEPTO DE SIMULACRO. ....	11
• SOBRE EL CONCEPTO DE ÉTICA. ....	13
<b><u>HACIA UNA FICCIÓN DEL GAUCHO. ....</u></b>	<b>15</b>
<b><u>UNA ÉTICA DEL GAUCHO.....</u></b>	<b>22</b>
ANÁLISIS DE “BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ” . ....	22
<b><u>EL DUELO .....</u></b>	<b>35</b>
ANÁLISIS DE “EL SUR” . ....	35
<b><u>DECADENCIA DE LA ÉTICA DEL GUACHO. ....</u></b>	<b>43</b>
ANÁLISIS DE “EL MUERTO” .....	43
<b><u>CONCLUSIONES. ....</u></b>	<b>53</b>
<b><u>ANEXO. ....</u></b>	<b>57</b>
<b><u>BIBLIOGRAFÍA.....</u></b>	<b>58</b>
SOBRE EL AUTOR. ....	58
CRÍTICA. ....	59
CRÍTICA SOBRE EL AUTOR. ....	61
LITERARIA. ....	63

## Introducción.

### **Objeto de estudio y método de la investigación.**

El objetivo del presente trabajo es identificar y describir una ética del gaucho. Dicha ética aparece principalmente en el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En el cual nos enfrentamos al gaucho prototípico de Hernández y a la reconstrucción literaria de Borges; esto, debido a que el texto *El Martín Fierro* es el hipotexto principal del cuento, o más bien, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” existe como perversión<sup>1</sup> del texto canónico de la poesía gauchesca.

Un aspecto fundamental en el desarrollo de la ética del gaucho es el duelo como institución premoderna, que se sostiene por el coraje como valor principal y la violencia entre los individuos como medio. Esto lo observamos principalmente en el cuento: “El Sur”. Nos basamos, para hacer el análisis, en los derroteros que llevan o llevarían al eventual enfrentamiento entre el personaje Dalhman con un compadrito anónimo, esto es, un duelo entre un intelectual y un peón.

El último aspecto a analizar es la decadencia de la ética del gaucho encarnada en la figura del orillero, específicamente y en mayor detalle en la del compadrito. La decadencia la observaremos principalmente en el personaje de Otárola, protagonista del cuento “El muerto”. Dicha decadencia está asociada a un sentimiento de nostalgia. De esta manera, la ética del gaucho estaría permeada por una visión mítica, o más bien, mitologizada del pasado.

Nuestro corpus principal es, como ya mencionamos, tres cuentos, a saber: “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, “El Sur” y “El muerto”. Nuestro análisis es progresivo entre las partes en cuanto identificamos los conceptos y los desarrollamos con sus respectivas variables en los tres cuentos, basados en la matriz de análisis especificada. Básicamente, el eje principal, es decir, la ética del gaucho, subordina a los otros dos ejes: el del duelo y el de la decadencia.

---

<sup>1</sup> Véase Pág. 26-27

Nuestro corpus lo complementaremos con otros cuentos, con los ensayos y con la poesía de Borges según sea pertinente (con diversas importancias argumentales, obviamente, unos textos serán más relevantes que otros). De esto desprendemos una idea general sobre la ética del gaucho en la escritura borgeana. En suma, basados en una matriz conceptual, comparamos y contrastamos nuestro corpus, siempre desde una visión no fijada, es decir, comprendiendo que la ética del gaucho va cambiando en los cuentos, y por lo tanto, se debe interpretar desde diferentes enfoques. Todo esto, entendiendo la ética del gaucho como una progresión que finalmente termina en su decadencia.

### **Hipótesis y objetivos.**

Los objetivos son, primeramente, identificar y describir una ética del gaucho en los textos de Borges. En segundo lugar, plantear, después de su caracterización, cómo dicha ética se plasma en los cuentos que analizaremos (este punto implica, por ejemplo, como se rige dicha ética, bajo que preceptos, etc.). En tercer lugar, observar e identificar las figuras que encarnan dicha ética, siempre considerando sus peculiaridades y diferencias; y además contrastándolas. En cuarto lugar, comprender la relevancia del concepto de simulacro en el tema a tratar, relacionándolo con la escritura borgeana entendida como performativa en tanto el concepto de ética del gaucho es una creación de lenguaje, es decir, un artificio. En quinto lugar, dilucidar el porqué de esta creación y proponer los motivos de su desarrollo.

La hipótesis es que existe una ética del gaucho en algunos cuentos de Borges. Además, dicha ética se comprende como creación y simulacro dado su medio de expresión: el lenguaje. Lo que le permite transformar la realidad y, por lo tanto, posicionarse como hiperrealidad en la tradición literaria de la gauchesca. En los cuentos, proponemos, que la ética del gaucho es una característica de los sujetos que portan un *ethos* común, el cual es un carácter guerrero que se contrapone al carácter sedentario. Además, la ética del gaucho correspondería a una concreción de la ética del coraje, la que comprenderemos como una cuestión metafísica transhistórica y transindividual. Los motivos por los cuales Borges propone dicha ética tienen relación con la nostalgia por un pasado premoderno que se pierde dado los procesos modernizadores. En este sentido, podríamos identificar una



decadencia de la ética del gaucho. La respuesta que prevemos se vincula a la nostalgia del erudito por la lucha a cuchillo, el duelo, el rechazo a la ciudad, el retorno a los valores premodernos, por ejemplo, el valor del coraje.

## Marco Teórico.

- **Sobre el concepto de lenguaje.**

La literatura es arte, y por lo tanto, es una fuerza subjetiva no racionalizable. Según Derrida el texto, es decir, la obra literaria, tiene una fuerza inconsciente que es superior a la mera forma. Entonces, para seguir esta línea de pensamiento, es necesario, antes, mencionar tres conceptos claves, estos son: estructura, signo y juego.

La noción de estructura implica la existencia de un centro, un baluarte, una presencia. Esto lo discute Derrida con el concepto de signo: “El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma, de la cosa presente <<cosa>> vale aquí tanto por el sentido como por el referente. El signo representa lo presente en su ausencia” (Derrida, 1977. p.45). Al decir esto, Derrida está poniendo en duda toda la tradición occidental basada en el logocentrismo, en la metafísica de la presencia. Entonces, para dismantelar la estructura, que es solo lenguaje, es necesario poner en evidencia los binarismos en los cuales se sostiene la metafísica occidental. Al hacer esto estamos descubriendo la fuerza de la obra. Pero para mantener esto es necesario jugar, es decir, no permitir que la obra ancle ontológicamente, esto es posible ya que el lenguaje es una red infinita, es una eterna reescritura, en otras palabras, el lenguaje es una cadena de significantes (como diría Lacan del inconsciente) que remite a otros en ausencia, por ejemplo, la palabra árbol nos lleva a hoja, madera, naturaleza, etc. Es una red infinita que permite el juego.

Dentro de la metafísica de la presencia uno de los binarismos más significativos para la literatura es el de oralidad/escritura. “El término logocentrismo ha sido propuesto por Jacques Derrida en su texto *De la gramatología* para designar una norma imperante desde Homero a nuestros días que privilegia a la phone (palabra hablada) sobre el gramma (la traza, la huella, la letra)” (Rodriguez, 1979. p.77). En dicha oposición, el habla se pone en el lugar de la presencia. En este sentido, la escritura, para la tradición occidental, es significante, es decir, es exterioridad del significado (que es la palabra hablada). En suma, la escritura es exterioridad y derivación, en tanto, es secundaria al habla, y por lo tanto, el

sentido del texto siempre será exterior a él. Para superar esto, Derrida propone el término de la *diferance* que se entendería como un no concepto, es un concepto que no tiene ni existencia ni presencia, es un tercer término de las oposiciones binarias, no busca ser superior, sino igual. Habita en el tránsito, es mutable, es cambiante, no es ni significado ni significante. Por eso añade esa “a” a *difer(a)ncia*, para mostrar que dicho concepto está fuera de la matriz logocéntrica. La *diferance* es el *no concepto* que permite el juego ya que no ancla nunca ontológicamente el signo, en tanto, es expresión de la traza de los otros elementos de la cadena de significantes.

Miller en su texto *El crítico como anfitrión*, enfrenta una crítica hecha por M. H. Abrams citando a W. Booth hacia la lectura deconstructiva como una lectura parasitaria (Miller, 1990). En este texto él hace un análisis exhaustivo e histórico de las palabras huésped y parásito, para subvertir el orden y el estatuto que se le da a cada palabra. Claramente la palabra parásito tiene una connotación negativa. Él propondrá que la lectura unívoca contiene siempre una lectura deconstructiva, y por el contrario, la lectura deconstructiva nunca podrá librarse de la lectura metafísica. Después agregara un tercer elemento, el cual es algo en donde se encuentra, lo que está entre ellos, lo que está antes que ellos, es decir, el texto del cual se alimentan. Pero a su vez, el texto se alimenta de otros textos, en un proceso de reescritura infinita, como lo que decía Derrida sobre el signo y su circularidad eterna entre significantes. En conclusión, ningún texto es legible en una lectura directa, en el sentido de que no es posible realizar una lectura unívoca de una red infinita.

- **Sobre el concepto de simulacro.**

Este concepto está estrechamente ligado a lo explicado anteriormente, a saber; sobre el lenguaje y la deconstrucción. “Las nuevas lecturas, usando el término en el sentido derridiano, han borrado la certeza provista por lecturas del pasado y ofrecido un método basado en el cuestionar de teorías aceptadas y establecidas” (Medina, 2005. p.123). Dentro de estas nuevas lecturas posibilitadas por el posestructuralismo, es que podemos comprender el carácter performativo del lenguaje por medio del artificio, en otras palabras, del simulacro.

Baudrillard comienza citando un micro-cuento de Borges: “Del rigor de la ciencia”. No obstante, dice que es “una fábula caduca para nosotros y no guarda más que el encanto de los simulacros del segundo orden” (Baudrillard, 2002. p.9). Es de segundo orden porque intenta imitar la realidad, no suplantarla, como sería un simulacro en tanto hiperrealidad. Este artificio (el de la hiperrealidad) que intenta suplantar la realidad es consciente de sí en tanto se comprende como simulacro. En consecuencia, se sabe vacío en cuanto carece de lo real. Sin embargo, esto no quiere decir que el simulacro se pueda medir en términos de verdad o falsedad. El simulacro como hiperrealidad se alza como una realidad, en este caso, como una realidad discursiva que suplanta la real.

“En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino en producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio” (Baudrillard, 2002. p.34). En este sentido, el mundo hiperreal se justifica por medio del juego. Finalmente, la misma realidad discursiva justifica la suplantación; esto se comprende al entender que el simulacro es creado por medio de lenguaje; en cambio, el lenguaje no tiene una relación intrínseca con lo real. En consecuencia, lo real intenta ser moldeado por el simulacro, ya que desde él parten las directrices, los modelos que regirán lo real.

Para complementar esto, haremos referencia a la breve prosa “El simulacro” que se encuentra en *El Hacedor*. Hay una puesta en escena: se trata de un hombre vestido de negro con una muñeca. Él es Perón, ella es Eva Duarte. Es el funeral, la suplantación del funeral, o en última instancia un simulacro del funeral. Es el funeral de ella, de la muñeca; es una irrealidad en tanto es inverosímil, sin embargo, para los visitantes es lo real “es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet” (Borges, 1986b. p.789). Esto se entiende por medio de la permeabilidad de la realidad. Se permite la suplantación en tanto la hiperrealidad propone directrices que derivan de ella, reemplaza la linealidad saussureana de la referencialidad significado/significante: la hiperrealidad propone su propia referencialidad. En este caso en particular, Eva Duarte y Perón no eran conocidos por los habitantes del pueblo, pertenecían, más bien, a “una crasa mitológica” (Borges, 1986b. p. 789). En suma, comprendemos la hiperrealidad como un simulacro que reemplaza la realidad (no que intenta imitarla, como un simulacro de segundo grado), y a

partir del artificio que reemplaza la realidad surgen los nuevos significantes. Finalmente, la hiperrealidad se alza como lo ‘real’ desplazándolo.

- **Sobre el concepto de ética.**

Aproximándonos hacia la etimología “ÉTICO, tomado del lat. *ēthīcus*, y éste del gr. ἠθικός ‘moral, relativo al carácter’, deriva de ἦθος ‘carácter, manera de ser.’” (Corominas y Pascal. Tomo II). A partir de esto, por un lado, comprendemos que *ethos* es la raíz de ética, por lo tanto, es más general que el concepto actual. Así: “Un *ethos* es el espíritu que permea a un grupo social, un conjunto de actitudes y valores, de hábitos arraigados en el grupo” (Guzmán, 2007). De esto se deriva que existen variados *ethos* en una sociedad, y que unos predominan sobre otros dependiendo de diversos factores. Por ejemplo, en una guerra primará un *ethos* guerrero antes que uno religioso.

Aristóteles vincula el significado de *ethos* con el carácter de orador<sup>2</sup>. En este contexto hace referencia al <<hábito>> “de otro lado [se deben] al hábito cuantas cosas se hacen a causa de haberlas hecho ya muchas veces” (Aristóteles. 1990. p.260-261). A este respecto, el *ethos* como talante o carácter puede ser adquirido tanto por la naturaleza como por los comportamientos dados ciertos hábitos. En este sentido, un temple virtuoso con un hábito bueno pueden llegar a las virtudes éticas: todo esto permeado por la prudencia, es decir, el equilibrio. “El problema que acabamos de plantear viene a dar testimonio de nuestra definición: en ninguna de las actividades humanas existe una estabilidad como en las actividades conforme a la virtud” (Aristóteles, 2001. p.67). En suma, para Aristóteles la ética está vinculada a cierta virtud.

---

<sup>2</sup> Para Aristóteles la retórica se compone de tres partes, a saber: inventio, dispositio y elocutio. Para él la parte más importantes es la inventio que se encarga de la selección del tema a tratar en el discurso, y por el contrario, la parte menos considerada es la elocutio que versa sobre el buen decir del discurso (es decir, del contexto de enunciación, intrínsecamente ligado a la potestad del rétor). Esto no quiere decir que la imagen del rétor no sea importante, por ejemplo; considérese la autoridad del orador, los discursos públicos de la época, etc. En suma, para Aristóteles el carácter del orador era secundario al discurso, no obstante, dicha distinción variaría en retóricos posteriores. Por ejemplo, para Cicerón la elocutio era la parte más importante de la retórica.

Según Sarlo, la ética del coraje en Borges, tiene que ver con una violencia ante la falta de unas instituciones reguladoras en el mundo gaucho y, aún más, en el mundo premoderno en general: “La violencia definiría, profundamente, a la cultura criolla: vivida como un destino americano, durante siglos la violencia puso a los hombres en un límite donde sólo la resignación y el coraje eran virtudes adecuadas; pero, al mismo tiempo, la violencia formalizó un código que daba sentido a las relaciones privadas y públicas” (Sarlo, 1995. p.179). De esta manera, la violencia reivindica constantemente una sociedad que carece de instituciones modernas o vinculadas a un aparato estatal. El coraje, así, se comprende como un valor que se sobrepone al resto ya que permite que la violencia entre individuos se constituya como una institución.

## Hacia una ficción del gaucho.

El gaucho se comprende dentro de una dicotomía insalvable, por un lado, el maleante, por el otro, el héroe. Dicha dicotomía no es más que una realización de discurso, por lo menos en la ficción, y así entendemos esta discusión a partir de la visión de Borges.

Etimológicamente el origen de la palabra gaucho es incierto, sin embargo, según Ezequiel Martínez Estrada: “acaso la más auténtica sea la peor: aquella que por metátesis se forma de huacho, “guacho” (huérfano), en quechua” (Estrada, 2005. p.525). Definición compartida por la etimología en el DCECH: “Gaucho: ‘Criollo rural del Río de la Plata’, origen incierto, quizá sea lo mismo que guacho ‘huérfano’” (Corominas y Pascual. Tomo II). El gaucho literario, el símbolo, es diferente al gaucho real, el pastor de la pampa, el mestizo que se vio forzado a buscar trabajo a cielo abierto, a las inclemencias de la infinitud de la pampa: “Es indiscutible que el medio y las exigencias de la lucha por la vida, la necesidad de formar una familia, las condiciones de su trabajo, del indumento que se relacionaba con él, del clima, de innumerables factores, le dio una fisonomía que acaso lo distinguiera del artesano y del habitante de los pueblos”. (Estrada, 2005. p.522).

Este mestizaje fue tomado por el erudito como símbolo de la identidad argentina, ya que el gaucho encarnaba al indio, al español, es decir, a la raza argentina antes de las inmigraciones de los gringos del novecientos. Probablemente, ningún poeta gauchesco se acercó siquiera al gaucho real, al contrario, los poetas letrados crearon una hiperrealidad, y el máximo exponente de este simulacro es José Hernández.

Que Hernández sea el escritor del libro que cierra el ciclo de la poesía gauchesca nos da lineamientos para comprender la (re)significación del gaucho, que se condice “en parte, con la ideología del sector social hegemónico en el periodo de formación de los estados nacionales rioplatenses” (Olivera-Williams 1986. p.9). En este sentido, no es de extrañar que algunos autores vinculen el género gauchesco con el romanticismo. Por ejemplo, es interesante notar ciertas cuestiones del romanticismo presentes en *El Martín Fierro*<sup>3</sup>. Sin ir más lejos, en el prólogo a *Cromwell* Víctor Hugo recomienda la estimación de lo regional y

---

<sup>3</sup> Que podría funcionar como sinécdoque de la poesía gauchesca.

popular, en pos del color local. Idea que se condice con la estimación de Ángel Héctor Azeves: “Por mi parte creo de interés anotar algunas conexiones con las epopeyas grecolatinas, que tanto prestigio tuvieron para el romanticismo” (Azeves, 1960. p.62). Esto en relación al carácter épico que asocian algunos autores al *Martín Fierro*, y así al romanticismo o su afán de identidad nacional, de búsqueda del color local.

Una de las construcciones discursivas a partir de *El Martín Fierro*, y por extensión, del gaucho, que más impacto a Borges es la de Lugones. En la edición Centurión del Payador. Dirigida por el mismo Borges y su amigo Bioy Casares alaba la elocuencia de Lugones, sobre todo el último capítulo “El linaje de Hércules”, en el cual Lugones crea una genealogía mítica para decir que el gaucho comparte linaje con los héroes grecolatinos:

“Y no creo que esta afirmación comparta un mero ejercicio del ingenio. Nuestra vida actual, la vida de cada uno de nosotros, demuestra la existencia continua de un ser que se ha transmutado a través de una no interrumpida cadena de vidas semejantes. Nosotros somos por ahora este ser: el resumen formidable de las generaciones. La belleza prototípica que en nosotros llevamos, es la de esos innumerables antecesores percibieron; innumerables, porque sólo en mil años son ya decenas de millones, según demuestra un cálculo sencillo. Y de tal modo, cuando el prototipo de belleza revive, el alma de la raza palpita en cada uno de nosotros. Así es como Martín Fierro procede verdaderamente de los paladines, como es un miembro de la casta hercúlea. Esta continuidad de la existencia que es la definición de la raza, resulta, así, un hecho real” (Lugones, [s.a]. p.351-352).

Así, Borges recalca en su ensayo *El “Martín Fierro”* esta característica del texto de Lugones: “En sus páginas elocuentes, Lugones exige para el Martín Fierro el nombre de epopeya; su escritura probaría nuestra ascendencia grecolatina” (Borges, 1953. p.69). Pero la lectura de Borges sobre el Martín Fierro es diametralmente opuesta ¿Por qué motivo? Pues bien, para Borges, sin lugar a dudas, el gaucho de *El Martín Fierro* es una construcción de lenguaje, es una realización simbólica, ficcional, en última instancia, un simulacro; finalmente esto la despoja de toda épica en cuanto mito. En este sentido, Borges declara que *El Martín Fierro* es, básicamente, una novela en verso “El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal



hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontando el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela” (Borges, 1953. p.74). Al ser considerado una novela, Borges pone en tensión lo propuesto por Lugones, pero no es solo eso, al decir que es una novela da lugar a la figura del receptor. Afirma que el gaucha simbólico transformó al gaucha verdadero. Esto lo entendemos por medio de cómo es leída una novela y como es leído un texto épico “La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad” (Borges, 1953. p.74-75). La épica es lo inmutable, la novela es lo complejo, por lo tanto, es lo que se puede aplicar a la realidad, y en última instancia, transformarla. Es decir, Borges comprende el carácter performativo del simulacro, es decir, la hiperrealidad de la obra literaria.

La ficción del gaucha se sobrepuso al gaucha real. Esto lo vemos por medio de la recepción de la poesía gauchesca, sobre todo de *El Martín Fierro* que se impuso como libro insigne de la argentinidad y así mismo como prototipo literario del gaucha. Borges comprende esta situación y el sitio de *El Martín Fierro* para las letras argentinas y el devenir del gaucha en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”; en donde expone: “Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos” (Borges, 1986a. p.267). En este mismo sentido, y comprendiendo la hiperrealidad generada a partir del texto de Hernández, dice: “la poesía gauchesca, que ha producido –me apresuro a repetirlo– obras admirables, es un género tan artificial como cualquier otro” (Borges, 1986a. p.268).

En dicha recepción de *El Martín Fierro* encontramos dos tipos de ‘lectores’ “Hernández se refirió a dos clases de lectores que muy pronto derivaron en dos modos de lectura, una mimética y otra crítica” (Dorra, 2014. p.253). El ‘lector’ mimético era el analfabeto que escucha el relato del *Martín Fierro*; estos, eventualmente, podían ser gauchos, peones, estancieros, etc. Por lo tanto, se identificaban con la figura del gaucha *Fierro*. Por otro lado, el lector crítico es el intelectual, el ciudadano, el hombre que realizaba una lectura desde la esfera cultural letrada. Es importante esta distinción puesto que el lector mimético tenía una comprensión del texto bastante literal, lo que lleva, por ejemplo, a que la ética desplegada por *Martín Fierro* o Cruz fuera considerada como realidad. O, sin ir más lejos, que *Martín Fierro* fuera considerado como una persona real o un personaje histórico. En relación con

esto, Borges escribe un cuento en el cual un gaucho piensa que debe poseer coraje porque se creó una simulacro que así lo dicta (en este caso el Martín Fierro), es decir, una hiperrealidad textual que se sobrepuso a la realidad misma. “Sí, pero Damián, como gaucho tenía obligación de ser Martín Fierro —sobre todo ante gauchos orientales” (Borges, 2005. p.92). Tabares cuenta que Damián fue un cobarde, y que éste se sentía avergonzado de no haber mostrado la valentía característica de los gauchos, es decir, del Martín Fierro. En este sentido, podemos observar como la ficción se sobrepone a la realidad: el gaucho debe comportarse cómo valiente porque lo dice un texto insigne, en última instancia, el gaucho pasa a tener más de ficción que de realidad, o más bien, la ficción se sobrepone a la realidad.

A pesar de todo lo dicho, *El Martín Fierro* si bien es el texto más importante en la caracterización del gaucho no es el único dentro del espectro de la poesía gauchesca. Así también lo comprende Borges. La poesía gauchesca es una creación literaria que surge de forma vertical, es decir, que va desde las clases hegemónicas hacia los estratos más bajos. En este sentido, la poesía gauchesca, como el mismo Borges lo reconoce, es un artificio literario “Así, la primera característica de esta poesía es el empleo de un dialecto gauchesco, en el que no debe verse una mera reproducción del lenguaje del gaucho argentino ni uruguayo, sino una convención poética que evoca expresiones y giros lingüísticos del gaucho de la pampa” (Olivera-Williams, 1986. p.13). Dado lo anterior, es importante tener siempre presente que la pampa es un lugar común<sup>4</sup>, en tanto, es espacio y tiempo de la poesía gauchesca. Como decíamos antes, es una poesía culta, obra de poetas pertenecientes a una clase privilegiada que, sin embargo, caló en los sectores populares. ¿Por qué ocurre esto? ¿Cómo un simulacro que se genera de forma vertical puede llegar a ser una hiperrealidad? Pues bien, esto ocurre por diversos recursos formales que utiliza esta poesía. Por ejemplo, la voz narrativa casi siempre pertenece a un gaucho; la escritura se apropia de un léxico popular, gaucho, pampero; el espacio vinculado a la pampa, es decir, el espacio del gaucho es el cronotopo principal del relato; es un simulacro de oralidad, en tanto su construcción es en octosílabos, etc. Dado los ejemplos anteriores, podemos comprender que este tipo de texto busca un receptor doble “sus aspiraciones son las de ser

---

<sup>4</sup> Más bien como cronotopo, más adelante analizamos esto con más detalle. Véase el capítulo “Decadencia de la ética del gaucho”.

consumido como un producto legítimo de la vida pampera” (Olivera-Williams, 1986. p.16). Esta búsqueda de un doble receptor tiene mucho que ver con el contexto histórico. El escritor de esta poesía busca el color local, aunar las fuerzas nacionales, sumar al sector rural a este nuevo proyecto nacional, por lo menos así fue en un principio. Posteriormente, la poesía gauchesca ya no buscaba acercarse a un receptor doble, sino solo al lector urbano; esto vinculado a la nostalgia por un pasado irrecuperable, que tiene relación con la pérdida de lo criollo ante los procesos modernizadores:

“Los escritores cultos, que producen composiciones en estilo gauchesco, ya no se dirigen a un receptor doble, sino al lector culto urbano, el mismo que añora un pasado perdido para siempre. El dialecto gauchesco se carga por eso de un tono nostálgico y elegíaco. El gaucho y sobre todo su lengua, codificada por los escritores gauchescos, pasan a ser el símbolo de lo autóctono rioplatense” (Olivera-Williams, 1986. p.25).

Borges se posiciona frente a la poesía gauchesca siempre, o casi siempre, desde *El Martín Fierro*; de este modo, se comprende la obra de Hernández como la gran y última obra de la poesía gauchesca (una relación similar ocurre con *El Quijote* y las novelas de caballería). Lo fundamental es comprender que para Borges “Sobre la mayor o menos autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico” (Borges, 1986a. p.180). El gaucho como escrito es una ficcionalización que pasa por una matriz preconcebida de lo que esperamos que sea. La peculiaridad de Fierro es precisamente escapar a esta idealización. En este sentido, para Borges, Martín Fierro es una figura compleja, individual “Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición” (Borges, 1986a. p.180). No obstante, el escrito de Hernández responde a una tradición, que en menor o mayor medida, ha influenciado su obra culminante para las letras gauchescas. Pues bien, ahora revisaremos brevemente lo que dice Borges sobre la poesía gauchesca: “El iniciador, el adán, es Bartolomé Hidalgo” (Borges, 1986a. p.180). Lo primero que menciona Borges sobre Hidalgo es que, al contrario de lo que dice la crítica, era un escritor relativamente culto, haciendo referencia a esta verticalidad de la poesía gauchesca. Además, lo menciona como el iniciador ya que “descubre la entonación del gaucho” (Borges, 1986a. p.181). Esto, debido a que para Borges captar la voz de un personaje es descubrirlo “En mi corta experiencia de narrador,

he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es” (Borges, 1986a. p.181). Ascasubi, para el Borges más joven, es el precursor natural tanto de Hernández como de Estanislao del Campo “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 sombras funerarias sobre él” (Borges, 2002. p.59-60). Dadas dos características principales: la descripción del paisaje y el lenguaje aplicado por el narrador. No obstante, “Contra la afirmación de Lugones, y contra lo que él mismo había sostenido en su primer artículo sobre este autor, Borges afirma en 1953 que Ascasubi no prefigura la obra de Hernández” (Rasi, 1974. p.327). “Ascasubi no prefigura el Martín Fierro, ya que su obra es radicalmente distinta y busca otros fines” (Borges, 1953. p.13). Estanislao del Campo es mencionado por Borges sobre todo por su obra *El Fausto*, obra criticada por su falta de verosimilitud (tanto en sus errores sobre las costumbres del gaucho como por el relato de un gaucho en una ópera) por críticos como Rafael Hernández y Lugones, nos recuerda Borges. No obstante, lo mejor de la obra es “el placer que da la contemplación de la felicidad y la amistad” (Borges, 1986a. p.187), según el criterio de Borges. Por último mencionaremos a Lussich, quién, según Borges, fue precursor de Hernández en desmedro de los autores antes mencionados: “Los poetas cuya obra acabamos de considerar han sido llamados precursores de Hernández. En verdad, ninguna lo fue, salvo en el común propósito de hacer hablar a gauchos, con entonación o léxico campesino” (Borges, 1953. p.19). En suma, la obra de Lussich tiene como mayor interés su anticipación de *El Martín Fierro*. Lo curioso, es que no tiene ningún otro interés, solo el mencionado. “Los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético” (Borges, 1986a. p.193).

En síntesis, Borges comprende la poesía gauchesca como un simulacro en tanto hiperrealidad. Así entra al dialogo sobre *El Martín Fierro*. En consecuencia, cualquier intento de fijar la figura del gaucho por medio de su literatura es baladí; es una figura inasible y compleja. A propósito de esto, el gaucho por antonomasia: Fierro, “el protagonista, al principio, es impersonal; es un gaucho cualquiera o, de algún modo, es todos los gauchos” (Borges, 1953. p.30). Es todos los guachos, es la sinécdoque de un *ethos*; es un juego literario. Sobre esta base nos acercaremos a una ética del gaucho. Quisiéramos recalcar el articulo indefinido ‘una’ ya que no es posible hablar de una única

ética, son múltiples como las complejidades de Fierro, pero solo nos centraremos en una, en la basada en la ética del coraje.

## Una ética del gaucho.

### **Análisis de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.**

Tradicionalmente, la biografía es un género que versa sobre la vida de una persona, generalmente, de personas que tienen un sitio en la historia. En este sentido, tradicional por lo demás, es un género histórico<sup>5</sup>. Lo que implica que la escritura de una biografía debe ser de un sujeto histórico, es decir, real. Esta perspectiva tradicional es puesta en tensión en el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, ya que Borges escribe una biografía de un personaje ficcional.

Por un lado la biografía nunca será la representación completa de una vida ya que “resulta evidente que el proyecto de “decirse” no puede coincidir con el proyecto de decir todo; siempre quedarán escorias, restos, residuos que impedirán que el programa quede completo” (Miraux, 2005. p.15). En este sentido, Dosse comprende el concepto de biografema (término acuñado primero por Barthes, y desde ahí lo problematiza Dosse), el cual explica que ante la imposibilidad de abarcar un todo es necesario seleccionar, y en dicha selección se escogen cuestiones significativas que puedan suplantar el todo, es decir, que funcionen como representación de una vida (Dosse, 2007).

En relación a la imposibilidad de la representación completa de una vida, Borges reflexiona sobre esta imposibilidad en “Funes el memorioso”. Funes era “un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones” (Borges, 2015. p.126). Estas limitaciones son principalmente dos: la primera es sobre la imposibilidad de pensar, puesto que el pensar está ligado a la abstracción, cuestión imposible para Funes, pues solo le eran dados los detalles, no las generalidades. La segunda, tiene relación con el recordar, dado que Funes poseía una memoria absoluta, le era imposible recordar toda su vida, ya que rememorar un día le tomaba un día completo.

---

<sup>5</sup> La biografía, y por extensión, la autobiografía se han problematizado como géneros históricos en autores como Barthes, Miraux, Dosse, etc. Por ejemplo, Barthes en El discurso de la historia cuestiona el discurso histórico y su objetividad. Articula sus argumentos, primero, mencionando que todo es discurso (tanto el relato histórico como el literario) y, en este sentido, todo discurso es, primero que nada, un hecho de lenguaje. Este mismo argumento se puede argüir acerca del relato biográfico.

En este sentido, en el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se escoge un episodio de la vida del protagonista, solo uno, es decir, un biografema que se comprende como sinécdoque de la vida completa de Cruz. Aquí, el narrador nos cuenta que lo relevante es solo una noche, un momento que es significativo, ese momento en el que el hombre reconoce su ser: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”<sup>6</sup> (Borges, 2005. p.67). Dicho momento no es azaroso, ni mucho menos, es, sin ir más lejos, el clímax de la “Ida del Martín Fierro”. De este modo, comprendemos que el gran hipotexto transformado es *El Martín Fierro*, en relación con el cual este cuento se posiciona como hiperrealidad del mismo, a través, de la transvaloración de la ética que despliega Cruz en dicho momento. En otras palabras, la ética del coraje, de la lucha, se sobrepone a la ética final que propone Hernández en *El Martín Fierro*: “desde la perspectiva de Hernández, la ética del gaucho, a esas alturas de su vida, deja suspendida la posibilidad de un duelo” (Gotschlich, 2000. p.63). Es una ética en la que el protagonista se decanta por los valores morales cristianos y deja de lado los del gaucho matrero. “El hombre no mate al hombre/ ni pelee por fantasía: / tiene en la desgracia mía/ un espejo en qué mirarse/ saber el hombre guardarse: / es la gran sabiduría” (Hernández, 1977. XXXII: 4733-4738). Para Borges, este no es el final natural dada la ética del gaucho desplegada en todo el texto “(Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano)” (Borges, 1953. p.65). En relación a esto Borges en su cuento “El fin” da un final según dicha ética, en el cual el moreno, finalmente, se venga del gaucho Martín Fierro, el asesino de su hermano, por medio de los códigos que rigen el *ethos* gauchesco, y no según esa moralidad cristiana que pretendió Hernández.

La lucha que traban ambos contendores es de frente, en pleno acuerdo y respetando el espacio de la lid. “Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía. De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espuelas” (Borges, 2015. p.200). El respeto por el duelo es inexcusable; son dos hombres que respetan una ética, y que caminan juntos a pesar de saber

---

<sup>6</sup> A propósito de Carriego, Borges dice: “Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento; el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, 1986f. p.158). Dicho momento es cuándo Carriego descubre que el universo también habita en los suburbios y decide escribir sobre ellos.

que uno de los dos morirá a manos del otro. Ya no está la multitud que pueda interrumpir la lucha, que pueda truncar el duelo como en el relato de Hernández: “procurando los presentes/ que no se armara pendencia” (Hernández, 1977. XXXI: 4525-4526). La intromisión de los presentes rompe con todo el esquema de las luchas basadas en la ética del coraje a lo largo de *El Martín Fierro*. Por lo mismo, Borges en su cuento se deshace de las multitudes. El único testigo es un paralítico, el llamado Recabarren. Con dicho gesto, se genera el espacio óptimo para la lucha a cuchillo; el desenlace que surge necesariamente, según Borges, según la ética gauchesca desplegada, es el del duelo a muerte. En última instancia, el cuento “El fin” también es una transvaloración del texto canónico, es un epílogo según –y basado en– la ética del coraje “Sin tener para nada en cuenta su espíritu conciliador añade un epílogo infiel, lo reescribe desde la ética del coraje que predomina en la primera parte, desde lo que creo que para él constituía la base del mito del Martín Fierro” (García Morales, 2000. p.56).

Volviendo a “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” ¿Qué implica ese momento qué define la vida de Cruz? Es el momento en el cual conoce a Martín Fierro, el gaucho matrero que es perseguido por asesino, pero que, sin lugar a dudas, es un personaje que entraña el *ethos* gauchesco, cuestión que reconoce Cruz por medio del coraje expuesto en la lucha contra sus propios subalternos. Pero ¿Cómo el biografema que define el ser va a ser de un otro? Pues bien, no es un otro, es el mismo en un sentido amplio: “comprendió que el otro era él” (Borges, 2005. p.69). Él es el otro en tanto ambos son hijos de la pampa, de la miseria, de la lucha, de la explotación del estado argentino proto-capitalista (o un capitalismo latifundista), de la injusticia, de la lucha contra el indio y sus pares, es decir, ambos son gauchos pamperos. Comparten la ética del coraje, son hijos del mismo rigor. De este modo, podemos comprender por qué la biografía de Cruz es similar a la de Fierro. Así, observamos que Martín Fierro, antes de ser perseguido, era un gaucho que vivía relativamente libre, tranquilo; hasta que llegó el fatídico día en el cual, simplemente por ser gaucho, lo llevaron al ejército, a luchar en la frontera. Perdiendo, por causa de ese abuso, a su familia y su hacienda “tuve en mi pago en un tiempo/ hijos, hacienda y mujer; / pero empecé a padecer, me echaron a la frontera (Hernández, 1977. III: 289 – 292). A la inversa, Cruz, al ser recluido en el ejército, cosecha, de alguna manera, lo que Fierro perdió en dicha instancia, es decir, al momento de enfrentarse a Fierro él tiene familia, hacienda y, además,



es sargento. ¿Cómo pueden ser el mismo si vivieron cosas distintas, tal vez similares, pero en un orden distinto? Borges, al decir que el otro es él, se refiere, en parte, a lo que dice Marco Aurelio sobre el tiempo cíclico (según Borges): todos los hombres viven cosas similares porque las emociones humanas son limitadas, es decir, existe la analogía de los destinos pero no la igualdad: “Se reduce a afirmar que el número de percepciones de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas, es limitado y que antes de la muerte lo agotaremos” (Borges, 1986g. p.395-396), añadiendo la similitud de los hombres que viven un *ethos* común. Pero en ningún caso, que las acciones son iguales, o que estén sujetas a la repetición constante. Por lo mismo, la idea de Marco Aurelio es tolerable “aplicada a grandes periodos” (Borges, 1986g. p.395) en cuanto tiempo y abstracción. En relación a esto, en “La doctrina de los ciclos” Borges ironiza<sup>7</sup> acerca de la tesis de Nietzsche sobre el eterno retorno. El matemático Cantor, quien, según Borges “destruye el fundamento de la tesis de Nietzsche” (Borges, 1986g. p.386). Por medio de la unión de conjuntos infinitos, Cantor demuestra que la cantidad de puntos en el universo es infinito, aún más, los puntos son infinitos en cada centímetro del universo. Esto lo demuestra por medio de la unión de conjuntos infinitos, básicamente, formando parejas. Así, por ejemplo, la cantidad de número en el conjunto de los N es igual a la cantidad de los números pares, o los números múltiplos de tres, lo que implica, en última instancia, la unión infinita de parejas. Pero, en la realidad los puntos del espacio tiempo no están ordenados, no se pueden numerar como los conjuntos, valga la redundancia, numéricos. Entonces, “la serie de los puntos del espacio (o instantes del tiempo) no es ordenable así; ningún número tiene un sucesor o un predecesor” (Borges, 1986g. p.387). Dado lo anterior, podemos inferir, según

---

<sup>7</sup> En relación a la ironización que realiza Borges sobre los iguales; podemos observar el final del cuento “Los teólogos” en cual para Dios el heresiarca y el ortodoxo eran la misma persona. Cuestión tremendamente irónica considerando que la tradición teológica cristiana es contraria a la idea circular de la existencia, la idea del cosmos no es por reiteración sino por linealidad, en última instancia, es una ironía sobre la percepción del pensamiento divino, o derechamente, sobre el pensamiento divino: San Agustín rechaza el pensamiento del tiempo circular “Estos argüían que la ciencia de Dios no puede comprender cosas infinitas y que esta eterna rotación del proceso mundial sirve para que Dios lo vaya aprendiendo y familiarizándose con él” (Borges, 1986g. p.388); San Agustín se burla de dicha lógica, el pensamiento de Dios es eterno, como postula Santo Tomás; Dios es el único ser que comparte esencia y existencia, por lo tanto, está sobre el tiempo ya que es inmutable, esto implica, que es lo más eterno, sino también, es la misma eternidad. Por otro lado, en *El hacedor*, más específicamente en la breve prosa que lleva por título “La trama” Borges compara la muerte de Julio Cesar con la muerte de un gaucho quien al descubrir que su ahijado también lo ha apuñalado pronuncia: “Pero, che”. Con este ejercicio, Borges esta desmontado una de las escenas más trágicas de la historial occidental. Aún más, él admite que es una repetición, pero no igual, sino, evidentemente, con variables; porque al destino le gustan las simetrías.

Cantor, que al no haber una sucesión en serie, se puede intercalar siempre un número en una sucesión infinita. Esto lo podemos observar en el conjunto de los reales (infinito real), ya que este conjunto es superior al de los naturales y, virtualmente, siempre puede ser precedido por un número diferente (infinito). Al intentar emparejar los números reales entre 0 y 1 con los números naturales, Cantor demostró, que no es posible emparejar los número entre 0 y 1 de los números reales con el conjunto de los naturales; por ejemplo, podemos emparejar el 1, el 2 y el 3 con número reales como el 0,02345, el 0,02768 y el 0,09873, no obstante, podemos crear un nuevo número del conjunto de los reales que no está emparejado con ninguno de los naturales, por ejemplo, podemos crear una nueva secuencia a partir, simplemente, de una combinación de los números reales escogidos para la formación de parejas. En consecuencia, el conjunto de los reales es infinitamente más grande que el de los naturales. Dicho razonamiento de Cantor, Borges lo contrasta con el Nietzsche.

“El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones —y la necesidad de un regreso queda vencida. Queda su mera posibilidad, computable en cero” (Borges, 1986g. p.387).

En relación a la cita anterior, podemos concluir, obviamente, que para Borges el juego del eterno retorno es pueril en comparación con el del infinito de Cantor. En este sentido, comprendemos el juego en relación a la identidad de Cruz y Fierro. Este juego nunca permite que los personajes anclen a una identidad fija como la del gaucho. No obstante, el relato decanta por una vía, y esta es la vía de una ética común entre ambos personajes, es decir, la ética del coraje.

En “El inmortal” se comprende cómo es posible un biografema de una vida ficcional<sup>8</sup>, esto debido a que la vida de dicho personaje es una existencia singular y limitada, en otras

---

<sup>8</sup> Es interesante notar que a pesar que la biografía de Cruz es ficción no es una réplica de la de Fierro. En consecuencia, ni las letras son replicables, ni cada espacio es particular dada la infinitud de posibilidades. Esto, tal vez, se puede notar de forma más clara en “Pierre Menard, autor del Quijote”; cuento que trata sobre una reescritura del Quijote, reescritura más rica al construirse y saberse cómo palimpsesto en un tiempo distinto, en donde las palabras y el estilo arcaizante tienen un nuevo valor para el arte. Dado esto,

palabras, finita. Ello está vinculado a lo que mencionábamos más arriba sobre la infinitud; un punto singular del espacio es irrepetible. Dado lo anterior, comprendemos que una existencia singular es irrepetible y puede contener hechos significativos, como un biografema que funcione como sinécdoque, o más bien, como significado de una vida.

“La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no éste por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso”  
(Borges, 2006. p.24).

La existencia finita está dada a la posibilidad de los hechos extraordinarios. Por el contrario, una existencia infinita está dada para todos los actos posibles. En consecuencia, nada es, ni puede ser, extraordinario ni significativo.

La persecución por asesinato es también uno de los hechos similares que ocurre tanto a Martín Fierro como a Cruz. Por un lado, tenemos al sargento Cruz, quien mata a un peón por burlarse de él. ¿Por qué lo mata, aún más, por qué lo mata sin mediar palabra alguna? Esto se debe, principalmente, a una manera de ser, a una manera de resolver los conflictos. Es una forma de comportarse, es un *ethos*, cuestión que no comprendió el peón. La burla del peón trata sobre la animadversión del gaucho Cruz a la ciudad: “comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad” (Borges, 2005. p. 66). Para comprender esto, es necesario remitirnos a “La Historia de jinetes” que se encuentra en *Evaristo Carriego*. ¿Qué comparten los jinetes de todas las épocas? Pues bien, lo que tienen en común es una ética guerrera y nómada; es la que se contrapone ferozmente al sedentarismo de la urbe. Un jinete no puede estar en una ciudad. Según este razonamiento, el gaucho, que es un jinete, un nómada, no puede enfrentarse a la ciudad. Así, por ejemplo:

“Saravia sublevó la campaña de Uruguay; en alguna etapa de la contienda se temió que sus hombres pudieran irrumpir en Montevideo. Mi padre, que se encontraba allí, fue a pedir

---

podemos comprender que aun las mismas palabras tomadas de un (con)texto anterior tienen otro significado de acuerdo al nuevo contexto de recepción.

consejo a un pariente, Luis Melián Lafinur, el historiador. Este le dijo que no había peligro ‘porque el gaucho le teme a la ciudad’” (Borges, 1986f. p.152).

Para el gaucho, dado su *ethos*, le es imposible ingresar a la ciudad. En suma, no necesita de las ciudades. El jinete no es exclusivamente gaucho. En la historia, como indica el razonamiento del historiador: el nómada conquistador soslaya las ciudades. Así, Borges da como ejemplo a los mongoles, pueblo guerrero y nómada que, por mucho tiempo, desdeñó las fortificaciones chinas. En síntesis, el jinete es portador de una ética del coraje, guerrera y nómada que se contrapone a la de la ciudad (o si se quiere civilización en tanto nos remitimos a la vieja dicotomía de Sarmiento; civilización y barbarie). Dado lo anterior, comprendemos que el gaucho porta una ética premoderna que se distancia de la ética de la urbe, ya que él también es (o era) un jinete nómada.

Volviendo a la pregunta sobre Cruz, una vez entendidos los motivos (la burla, el oprobio) nos falta preguntarnos por la forma. Recordemos que no medía palabra alguna con el peón antes de matarlo. Pues bien, las palabras sobran ante la humillación. Según su ética, el gaucho no pone la otra mejilla ante la agresión; puede haber un intercambio de palabras, sin embargo, es casi siempre un sujeto de reacción antes que de mesura; a pesar de su aparente tranquilidad. Según lo dicho, también observamos esa aparente tranquilidad antes de uno de los asesinatos por los cuales es perseguido Martín Fierro; mientras está en un boliche un gaucho que recién llegaba hacía alarde de peleador; ante esta situación, Fierro guarda la calma: “A la llegada metió/ el pingo hasta la ramada / y yo sin decirle nada / me quedé en el mostrador” (Hernández, 1977. VIII: 1269-1272). El otro asesinato por el que es perseguido Fierro es el del negro. Dicho acto es justificado por la molestia del gaucho ante el abuso y la pérdida. “Como nunca, en la ocasión/ por peliar me dió la tranca/ y la emprendí con un negro” (Hernández, 1977. VII: 1147-1149). En suma, observamos una similitud, el asesinato y su consiguiente consecuencia. No obstante, se mezcla la persecución de Fierro, es decir, la consecuencia del asesinato con el encuentro con Cruz; ambos actos nos llevan a un punto de trascendencia tanto para Cruz como para Fierro.

Nos encontramos con que el hecho significativo para la vida de Cruz: el biografema escogido por el narrador, como mencionábamos más arriba, tiene una intrínseca relación con Martín Fierro. En este sentido, no es de extrañar la similitud entre la captura de Cruz y

la lucha de Fierro contra el pelotón liderado por el mismo Tadeo Isidoro. Antes de continuar con la explicación del biografema; es menester, explicar el doble bautizo borgeano sobre el innomino Cruz; por un lado

“«Tadeo» es nombre que figura como el segundo de uno de los dos Judas. Judas Iscariote, traidor, y Judas Tadeo, cuya traducción es «valiente». Éste último, según la tradición, era pariente de Jesús y parecido a Él en la figura y expresión del rostro. Caben, entonces, dos alusiones: Cruz, «Tadeo», «valiente», estará signado desde su nombre por el destino de la valentía y del coraje” (Barcia, 2010).

Por el otro, la relación con Judas Iscariote nos da el significado de ‘traidor’ en tanto Cruz traicionó al pelotón en pos de un reconocimiento; en este sentido, Tadeo es nombre de un traidor y una valiente ¿Pero es que acaso esto no es contradictorio? Para explicar esto debemos remitirnos a “Las tres versiones de Judas”; cuento en el cual se explica que la traición de Judas no pudo ser premeditada; según Runeberg, Judas se supo indigno de ser bueno, en otras palabras, Judas como reflejo humano de Cristo en tanto mártir al aceptar su destino asume el infierno porque la dicha de Dios le bastaba. “Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres” (Borges, 2015. p.191). Dado el razonamiento anterior, Judas se hace mártir al descubrir su fin, idea relacionada con el texto apócrifo del *Evangelio de Judas*. Cruz, al igual que Judas, al unirse a Fierro asume su fin, asume convertirse nuevamente en un gaucho matrero, y tal vez, avizorar su muerte por viruela en la pampa entre indios. Por el otro lado, el nombre Isidoro es por su madre “La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro” (Borges, 2005. p.65). Obviamente, esto no es tan simple, tiene que ver con una genealogía guerrera, con una estirpe que deviene de la guerra y, por consiguiente, de una ética guerrera. El padre es un montonero desconocido que murió a manos de la caballería de Suarez. Además, dicho nombre tiene resonancia en Borges dada su propia genealogía. “Un bisabuelo de Borges se llamó Isidoro Suárez y a él dedicó el autor un par de poemas. Era coronel y luchó victoriosamente en Junín contra los federales. Además, un abuelo del autor, evocado en varias páginas suyas, alsinista que se batió por Buenos Aires en Cepeda y en Pavón, se llamó Isidoro Acevedo” (Barcia, 2010). En este sentido, el nombre Isidoro

evoca, por un lado, la genealogía de Borges, y por el otro, las luchas internas en la argentina, o más en detalle, un *ethos* guerrero.

Es un solo biografema el que porta la identidad de la vida “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el nombre sabe para siempre quién es” (Borges, 2005. p.67). En este caso particular, el biografema de Cruz ocurre en una noche, la mítica noche en la que se encuentra con Fierro y se descubre a sí mismo. En tanto, Cruz comparte un *ethos* con Fierro: ambos son portadores de la valentía, los rige la misma ética, la ética del coraje. En este sentido, se genera una relación especular, en la cual Cruz se identifica con el perseguido. “El policía, por más de una razón, se rebela contra la justicia que representa, situándole en el lugar de Fierro a causa de la admiración que despierta en él, el valor extremo del gaucho” (Gotschlich, 2000. p.52). Como decíamos, la identificación ocurre por el coraje demostrado por Fierro, coraje que se condice con una ética guerrera. La identificación también es un nivel explícito, Cruz igualmente luchó para conservar su libertad contra un grupo de uniformados “noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía” (Borges, 2005. p.66). Lo mismo le ocurre a Fierro la noche en que se enfrenta al pelotón de Cruz “Me encontraba como digo, / en aquella soledá, entre tanta escuridá, / echando al viento mis quejas, / cuando el grito del chajá / me hizo parar las orejas” (Hernández, 1977. IX: 1469 - 1474). Aún más, la reiteración del chajá se hace presente nuevamente, esta vez, desde la perspectiva de Cruz cuando van hacia el encuentro contra Fierro “Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento” (Borges, 2005. p.68). Este juego del texto con su hipotexto nos ofrece múltiples perspectivas ante un mismo hecho; el chajá es inicio y fin, su grito es señal de cambio tanto para Cruz como para Fierro, es el encuentro, y también, es la muerte. Pues como decíamos más arriba, tal vez Cruz al aceptar su destino acepta su inevitable muerte como gaucho matrero, ya que, en última instancia, es su ser.

El juego se hace en la posibilidad. En este sentido, no es de extrañar las perversiones<sup>9</sup> del texto canónico; al punto de cambiar situaciones específicas como los asesinatos cometidos

---

<sup>9</sup> Las perversiones de un texto canónico para Borges derivan de su infinitud de lecturas no de la finitud de sus letras. “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es: El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones” (Borges, 1986h. p.747).

por Cruz y sus circunstancias; cuestión que el mismo Borges hace presente: “Cruz le cuenta su historia, que (según observó Juan María Torres) es la misma de Fierro; también ha matado a dos hombres; uno de ellos, un cantor que lo provocó” (Borges, 1953. p.42). En consecuencia, a partir de esto, comprendemos el carácter del lenguaje para Borges: es un juego que permite transformaciones constantes, así es como un texto en tanto perversión puede ser hiperrealidad del hipotexto. En este sentido, esta perversión en tanto texto permite a la ética del coraje tomar otros derroteros. Es interesante notar como el texto se sabe perteneciente a otro texto (perversión). En consecuencia, la ética desplegada por Cruz es una mutación en cuanto es una transvaloración de la ética mostrada en el texto canónico. Así, el narrador declara que la aventura referida “consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (Borges, 2005. p.65-66). Nuevamente encontramos una alusión a la Biblia, en este caso, explícita. Dicho pasaje hace referencia a San Pablo y la revelación de la palabra verdadera, es decir, la palabra de Cristo como palabra espiritual superior a toda palabra de ley humana; en esta cita en particular es el “pasaje clave en el cual el evangelista asume el modelo egregio de la palabra, la de Cristo, es decir la Verdad como revelación” (Gotschlich, 2000. p.55). ¿Una palabra como verdad no se contrapone al texto mismo como perversión? Pues bien, la labor hermenéutica no es unívoca, las interpretaciones sobre la palabra sagrada son incontables. Borges está ironizando sobre la fijeza de la palabra, aún más, la revelación se presenta ambigua; por un lado, Cruz reconoce su verdad, es decir, su identidad<sup>10</sup>; por el otro, el texto mismo es una demostración de ‘no verdad’ al representarse con múltiples lecturas. Sin ir más lejos el texto presenta un reconocimiento a nivel intertextual (Biblia, El Martín Fierro); y a un nivel intratextual (Cruz y Fierro), como hemos observado. Para reforzar dicha idea de esta lectura borgeana de la epístola de los Corintios podemos ver esto en un ensayo que se encuentra en *Otras inquisiciones*. En “El primer Wells” Borges habla acerca de las obras de Wells y por qué son importantes. Dado lo anterior, él nos explica que las grandes obras no son mero argumento sino que además funcionan como símbolos de procesos inherentes a todos los destinos humanos. A propósito de esto, dice: “La obra que perdura es siempre capaz de una

---

<sup>10</sup> María Nieves Alonso realiza un análisis en relación a la búsqueda de la identidad de Cruz; en el nivel intratextual es tanto una búsqueda del yo en la identificación con Martín Fierro como del padre.

infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol: es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo” (Otras Inquisiciones. Borges, 698). En esta interpretación de la cita del texto sagrado comprendemos la escritura de palimpsesto (como diría Genette) en Borges. El destino de Cruz no es unívoco, es múltiple, como los puntos virtualmente infinitos de Cantor, como las páginas del libro de arena.

En este sentido es que podemos entender el texto como perversión. Así se permite, por ejemplo, modificar el texto clásico en tanto Borges comprende que “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (Borges, 1096h. p.773). En consecuencia, al descubrir la arbitrariedad del clásico, Borges escoge, deliberativamente, sus motivos para seleccionar una obra, dado lo anterior, es que podemos reforzar la idea del texto como perversión en tanto modifica la obra clásica que es, finalmente, arbitrariedad.

Antes de acercarnos al clímax del cuento; cuando Cruz descubre su identidad por medio de la ética mostrada por Fierro; debemos hacer referencia al epígrafe del cuento, que podría entenderse como antesala del final. “I’m looking for the face I had before world was made” (Borges, 2005. p.64) La búsqueda del rostro antes del tiempo, esto es, la búsqueda de la identidad, incluso, antes de la existencia, “el texto, entonces, se anuncia como búsqueda y se singulariza por su carácter especular” (Nieves Alonso, 1973. p.94). Podemos interpretar esto en relación a la pesadilla de un personaje y su carácter especular en la medida en que enuncia lo que ocurrirá con Cruz y Fierro “hacia el alba, uno de hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del balcón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él” (Borges, 2005. p.65) Así, se comienza a prefigurar, antes de su existencia, el momento en el cual Cruz ya estaba fijando su destino ¿El grito funciona como un “embrague” en tanto da pie a un acercamiento de la identidad? Según lo que hemos ido discutiendo, es una posibilidad. Tanto el grito del hombre como el del chajá nos dan indicios de un cambio hacia el descubrimiento de la identidad; Además, el grito, de igual forma, está ligado a luchas posteriores. El grito del chajá avizora dos luchas, tanto la de Fierro como la de Cruz. También; por el otro lado, el grito del hombre avizora la lucha y su muerte. Esto está



estrechamente relacionado a un *ethos* guerrero del cual se desprende una ética, más específicamente, la ética del coraje.

“Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuándo la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron” (Borges, 2005. p.66) Así describe Borges la lucha de Cruz contra el contingente policial. Una lucha más extensa y detallada describe Hernández, sin embargo, el resultado parece ser el mismo, o sea, la captura de Fierro era inminente. Algo extraordinario ocurre, el gaucho Cruz, en el texto de Hernández, dice “¡Cruz no consiente/ que se cometa el delito/ de matar así un valiente!” (Hernández, 1977. IX: 1624-1626). Veamos un detalle interesante: Fierro reflexiona que Santo Benito le tocó el corazón al gaucho Cruz; asocia el actuar de Cruz a la superstición, cuestión muy reiterada en el Martín Fierro, muestra una constantes premoderna en tanto la religiosidad como fetiche, lo que es una muestra de superstición<sup>11</sup>. Esta característica del gaucho es soslayada deliberadamente por Borges; la ética del gaucho propuesta por Borges nada tiene que ver con la religiosidad. En esto, observamos nuevamente la transvaloración del hipotexto. “Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada 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” (Borges, 2005. p.69). Esta es la noche que funciona como biografema de la vida del personaje ficcional, esta es la noche en la que Cruz descubre su identidad. Puede observar la valentía desplegada por Fierro; reconoce que su destino es el del gaucho, su ética y su *ethos* son compartidos con Fierro, en suma, es una identificación ontológica “La historia de dos gauchos matrones adquiere una dimensión metafísica que convierte el acto de valentía en una realización óptica” (Alazraki, 1983. p.300). Cruz descubre su ser por medio del valor, en tanto, es una demostración de un *ethos*, de una ética; no obstante, no hay que caer en el determinismo: no todos los gauchos por vivir en la pampa, por enfrentarse a la

---

<sup>11</sup> Así, por ejemplo, podemos notar, nuevamente, el carácter supersticioso de Fierro que claramente es compartido por los gauchos en la ficción de Hernández, a continuación citamos como ejemplo la reflexión de Fierro ante la caída del indio con el bebé muerto: “pisa el indio y se refala en el cuerpo del chiquito. Para explicar el misterio es muy escasa mi ciencia: lo castigó, en mi conciencia, su Divina Magestá: donde no hay casualidad suele estar la Providencia” (Hernández: IX. 1305-1308).

autoridad comparten un *ethos* “Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales” (Borges, 2005. p.66). En este sentido es que la experiencia de Cruz es metafísica, en tanto corresponde a un nivel óptico (o al arquetipo) es una forma de ser que trasciende al gaucho; dicha forma de ser es la del guerrero, es la de los hombres que comparten una ética. Dado lo anterior, entendemos el reconocimiento “Al ver el rostro del acosado, Cruz advierte que su valentía y destreza en la lucha no le son ajenos. Se reconoce en el otro, en el otro ve y comprende el sentido de su propio destino” (Gotschlich, 2000. p.54).

La biografía no es menos engañosa que un texto de ficción. Por medio del artificio del lenguaje Borges realiza una transvaloración en tanto hiperrealidad del texto clásico; el destino de Tadeo Isidoro, el destino de Cruz se está haciendo, no es fijo, como la ética del coraje no pertenece a una raza o una época; es una dimensión óptica del sujeto que tiene múltiples realizaciones. Se dio la casualidad de que dos hombres, dos gauchos, compartieran una ética, una identificación del ser, para luchar juntos contra otros, probablemente, también gauchos.

## El Duelo

### Análisis de “El Sur”.

El duelo es fundamental en la ética del coraje desplegada por Borges; es la instancia límite en la medida en que expresa en toda su magnitud la ética del gaucho, y además, es su última expresión, ya que es una situación, necesariamente, de muerte. El ritual del duelo, cuando, se lleva a cabo bajo las reglas premodernas que impone dicha ética, termina siempre con la muerte de uno de los contrincantes. “La guerra borgiana repite la escena del combate singular, el encuentro de dos desafiantes que detienen sus ejércitos o buscan un lugar íntimo para tentar a la muerte” (Matamoro, 1990. p.71). El duelo es siempre de uno contra uno; es el final de uno de los contendores, es la muerte y la vida separadas por un movimiento, por una decisión, o, tal vez, por mera suerte<sup>12</sup>.

Antes de continuar, es necesario recordar el carácter mítico o legendario del duelo; cuestión sublimada por la escritura. Así, en “Historia del Tango” Borges elabora un duelo perfecto: un ritual llevado a cabo a la perfección “que prueba el culto al coraje” (Borges, 1986f. p.165). En la primera historia referida se habla de un duelo llevado a cabo simplemente por la fama del contrincante. Un hombre decide enfrentarse a Juan Muraña: éste vence a su desafiante, pero no lo mata (en un acto de virtud guerrera); le da la posibilidad de volver a enfrentarlo diciéndole: “— Te dejo con vida para que volvás a buscarme” (Borges, 1986f. p.166). La segunda historia ocurre en el partido de Chivilcoy. El protagonista de ésta es Wenceslao Suárez quién ha cometido una o dos muertes “pero éstas, cometidas en buena ley, no perturban su conciencia o manchan su fama” (Borges, 1986f. p.166). Con esto, se refiere a que fueron muertes dadas en un contexto del duelo, en otras palabras, son muertes que aumentan su fama de hombre valiente y honorable bajo la lógica del *ethos* gauchesco, ya que el duelo es la forma legítima de solucionar los problemas ante la ausencia de la institucionalidad moderna. Pues bien, prosiguiendo con la historia, un día

---

<sup>12</sup> La violencia individual como medida de legitimización es anterior a la conformación de los estados modernos, los cuales, según Max Weber, monopolizan la violencia, la institucionalizan basados en ciertas leyes.

le llega una carta a Suárez, en la cual se explica que un hombre estima su valía y lo invita a alojar en su hogar (carta leída por el pulpero, pues nuestro protagonista no sabía leer). La respuesta de Wenceslao ante dicha misiva es cordial, invita al hombre a Chivilcoy. Meses después llega un hombre a caballo preguntando por la casa de Suárez; es el forastero que le escribió (o mandó a escribir) a Wenceslao. Comen, beben y conversan. En ese momento, el forastero invita a Wenceslao unos “tiritos”, él acepta y no tarda en descubrir que el forastero intenta matarlo. Se inicia la ceremonia, comienza el ritual del duelo. El joven le concede descanso a Wenceslao, quien había bebido y comido mucho; luego del descanso, en un acto de honor, y por supuesto, para equiparar el descanso concedido, Suárez permite al desconocido que lo hiera en la mano del poncho “El cuchillo entra en la muñeca, la mano queda como muerta, colgando. Suárez, de un gran salto, recula, pone la mano ensangrentada en el suelo, la pisa con la bota, la arranca, amaga un golpe al pecho del forastero y le abre el vientre de una puñalada” (Borges, 1986f. p.167). Según palabras del mismo Borges, dicha leyenda, dicho duelo llevado a cabo bajo perfecta concepción tiene “carácter épico y aun caballeresco” (Borges, 1986f. p.167). Esta *leyenda* es la muestra de un duelo perfecto, es la exposición de la ética del coraje en su máximo esplendor, es, en suma, una mitología en tanto que es una construcción literaria: es decir, como simulacro (entendiendo el duelo mítico como artificio, en la realidad un duelo de dichas características es, por lo menos, dudoso en cuanto su realización). Por otro lado, la desacralización del duelo ocurre en “El otro duelo”. Este es lo opuesto al duelo legendario y por tanto perfecto; es el duelo llevado a cabo por obligación y, aún más, como espectáculo y burla. En el mencionado relato la enemistad de dos gauchos, a saber: Manuel Cardoso y Carmen Silveira, es concluida sin el ritual del duelo. Esto lo observamos por variados puntos que no son respetados; primero, es un duelo impuesto por otros, en este caso por el capitán Juan Patricio; segundo, los peleadores no cuentan con sus cuchillos para demostrar el coraje, por el contrario, como dice Juan Patricio: “los voy a hacer degollar de parado y después correrán una carrera” (Borges, 1986c. p.1060). Es decir, no hay lucha, solo ignominia y show de la muerte. Tercero, no se *restablece ningún orden*, esto debido, a que ambos hombres morirán, por lo tanto, no podrán defender ni su honor, ni vengar la burla, etc. Cuarto, el ritual se ve como un espectáculo para los otros, sin vencedores y sin

derrotados, su único fin es ser espectáculo, ser un circo de la muerte para el entretenimiento.

Por otro lado, y en este mismo sentido, podemos observar lo que ocurre cuándo un sujeto rechaza el duelo. El ejemplo más claro es la actitud de Rosendo ante el ofrecimiento a luchar de Francisco Real, el Corralero en el cuento “Historia de Rosendo Juárez” y “Hombre de la esquina Rosada”. Como decíamos, el duelo es una institución premoderna, al margen del estado, que impone ciertas reglas no escritas, pero aun así conocidas por todos, y además, amparadas por dicha sociedad. A partir de esto es que podemos entender la actitud de todos los que están en el baile ante la acción del Pegador. Debido a que éste no respetó el ritual del duelo es que es condenado por todos. Sin ir más lejos, huye, es desterrado, o se “auto-destierra”. “Para zafarme de esa vida, me corrí a la República Oriental. Donde me puse de carrero. Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden” (Borges, 1986c. p.1038). En este sentido, Rosendo escapa a un “barrio de orden”, es decir, a un lugar bajo una institucionalidad moderna, en la cual el duelo es penado. En suma, matar nunca es mal visto si está dentro de los parámetros del duelo; huir es merecedor del destierro en dicha sociedad dado que se pierde el respeto ganado por la virtud del coraje.

El duelo es un ritual premoderno que se posiciona en la cotidianidad del gaucho como reemplazo a un orden institucional; la ley está ausente en la pampa, en el sur; lo que mantiene una especie de orden en el caos es el mencionado ritual. “El duelo y la venganza establecen una ley no escrita. Los cuentos de orilleros y la relectura borgeana de la tradición gauchesca muestran a la violencia individual como instrumento inevitable en situaciones donde la única ley es el código de honor” (Sarlo, 1995. p.179). Como decíamos, el duelo es un enfrentamiento de uno contra uno, nunca de dos contra uno, etc. Dado esto, no es de extrañar que Cruz interviniera en la lucha de los policías contra Martín Fierro; esa lucha era desigual, dado su *ethos* le era imposible no intervenir ante la ruptura de las reglas del ritual. Entonces, según lo visto, mantener el ritual es mantener un orden, en otras palabras, es mantener una ética, es reproducir la valentía a la muerte. Es, en última instancia, una forma de expresar vida. “El homicidio ritual es la manera borgeana de percibir al otro como parte de sí mismo” (Matamoro, 1990. p.72). Según lo anterior,

podemos comprender el reconocimiento en el duelo; anagnórisis que puede ocurrir tanto durante el duelo, como en su principio, o en su final. Por ejemplo: Cruz descubre su identidad con el otro durante la lucha; El negro descubre que “era el otro” (Borges, 2015. p.200) cuando mata a Martín Fierro. Es decir, una vez finalizado el duelo; Rosendo Juárez antes de iniciar el duelo se vio “como en un espejo” (Borges, 1986c. p.1037) en el Corralero; y, como último ejemplo, Dahlman, el secretario de una biblioteca de la calle Córdoba, descubre su identidad con el cuchillo en mano antes de iniciar el duelo.

El cuchillo<sup>13</sup> es el arma del duelo. Por lo mismo, Dahlman no descubre su destino frente a una pistola o un arma a distancia. La lucha frente a frente es una cuestión intrínseca al ritual del duelo, es una muestra de valor, es el desarrollo de la ética del coraje. En este sentido, Borges dice sobre el puñal “Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo, eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar, quiere derramar brusca sangre” (Borges, 1986f. p.156). El puñal, el cuchillo es un instrumento para la lucha, es el objeto que permite el ritual. Además, como sabemos, el ritual precisa de la sangre, es decir, el cuchillo es inmanente al duelo. En última instancia, es el arma sacrificial que permite mantener un orden. Ante la burla, la ignominia, la afrenta (y su consecuencia, la venganza), es el establecimiento de una justicia, o sea, de un orden. No obstante, dicha forma de observar el ritual es una construcción discursiva en tanto el sujeto intelectual (en este caso Borges, antes, Hernández), despliegan las reglas del ritual en el texto; no es que necesariamente esto tenga asidero en la realidad. En este sentido, como decía Dorra sobre el lector mimético de *El Martín Fierro*, el lector asume la realidad del texto como lo real. Dado esto, es que Dahlman asume esa hiperrealidad como lo real, es decir, el comprende el duelo a partir de lo desplegado en *El Martín Fierro*. “El hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (Borges, 2015. p.211). Dicho esto, es que podemos

---

<sup>13</sup> En el cuento “El encuentro” las dagas, que son portadoras de una historia, por lo tanto, de la característica transhistórica de la ética del coraje, son las causantes de un duelo entre dos gauchos: “Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon” (Borges, 1986c. p.1043). En relación con lo anterior, la daga es un reflejo de antiguas luchas y, además, de las venideras; es el instrumento que permite el duelo, mejor dicho, que busca el duelo, en suma, es esencial en la lucha, sin cuchillo no es posible el duelo gauchesco.

comprender el comportamiento de Dahlman ante el cuchillo, la reacción natural es tomarlo y enfrentar su destino; esto, según el criollismo (como simulacro) del gaucho.

El gaucho matrero lucha a cuchillo ante la burla<sup>14</sup>. Así, Dahlman asumiendo esa realidad textual como lo real es que reacciona a la provocación en pos de la defensa de su honor “junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había un bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado” (Borges, 2015. p.218). En una primera instancia, el bibliotecario no reacciona ante la provocación del gaucho, actúa de acuerdo a su carácter ciudadano, soslayando la burla y continuando con su comida (cuestión que nunca haría un gaucho, o solo en apariencia, después volvería para cobrar el oprobio). A pesar de su indiferencia, los peones lo siguen molestando “otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron” (Borges, 2015. p.218). Nuevamente el ciudadano desdeñó la provocación. Decidió irse del lugar, sin embargo, en ese momento, el patrón le dice unas palabras de conciliación; palabras que marcan una reflexión fuera de lugar para el intelectual, pero que tienen una gran relevancia considerando el *ethos* premoderno del gaucho, es decir, el deshonor aparejado a la burla “Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos” (Borges, 2015. p.218). El duelo es inexcusable según la ética del coraje; es casi una consecuencia natural según la hiperrealidad desplegada para el portador de dicha ética. Dahlman, un intelectual, comienza a pensar como un gaucho. Es la materialización del sueño del joven Borges sobre el arrabal, el sur, el orillero, el duelo a cuchillo. El sur, según lo anterior, se alza como lugar mítico en donde se despliega dicho *ethos*. En este sentido, el viaje de Dahlman es un viaje al pasado. Como en “El sueño de Coleridge”, una vinculación al mito orientalista formulado por Marco Polo sobre Kublai Kan, es un viaje al pasado en tanto simulacro. El sur es el sueño de una realización. Así es posible comprender la transformación casi inexplicable del protagonista; “la soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlman pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al sur” (Borges, 2015. p.216). Este viaje es una transformación del protagonista, asume una ética del coraje al aceptar el duelo y enfrentarse a la provocación. No obstante, hay un vuelco irónico, el contendor de Dahlman no es un gaucho, es un compadrito. Si bien, por un lado, se respetan las reglas del duelo, por el otro lado, “los compadritos, inmigrantes que vinieron

---

<sup>14</sup> Cuestión que vimos en el capítulo anterior.

del campo, hacen parte del grupo anómico<sup>15</sup> y por ello, en "El Sur", desafían a un representante de la sociedad normal, de tal modo que su acto, más que un duelo, constituye un asesinato, una violación de la norma" (Tedio, 2000). No es un duelo entre iguales, no se intenta establecer un orden, se explicita una violencia en contra del ciudadano, él no sabe luchar a cuchillo y, probablemente, los compadritos lo sabían. En última instancia, el duelo se frustra, su fin no es mantener un orden, en este caso, su fin es solo derramar sangre, es ejercer una violencia, en otras palabras, un caos.

¿Es este realmente un acto de violencia gratuita? Pues, no del todo; la trasgresión del duelo no es total, ya que, el compadrito, al ser un sujeto de los suburbios se alejó, obviamente, del *ethos* gauchesco, lo que conlleva, alejarse de las reglas premodernas del duelo mismo. No obstante, esto no es completamente así; el enfrentamiento igual ocurrió bajo ciertos criterios de igualdad. En síntesis, hubo una transgresión pero no responde absolutamente a un caos. En "Deutsches Requiem" Otto zur Linden, un nazi condenado, justifica la violencia como orden, aún más, todo orden se origina por la violencia, por ejemplo: "nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada" (Borges, 2005. p.113) y "Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas" (Borges, 2005. p.113). Según Sarlo, tras el soliloquio de Linden, se desprende que "la sociedad se construye con violencia, aunque los hombres se empeñen en establecer institucionalmente el grado de la violencia y las razones que la legitiman" (Sarlo, 1995. p.194). En este sentido, el duelo de Dahlman y el compadrito es, dentro de todo, legítimo.

Las armas posibilitan las letras, este es el razonamiento de Don Quijote en su célebre discurso sobre las armas y las letras "A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas" (Cervantes, 2005. p.262). Y esta es también la idea que subyace en el duelo del letrado contra el gauchito. Los peones (aclaro, estos pueden ser considerados gauchos) ven el acto de leer, tal vez, como una injuria: según esto, ellos se observan como marginados. Sin embargo, ocurre que Dahlman también comparte esa marginalidad, como el propio Borges en su posición de intelectual latinoamericano. Dado esto, podríamos

---

<sup>15</sup> Según José Luis Romero las sociedades anómicas no respetan las leyes institucionales. Debido a que son marginadas del centro normativo; conviviendo, a su vez, con la sociedad normada o institucional. En este caso, son sujetos marginales de la ciudad argentina en proceso de modernización. Discusión ampliada en Tedio (2000).



entender según “las maravillosas propiedades de la literatura, que no consiste más que en una freudiana reelaboración de la realidad <<real>>, resuelven el dilema, y así tenemos ocasión de observar a Borges en trance de pelea nada menos que con un cuchillo y a muerte” (Tijeras, 2000. p. 146). Esto es, posiblemente, una interpretación psicoanalítica que escapa un poco al presente trabajo<sup>16</sup>. Sin embargo, la idea de que la figura del intelectual latinoamericano tome un cuchillo y luche es como si volviera a sus raíces. Es una idea que Borges expone a partir de lo que él entiende por criollidad, en suma, de la identidad argentina, o más aún, sobre la identidad latinoamericana, en la medida en que ese intelectual pertenece, también, a una periferia. En este sentido, es necesario observar la estirpe de Dahlman y su dualidad (nótese la dualidad del intelectual latinoamericano, por un lado, pertenece a la marginalidad, por el otro, adquiere los conocimientos del centro). En primer lugar, está Johannes Dahlman que era pastor de la iglesia evangélica, por el otro, “había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel” (Borges, 2015. p.211). Dado lo anterior, Dahlman se comprende como un sujeto escindido; se encuentra entre el centro y la periferia no siendo/estando en ninguna de las dos. Esto lo podemos ver con mayor detalle en las lecturas posibles del cuento; la primera es de carácter denotativo, en la cual Dahlman viaja efectivamente al sur y muere en la lucha con el compadrito; la segunda es de carácter connotativo en la cual el viaje al sur no es más que un sueño: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (Borges, 2015. p.219). La última hace referencia a lo que no se cuenta, es, básicamente, que el protagonista muere en el hospital a causa de la septicemia. Dichas lecturas las identifica el autor Grínor Rojo, de las cuales podemos inferir la deconstrucción del intelectual. La tercera lectura que suma Grínor Rojo, de una u otra forma, supera la dicotomía entre centro y periferia, dado que, por un lado, la lectura denotativa hace referencia al mundo de *El Martín Fierro*, por otro lado, la lectura connotativa hace referencia a *Las mil y una noches*; cuestión que se puede observar en el momento en que Dahlman deja la lectura del libro (es decir, el sueño) para tomar el cuchillo (esto es, enfrentarse a la realidad). “Cuando se

---

<sup>16</sup> Reconozco que hay una cita que puede respaldar dicha interpretación: “de mí confesaré que no suelo oír El Marne o Don Juan sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he dasafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo” (Borges, 1986f. p.162). Considero que esto Borges lo dice dentro del contexto de la literatura como simulacro, en tanto puede ser una virtualidad infinita de posibilidades, dentro de las cuales él puede luchar y morir a cuchillo.

apresta a coger el cuchillo que cae a sus pies, literal y simbólicamente Dahlman lee el Martín Fierro, es decir, pasa (sin transición) del sueño de *Las mil y una noches* al sueño del poema gauchesco” (Gotschlich, 2000. p.59). Así también podemos contraponer ambas lecturas en la interpretación del viaje al sur como sueño o realidad. La tercera lectura nos permite comprender cómo el intelectual se encuentra entre ambas posiciones. Como el mestizaje de Dahlman, no es ni lo uno ni lo otro.

“Su aparatosa escisión entre dos ‘linajes’ contrapuestos (la ‘discordia entre sus dos linajes’, es el lenguaje provocador de Borges) no es, en definitiva, una escisión que lo obliga a decidir entre dos ‘llenos’, ambos de los cuales compartirían su conciencia por pareja, sino el extrañamiento tanto del uno como del otro, es decir, la imposibilidad radical y definitiva de acomodarse en ninguna de las dos” (Rojo, 2009. p.71).

En consecuencia, el sujeto intelectual latinoamericano, es un sujeto colonizado que toma los principios del colonizador. No obstante, nunca será parte del centro, siempre de la marginalidad. En otras palabras, esta tercera interpretación se puede tomar como el concepto de *difer(a)nca*, en el sentido de que el sujeto intelectual latinoamericano es un sujeto que se encuentra fuera de la oposición binaria centro/periferia, en tanto es una mixtura de ambas.

Por esto mismo es que el duelo entre el compadrito y el intelectual es, dentro de todo, legítimo, en tanto, ambos sujetos pertenecen a una marginalidad y, en última instancia, comparten un *ethos* común. Como mencionábamos anteriormente, la ética del coraje trasciende la raza o el ambiente, es una cuestión óptica, en cuanto corresponde a una realidad metafísica. En este sentido, el gaucho, y su degradación el compadrito, solo corresponden a una realización particular del culto al coraje. “Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida, en estas republicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes” (Borges, 1986f. p.168). En suma, según lo expuesto, es posible comprender el reconocimiento del intelectual con el cuchillo, es decir, con el arma del ritual por excelencia y con el mito.

## Decadencia de la ética del gaucha.

### Análisis de “El muerto”.

Las naciones muestran dos ídoles, declara el Borges joven. Por un lado, tenemos una obligatoria, arbitraria, la cual responde a requerimientos contextuales o al capricho de un escritor famoso. Por el otro lado, tenemos la verdadera, la entrañable, “que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres” (Borges, 2002. p. 142). De acuerdo al lenguaje, Borges reconoce en el criollo un carácter arisco, sosegado, tosco, taciturno y desganao. En este sentido, la lírica criolla, es decir, la poesía gauchesca, es una muestra del lenguaje criollo. Así, cómo decíamos antes, *El Martín Fierro* funciona como sinécdoque de la lírica criolla. Según esto, podemos entender porque sus versos muestran una ‘conmovedora austeridad verbal’ (Borges, 2002. p.146). Para Borges, el criollo de su actualidad<sup>17</sup>, intenta (des)criollizarse para responder a los requerimientos del siglo. En este sentido, comenzamos a observar una decadencia del criollo en tanto éste deja lo pasado, es decir, su identidad en pos de nuevos valores arbitrarios impuestos por hegemonías culturales externas: “y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso” (Borges, 2002. p.149). Aún más, a propósito de esto, no tarda en declarar lo siguiente: “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 vagabundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel” (Borges. 2002. p.149). En dichas expresiones se declara implícitamente que el gauchaje se pierde dados los procesos modernizadores que vive la argentina a principios de siglo. En este sentido, comprendemos una decadencia relacionada a la ciudad moderna y sus consignas; a los procesos de industrialización capitalista y su consecuente destrucción o cercamiento de la pampa. Lugar, cabe recalcar, en el cuál se desenvolvía el gaucha. En última instancia, nos acercamos a la pérdida de la ética premoderna del gauchaje.

---

<sup>17</sup> Inquisiciones originalmente se publicó en 1925.

Según Oswald Spengler, quién es coetáneo al Borges de *Inquisiciones*, la historia como devenir en tanto historia universal es una invención europea reciente. Por lo tanto, la idea de progreso, vinculada a una visión de la historia es una cuestión netamente occidental. En este sentido, Spengler compara la matemática antigua, es decir, la griega, con la matemática moderna. La primera es una matemática del objeto en cuanto se concibe como magnitudes, ajenas al tiempo, pensamiento que se relaciona con la visión de la historia que tenían los griegos. O sea, el hombre era entendido como ser y nunca como devenir. Por el contrario, la matemática moderna se comprende, mayoritariamente, por funciones, en tanto, el sujeto moderno se entiende como progreso. En este sentido, Spengler propone que la historia no es un avance indefinido hacia la utopía, por el contrario, propone a las culturas como seres vivos. “Cada cultura posee sus propias posibilidades de expresión, que germinan, maduran, se marchitan y no reviven jamás” (Spengler, 1966. p.48). Dado esto, las culturas tienen un proceso similar al de los seres vivos; nacen, crecen, maduran y, finalmente, se marchitan. La última etapa antes de la decadencia es la de ‘civilización’. Entonces, el punto álgido de la cultura europea moderna es la industrialización, es decir, en su estadio de civilización. En consecuencia, lo que llega a la Argentina –y a Latinoamérica en general- es ya la degradación (o el estertor) de una cultura. Decadencia que, paradójicamente, terminó, abrupta y coercitivamente, con otras culturas, por ejemplo con la del gaucho. En última instancia, lo que queda después en los suburbios es una ética del gaucho degradada, decante, son simples brotes de algo ya perdido, y por supuesto, irrecuperable.

Al comprender que la decadencia era inevitable y que el progreso de la historia, como proponería Hegel o los iluministas era falso. Se llegó a un espíritu de época vinculado a la nostalgia por un pasado premoderno “Al mismo tiempo, la pérdida de confianza del romanticismo en el futuro coincidía con una creciente nostalgia por el pasado premoderno” (Herman, 1998. p.49). Los románticos son los exponentes de dicha nostalgia, cuestión que expresa el deseo de recuperar ese pasado mítico anterior a los procesos modernizadores. “Mientras las fuerzas inexorables de la división del trabajo llevan la especialización a su punto más extremo, la civilización alcanza su estadio más desarrollado o ‘tardío’” (Herman, 1998. p.53). Dicho esto, esta idea de decadencia está vinculada a una crítica tanto política como económica al sistema hegemónico, el cuál es el capitalismo, o a un proto-capitalismo como es el caso de Latinoamérica. Sistema que basa todo en una moral monetaria que

además, cómo había dicho Rousseau, debilita el auténtico coraje, vuelve “afeminados” a los hombres con su comodidad excesiva y relajamiento moral (Herman, 1998). En este sentido, y en relación con la idea de decadencia, está el ejemplo paradigmático de la antigua Roma antes de su caída.

En el cuento “El muerto” el protagonista es un compadrito de los suburbios, “sin más virtud que la infatuación del coraje” (Borges, 2005. p.31). En este sentido, el joven se encuentra en una posición contradictoria, por un lado él tiene el *ethos* gauchesco, o más bien, comparte su ética del coraje con el gaucho. Por el otro, es un compadrito, es decir, una degradación ética del gaucho, ya que el malevo de los suburbios mata por motivos vinculados al sistema socioeconómico o sociopolítico. Por ejemplo, el guapo Rosendo Juárez mata por motivos pecuniarios o partidistas, y no por cuestiones relacionadas con la virtud (en tanto restablecer un orden, por ejemplo: la honra) o el coraje en sí mismo. “La muerte de Garmendia que al principio me había resultado un disgusto, ahora me abría un camino. Claro que la autoridad me tenía en un puño. Si yo no le servía al partido, me mandaban adentro” (Borges, 1986c. p.1036). En esto, ya podemos observar cómo los motivos de la lucha se van degradando. No obstante, igual son portadores de la ética del coraje, la cual es digna de recordarse tanto mítica como popularmente, aunque, como decíamos, en decadencia: “Perduran en apócrifas historias, / En un modo de andar, en el rasguido / De una cuerda, en un rostro, en un silbido, / En pobres cosas y en oscuras glorias” (Borges. 1986e. p.949). Es notorio el contraste entre los adjetivos utilizados en estos versos con los relacionados a los dedicados a los gauchos: “Se batió con el indio y con el godo, / murió en reyertas de baraja y taba; / Dio su vida a la patria, que ignoraba / y así perdiendo, fue perdiendo todo” (Borges, 1986d. p.1111). La degradación es evidente. Por un lado, nos enfrentamos al compadrito recordado de forma apócrifa; frente al gaucho recordado de forma mítica. Por el otro, se infiere que el compadrito moría buscando ‘oscuras glorias’, era consciente de su lugar en el mundo; por lo mismo, tenemos la oralidad del tango recordando sus reyertas. En cambio, el gaucho no sabía de glorias, solo moría y luchaba por su ética del coraje, no buscaba la fama “Profesaron / La antigua fe del hierro y del coraje” (Borges, 1986d. p.1111). “Fue el que no pidió nada, ni siquiera / La gloria, que es estrepito y ceniza” (Borges, 1986d. p.1111). Dado lo anterior, podemos comprender que el gaucho expresa su ética dado un *ethos*, esto es, entre otras cosas, sin

importar una fama, simplemente luchaba en cuanto ese era su carácter. El compadrito porta resabios de dicha ética, no obstante, los porta en franca decadencia, ya que, el malevo del suburbio luchaba derechamente por fama y no por ser, simplemente, el portador de una ética del coraje. En este sentido, podemos citar como ejemplo un breve relato de “El congreso”: Ferri, el protagonista acepta ir, por invitación de Eguren, a la calle Junín. Antes, una breve digresión. Ferri, un intelectual, comparte características con Dahlman, da luces sobre portar la ética del coraje. Pues bien, casi sin explicación, ante la provocación de un pendenciero, Ferri, hace el ademán de sacar un cuchillo para pelear, diciendo: “— Esto lo vamos a arreglar en la calle” (Borges, 2014. p.40). El pendenciero responde: “—Así me gustan los hombres. Yo quería probarlos, amigo” (Borges, 2014. p.40). En este breve encuentro observamos también una degradación de la ética del gaucho. Pues ¿Un gaucho rechazaría un duelo? La respuesta es un rotundo no. El gaucho pelearía respetando la institución del duelo. Está todo dado para que la lucha ocurra. El miedo demostrado por el pendenciero es una muestra de la decadencia de la ciudad, pues solo basta con observar el lugar donde ocurre el encuentro: en la Calle Junín.

El tango es el relato de glorias pasadas, glorias que son resabio de un tiempo mítico, y por supuesto, también como representación del compadraje. En este sentido, el tango es oralidad en cuanto es relato; de este modo, “<<todo esto>> significa pérdida y olvido, y lo que el relato cuenta es precisamente la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración. Todo relato —toda literatura— es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego” (Agamben, 2016. p.12). En consecuencia, la palabra, el lenguaje, el relato, solo captan un resabio de lo pasado, es decir, solo quedan las cenizas del fuego; de este modo, se genera una relación de dependencia, el relato necesita del fuego para existir, es decir, no es posible decir del fuego sino la ceniza. Esto es aplicable al tango en su conformación relato-mítica; la historia de los compadritos y su lucha es la ceniza de algo pasado; en este caso, es la ceniza del mito gauchesco y de su ética del coraje. “El tango crea un turbio / Pasado irreal que de algún modo es cierto, / El recuerdo imposible de haber muerto / Peleando, en una esquina del suburbio (Borges. 1986e. p.889). Dado lo anterior, el tango en tanto

oralidad se comprende como simulacro de un pasado. Además, dicha realización está cargada de nostalgia<sup>18</sup>.

El tango, según Borges, es un baile que refleja la fiesta de la batalla, es decir, es un simulacro en segundo grado de la lucha. Es un baile, en consecuencia, solo de hombres “la circunstancia que de chico pude observar en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, de que en las esquinas lo bailaban parejas de hombres, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias” (Borges, 1986f. p.60). Es un baile viril que busca revivir la pasión de la batalla, en este sentido, es un baile cargado de nostalgia, debido a que rememora un pasado premoderno irrecuperable<sup>19</sup> “son ejercicios de nostalgia de lo que fue, llantos por lo perdido” (Borges, 1986f. p.162). Por otro lado, en *Para las seis cuerdas*, Borges nos recuerda que la nostalgia por la ética del coraje del orillero corresponde a un sentimiento transhistórico en cuanto dicha ética, como decíamos antes, corresponde a una realización óptica del sujeto. Es decir, la nostalgia del escritor de tango se puede extender a una nostalgia por una ética del coraje en general “¿Dónde están los que salieron / A libertar las naciones / O afrontaron en el Sur / La lanzas de los malones? / ¿Dónde están los que a la guerra / Marchaban en batallones / ¿Dónde están los que morían / en otras revoluciones? (Borges, 1986i. p.957); “A todos los gastó el tiempo, / A todos los tapa el barro” (Borges, 1986i. p. 958); y por último: “Todas las cosas mancilla— / Se acabaron los valientes / Y no han dejado semilla” (Borges, 1986i. p.957). En este poema, la actitud del declamador es de dolor ante la pérdida del coraje de antaño, cuestión enterrada ya por el tiempo irrecuperable dado el contexto de decadencia de la sociedad moderna. En este sentido, “Modern nostalgia is a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an ‘enchanted world’ with clear borders and values” (Boym, 2007. p.12). Entonces, la nostalgia es el motivo por el cual el escritor cristaliza un

---

<sup>18</sup> Por nostalgia entendemos un sentimiento colectivo de anhelo por un pasado irrecuperable; además, que dicha nostalgia corresponde a una nueva forma de entender el tiempo y el espacio, cuestión, obviamente, ligada a la visión de la decadencia.

<sup>19</sup> Albert lee dos partes de un mismo capítulo épico; la segunda parte es la que nos interesa: “en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria” (Borges, 2015. p.114). Aquí podemos asociar, metonímicamente, fiesta con baile, y a su vez fiesta con batalla y por tanto batalla con baile. Esta relación está dada en un contexto absolutamente distinto al del tango, sin embargo, se llega al mismo resultado. Lo que nos habla, básicamente, de esta característica transhistorica de la ética del coraje.

pasado mítico por medio del relato, o sea, el simulacro de una ética del coraje es dado por el sentimiento de nostalgia.

Todo esto lo mencionábamos, según lo expuesto, a propósito de la figura del compadrito. Dicha figura puede ser entendida como las cenizas de un pasado irrecuperable, y el tango como su relato. Esto, vinculado al concepto de decadencia ¿Qué son las cenizas sino el cadáver del fuego? Son simplemente la señal de que algo hubo; los compadritos son solo relato de un pasado mítico: no se puede comparar a Otárola con Cruz. Debido a que, por ejemplo, Otárola es movido por la ambición, por las ansias de poder, en última instancia, por fama; en cambio, Cruz es motivado por una injusticia. Ayuda a Martín Fierro al ver su coraje desplegado ante la fuerza policial. Si bien ambos demuestran una ética del coraje, los motivos por los cuales es desplegada son diametralmente opuestos. Así lo notan los hombres de Bandeira “Pregunta por qué; alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado” (Borges, 2005. p.35). Los peones caracterizan así a Otárola; a él no le molesta en absoluto dicha adjetivación, por el contrario, le agrada. No deja de ser curioso que los peones hagan la distinción de Otárola como un otro que intenta ser como ellos, y esto de forma peyorativa ¿Pero cuál es la forma por medio de la cual ellos pueden reconocer al otro como forastero, considerando que Otárola se adaptó completamente a su ambiente? Pues bien, es un criterio netamente racial que se hace explícito en el texto; por un lado, Bandeira “da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio” (Borges, 2005. p.32). En este sentido, el líder de la banda de contrabandistas presenta múltiples marginalidades. Por el contrario, Otárola “Es un hombre mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca” (Borges, 2005. p.31). En este sentido, y en la dicotomía binaria occidental Otárola debería ser el que se encuentra en una posición de poder. Ahora bien, lo que ocurre es todo lo contrario, Otárola es un subordinado de Bandeira, es decir, del sujeto que se encontraría marginado si nos enfrentáramos a la oposición binaria clásica. De este modo, es necesario comprender el cronotopo<sup>20</sup> donde ocurre el relato. La narración se desarrolla en la pampa, en otras

---

<sup>20</sup> El cronotopo se entiende como una doble dimensión indivisible en tanto el tiempo y el espacio responden a un mismo concepto fundamental en la representación. “El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del



palabras, en el lugar donde el gaucho no es la marginalidad sino la norma. En consecuencia, el hombre del suburbio, el compadrito, es el sujeto marginal; de ahí que los peones mencionen peyorativamente las intenciones de Otárola. En última instancia, la marginalidad de la pampa dentro de la marginalidad latinoamericana subvierte el orden del binarismo occidental. El compadrito, quien es una marginalidad de la proto-ciudad-moderna es más marginal en la pampa por ser un hombre de ciudad. O sea, Otárola es quien presenta múltiples marginalidades antes que Bandeira. ¿Por qué se le permite a un sujeto marginal ascender en la banda de contrabandistas? Porque Otárola demuestra compartir el *ethos* del jinete, es decir, del gaucho. “Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos” (Borges, 2005. p.33). Dado lo anterior, comprendemos que Otárola porta la ética del coraje en tanto ésta no pertenece a una raza sino que a un modo de ser. No obstante, este modo de ser entra en contradicción con el tiempo de la modernidad: la ciudad, el estado moderno, el sistema económico, etc. No permiten la realización del jinete, por el contrario, lo corrompen. A partir de esto, es que Otárola encauza de forma negativa su modo de ser, lo lleva por lo derroteros de la ambición de poder, es decir, es la degradación del modo de ser del gaucho. Entonces, al compadrito lo mueve “la ambición y también una oscura fidelidad” (Borges, 2005. p.34). Una fidelidad en tanto es una posibilidad de demostrar su valía en relación a los demás subordinados; de esta manera, la fidelidad de Otárola hacia el líder de la banda es, en realidad, a su idea de ambición antes que, por ejemplo, hacia una relación ética con Bandeira. Esto lo vemos reflejado en que Otárola apenas ve la posición desvalida del jefe piensa en que “un golpe bastaría para dar cuenta de él” (Borges, 2005. p.34). Sin embargo, todos los proyectos de Otárola están truncados o imposibilitados desde un principio, debido a su posición de degradación en relación a los valores del gaucho en la medida que sus valores se conciben como valores negativos, es decir, decadentes. Bajo esta misma lógica, el protagonista es un personaje frustrado desde sus orígenes. Como mencionábamos más arriba, es un compadrito en un mundo de gauchos, a lo largo del relato él nunca toma la iniciativa. Por ejemplo, Otárola fortuitamente se encuentra con Bandeira

---

argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo” (Bajtín, 1986. p.269-270).

después de un entrevero del cual solo participa por el puro goce del peligro “Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho. Este, después, resulta ser Azevedo Bandeira” (Borges, 2005. p.32). Por otro lado, su proyecto está truncado desde el inicio debido a que “En ese mundo no había posibilidad de vencer, pues desde siempre estuvo perdido. Se trata de un estado pasional de extrema decadencia, donde un ser humano no tiene nada que hacer contra su destino” (Nitrihual, 2011). El estado de decadencia del compadrito se hace patente en la frustración de los proyectos de Otárola. Piensa por un momento, que va a conseguir su objetivo. No obstante, la conclusión es clara, el protagonista está en un estado de imposibilidad. “Esto se debe a que Otárola es un actante truncado que se mueve en un estado de irresolución e incapacidad constante, se encuentra castrado en sus posibilidades de hacer y de ser” (Nitrihual, 2011). Así lo observamos en el texto “Otárola comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto” (Borges. 2005. p.37). Esta última cita, que se condice con el último párrafo del texto, es tremendamente significativa porque condensa toda la estructura del relato; es la demostración de la predestinación del compadrito que intenta ser gaucho. En suma, estaba condenado a ver frustrado su proyecto; debido a que él es la degradación de un *ethos*. En este mismo sentido, Otárola siempre fue un muerto, un muerto caminante, es una sombra, una ceniza: todas sus victorias no fueron sino un sueño ¿Qué explicación habría que darle a un muerto? Ninguna, simplemente se le dispara, y además, con indiferencia “Suarez, casi con desdén, hace fuego” (Borges, 2005. p.37). En relación a lo que hemos dicho antes, morir por un arma de fuego es la peor ignominia para un hombre que se rige bajo la ética del coraje; el ritual del duelo es negado desde el principio. Esto, precisamente, es una muestra de la decadencia del compadrito. Él no puede luchar bajo las reglas del duelo, está condenado a morir bajo el plomo del arma a distancia. Cuestión muy importante, debido a que el arma del duelo es el cuchillo, el que permite el enfrentamiento por medio de la demostración del valor. Por el contrario, luchar con un arma a distancia es casi una burla para el sujeto que porta la ética del coraje.

El traidor traicionado toma, o intenta tomar, tres cosas que simbolizan el liderazgo de Bandeira “nace la ambición, quiere el poder, el caballo y la mujer. Tres cosas que no están permitidas” (Vargas, 1975. p.13). El jefe de los contrabandistas está presente en todo el

relato como un ente, como poder en sí. Por el contrario, Otárola es una muestra de impotencia, de castración, en suma, como la frustración de sus proyectos. En este sentido, tener el caballo, que representa la ética del guerrero, y tener a la mujer, que es el objeto que demuestra la potestad viril del líder, es, finalmente, tener el poder y, por lo tanto, reemplazar a Bandeira. No obstante, hay dos problemas de base que impiden que el compadrito lleve a cabo su cometido. Por un lado, el caballo es la muestra por antonomasia del jinete, es decir, del hombre nómada que no puede estar en la ciudad, cuestión que no es posible para Otárola, ya que es un hombre de los suburbios que ve frustrada su transformación en gaucho. Por el otro lado, el gaucho o el orillero más aguerrido observa a la mujer como objeto, y ante el riesgo de que la mujer pueda significar algo más, este actúa de forma bárbara. El ejemplo que podemos dar a este respecto es la resolución de los Colorados ante el inminente enamoramiento de ambos por Juliana Burgos, debido a que estos no podían enamorarse de una mujer “En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera impórtales más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados” (Borges, 1986c. p.1026) quien, además, era considerada una cosa: Así, Cristián le ofrece a su hermano que use a la Juliana, luego “se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro” (Borges, 1986c. p.1026). Toman la resolución de asesinarla para que no se interponga entre ellos dos. En cambio, Otárola tenía un sentimiento con la mujer de Bandeira que va más allá del mero deseo carnal o la posesión simbólica. En la reflexión final, sin ir más lejos, dice que le han permitido el amor, y en este sentido se puede interpretar también la reacción de la mujer: “Arrasa en lágrimas, le besa la cara y el pecho” (Borges, 2005. p.37). Entonces, la omnipresencia de Bandeira<sup>21</sup> en el relato que transcurre en la pampa puede interpretarse como la ética gauchesca, y la impotencia de Otárola como el intento del orillero de acceder al fuego mítico del *ethos* gauchesco, cuestión que se ve frustrada desde el principio.

---

<sup>21</sup> Ahora bien, Bandeira no es un gaucho propiamente tal, no obstante, creemos, que puede representar la ética del gaucho en contraposición al compadrito. Por ejemplo, el primer encuentro de Otárola y Bandeira ocurre en Montevideo (sabemos que el gaucho no puede entrar a la ciudad), además, Bandeira tiene su casa en la ciudad. Por otro lado, un gaucho no lucha con armas de fuego, su ley es la del cuchillo. En suma, ambos son una degradación de la ética del gaucho, pero la del compadrito es la más evidente.

En este sentido, el relato mismo del cuento se condice con la impotencia del protagonista; el relato es una postergación constante, o más bien, el relato se hace en su postergación en cuanto lo leemos en dicha postergación “Ellos quiere decir que el texto ‘difiere’ la historia. Esta no será contada, sino algo distinto a ella: un resumen” (Rodríguez, 1979. Pp 83). Con este argumento, comprendemos que el relato se entiende diferido, es decir, distinto al relato mismo en tanto Otárola tampoco se comprende como vivo, sino como un muerto a lo largo del relato. El relato del cuento es a Otárola como el resumen es a la muerte; no se cuenta de Otárola como no se cuenta el relato, se cuenta de la muerte y del resumen en tanto la escritura es un juego que escapa a un anclaje ontológico. Así, podemos comprender el inicio “quiero contarles el destino de Benjamín Otárola, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Rio Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora este resumen puede ser útil” (Borges, 2005. p.31). El narrador nos cuenta que es un resumen del relato el que nos proseguirá a contar, no es el relato mismo. En este sentido, el relato se hace en su postergación, dado que, finalmente, accedemos a un relato, pero no al relato en sí sino a un resumen del mismo. En suma, esto no es una escritura definitiva, es una hacer en la postergación, en la espera del relato completo. Lo mismo se puede decir de Otárola, él no muere al final del relato, él está muerto desde el principio. No se cuenta la vida de Otárola sino que se cuenta la muerte del mismo. El compadrito nunca está vivo, él único personaje que tiene una voluntad es Bandeira, es decir, el sujeto que puede, en cierta medida, representar el fuego, en otras palabras, la ética del coraje. En síntesis, la decadencia, esto es, la muerte, la ceniza, el relato, se enfrenta a lo irrecuperable, a lo que nunca poseerá el compadrito, es decir, la ética mítica del gaucho.

## Conclusiones.

Antes que nada cabe hacer una breve reflexión. Nuestra investigación no pretende ser conclusiva, por el contrario, busca, simplemente, mostrar aristas de un autor tan complejo como fascinante. Bajo esta premisa basamos nuestro marco teórico; consideramos que el gaucho, en la medida en que es un artificio literario, es una figura difusa, y desde este punto de vista, Borges siempre complejiza dicho arquetipo. En este sentido, decíamos que no permite que ancle ontológicamente; la complejidad de la figura literaria del gaucho radica en que difiere, es decir, en que es una traza, un rastro de algo. Para Borges, nunca es significado; es una figura que transita por cadenas de significantes. Todo esto vinculado a la noción de la literatura como simulacro y al gaucho como creación literaria que funciona como simulacro en tanto es hiperrealidad, en otras palabras, que el simulacro desplaza la realidad para él posicionarse como lo real (como vimos tanto en el ámbito ficticio como en el real). Dado lo anterior, es que podemos comprender la ética del gaucho como creación y, por supuesto, como huella. Al asumir el juego literario podemos crear infinitas hiperrealidades que se superponen a otras hiperrealidades, y así nunca permitir que ancle la figura del gaucho. Esto lo vemos reflejado, por ejemplo, en la intertextualidad constante que utiliza Borges. En consecuencia, la literatura entendida como simulacro de significantes. Comprendemos que la figura del gaucho en tanto simulacro entraría en este juego de hiperrealidades.

Nuestra hipótesis sobre la ética del gaucho trató de ser un tema alejado de las temáticas más exploradas por la crítica. No obstante, es un tema muy cercano, por ejemplo, a la reescritura de *El Martín Fierro*, o a la poesía gauchesca, o a la intertextualidad, etc. Es decir, es un tema que se nutre de cuestiones bien trabajadas por la crítica, pero, por otro lado proponiendo una temática relativamente poco observada.

En este trabajo nosotros consideramos que Borges crea una ética del gaucho, esto es, toma distancia de la tradición, pero no soslayándola, sino transformándola; como vimos en la relación entre *El Martín Fierro* y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.

Si bien, dicha creación de una ética del gaucho es expresión de un personaje histórico, es decir, es una ética individualizada, particularizada según un contexto dado. Nuestra

hipótesis apunta a que la ética del coraje es transhistórica y puede habitar tanto en un gaucho como en un compadrito o en un guerrero mongol como en un maleante norteamericano<sup>22</sup>. Es una cuestión óptica en tanto pertenece a un *ethos* guerrero, es decir, un carácter de un sujeto que se corresponde con el hábito del guerrero. En este sentido, la ética del gaucho es una expresión particular de una metafísica del guerrero, del nómada. Todo esto, siempre desde un prisma literario, es decir, la creación del lenguaje permite el simulacro. Dado esto, es que una visión metafísica, y por tanto, transhistórica permite múltiples lecturas de una realización concreta.

Entendiendo así la ética del gaucho es que podemos comprender su degradación. Esto lo analizamos progresivamente desde un gaucho mítico como Cruz hasta un compadrito de los suburbios como Otárola. Por un lado, vemos las complejidades de la realización del duelo en “El Sur”. Por el otro lado, observamos una completa decadencia de la ética del gaucho en un compadrito de los suburbios que intentó ser un gaucho en “El muerto”. Según esto, hay sujetos, como por ejemplo, un intelectual y un compadrito que portan el *ethos* del gaucho pero que al no ser gauchos se enfrentan a la imposibilidad (o lo imposible) y el destino se les muestra adverso. A tal punto que desde un principio están condenados a la muerte (o esa es la línea de interpretación que proponemos).

Consideramos que se demostró por medio de diversas citas textuales del autor nuestra hipótesis. Empero, está abierta a complementaciones o aclaraciones que siempre serán bienvenidas y que, sin lugar a dudas, enriquecerán el análisis de la misma. Además, los ensayos como la poesía y los otros cuentos nos ofrecieron luces de la interpretación que buscábamos plasmar y argumentar, siendo una base importante para nuestro análisis.

A pesar de que en general creemos que la hipótesis está bien respaldada. Hay objetivos específicos que fueron poco desarrollados o que pueden estar en contradicción con la hipótesis. Por ejemplo, observamos las complejidades del duelo gauchesco y como éste se ve deformado por diversas circunstancias, inclusive concernientes a los mismos gauchos (este es el caso del “otro duelo”). O bien, nos enfrentamos a la imposibilidad de un duelo perfecto como ocurre en el duelo mítico de Suárez y el forastero. Esta imposibilidad la

---

<sup>22</sup> A propósito de esto véase “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” en *Historia universal de la infamia*. En este relato, el protagonista es un pendenciero de Norteamérica.

observamos en el cuento “El Sur” en el cual damos por legítimo un duelo entre un compadrito y un intelectual, cuestión que está muy alejada de ser un duelo mítico o perfecto entre dos gauchos portadores de un *ethos* en común.

Por otro lado, consideramos que el motivo por el cual se desarrolla la ética del gaucho, o sea, el sentimiento de nostalgia ante los procesos modernizadores, puede ser solo en parte. En cuanto pueden existir otros motivos que muevan el sentimiento de nostalgia, y el posterior desarrollo, de la ética del gaucho. Puede que investigaciones posteriores muestren aristas con mayor relevancia sobre este tema, por ejemplo, la ironía del Borges maduro para con el Borges joven. Serían trabajos interesantes que podrían complementar puntos sobre nuestra hipótesis.

Además, como declaramos en varias ocasiones, nuestra hipótesis no intenta ser la verdad única sobre la ética del gaucho propuesta por Borges. Es simplemente un punto de vista sobre la ética del gaucho, y ésta siempre en relación a la noción del coraje. Es por este motivo que nuestra investigación no es conclusiva; es un ápice de un mundo aún por explorar. Esperamos poder proseguir trabajando este tema en pos de abrir un nuevo camino interpretativo en los cuentos sobre gauchos y compadritos en Borges.

Tenemos como base que la ética del gaucho propuesta por Borges se puede comprender como una hiperrealidad o como transformación de lo propuesto por otros escritores, en específico, por los poetas gauchescos. Según esto, el presente trabajo se engloba en un debate más profundo que se puede plantear en la siguiente pregunta ¿En qué medida la literatura ha influenciado nuestra perspectiva histórica, o más aún, nuestra visión sobre la realidad? Al entrar Borges al debate de la poesía gauchesca también comprende que *El Martín Fierro*, por medio de su visión del gaucho, cambió la visión que se tenía del mismo. Sin ir más lejos, lo transformó en un símbolo de lo argentino por medio de un simulacro en tanto hiperrealidad ya que modificó la realidad (esto tiene mucha relación con las novelas fundacionales y el contexto de Latinoamérica en general en ese tiempo). ¿El gesto de Borges al transformar *El Martín Fierro* no es también un intento por reformar una realidad ya transformada por la literatura? En otras palabras ¿Transformar *El Martín Fierro* no es transformar la historia considerando su importancia en la conformación de una nación?

En suma, nuestra conclusión está abierta a futuras investigaciones, y por supuesto, refutaciones. Es un trabajo que busca hacerse en el tiempo, continuar con la investigación añadiendo más corpus del mismo Borges y también sumar más textos críticos. En este sentido, siempre buscamos una relación constante entre nuestro corpus base y la bibliografía general de Borges, que como hemos observado es un tema que no se puede circunscribir, simplemente, a tres obras del autor, dado que es, finalmente, una hipótesis general sobre la escritura borgeana.



## Anexo.

### **Año de publicación de las obras de Borges utilizadas.**

#### Ensayos.

1952.- "Otras inquisiciones".

1936.- "Historia de la eternidad".

1932.- "Discusión".

1930.- "Evaristo Carriego".

1925.- "Inquisiciones".

#### Poesía.

1972.- "El oro de los tigres".

1969.- "El otro, el mismo".

1967.- "Para las seis cuerda".

1960.- "El hacedor".

#### Narrativa.

1975.- "El libro de arena".

1970.- "El informe de Brodie".

1949.- "El Aleph".

1944.- "Ficciones".

1935.- "Historia universal de la infamia".

## Bibliografía.

### **Sobre el Autor.**

- BORGES, JORGE LUIS. 1953. “El “Martín Fierro””. 2<sup>a</sup> Ed. Argentina. Editorial Columba.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986a. “Discusión”. En: Obras completas. 14<sup>a</sup> Ed. Buenos Aires. Emecé editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986b. “El Hacedor”. En: Obras completas. 14<sup>a</sup> Ed. Buenos Aires. Emecé editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986c. “El informe de Brodie”. En: Obras Completas. 14<sup>a</sup> Ed. Buenos Aires. Émece editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986d. “El oro de los tigres”. En: Obras Completas. 14<sup>a</sup> Ed.- Buenos Aires. Émece editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986e. “El otro, el mismo”. En: Obras Completas. 14<sup>a</sup> Ed.- Buenos Aires. Émece editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986f. “Evaristo Carriego”. En: Obras Completas. 14<sup>a</sup> Ed.- Buenos Aires. Émece editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986g. “Historia de la eternidad”. En: Obras completas. 14<sup>a</sup> Ed. Buenos Aires. Émece editores S.A.

- BORGES, JORGE LUIS. 1986h. “Otras Inquisiciones”. En: Obras Completas. 14<sup>a</sup> Ed.- Buenos Aires. Émece editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 1986i. “Para las seis cuerdas”. En: Obras Completas. 14<sup>a</sup> Ed. Buenos Aires. Émece editores S. A.
- BORGES, JORGE LUIS. 2002. “Inquisiciones”. Madrid. Alianza Editorial.
- BORGES, JORGE LUIS. 2005. “El Aleph”. Buenos Aires. Emecé editores S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 2014. “El libro de arena”. Santiago, Chile. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.
- BORGES, JORGE LUIS. 2015. “Ficciones”. 8<sup>a</sup> Ed. Buenos Aires. Editorial Sudamericana S.A.

### **Crítica.**

- AGAMBEN, GIORGIO. 2016. “El fuego y el relato”. Trad. Ernesto Kavi. Madrid. Editorial Sexto Piso. Pp. 11-17.
- ARISTÓTELES. 1990. “Retórica”. Madrid. Gredos.
- ARISTÓTELES. 2001 “Ética a Nicómaco”. Madrid. Alianza editorial.
- AZEVES, ÁNGEL HÉCTOR. 1960. “La elaboración literaria del Martín Fierro”.

- BAJTÍN, M. 1986. “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)”. En: Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y literatura.
- BAUDRILLARD, JEAN. 2002. “Cultura y Simulacro”. 6ª Ed. Barcelona. Editorial Kairós.
- BOYM, SVETLANA. 2007. “Nostalgia and its Discontents”. Hedgehog Review IX: 7- 18.
- COROMINAS, JOAN Y PASCUAL, JOSÉ. 1991-1997. “Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico”. Gredos.
- DERRIDA, JACQUES. 1977. “La différance”. En: La voz y el fenómeno. Madrid. Pre-textos.
- DERRIDA, JACQUES. 1989. “Fuerza y significación”. En: La escritura y la diferencia. Barcelona. Editorial Anthropos.
- DORRA, RAÚL. 2014. “El libro y el rancho. Lecturas del Martín Fierro”. En: Historia crítica de la literatura argentina. Noé Jitrik (dir.). Volumen 2. La lucha de los géneros. Julio Schwartzman (Ed.). Buenos Aires. Emecé editores. Pp. 251-275.
- DOSSE, F. 2007. “Los biografemas”. En: El arte de la biografía. México.
- ESTRADA MARTÍNEZ, EZEQUIEL. 2005. “Muerte y transfiguración de Martín Fierro”. , Argentina, Rosario. Beatriz Viterbo editora.

- GUZMÁN, DANILO. 2007. “El ethos filosófico” Prax. filos. 24. 137-146. ISSN 0120-4688”. [En línea]. Scielo. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-46882007000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-46882007000100007) [Consultado: 27 de Diciembre de 2017].
- HERMAN, ARTHUR. 1998 “La idea de decadencia en la Historia Occidental”. Chile, Santiago. Editorial Andrés Bello.
- HILLIS, MILLER. 1990. “El crítico como huésped”. En: Para leer al lector. Santiago. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- LUGONES, LEOPOLDO. [s. a]. “El Payador”. Buenos Aires. Colección Centuria; Dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Ediciones Centurion,
- MIRAUX, J. 2005. “La autobiografía”. En: Las escrituras del yo. Buenos Aires. Nueva Visión.
- OLIVERA-WILLIAMS, MARÍA ROSA. 1986. “La poesía gauchesca”. México. Centro de investigación Lingüística-Literaria.
- SPENGLER, OSWALD. 1966. “La decadencia de occidente; Bosquejo de una morfología de la historia universal”. 11ª Ed. Madrid. Espasa-Calpe, S.A.

### **Crítica sobre el autor.**

- ALAZRAKI, JAIME. 1983. “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”. Hispanic Review. 52: 281-302.
- BARCIA, PEDRO LUIS. 2010. “Proyección de "Martín Fierro" en dos ficciones de Borges”. [En línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proyeccion-de-martin-fierro-en-dos-ficciones-de-borges/html/1a13728e-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proyeccion-de-martin-fierro-en-dos-ficciones-de-borges/html/1a13728e-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html)>

[Consultado: 30 de Diciembre de 2017].

- GARCÍA MORALES. 2000. “Jorge Luis Borges, autor del "Martín Fierro"”. Variaciones Borges 10: 29-64
- GOTSCHLICH, GUILLERMO. 2000. “Lectura Borgeana de la literatura gauchesca. Ensayos y Cuentos”. Revista Chilena de Literatura 57: 41-68.
- MATAMORO, BLAS. 1990 Marzo. “La guerra borgeana”. Cuadernos Hispanoamericanos 585: 71-77.
- MEDINA, MANUEL. 2005. “Parodia, simulacrum y creación en Ficciones de Jorge Luis Borges”. Intercultural Communication Studies XIV-3: 123-131.
- NIEVES ALONSO, MARÍA. Abril 1973. “Análisis de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz””. Revista Chilena de Literatura 13: 93-103.
- NITRIHUAL VALDEBENITO, LUIS ALEJANDRO. 2011. Aproximaciones al estudio de la pasión en la obra de Jorge Luis Borges. Duda y desesperanza en El Muerto. Folios [En línea]. n.33, pp.127-139. ISSN 0123-[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-48702011000100010](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702011000100010). [Consultado: 29 de Diciembre de 2017).
- RASI, HUMBERTO M. abril-septiembre 1974. “Borges frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación”. Revista iberoamericana XL, 87-88: 321-336.

- RODRÍGUEZ, MARIO. Abril-1979. “Borges y Derrida” Revista Chilena de Literatura 13: 77-91.
- ROJO, GRINOR. 2009. “Borgeana, 8 ensayos sobre Borges”. Chile, Santiago. LOM.
- SARLO, BEATRIZ. 1995. “Borges, un escritor en las orillas”. Argentina. Editorial Ariel.
- TEDIO, GUILLERMO. 2000. “Borges y “el sur”: Entre gauchos y compadritos”. [En línea] Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor\\_gauc.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html)>. [Consultado: 30 de Diciembre de 2017].
- TIJERAS, EDUARDO. Enero – 1977. “La sugestión del arrabal porteño y el duelo malevo en Borges”. Cuadernos Hispanoamericanos 319: 143-147.
- VARGAS, JOSÉ. 1975. “Lo argentino en los cuentos de Borges (“El otro duelo”, “El Sur”, “El muerto”). Tesis de Pregrado. Universidad de Chile, Facultad de filosofía y humanidades. Santiago.

### **Literaria.**

- CERVANTES, MIGUEL DE. 2005. “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. España, Barcelona. Edicomunicación S.A.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ. Martín Fierro. 1977. VVAA Poesía gauchesca. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

