

*Borges, lector de Martín Fierro*¹

Dra. Mónica Bueno

CELEHIS UNMdP

*Marcar un pasado es darle
su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles*

Michel de Certeau

Borges tiene dos movimientos básicos con la literatura: descolocar-colocar. Como si fuera un Diógenes con su linterna, establece homologías donde era imposible encontrarlas, ve diferencias donde la luz histórica marcaba las similitudes más férreas. Uno puede pensar en la imagen del genealogista nietszcheano que Foucault reconoce exhaustivamente. Borges es un lector del detalle, la escena y el claroscuro. Ahí instala la mirada atenta y logra la epifanía del relato. Borges narra su lectura. De procedencias y de emergencias está hecho el camino del genealogista. Ninguna inauguración cierta, ningún craso origen establecido. La libertad riesgosa de lo insospechado. La literatura de Borges es el relato de ese recorrido eterno que un hombre escribe infinitamente. (El adverbio es un homenaje).

Borges y la literatura argentina

¹ Una versión más extensa de este artículo fue publicado en *Martín Fierro* Edición Crítica, Elida Lois y Ángel Núñez (coord) 1edición, Madrid et al: Colección Archivos, ISBN: 84-89666-58-X, 2001,635-653

En esta operación de lectura que Borges realiza, la literatura argentina tiene un lugar preferencial, no diremos central porque en Borges ese término es riesgoso. Borges lee la literatura argentina como una serie pero también como un bricolage, una especie de mosaico discreto y huidizo que funciona en consonancia con otras literaturas. Borges coloca los libros de la literatura argentina dispersos en los anaqueles, ordenados según su modelo personal.

Ricardo Piglia ha sostenido (y ya es un clásico) la constitución dual de los dos linajes en Borges como una matriz precisa de su literatura: el culto a los libros y el culto al coraje dos emblemas que recorren su obra y refuncionalizan su textualidad. El culto de lo escrito, civilizado frente a la fascinación por la voz y el tono de la voz (bárbara, orillera). Su lectura de los libros de la literatura argentina está sesgada por esta impronta. Encuentra en esa dimensión una clave y un modo que quiebra el lugar común de lo propio y determina la forma de la voz. La poesía gauchesca y, por supuesto, el *Martín Fierro*, le mostrarán el modo del relato que refiere una seducción. En los años de juventud, Borges llamará a esta manera “criollismo”.² En *Inquisiciones* de 1925 comienza a configurar un plan que logra, en su libro siguiente, su ejecución más acabada. La gauchesca es una de las formas dispersas con las que elabora ese relato de identidad. Curiosamente no es Hernández sino Ascasubi, “el precursor borroso de Hernández”, el nombre del comienzo de la búsqueda de un tono, una procedencia y un modo del relato. Borges

² Curiosamente la reseña que Sergio Piñeiro escribe en *Martín Fierro*, básicamente elogiosa, encuentra sólo una objeción: el criollismo de Borges. “Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo para ser ni manifestar alma de gaucho. En Borges esto es lejano. Casi me atrevo a asegurar que constituye en su vida, un recuerdo heredado.” Cf. Sergio Piñeiro (h) “*Inquisiciones* por Jorge Luis Borges”, *Martín Fierro*, segunda época, Año II, núm18, jun.1925.

lee en la gauchesca una órbita que clausuran los textos de Ipuche y Silva Valdés.³ Es síntoma y prefiguración insistente la repetida mención del poema de Hernández en la mayoría de los ensayos de este libro como ejemplo y fundamento de los más variados temas: el dibujo de la imagen, el examen de la metáfora, el paseo por las orillas de Buenos Aires, el verdadero carácter del criollo. "Quejas de todo criollo" funciona como un compendio de características de un tipo humano que tiene en el pudor, la reticencia y cierto escepticismo burlón sus más claras diferencias. En las coplas populares, en el poema de Hernández y en el *Fausto* encuentra Borges el tono de esas peculiaridades. La queja del criollo, esto es, "la tragedia criolla" se hace relato tanto en el poema gauchesco como en "las bucólicas narraciones de Hudson". Con el tono de una diatriba política Borges precisa su posición y propone: "Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se alivia y se insolenta la patria. En el viento hay banderas; tal vez mañana a fuerza de matanzas nos entrometeremos a civilizadores del continente. Seremos una fuerte nación" (*Inquisiciones*, p.145). Nos parece singular esta posición del joven escritor que si bien se afianza en las formulaciones epocales, se opone a sus exámenes posteriores. Nación, patria y Estado se conjugan en la fórmula de la época.⁴ Borges lee la literatura argentina como un texto de identidad. Una procedencia y una matriz de sus ficciones.

³ "La poesía gauchesca que acaso se inició en el Uruguay y con las trovas de Hidalgo y que después erró gloriosamente por nuestra margen del río con Asacasubi, Estanislao del Campo, Hernández y Obligado, cierra hoy su gran órbita en las voces de Pedro Leandro Ipuche y de Silva Valdés" Cf. *Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Barral, 1993, p.62.

⁴ Dice Habermas al respecto: "El nacionalismo hace coincidir la herencia cultural común de lenguaje, e historia con la forma de organización que representa el Estado".⁴ Se trata, entonces, según Habermas, de una forma moderna de identidad colectiva. En la Argentina, el nacionalismo de principios de siglo da cuenta de la crisis liberal, relee la tradición en ese contexto de crisis y retoma ciertas formas que la comunidad ya reconocía como identificatorias. Entre esas formas, la palabra "patria" parece ubicarse en una zona de distinción, ya que imbrica cierto registro de lo personal, lo entrañable, con las definiciones políticas que la construcción de la Nación necesitaba.

En *El tamaño de mi esperanza* (1926) define el concepto y establece la polémica: "A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen el sol y la luna están en Europa. "

Con este programa estético, el joven vanguardista inaugura una búsqueda que responde a ese linaje materno del que nos habla Piglia. Se trata de un criollismo metafísico, "conversador del mundo y del yo", y que es sobre todo una voz. Esa voz coral e inasequible es, entre otras, la voz del *Martín Fierro* de Hernández. El bricoleur escucha las procedencias y las emparenta: Mansilla, el tango, Wilde, Del Campo, Macedonio y Ricardo Güiraldes forman junto con Hernández el elenco de ese criollismo voluntarioso e intermitente, a medio camino entre "la realidad vital" y "la realidad pensada". La mayoría de los ensayos que siguen en el libro son iluminaciones difusas de su pretensión criollista.

Borges abominará unos años después de este libro, no de los temas sino de su tratamiento. En definitiva, de la ideología del criollismo. Será otro momento literario pero sobre todo otra época del país. Mientras en esta etapa, Sarmiento es la antítesis del linaje criollista, a posteriori invertirá los términos. Así lo describe en los veinte: "Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella" ("*El tamaño de mi esperanza*" p12). Mediante un razonamiento falaz (las leyes de la lógica formal lo llaman "falacia ad hominem") invierte la dicotomía sarmientina y en la figura del escritor sanjuanino encuentra, como Alberdi, la barbarie.

Tempranamente, Borges define la colocación del *Martín Fierro* y encuentra su propia posición futura: entre la pampa y el arrabal, entre el gaucho y el compadre se dirimen los tiempos de la literatura. Como espejos encontrados, los fantasmas del pasado, *Martín Fierro* y su autor, reflejan las formas del porvenir. “Cualquier paisano es un pedazo de *Martín Fierro*; cualquier compadre ya es un jirón posible del arquetípico personaje de esa novela”.⁵ En la decisión del género, está la clave de su lectura y también el punto definitorio de su concepto de ficción. En el ensayo siguiente hace explícita su postulación velada: toda literatura es autobiográfica y formula el silogismo del nombre propio implicado. *Martín Fierro* es a Hernández como algún malevo será a algún escritor. El relato de un sujeto, es la narración de un destino y es la escritura de ese relato. El escritor busca una imagen futura: el relato de “un destino individual equiparable al de *Martín Fierro*” (*Inquisiciones*, p.31)

Martín Fierro es el nombre propio que aglutina significaciones. Mientras el manifiesto que Gironde redacta esgrime la categoría de lo nuevo, el nombre de la revista indicará la inclusión del grupo en una tradición. *Martín Fierro* se llama la revista que Ghirardo inaugura en los comienzos del siglo y que luego será el suplemento de el periódico anarquista *La Protesta*; *Martín Fierro* será el nombre de una revista de pocos números que funda Evar Méndez en 1919 de corte antiyrigoyenista. En los veinte, los jóvenes “desorientados pero pacíficos” según una encuesta de *Nosotros*, repetirán el nombre y en el primer número encontrarán en las estrofas del poema su legítima justificación.

⁵ Cf. Borges, J.L. “Invectiva contra el arrabalero” en *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993, p.125.

En la década del veinte, Borges establece su programa criollista que es, a la vez, una estrategia literaria y una táctica con respecto a la tradición y los nombres de esa tradición. Borges no discute los consagrados sino que los coloca en su sistema estético que es, por supuesto, un programa ideológico. *Martín Fierro* y José Hernández contribuyen a mostrar este programa. Como señala Graciela Montaldo: “El criollismo como programa significa aliviar los discursos sobre la Argentina de la pesada ortodoxia nacionalista y quitarle el patrimonio cultural argentino a Rojas y Lugones”⁶. En la década siguiente, el centro de este programa será el poema de Hernández.

Entre 1936 y 1939 Borges aparece como colaborador de la revista *El Hogar* y como codirector, con Ulyses Petit de Murat, de *La revista multicolor de los sábados*, suplemento del diario *Crítica*, que apareció entre el 12 de agosto de 1933 y el 6 de octubre de 1934. Esta situación imprime en su escritura un giro como Borges mismo ha declarado. En esta revista aparecen por primera vez muchas de las historias infames que después hiciera libro. También la posición del escritor varía ya que sale de los límites del cenáculo y se ubica en un borde nuevo y diferente. Su modo de leer tiene un movimiento amplificatorio. La figura que le posibilita este salto es Eduardo Gutiérrez. Una genealogía propia le permite emparentar los canonizados de la literatura argentina con el folletín gauchesco de Gutiérrez. El punto de anclaje es el *Martín Fierro*.

El favor alcanzado por *Martín Fierro* había indicado la oportunidad de otros gauchos no menos acosados y cuchilleros. Gutiérrez se encargó de suministrarlos. Sus novelas, ahora, pueden parecer un infinito juego de variaciones sobre los dos temas de Hernández “pelea de Martín Fierro

⁶ Cf. Montaldo, Graciela, “Borges: una vanguardia criolla” en Graciela Montaldo y colaboradores, *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, p.223.

con la partida” Y “pelea de Martín Fierro con el negro”. (*Textos cautivos*,)

El párrafo muestra el gesto irreverente frente a la tradición de lectura que Lugones y Rojas habían instituido. Su perspectiva quiebra un orden y Borges instala su escritura en uno de los problemas de la vanguardia: la vanguardia como respuesta a la tensión “alta cultura /cultura de masas” que evidentemente se conecta con la relación vanguardia-tradición.⁷ Su posición está fuera de la ley, la ley del padre que inventa un relato de la cultura y estratifica y divide.

La preferencia de Borges por el gaucho más malo de la literatura de Gutiérrez funciona doblemente: subraya el delito del modo de leer y muestra la preferencia estética del matrero como personaje literario. La pelea y el coraje son las notas de *Hormiga Negra* que cuentan con la admiración de Borges y lo engrandecen en la serie que construye.

En otoño de 1931, Borges publica en *Sur* un ensayo titulado “El Martín Fierro”. Al año siguiente, el texto aparece con otro título en *Discusión*. Se llama “Aspectos de la poesía gauchesca” primero, y finalmente, “La poesía gauchesca”. El texto respeta el programa enunciado en la década anterior y describe la genealogía de la gauchesca en el sistema interno de la literatura. Delimita, recorta y define con eficacia la serie y también corrige a los correctores de la gauchesca y marca el límite de la autonomía de la ficción: “También se ha censurado que un rústico pueda comprender y narrar el argumento de una ópera. Quienes así lo hacen,

⁷ Es en este sentido que nos resultó muy productivo revisar las hipótesis de Benjamin en relación con el tema. Básicamente estudia las nuevas condiciones sociales dentro de las cuales se desarrolla la práctica literaria y artística y, en ese marco, identifica la posición de la vanguardia como una respuesta específica a esas nuevas condiciones. Entonces, la politización del arte depende del modo en cómo se plantea su realización. En ese caso, para Benjamin el arte de vanguardia es una crítica a un tipo de circulación de sentido, a las relaciones entre las construcciones sociales del sentido y las construcciones artísticas.

olvidan que todo arte es convencional; también lo es la payada biográfica de Martín Fierro”(Discusión, 1932, p187). Las críticas de Groussac, Rafael Hernández, Lugones son leídas desde esta perspectiva e ironizadas.

La relación que establece entre *Los tres orientales* de Antonio Lussich y el *Martín Fierro* propone en la filiación el entramado azaroso del borrador y el texto:”los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional pero utilizado y profético” (Discusión, p.193)

Los modos de ver el poema son erróneos, nos dice, y revisa tres estrategias de uso del libro. Rojas, y otros, imaginan una naturalización del poema, una literatura sin retórica, en el segundo caso está Lugones y la forzada inclusión en un género “alto y sublime” como la epopeya y, finalmente, la perspectiva del poema como representación fidedigna de la pampa y sus habitantes. “El hombre que se muestra al contar” confirma la índole novelística del *Martín Fierro*. El gesto saca al poema de la serie gauchesca, de la tradición nacional y lo pone a jugar en el concierto universal de las novelas de su tiempo.

Este ensayo de Borges es luego su primera conferencia pronunciada en Montevideo en 1949 y publicada en la revista uruguaya *Número* con ciertas variantes que se explican solamente por la llegada del peronismo y que veremos en detalle más adelante.

En 1930, Borges edita *Evaristo Carriego* y el libro describe un itinerario por las orillas, una toponimia que es la alegoría de los restos perdidos. El gaucho y el compadre, la pampa y el suburbio, Hernández y Carriego.

Sus “primeros ejercicios de prosa narrativa”, como dijimos, se publican en la *Revista Multicolor*. En el Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* explica el procedimiento: “la reducción de la vida entera de un hombre a dos otras escenas”. La genealogía de “El hombre de la esquina rosada” (“Leyenda policial”, “Hombres pelearon” y “Hombres de las orillas”) acaso no imprime repetidamente uno de los dos actos únicos de Fierro.⁸

En 1944, aparece en la revista *Sur*, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. El programa criollista de la juventud se hace relato. Que llame al relato biografía, que trabaje con el procedimiento del enigma y parodie el policial son las maneras que encuentra para una filiación irreverente. La estrategia se hace explícita en el cuento: “La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), que es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (*El Aleph*, p.561). De esta manera destruye los sentidos dados del poema y obliga al lector a recomponer las pistas que no son otras que las huellas de la lectura borgeana del *Martín Fierro*. Biografía de un desertor que resume en la escena la forma del destino y muestra una ética fuera de la ley., “junto al desertor Martín Fierro”. Que la cita bíblica esté escrita en la Biblia, sorprende, pero que la frase “Me hice todo para todos” funcione en medio del relato que Pablo hace sobre su relación con la ley, nos deja aún más perplejos.⁹

⁸ La reseña que Borges publica en la *Revista Multicolor* sobre un libro de Vicente Rossi, *Desagravio al lenguaje de Martín Fierro* resignifica el duelo en la polémica por la lengua. Borges ironiza ambas posiciones, la de Rossi y la de los filólogos y , en el final, improvisa una filología en el uso cotidiano. Cf. *Borges en Revista Multicolor*, Buenos Aires: Atlántida, 1995, P.218-219.

⁹ Completamos la cita: “ Me hice judío con los judíos para ganar a los judíos; me sometí a la Ley, con los que están sometidos a ella – aunque yo no lo estoy- a fin de ganar a los que están sometidos a la Ley”. Pablo reconoce sólo la Ley de Dios que nada tiene que ver con las normas de los hombres. Cf. *La Biblia*, Madrid: Ed. Paulinas, 2308-2309.

Josefina Ludmer lee el relato de Borges en el marco más amplio de la relación entre la justicia, la lengua y la ley. La vuelta de tuerca que Ludmer encuentra en la escena de la partida como alegoría de otro duelo, un duelo de ideologías, tiene sus matices. Dice Ludmer: “Aquí, en el momento de la entrada de Cruz en la ley, entra Borges para refutar a Sarmiento y pasarse del lado de Hernández (...) Cruz, el gaucho inútilmente civilizado, lleva uno de los nombres de Borges, Isidoro”. Si esto es así en la economía del relato, en cambio, puesto éste a funcionar con otras formas de la producción de Borges, es interesante ver cómo el escritor varía su posición, la corrige y matiza su gesto en la escena de la partida. En 1970, Borges publica una antología titulada “El matrero”. En el Prólogo, declara: “En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el Facundo y no el Martín Fierro”. En la selección de textos, incluye su cuento sobre el Sargento Cruz.¹⁰ ¿Cuál es la causa de ese giro copernicano? La respuesta puede estar en el marco histórico y político de las dos fechas.

El 29 de octubre de 1945, Borges ofrece una conferencia leída en la Universidad de Montevideo titulada “*Aspectos de la literatura gauchesca*”. (Según se dice, su primera conferencia). En 1950, el texto de la conferencia, que no es otro que su ensayo aparecido en *Sur* en 1931 y luego en *Discusión* en 1932, se publica como folleto en Montevideo. Tiene en esta edición dos agregados: “una declaración final” y un poema. La primera es un ajuste de cuentas con el presente y una mirada retrospectiva que modifica su relación primera y su euforia con el gaucho matrero, con el delito, en definitiva, con la barbarie. La fecha es insoslayable: Perón está en

¹⁰ Cf. Borges, J.L. *El matrero*, BsAs: Edicom 1970. Pp.VII.

el poder desde 1946. Harto conocido es el antiperonismo de Borges tanto como el antiborgismo de Perón. Borges corre su perspectiva y ordena la literatura en función de su posicionamiento político. Lee entonces a la gauchesca y a Martín Fierro en el marco de la ideología que le permite definir el retorno de un tiempo que solamente persistía en las ficciones literarias:

Hace veinte años pudo sospechar mi país que las indescifrables divinidades le habían deparado un mundo benigno, irreversiblemente alejado de todos los antiguos rigores.(...) Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos. Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora.”¹¹

“Poema conjetural” es la “viñeta” con la que “ilustra” su definición del retorno de la barbarie. Leído en ese contexto el poema resume la antigua pero presente para Borges, antinomia sarmientina: Laprida cercado y asesinado por las huestes gauchas no sólo encuentra su destino sino que representa tal como lo vieran Sarmiento y Echeverría la confrontación entre el individuo civilizado y la masa. Borges crea una escena correlativa a la del gaucho peleando en contra de la ley y reestablece la otra perspectiva romántica que estéticamente le interesaba mucho menos. Como decíamos, leído en este contexto qué otro tono tienen los versos: “y la victoria es de los otros./ Vencen los bárbaros, los gauchos vencen”.¹²

¹¹ Cf. Borges, J. L. *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo: Número, 1950, p.33.

¹² El poema aparece por primera vez en *La Nación* el 4 de julio de 1943 y se reedita en esta publicación en Montevideo. En 1945 Borges cierra su conferencia con “Poema conjetural”.

Es indudable que este es el punto de inflexión de su cambio. A partir de ahí puede encontrarse en su escritura las pistas que completan, expanden y repiten su nueva posición de lectura. En esa clave podemos leer “La fiesta del monstruo” cuento que Borges y Bioy publican con el seudónimo de Bustos Domecq en la revista *Marcha* en 1955. Evidentemente el cuento es “una combinación de *La refalosa* con *El Matadero*” como señala Ricardo Piglia.¹³ En esta relectura de la violencia, Borges completa a Borges cuando en 1931 escribía:

Ascasubi en *La refalosa*, presenta el pánico normal de los hombres en trance de degüello; pero razones evidentes de fecha le prohibieron el anacronismo de practicar la única invención literaria de la guerra de mil novecientos catorce: el patético tratamiento del miedo. (*Discusión*, 1931, p.185)

En 1946, Borges y Bioy publican en una limitada edición dos historias breves: “El testigo” y “El signo”. Los dos relatos parecen continuar esta política de la ficción y del uso de la lengua que señalábamos en “La fiesta del monstruo”.¹⁴

Ficciones es un libro de 1944, con ese paréntesis figura en las Obras Completas que su autor corrigiera y ordenara. Sin embargo, algunos cuentos que aparecen en ese libro fueron escritos varios años después e incorporados para la edición completa. Borges también ordena y corrige nuestra lectura. Si bien el prólogo de “Artificios” explicita los cuentos agregados -“El fin”, “El sur” y “La secta del fénix”- he notado que muchas veces los críticos no tienen en cuenta este movimiento. No nos referiremos a “La secta del fénix” por razones de economía

¹³ Cf. Piglia, Ricardo “Sobre Borges” (Entrevista de Horacio González y Víctor Pesce) *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1993. P.121-133.

¹⁴ Cfr. Borges, Jorge Luis, *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1998, p.125-134.

aunque solo apuntamos que parece funcionar como una enigmática alegoría del peronismo.

Las relaciones entre el *Martín Fierro* y “El fin” son claras y explícitas y han sido suficientemente tratadas por la crítica. El diálogo de Borges con el poema de Hernández toma la forma fictiva de un final entrevisto en las dos escenas que Borges recorta. La tercera escena, la que Borges cuenta y Recabarren mira, hace que Martín Fierro muera según el código del coraje. Como señala Josefina Ludmer “Borges levanta *La Ida*, el texto de la confrontación como un espejo. El otro espejo que construye reitera, invertidamente, la lucha del negro y Fierro de *La Ida*”.¹⁵ Creemos que es posible incorporar una tercera imagen borroneada en la confrontación de espejos textuales y que se adivina en el gesto de la fecha. El cuento publicado en *Sur* en 1953 funciona, sin embargo, en la magna ópera que el escritor construye, como un relato previo al peronismo que narra la muerte del gaucho matrero. “Desde su catre, Recabarren vio el fin” y pone en clave la enigmática figura del pulpero inmóvil.

Creemos que el cuento narra también la historia del lector Borges y de los cambios ideológicos de esa lectura, de las diferentes posiciones del no tan inmóvil Recabarren que puede ver el último duelo del matrero, del desertor. Es cierto que Borges corrige a su precursor. También es cierto que Borges corrige a Borges según las complejas y cambiantes relaciones entre política y ficción.

“El sur” da vuelta el esquema y pone en la superficie el relato de la autobiografía que exhibe la tematización de los dos linajes: los hitos de una vida (la

¹⁵ Ludmer, Josefina, “Los tonos y los códigos en Borges” *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988 P.221-237.

de Dahlmann) repiten la otra (la de Borges) y en un punto se permite la variación y el desvío como metáfora y como enigma. Tal vez lo importante en la lectura que Borges nos propone de su cuento no sea decidir si el personaje muere en el sanatorio y muere en el combate con el matrero. Ni siquiera queda clara su muerte. La última escena, repetida infinitamente en sus relatos, no concluye sino que sugiere: “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura”. (*Ficciones*, p.530). El trayecto del personaje de la ciudad al campo no borra la marca de la clase en función del individuo. Entra en el mundo ajeno que lo seduce y debe aceptar los códigos de ese mundo. *Bibliografía*

Ludmer, Josefina, “Los tonos y los códigos en Borges” *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988 P.221-237.

Borges, Jorge Luis, *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé, 1998

Piglia, Ricardo “Sobre Borges” (Entrevista de Horacio González y Víctor Pesce) *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo veinte, 1993.

Borges, J. L. *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo: Número, 1950

Borges, J.L. *El matrero*, BsAs: Edicom 1970.

Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires: Atlántida, 1995

Graciela Montaldo y colaboradores, *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989

Borges, J.L. “Invectiva contra el arrabalero” en *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993,

Inquisiciones, Buenos Aires: Seix Barral, 1993

Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1993.

