

SOBRE ALGUNAS FICCIONES DE VIOLENCIA EN LA OBRA
DE J. L. BORGES: BANDIDAJE, MELANCOLÍA, LEY

Juan Pablo Dabove

*His fate hovered near, unknowable but certain.
Beowulf*

– *Qué raro. Todo esto es como un sueño.
Duncan, al morir, después del duelo
con Maneco Uriarte.
“El encuentro” en El informe de Brodie*

Quisiera abrir estas páginas¹ recordando dos bandidos que demarcan en términos geográficos (viven en la frontera sur y norte, respectivamente) y éticos (son la

¹ Este trabajo forma parte de una investigación en la que vengo trabajando desde hace algunos años. Su tema es la representación de las diversas formas de violencia campesina denominadas “bandidaje” en la escritura latinoamericana de los siglos XIX y XX. Los resultados de la primera etapa de esa investigación se encuentran en prensa en la University of Pittsburgh Press (*Nightmares of the Lettered City: Banditry, Literature and the Nation-State in Nineteenth-Century Latin American*). El presente artículo forma parte de la segunda etapa de la investigación, dedicada al siglo XX. Quisiera agradecer a Paula Sozzi Saslow su estímulo para escribir este ensayo. Asimismo, quisiera agradecer a Leila Gómez su siempre generosa lectura. Este artículo va dedicado a: Susan R. Hallstead y Tomás Gabriel Dabove.

hez y el ápice de una jerarquía forajida) el universo de violencia en los cuentos de ámbito rioplatense de Borges. Dado ese carácter liminal, me servirán como entrada al problema que examino. El primer bandido es el Moreno de "El fin", cuchillero por venganza, que miserablemente habita los confines donde Argentina (o mejor: la Provincia de Buenos Aires) acaba y comienza el Desierto. El segundo bandido es Azevedo Bandeira, de "El muerto", jefe de contrabandistas que altivamente domina los confusos límites entre el Brasil y el Uruguay. Las historias de ambos bandidos son de sobra conocidas. La evidente melancolía de ambos personajes, y las cruciales implicaciones de esa melancolía para pensar el universo de violencia borgesiano, han sido menos (si alguna vez) atendidas. Es por ello me permito aquí volver a referir las historias.

Comienzo con el Moreno. Recabarren es dueño de una pulpería en un lugar innominado de la llanura y vive en el éxtasis resignado al que lo confinó su hemiplejía. Desde su austero catre es testigo imperfecto de la culminación de un duelo que, con otros protagonistas, empezó como una confusa pelea de borrachos casi una década atrás. Recabarren ve cómo un desconocido –luego sabemos que se llama Martín Fierro– llega desde el fondo de la llanura. El desconocido se apea y conversa con el Moreno, un parroquiano cuya presencia en la pulpería, puntuada por solitarios y mudos acordes de guitarra, era ya casi inadvertida. En esta conversación nos enteramos que la guitarra del Moreno animaba una espera, y que el silencio era el intervalo entre el desafío a pelear (que ocurrió en ese mismo lugar y fue narrado en un libro memorable) y la no sabida respuesta a ese desafío. El taciturno duelo que sigue culmina con la muerte de Fierro a manos del Moreno, quien venga así el asesinato de su hermano en otro duelo, en otra pulpería.

El narrador dice que la venganza del Moreno fue una "tarea de justiciero" (1: 520). Sin embargo, aspectos esenciales de la representación de esa venganza están lejos de los códigos literarios del bandido social en los cuales la historia del Moreno abrevaría, y de las "pasiones dionisiacas" (Sarlo, "Un mundo" 210) que formarían el mundo de los bandidos rurales premodernos. El vengador, la versión de bandido social que nombra al Moreno y

también a Fierro (Hobsbawm 62-76), vive en la febril soledad de la fuga, o en la obstinada soledad de su misión. Pero esta soledad es solo empírica. El vengador, en tanto bandido social, habita los valores de la comunidad de la que es campeón (en el caso del Moreno, su familia) y a la que puede retornar cuando quiera o cuando pueda (Hobsbawm 47-48). El acto de justicia es la proclamación más enfática de esa pertenencia, que hace de la venganza, incluso cuando es cometida en la soledad de la llanura, un acto populoso que no se olvidará. En "El fin", por el contrario, la venganza del Moreno se cumple en la más absoluta soledad, en el mundo un poco atroz de *El gaucho Martín Fierro* (la *Ida*), donde la llanura está más cerca de las geografías de pesadilla de Kafka o de Conrad que de los amenos parajes del criollismo nacionalista (Martínez Estrada 712). Así, lejos de ser el trazo que completaría la límpida figura de un destino, la muerte de Fierro es el punto donde el Moreno pierde toda identidad y toda certeza. Dice el narrador: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" (1: 520). El Moreno cumple su destino (y debemos recordar que para Borges el gaucho "fue menos un tipo étnico que un destino" (*Textos* 128)). Pero ese destino es en el cuento un destino de pérdida: el Moreno no volverá a su familia, y nadie (y menos que nadie Recabarren, que no puede hablar) reivindicará el silencioso coraje del duelo.

La otra historia que me interesa presentar como apertura es la de Azevedo Bandeira. "El muerto" es ostensiblemente la historia de Benjamín Otálora. Un triste compadrito de suburbio pobre "sin más virtud que la infatuación del coraje" (1: 545),² Otálora llegó, increíblemente, a comandar hombres y animales y mujeres en la abierta frontera (el orden de la enumeración es del narrador de "Hombre de la esquina rosada"), desplazando de manera gradual y creciente la autoridad de Azevedo Bandeira, jefe nominal de la banda. Sin embargo, Otálora abraza las efusiones del mando y de la posesión con demasiada fruición. Comprende

² A partir de ahora, se indica el volumen y el número de página de esta edición directamente.

demasiado tarde que ellas fueron solamente espejismos que Azevedo Bandeira, verdadero numen del cuento, otorga a Otálora antes de ejecutarlo. Como en el Moreno de "El fin", falta en Bandeira, en la escena crucial de la venganza (la fiesta de la última noche de 1894, donde la verdad se revela a Otálora) la tensión de la esperada violencia, la lucidez del no compartido propósito que anima al Corralero ("Hombre de la esquina rosada"), cuyo silencio en el "placer insolente de ruedas coloradas" era una afirmación enfática (una más) de que "el hombre iba a peliar y a matar" (1: 331). El caso de Bandeira es muy distinto y se aparta, otra vez, de las convenciones de las narrativas de bandidos, donde la brutal pero necesaria aplicación del código oral de la lealtad al primo inter pares sería una fiesta dentro de la fiesta:

La última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894. Esa noche, los hombres del Suspiro comen cordero recién carneado y beben un alcohol pendenciero. Alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo; esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la mujer. Ésta le abre en seguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y se arrastra, el jefe le ordena:

-Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora 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, porque para Bandeira ya estaba muerto: "Suárez, casi con desdén, hace fuego" (1: 548-9, énfasis mío).

La taciturnidad y el desgano de Bandeira reservan dos secretos. El primero le pertenece por entero: ¿por qué Bandeira permite el ascenso de Otálora, siendo evidente que no lo hace por mera crueldad o sarcasmo satánico? El segundo secreto lo comparte con el Moreno: ¿por qué la venganza o la estricta aplicación del código de la frontera pesan en estos personajes de la manera que lo hacen? ¿Por qué la venganza no es una exaltación sino una condena para quien la lleva a cabo?

Responder a estas dos últimas preguntas será el objetivo de estas páginas. La hipótesis que me conduce es dual. Por un lado, sostengo que la melancolía es un rasgo central a los bandidos borgesianos (al menos los rioplatenses) y que no se confunde con el lamento por lo perdido como uno de los tonos de la *gauchesca* (Ludmer, *El género*), ni con la nostalgia por la violencia que aquejaría al letrado condenado a habitar un mundo en disminución (Sarlo, "Un mundo", Pauls, Balderston). La melancolía es la marca de la relación equívoca del personaje con la ley oral de la que obtienen su misión e identidad (o mas bien, como mostraré más adelante, su falta de identidad), y es compartida con los personajes más ilustres de la otra serie narrativa en Borges: la de los gnósticos, los heresiarcas, los bibliotecarios, los eruditos ya sea en sinología o en mundos alternativos.³ Por otro lado, sostengo que la melancolía del bandido es central a las opciones político-literarias de Borges, cuyo eje pasa por una lectura intersticial de los folletines de Gutiérrez. Borges moviliza al ban-

³ De hecho, el bandidaje intersecta esa segunda serie en los lugares menos pre-
visibles: "La biblioteca de Babel" y "El jardín de los senderos que se bifurcan."
En ambos casos, el bandidaje es imagen de la pérdida melancólica de la fe en la
letra. Dice el narrador de "La Biblioteca de Babel". "La certidumbre de que todo
está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se
posternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero que no saben
descifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, *las peregrinaciones*
[en busca del Libro que justifica todos los libros] *que inevitablemente degeneran en*
bandolerismo, han diezmando la población" (1: 470, énfasis mío).

Leemos en "El jardín de los senderos que se bifurcan": "Preveo que el hombre
se resignará cada día a empresas más atroces; *pronto no habrá sino guerreros y ban-*
doleros; les doy este consejo: El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que
ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pa-
sado" (1: 474, énfasis mío).

dido melancólico como un significante-máquina de guerra contra la gran narrativa nacional-criollista que dominaba el campo intelectual argentino hacia mediados del siglo XX. La melancolía es el punto de fuga en relación al aparato de captura de la nación-estado y, por eso, es lo que separa a los bandidos borge-sianos de la territorialización en el folklore, o en el populismo que cruza la cultura argentina y su lectura del gaucho malo desde las primeras apropiaciones criollistas del Moreira hasta la crítica de Josefina Ludmer, que hace de Moreira un indiviso “héroe popular del salto modernizador” (Ludmer, “Juan Moreira” x).

La melancolía de los bandidos en Borges es algo sorprendente, toda vez que se distancia del sabor épico, de la confusa e inocente fruición en la violencia o el indudable “estar en el mundo” que suelen definir las narrativas de outlaws o de meros valientes que Borges sí aprecia en sus autores y obras favoritas: el Paulino Lucero, de Ascasubi, Hormiga Negra, de Gutiérrez, *The Purple Land*, de Hudson, “El Guapo”, de Carriego, el Facundo, de Sarmiento, el cine de Hollywood (que según Borges recuperó para occidente el valor de lo épico [“Sagrada inocencia de un sueño”, en *Textos* 52]), los relatos de Kipling, las historias de Stevenson sobre gentlemen of fortune (léase: piratas) o meros aventureros, o las sagas islandesas de outlaws.⁴ Esas felicidades informan *Historia universal de la infamia* (1935), desde luego. Pero cuando hablamos de los escritos de tema rioplatense, sólo podemos mencionar obras menores como *Para las seis cuerdas* (1965) u “Hombres pelearon” (el precario relato que inaugura la ficción narrativa borgesiana, en *El idioma de los argentinos*, 1928), o piezas como “La promesa” y “El estupor” (*El oro de los tigres*). Incluso en obras como *Los orilleros* (1955), el guión de Borges y Bioy Casares que buscaba ser animado por “la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya” (*Obras completas en colaboración* 200), la duradera impresión que nos deja el relato es la de Morales como orillero digno pero melancólico que busca en el duelo con Eliseo Rojas la ocasión imperfecta de esca-

⁴ Una probable excepción a esta serie sería el *Beowulf*.

par de un recuerdo que lo infama. Su memorable frase: “buscar un hombre de coraje y de temple, si es que los hay; desafiarlo y averiguar tal vez quién es uno; eso podría ser una solución” (211), dista de la escena islandesa que Borges citó más de una vez, donde aquel hombre a quien le preguntaron si creía en Jesús, o en Odín responde soberbiamente: “Creo en mi coraje” (“El gaucho 1800-1900,” en *Textos*, 129 [cursivas en el original], y una versión similar en “El desafío”, 1:168).

La evidente “entonación de desdicha” (Moreiras) que (des)anima muchos cuentos de violencia de Borges ha sido explicada como nostalgia del letrado. Para Beatriz Sarlo (Borges, un escritor en las orillas; “Un mundo de pasiones”), Daniel Balderston (“La nostalgia de la aventura”) o Alan Pauls (El factor Borges), la nostalgia tiene un lugar central en la obra borgesiana porque es la huella de la distancia y la pérdida de un universo “dionisiaco” (Sarlo, “Un mundo” 210) del cual el narrador no participa más que imperfectamente por la mediación de la literatura, donde “el mundo de la guerra y el coraje [se ha convertido] en objeto de añoranza” (Pauls 30).⁵ Esa experiencia de la nostalgia supondría para estos autores algo firme que se ha perdido y que en el duelo, en la muerte, en el gesto de violencia, se podría recuperar. “Por eso el duelo en Borges es siempre un éxtasis, incluso –o sobre todo– cuando su resultado es trágico. Porque esa suspensión del tiempo y de la vida es como un trance, una alucinación, y tiene el vértigo de una fiesta” (Pauls 42). La nostalgia tiene, sin duda, un lugar crucial en la obra de Borges, que esos lectores bien ubican y explican. Pero es otra entonación de desdicha la que me interesa aquí, que abre otra serie de fenómenos y

⁵ El final de “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no suké” sería una de las tantas formulaciones de esa nostalgia. “Este es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales –salvo que no tiene final, porque los otros hombres, los que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras” (1: 323). Otras formulaciones de esa nostalgia aparecen en el poema “Espadas” de *El oro de los tigres* (“Déjame, espada, usar contigo el arte; / Yo, que no he sabido manejarte”, 2: 461) o la tanka 6, de la serie homónima, también en *El oro de los tigres*: “No haber caído, / Como otros de mi sangre, / En la batalla. / Ser en la vana noche / El que cuenta las sílabas” (2: 465).

otra dirección de lectura. Postulo, además, una cierta relación de precedencia. La nostalgia del letrado en el cuento está precedida por la melancolía de los personajes, y la experiencia del narrador depende de la del bandido, y no al revés. Así, la nostalgia del letrado se basa en un equívoco sobre la naturaleza del coraje, y sostengo que los bandidos de Borges no habitan (o habitan melancólicamente) la roja certeza del coraje. Los bandidos de Borges, lejos de ser indivisos y conscientes héroes de una épica menor, orillera, "vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes era o qué eran" ("Los gauchos", 2: 380).

Esta diferente interpretación de la entonación de desdicha podemos ensayarla a partir del ensayo de Sergio Cueto "Sobre el humor melancólico", publicado en 1994, en Argentina (Borges, ocho ensayos), y que con injusticia no ha sido incorporado al catálogo de las grandes lecturas de Borges. Para Cueto, el humor melancólico es la conciencia (la huella de la conciencia) de habitar un espacio imposible pero a la vez inevitable. La forma de esa imposibilidad es diversa. Es la colusión de azar y necesidad en "La lotería de Babilonia"; de realidad e irrealidad en "Las ruinas circulares" o en "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius"; de poder e impotencia en "La escritura del dios"; de total conocimiento y total imposibilidad de conocimiento en "El Aleph" o en "Funes el memorioso"; de pérdida del universo y experiencia del mismo en su integridad inalcanzable en "El Zahir." La melancolía es la inminencia de una revelación, y la conciencia de la imposibilidad o inanidad de esa revelación.

Las ficciones de violencia rioplatense participan, entiendo, de esa experiencia de la melancolía como nudo de necesidad e imposibilidad, pero la ubican en otro lugar, donde lo crucial es la relación con la ley. La melancolía en las ficciones de violencia es la huella de la distancia imperceptible pero infinita entre la ley oral que define la identidad pública del cultor del coraje y el cuerpo que oscuramente vive y muere bajo el peso de esa ley. Para justificar esa aseveración, recordemos primero la ascendencia de la fórmula "cultor del coraje". Aparece (en lo que a Borges re-

specta)⁶ en “El Guapo”, quizás el más memorable poema de Evaristo Carriego. Reproduzco sus estrofas iniciales

El barrio le admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.

Conoce sus triunfos y ni aun le inquieta
la gloria de otros, de muchos temida,
pues todo el Palermo de acción le respeta
y acata su fama, jamás desmentida.

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y quizás le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos:
caprichos de hembra que tuvo la daga. (96)

Borges recoge la fórmula en *Evaristo Carriego* (1930), y la celebra en la cita de la saga islandesa que mencioné antes, donde el coraje es un dios elemental pero superior a Cristo u Odín. En la traslación ocurre un cambio decisivo, no obstante. Cultor es (leemos en el Diccionario de la RAE, referencia que Borges no apreciaría) quien cultiva. Don Segundo Sombra, protagonista de la novela homónima de Güiraldes, es cultor del coraje en este sentido. Sombra, que debe muertes a la justicia (80) y que podría haber sido un caudillo montonero de excepción (146), es uno con la ley oral del desafío y está en completo control de la misma. La escena donde esto se ve de manera más clara es la del desafío que le lanza el tape Burgos. Sombra no recoge ese desafío, y la escena tiene un final anticlimático: “Parece medio pavote”, comenta Sombra de Burgos (86), quien acaba de tratar de matarlo, aunque luego busque su amistad. Este rechazo del duelo (Sombra puede atacar y no ataca) no pone en cuestión su fama de valiente, sino que lo exalta a los ojos de Fabio y del universo de los troperos, ya que a diferencia de lo que ocurre en

⁶ Dado que la expresión “culto nacional del coraje” ya aparece en *La ciudad indiana*, de Juan Agustín García (16-17).

otras narrativas de bandidos, su reputación no se pone en juego cada vez por primera vez, sino que ha sido establecida una vez para siempre en un momento fuera de la narrativa, fuera del juego del desafío presente.

Pero cultor es también (y en Borges: fundamentalmente) quien rinde culto. Pienso en tres personajes que “rinden culto” en la obra de Borges: el sacerdote de “La escritura del dios”, Juan de Panonia en “Los teólogos” y el innominado demiurgo de “Las ruinas circulares”. A partir de estos ejemplos, podemos sospechar que rendir culto en Borges es seguir la ley (la escritura del dios, la ortodoxia católica, la ley del Fuego), hasta un extremo donde se experimenta la nada, nada, en la que cierta experiencia de la identidad se basa.⁷ Trasladando esto al universo de violencia, el cultor del coraje de Borges no es el guapo feliz de Carriego, que vive acunado por la admiración de su comunidad, y tiene un paso seguro por las traicioneras veredas. El cultor rioplatense del coraje no es el outlaw que cultiva una reputación oral, sino aquel que vive bajo la brutal interpelación de esa ley.⁸ La huella de esa brutal interpelación es la melancolía. Para retornar a “El Muerto” la diferencia entre las dos acepciones de cultor del coraje es la diferencia entre Otálora, que vive la ley de la frontera como una exaltación al aire libre, y como una larga jugada hacia el liderazgo, y Bandeira, que la entiende mejor como la inaparente prisión a la que está condenado. Pero, si miramos hacia el otro extremo, también es la diferencia entre Bandeira o el Moreno y el innominado personaje de Los orilleros, que supo

⁷ La experiencia del universo en “La escritura” que es también experiencia de la nada de la personalidad, la visión de Dios, pero la indiferencia para Dios de la distinción entre Juan y Aureliano, la vertiginosa comprensión del soñador de “Ruinas” de que él mismo es un sueño.

⁸ La notoria excepción a esta afirmación son los *outlaws* de *Historia universal de la infamia*, en particular Billy the Kid, en cuya historia Borges intercala un lugar común de las historias de bandidos: la altiva enunciación del nombre (“Pues yo soy Bill Harrigan, de New York”, 1: 318), como exhibición de indistinción entre nombre, hombre y ley oral del coraje (poco importa que Harrigan derriba al mexicano a traición, parapetado detrás de los hombres altos). Pero como señalamos antes, los *outlaws* de *Historia universal* pertenecen a un mundo ético por entero diverso del de los cuentos de ámbito rioplatense.

una noche, en un numeroso duelo contra una pandilla de negros, que era un hombre y se condenó a repetir esa escena por siempre, arrebatado por la ley (que equivale aquí a la psicosis):

Morales mira hacia el ombú. El hombre [Don Lucas] está vis-teando solo. Tiene un brazo en alto, como escudándose con un poncho; en la otra mano esgrime un cuchillo imaginario. Sentado en el cordón de la vereda hay un changador, que no lo mira.

El mozo. — Al final siempre los puede.

Morales. — Estará soñando algo que pasó.

El mozo. — Aquí era la Plaza de las Carretas. Usted veía gente de todas partes. Por el setenta y tantos, cayeron unos negros de Morón, que se sabían emborrachar en el casino que había a la vuelta del Mercado de Frutos. Después se corrían a la plaza y molestaban al transeúnte, hasta en las altas horas.

Morales. — Ajá, ¿hasta que Don Lucas los sosegó?

El mozo. — Sí. Era un mocito de lo más deferente, sin otro afán que cumplir sus obligaciones. Pero los negros se habían puesto tan soberbios, que el hombre los esperó una noche bajo el ombú y los peleó a la vista de todos. Ahora da lástima: toma unas copas y ya está dele pelear con los negros.

Morales. — ¿Lástima? Está viejo, está medio loco, pero nunca pierde ese día en que demostró que era un hombre." (*Obras completas en colaboración* 222-23)

La melancolía es así la lucidez que limita por un lado con el olvido de la psicosis (don Lucas), y por otro con el olvido no menos fatídico de la ignorancia feliz (Otálora). Pero además, la melancolía es la línea de fuga por la cual el cuerpo se desterritorializa con relación a esa ley oral, y se convierte, literalmente, en inenarrable. Inenarrable que es, desde luego, el lugar hacia el que se encaminan algunas de las más memorables narraciones que nos ha dado la literatura argentina. Hablaré de esto un poco más adelante, cuando lea "Hombre de la esquina rosada".

El término "ley oral" que acabo de usar tiene una referencia obvia: el gran libro *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988), de Josefina Ludmer, quien famosamente definió a la gauchesca como "un uso letrado de la cultura popular" (11). Ese uso de la voz del gaucho es paralelo o convergente con el uso del cuerpo del gaucho en la economía pecuaria de exportación y en las guerras de la organización nacional (12-13). Esa relación de uso no es mero orientalismo, no es un unívoco gesto de representación de una materia inerte, sino que convierte al género en una "zona de contacto" (Pratt) entre dos órdenes culturales y dos legalidades en competencia y conflicto. Algo esquemáticamente, Ludmer habla de la ley escrita, ligada al estado moderno en ciernes, a la escritura, al capitalismo, y de la ley oral, ligada a las comunidades campesinas premodernas, donde la identidad se nutre de la reputación oral de una valentía sin tacha, y cuya escena de constitución es el desafío y el duelo. Desde luego, esta bipartición remite a la definición de raíz marxista del bandido social proporcionada por Hobsbawm, en la que también es central el encuentro conflictivo de dos leyes, y por ende, la doble perspectiva sobre el cuerpo del insurgente:

Bandits are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders for liberation, and in any case men to be admired, helped and supported. This relation between the ordinary peasant and the rebel, outlaw and robber is what makes social banditry interesting and significant. It also distinguishes it from other kinds of rural crime (Hobsbawm 19).

A este conflicto entre dos leyes se ligan los dos "tonos" de la voz en la gauchesca: lamento y desafío (las "bravatas y quejumbres" de Fierro de las que ya nos había hablado Borges). Este esquema, habitado por tres términos: voz (del lamento y del desafío) / ley (oral y escrita) / cuerpo sirve a Ludmer para una espléndida lectura de cómo Borges apropia y rescribe la gauchesca, y en particular dos momentos cruciales del Martín Fierro. Me servirá asimismo, espero, para adelantar la lectura de Ludmer en una dirección inédita, que parcialmente la contradice. En "Bi-

ografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1974)", señala Ludmer, Borges narra "con voz de Sarmiento" la historia del gaucho Cruz. En el momento crucial (la lucha de Fierro contra la partida que Cruz integra), Borges moviliza a Hernández (la ley oral de la Ida) contra Sarmiento (que liga la escritura a la ley estatal) exaltando la ley oral del coraje y el desafío contra la ley escrita del estado y la partida. En "El fin" Borges lleva esta apuesta más allá, porque moviliza a Hernández contra sí mismo (La Ida contra La Vuelta), haciendo que Fierro, que había renunciado a la ley oral del desafío y la reputación oral (cuando declina el desafío del Moreno en la payada última), retorne para recoger ese desafío y morir de acuerdo con las prescripciones del *outlaw*.

A pesar de su indudable eficacia como instrumento de lectura, la ficción crítica "ley oral" tiene un problema. Ludmer lee el desafío como indivisa recuperación de la asible verdad del sujeto uno con la comunidad. Lee la ley oral como si fuese una ley épica, homérica, que no constriñe sino que emancipa, una ley que crea una sociabilidad transparente, unánime (Sarlo habla, incluso, del "ethos heroico" decimonónico que la nostalgia borgesiana celebraría ["Un mundo" 219]). Bravo, en *El orden y la paradoja*, un libro brillante sobre Borges, lleva esta lógica a su conclusión: hacer de la ley oral un trascendental que fundaría algo así como una "condición gaucha." Dice Bravo:

En la lógica del duelo, propia del mundo del gaucho, y tal como se presenta en el Martín Fierro, se puede aceptar el reto, afirmando la condición gaucha, [...] o rechazarlo, y asimilar la condición gaucha a la moral del orden [...] La reescritura de Borges privilegia la condición gaucha, no su desaparición (su desvío hacia una actitud edificante) por el imperativo del orden, resignificando ese instante fuera de la "sucesión" donde una imagen alcanza de nuevo, aunque sea en un momento insólito que es a la vez un "disparate" y una "fiesta", su primitiva intensidad" (57).

Lo que olvida Bravo, prolongando el impulso de Ludmer o Sarlo, es que para Borges no hay "condición gaucha." En principio, porque los gauchos no se nombraban con ese nombre, o lo

tomaban como una afrenta⁹ o, lo que es lo mismo, que la “condición gaucha” o la “ley oral” son artefactos que ya desde siempre dependen de la ley escrita, del aparato de captura estatal, de las condiciones de uso del cuerpo y la voz gaucha.¹⁰ Por último, se olvida que la ley (independientemente del modificador “oral” o “escrita”) es ante todo una ley, cuyas prescripciones no se agotan en el claro y democrático desafío entre héroes. Las hay también monstruosas, como la que impone a los Nielsen el compartido lecho y el compartido crimen de la Juliana (“La intrusa”), o la grotesca carrera con la garganta abierta entre Manuel Cardoso y Carmen Silveira (“El otro duelo”). Llamaría a este uso del artefacto “ley oral” falacia populista, falacia que permea hoy día otras escrituras críticas, mucho menos vigorosas e iluminadoras que las de Ludmer, Sarlo o Bravo.

Los cultores del coraje de Borges son melancólicos y la melancolía es la distancia entre el cuerpo y la desaforada exigencia de la ley oral. La exigencia es desaforada porque no tiene término. La historia preferida de Borges, sabemos, es la que cuenta el duelo entre contrincantes que no se conocen previamente y que se buscan sólo porque su reputación está en juego. Borges toma esto de los inacabables folletines de Gutiérrez, que son una serie de desafíos más o menos inmotivados y narrados de una forma altamente estilizada.¹¹ Esta “serialidad infinita” (Rosa, “El

⁹ Ver el poema “Los gauchos”, 2: 379-80). Asimismo, ver Ariel de la Fuente (“‘Gauchos’, ‘Montoneros’ y ‘Montoneras’”), quien rastrea las condiciones históricas de uso de la palabra gaucha, y cuyas conclusiones no se apartan demasiado de la aseveración de Borges.

¹⁰ En la gauchesca la ley oral se enuncia en la payada o el verso (por ejemplo, los desafíos en *Paulino Lucero* o en *Martín Fierro*) En la obra de Borges, por el contrario, casi no hay payadores. Los gauchos tocan y no cantan, y en realidad casi ni tocan: más bien templan la guitarra. Se cuenta en “El Evangelio según Marcos”: “En la cocina había una guitarra; los peones, antes de los hecho que narro, se sentaban en rueda; alguien la templaba y no llegaba nunca a tocar. Esto se llamaba una guitarreada” (2: 445-6).

¹¹ Dice Laera de los folletines de Gutiérrez: “Pura acumulación, el folletín trabaja a partir del recurso narrativo y estructural de la iteración: en una misma novela, la sucesión de los enfrentamientos con la ley y la sucesión de los duelos entre paisanos se convierten en la cadena episódica de un mismo y único relato cuya condición es ser siempre semejante a sí mismo” (293).

paisano”) sólo puede ser interrumpida, en la tradición de narrativas de bandidos, con la intervención de un elemento exterior, la muerte o la traición (Hobsbawm 47-48). Pero en Borges, ese principio de iteración del duelo (que se replica en la reiteración “monótona” de la narración del mismo duelo a lo largo de más de medio siglo), lejos de afirmar la ley la desarticula, ya que deja de ser ley de una comunidad que fija al sujeto en una posición (posición que es el ámbito de soberanía de la ley), y se convierte en ley que condena al sujeto a una errancia sin término. Si el malevo del Norte tiene que viajar al Sur a proponer el desafío, es porque el Norte ya no es una patria de la que el malevo sea campeón, no es una comunidad autosustentada. La ley deja de fundar un “Norte” (o sólo lo funda como efecto pasajero de diferencia al interior del duelo), y obliga al cultor del coraje a moverse más allá, siempre más allá (como los demiurgos que también son sueños de “Las ruinas circulares”), hacia otro Sur, siempre hacia otro Sur. La ley ya no funda sino que abre un abismo por el que se precipita la certeza (porque siempre hay la posibilidad de que haya alguien más valiente, de mejor vista o brazo, y esa posibilidad está inscrita al interior de la ley). Si la ley deja de determinar una pertenencia a un lugar (la duradera reputación al seno de la comunidad) y condena a un movimiento continuo y creciente, es porque la identidad que crea esta ley es una identidad ya desde siempre arruinada. Ese es el otro componente de la melancolía. La conciencia (que sólo puede ser conciencia de un sujeto) de que el desafío ocurre por fuera de toda subjetividad, y que, estrictamente, no reúne a dos hombres para la severa danza, sino a dos meros nombres, lo que Borges llama “la nombradía”. Pero a la vez es a mí, a mí y a nadie más a quien la ley interpela, soy yo y nadie más quien debe llevar el peso de ese desafío en el cuerpo. La ley puede imponer una performance, pero desde el punto de vista del sujeto esa performance no es intercambiable: es una tarea que no me pertenece pero que sólo yo puedo llevar a cabo. En sus cuentos tardíos, Borges rescribe esto en clave psicológica en “Juan Muraña” y en clave fantástica en “El encuentro”, ambos en El informe de Brodie. Sobre todo en “El encuentro” se muestra cómo ser gaucho en broma (los amigos de Buenos Aires que se reúnen para comer asado y cantar

acompañados de guitarra "La tapera" y "El gaucho" de Elías Regules) y serlo en serio (el "alcohol pendenciero" que precipita al duelo y a la muerte) son lo mismo, que la comfortable distancia entre ficción y "realidad" se precipita en la performance del duelo atenta a las prescripciones de la ley oral. Asimismo, que la ley no está anclada en la realidad y se desviaría hacia la ficción, sino que está anclada en la ficción, migra a través de la ficción y por ella impone sus efectos: el narrador de "El indigno" dice de su ídolo de juventud, a quien traiciona: "Sospecho que su mayor anhelo hubiera sido ser Juan Moreira" (411). Lo mismo dice Rosendo Juárez: "Durante años me hice el Moreira." Pero añade Juárez, dando al principio de iteración infinita un giro inédito, ya que lo despoja de origen: "que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo" (416).

Si la interpelación desafortunada de la ley alcanza un término, el cultor es por definición quien no está allí para ese descanso último, como lo vimos ya en los cuentos de la serie de teólogos, pero lo muestra también "El otro duelo". Cardoso gana el duelo (se desangra algo más tarde que su contrincante, y cae con el cuerpo extendido), pero nunca lo sabrá, y el triunfo no es diferente del fracaso: la ausencia es la condición de posibilidad en ambos casos. El duelo no es un encuentro. Juan Dahlmann, el letrado de "El Sur", se engaña si piensa que el duelo es una reivindicación final: es la equivocación final, que si lo libera de camas, hospitales y ficheros, no lo lanza a la redención de la abierta llanura. El duelo es un acontecimiento neutro, como la muerte (más allá de que él conduzca, con pasmosa frecuencia, a la muerte).

Así, la ley impone una tarea que no me pertenece pero sin la cual no soy nada (desde luego, la resonancia kafkiana es aquí inconfundible). Por eso el triunfo en el duelo no convierte al Moreno, finalmente, en sí mismo, sino en nada, o mejor, lo convierte en la nada que ya profundamente era, arrastrado por la lógica inacabable del desafío. La ley oral en el mismo punto exalta y arruina al sujeto, y la melancolía es la huella de ese movimiento indiscernible. Este es, en clave de bandidos, el tema de Borges del "yo es otro", y que pesa sobre muchos sujeto de violencia, del Moreno a Tamerlán ("Tamerlán (1336-1405)"). Pero es tam-

bién la constatación de que el final de “El fin” no es un verdadero final: si el Moreno se convierte en Fierro, como asegura el cuento, es posible (es el imperativo de la ley oral) pensar en que en siete años otro duelo tendrá lugar (¿con cuál hijo de Fierro?), y así al infinito, en un desolado laberinto de acero y sangre.¹²

Por la misma razón, la historia de “El muerto” es doble. “Otálora 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, porque para Bandeira ya estaba muerto” (527). Pero la muerte que Bandeira ve en Otálora no es sólo el puntual acontecimiento de la ráfaga de Suárez. Es el hecho de que la ley en la que Otálora cifra su identidad es la repetición de la sentencia de muerte. El momento en que “Suárez hace fuego” es la unión de dos series imperceptibles, y en ese sentido la muerte de Otálora es doble.

Borges no encuentra esta acepción de la melancolía en Martín Fierro, cuyas quejumbres italianizantes son lamentos por lo perdido y por las injusticias sufridas, “del todo ajenas a su índole estoica” (Textos 129). Las quejas de Martín Fierro habitan el interior de la ley, en vez de marcar sus límites. Borges encuentra esa melancolía en Moreira (cuya melancolía es constante, Juan Mor-

¹² Es un laberinto desolado porque está despoblado de experiencia. En “El fin,” los años durante los cuales Fierro vagó por la pampa equivalen a nada. No hay nuevos caminos, no hubo aventuras: fueron el espacio vacío entre el desafío y la respuesta al desafío.

Los gauchos de *Don Segundo Sombra* son también nómades. Pero ese nomadismo está lleno de aprendizaje (en el caso de Fabio, un aprendizaje que le permitirá encubrir una verdad de clase con el ropaje del propietario rural transcurtado). En el caso de otros héroes de las lecturas de Borges, como Huck Finn, el nomadismo está lleno de aventura y poblado de personajes notables. En Kim, el nomadismo está lleno de experiencias humanas (Kim es dueño de su identidad, y cambia cómodamente de lengua, de religión y de cultura. El hecho de que su sobrenombre sea “The Little Friend of all the world” habla suficientemente). Además, en estos tres casos, no se trata realmente de nomadismo. Las traslaciones espaciales de Fabio, de Kim, de Huck, aunque no tengan un destino fijado de antemano o de manera definitiva, siguen el circuito de las mercancías en contextos de vastas economías en expansión (las rutas de los ganados de invernada o para exportación en la Provincia de Buenos Aires, las mercaderías en los vapores y balsas en el Mississippi, el “Grand Trunk” en el Punjab).

eira 124, 130, 166, y 260), en el Santos Vega, de Gutiérrez, en Pascual Luna, en el Tigre del Quequén.¹³ Pero no en el Moreira de las bravatas inconsecuentes (los repetidos juramentos de pelear por siempre a todas las partidas), el del sentimentalismo ambiguo (los lamentos por la perdida Vicenta), o el Moreira “héroe popular del salto modernizador” (Ludmer). Borges lee un Moreira intersticial, un Moreira impopular, donde la ley oral no es la ley de la comunidad sino, como toda ley (como en todo lenguaje), el mecanismo de repetición ad infinitum de la sentencia de muerte (Deleuze y Guattari 82).¹⁴ Borges lee en Gutiérrez el cansancio frente a los desafíos que le son impuestos (lo que Laera llama “la entrega a la fatalidad”, 297), y ese cansancio (del que lúcidamente habla también Bravo) no tiene que ver con la compasión o la humanidad (Moreira es feroz en la pelea, y mata sin remordimiento) ni con un frustrado anhelo de respetabilidad: al contrario de Lord Jim, Moreira rechaza varias veces mudarse a otra provincia, donde las persecuciones cesarían. Borges lee en Moreira su estar perdido en la ley, la ausencia de exterior con respecto a esa ley, la brutal interpelación que no deja alternativa y no permite bienestar.

Pero dije antes que la melancolía era, además de la huella de una distancia entre cuerpo y ley, una línea de fuga con respecto a esa ley. Borges escribe esa acepción de la melancolía como fuga en “Hombre de la esquina rosada”, donde lee y supera a Gutiérrez. Es sabido que una de las primeras escrituras del tema del malevo que va de un barrio a otro con el explícito propósito de desafiar a alguien que no conoce es “Hombres pelearon.” Borges complica la elemental “relación de cómo enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur” (El idioma 126) añadiendo el antes existente personaje de Rosendo, esto es, del hombre que rechaza el desafío a pelear. Ostensiblemente, el cuento gravita sobre el finado Francisco Real, y la identidad de su asesino (en la última línea descubrimos que es el narrador). Pero la

¹³ Para una útil lectura -con un foco diverso del nuestro- de los ecos del folletín de Gutiérrez en la ficción borgesiana, ver Balderston “La nostalgia.”

¹⁴ Para una lectura de Moreira como un héroe impopular, ver Dabove, *Nightmares*.

identidad del asesino es un enigma poco inquietante. Más allá del nombre propio, sabemos que la muerte de Real fue una venganza del barrio por la humillación que todos habían recibido en la defección de Rosendo. El cuento, más bien, gravita sobre el gesto de Rosendo, cuyo rechazo al desafío tiene la gravedad del secreto. ¿Qué quiero decir con secreto? Algo que se reserva a distancia, que no se descubre (que nunca avendrá a la revelación, porque no existe bajo el modo de la verdad), pero que en esa reserva encuentra su ambiguo poder. La muerte de Real es un enigma, pero por ello mismo un espectáculo donde distancia e inteligibilidad son cruciales (su muerte habita un espacio homogéneo al desafío). La escena del rechazo al desafío es diferente. Frente al claro desafío de Real, Rosendo

seguía callado, sin alzarle los ojos. El cigarro no se si lo escupió o se le cayó de la cara. Al fin pudo acertar con unas palabras, pero tan despacio que a los de la otra punta del salón no nos alcanzó lo que dijo. Volvió Francisco Real a desafiarlo y él a negarse. Entonces, el más muchacho de los forasteros silbó. La Lujanera lo miró aborreciéndolo se abrió paso [...] y se jué a su hombre y le metió la mano en el pecho y le sacó el cuchillo desenvainado y se lo dio con estas palabras:

— Rosendo, creo que lo estarás precisando.

A la altura del techo había una especie de ventana alargada que miraba al arroyo. Con las dos manos recibió Rosendo el cuchillo y lo filió como si no lo reconociera. Se empinó de golpe hacia atrás y voló el cuchillo derecho y fue a perderse afuera, en el Maldonado. Yo sentí como un frío. (323)

Esto no es un espectáculo, porque no hay distancia espectacular (el narrador siente “como un frío,” esto es, lo que pasa lo toca no como a un espectador, sino como a un participante), y porque no hay inteligibilidad. El gesto de Rosendo no es cobardía. O en todo caso, si aún queremos llamar a ese gesto cobardía, tenemos que entender que la cobardía es algo más complejo y más inasible que el mero reverso de la valentía definida desde la ley oral. La cobardía de Rosendo no es la cobardía del Comandante que seduce a la mujer de Cruz en Martín Fierro y que ensucia sus

pantalones ante el desafío (183), o la cobardía de Gondra en Juan Moreira, a quien Moreira obliga a pelear (y a morir) para que esté a la altura de su imprudente desafío (113). La cobardía de Rosendo, que se (in)expresa en sus palabras inaudibles, que sin embargo tienen un efecto en toda la sala de baile, y en miradas vacías, son las que nos llevan, en el mundo de las orillas, al modo atonal de la melancolía. (Atonal, porque no responde a los dos tonos de la gauchesca como fundación de las políticas de la literatura argentina: lamento y desafío.) La melancolía es así el resto en relación a la ley, que se resiste a la constitución como un nuevo trascendental. Cortejando el riesgo de hacer de Rosendo una versión orillera de Bartleby, diré que el rechazo al desafío no es aquello que hace que la favorecida relación de Rosendo con la ley cese, sino que es aquello que hace que la ley incomprensiblemente cese, y por eso el mundo narrado entra en un interregno de silencio. El baile sigue en el enfático silencio de la milonga, hasta la irrupción de la voz de Real, que habla ya desde más allá de la tumba. El acercamiento entre Rosendo y Bartleby es menos inapropiado si recordamos que en "Bartleby", el "I would prefer not to," está despojado de toda pereza, de toda insolencia, de toda rebeldía, de toda voluntad de hacer otra cosa. En suma: está despojado de toda posibilidad de ser subjetivizado. Y es por ello que el narrador, el decente abogado que quiere razonar con Bartleby, se da cuenta que es despojado de la ley (no es casual, desde luego, que el narrador sea un abogado), y por ende de toda posibilidad de reaccionar: la inaparente fuga de Bartleby con respecto a la ley pone al narrador en fuga (abandona su oficina, ante la imposibilidad de echar a Bartleby), la misma fuga del narrador de "Hombre de la esquina rosada".

La cansada revelación de Rosendo Juárez en "Hombre de la esquina rosada" pasa por el desconocimiento cuando mira el cuchillo "como si no lo reconociera" (323). No como si lo rechazase, no como si le temiera (y recordemos que, como mostrara Borges en "El puñal" [Evaristo Carriego] el cuchillo es la materialización de la ley oral). Ese desconocimiento es el reverso melancólico del jubiloso desafío de Real ("Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzan

la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre", 323), o de la restauración de la ley por medio del crimen y del desafío del narrador ("¿Quién iba a soñar que el finao, que asegún dicen, era malo en su barrio, juera a concluir de una manera tan bruta y en un lugar tan enteramente muerto como éste, ande no pasa nada, cuando no cae alguno de ajuera para distrairnos y queda para la escupida después?", 326). El rechazo melancólico al desafío es la línea de fuga por la cual el cuerpo de Rosendo se desterritorializa en relación a la ley, habita un margen inalcanzable, y se convierte, como dije antes, en inenarrable.¹⁵ El rechazo melancólico al desafío silencia las voces mayores de la épica, y con ella, la de quienes se la apropian: el estado, la comunidad de hombres, el criollismo popular, y encuentra el desolado pero revelador camino del indigno,¹⁶ el cobarde, el traidor: el mismo camino sin camino que Silvio Astier, lector como Borges de folletines de bandidos, siguió en otra orilla de la misma ciudad de Buenos Aires.

Juan Pablo Dabove
University of Colorado–Boulder

¹⁵ Desde luego, "Historia de Rosendo Juárez" es el retorno de Rosendo a la narración. Pero sospecho que ese retorno es reactivo (en sentido nietzscheano): es el momento en que el secreto ha desaparecido, y el diálogo y la memoria (como momento de resolución del enigma) son posibles. Podemos notar esto en el hecho de que Rosendo dota de espesor biográfico al juego a-subjetivo del desafío. Por un lado, Rosendo llega al momento del duelo con experiencias, desazones (la muerte de su amigo), que lo distancian (en un sentido no melancólico, sino más bien irónico) de la lógica del duelo. Por otro dota a Real de un espesor psicológico: Real duda, toma alcohol para darse valor, gravita sobre Rosendo antes de desafiarlo ("lo anda buscando"). No casualmente, el episodio es revisitado a propósito de una novela (donde el espesor psicológico es un dado), no de un cuento.

¹⁶ Precisamente en "El indigno", recordemos, las obras de Borges y de Arlt convergen, como Piglia mostrara oportunamente.

OBRAS CITADAS

- Anónimo. *Beowulf: a New Verse Translation by Seamus Heaney*. New York: W.W. Norton & Co., 2000.
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Borges, Jorge Luis. "Eduardo Gutiérrez, escritor realista." *Eduardo Gutiérrez*. Hormiga Negra. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- . *El idioma de los argentinos*. 1928. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- . *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé, 2003
- Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Carriego, Evaristo. "El guapo." *Poesías completas*. Buenos Aires: Jackson, 1944.
- Cueto, Sergio. "Sobre el humor melancólico". *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry, Literature and the Nation-State in Nineteenth-Century Latin American*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2007. En prensa.
- De la Fuente, Ariel. "'Gauchos', 'Montoneros' y 'Montoneras'." En Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (eds.). *Caudillismos rioplatenses: Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba, 1988
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Guiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 1926. Madrid: Cátedra, 2002.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. 1879. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999
- . *Hormiga Negra*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro. 1872-1879*. Nanterre: Archivos, 2001.
- Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels*. 1959. New York: The Norton Library, 1965.
- . *Bandits*. 1969. New York: Pantheon Books, 2000.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

- . *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. 1948. Buenos Aires, CEDAL, 1983.
- Melville, Herman. "Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall Street." *The Piazza Tales*. Herman Melville. New York: The Library of America, 1984.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. 1980. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London y New York: Routledge, 1992.
- Rosa, Nicolás. "El paisano ensimismado." *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. 1993. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . "Un mundo de pasiones." *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999.