

BORGES Y LA CONSTRUCCIÓN NO FICCIONAL DE UN IMAGINARIO ARGENTINO¹

Verónica Lescano Galardi*

Alba Galardi Elitchery**

Resumen: Borges, en sus producciones, mostró su capacidad de generar nuevos discursos partiendo de los géneros literarios clásicos. Así no solamente construyó nuevas posibilidades comunicativas sino que fue, poco a poco, plasmando novedosas configuraciones del individuo, principalmente como sujeto social. En este sentido abordaremos al «compadrito» en su proceso de declinación y su final. En «La muerte y la brújula» analizaremos los distintos retratos que desarrolló en un cruzamiento disciplinar de las áreas socio-política y literaria. Desde la primera mirada, Borges construye mediante una ficción-no ficcional un tipo de individuo social concreto de nuestra historia argentina: el compadrito. Para ello, colocó a los personajes en una serie de paisajes y espacios configurados con recursos plásticos. Sobre todo, esto se observa en el tratamiento que le dio al desenlace de la obra, «la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy entre el interminable olor de los eucaliptos». La hibridación textual entre ficción y no ficción da cuenta de la permanente necesidad de un análisis re-significado y de su sentido en este siglo que va mostrando una serie de actores y emergentes sociales que, muchas veces, podrían ser memorias sociales de aquellos otros que vivieron durante el siglo pasado.

Palabras Clave: Compadrito, Ficción, Retrato, Paisaje, Historia Social.

Abstract: *Borges, in his productions, showed his aptitude to generate new speeches departing from the classic genres. This way not only allowed him to construct new communicative possibilities but also it helped him to shape little by little new configurations of the individual, principally, as social subject. In this respect we will approach the «compadrito» in his process of decline and final. In «La muerte y la brújula» we will approach the different portraits that it he developed in a crossing to discipline of the areas socio-political and literary. From the first look he constructs by means of a fiction-not fiction type of social concrete individual of our Argentine history: the «compadrito». For it, he placed the prominent figures in a series of landscapes and spaces formed with plastic resources. Especially this observes in the treatment that it gave him to the conclusion of the work: «the periodic series of facts of blood that culminated in the Triste-Le-Roy Inn between the endless smell of the eucalyptuses». The textual hybridization between fiction and not fiction realizes of the permanent need of re-important analysis and of his sense in this century that is showing a series of actors and emergent social that often might be social memories of those others that lived during last century.*

¹ Agradecemos a la Sra. Directora Dra. Marcela Crespo Buiturón, y a las Dras. María Rosa Lojo y Alicia Sisca por sus comentarios y recepción.

* Directora del proyecto de investigación Decyt 1619, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: veronicalescano@derecho.uba.ar

** Colaboradora externa del proyecto de investigación Decyt 1619, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: galardielitchery@yahoo.com

Keywords: *Compadrito, Fiction, Portrait, Landscape, Social History.*

Este artículo refiere a una investigación² que realizamos sobre la obra literaria de Jorge Luis Borges, quien, inscripto en un determinado contexto socio-histórico y empleando ciertos recursos plásticos, dio cuenta de la figura del compadrito y de su función en la sociedad argentina de la primera mitad del siglo XX.

A través de un análisis crítico cualitativo hemos investigado, concretamente, las obras borgeanas relativas a la configuración de aquel individuo argentino, figura central de la nocturnidad del Buenos Aires de finales del 1800 y principios del 1900. El compadrito no será solamente uno de los grandes tópicos de la producción del gran poeta. Esta figura ha sido un personaje singular de aquella infancia de Borges en los suburbios de Buenos Aires. Luego, cuando escribe su ensayo *Evaristo Carriego* —amigo de la familia y también antiguo vecino—, Borges reconstruye la biografía poética y su entorno y recupera los recuerdos del joven poeta y su amistad con don Nicolás Paredes, guapo electoral y famoso compadrito de los arrabales palermitanos. Fascinación y perplejidad, confusión y certezas habrán de alimentar la mirada de Borges al tiempo de referirse al respecto. Y, en esto, la reconstrucción de una época de búsquedas de nuestro país. Por ello, encontramos que, través de la literatura, el autor construyó un retrato histórico y, por ende, de carácter testimonial.

La primera parte del artículo girará en torno a la contextualización y la construcción del marco socio-histórico en el cual se habrá de adscribir la mirada conformadora del compadrito a la luz de Borges. Realizaremos un breve recorrido literario por antecedentes inmediatos, mediatos y remotos de los que el compadrito decantará su función en la sociedad argentina. Para este estudio sumaremos otras miradas, también convocadas por Borges. Por ejemplo, Martínez Estrada, Etchebarne o Pinedo, entre otros.

La segunda parte de este trabajo centrará su atención en el estudio detallado que la pluma borgeana fue marcando de las huellas que el tiempo va dejando en los paisajes, en los ambientes y en las interioridades de los personajes del cuento «La muerte y la Brújula» mediante la presencia de los elementos de la naturaleza, Borges retratará tumultuosas interioridades que precipitarán un conflicto que hace a la raíz de la sociedad: la venganza como modo de plasmar la cuestión de la posibilidad, o no, de coexistencia de la justicia institucionalizada y de la justicia en manos propias. Y en este conflicto quedará explicitado el eje que estructura el cuento: la tristeza. Desde un sentido socio-histórico, ese estado anímico presenta el alejamiento, la a-socialidad. Desde un estudio estético, un breve recorrido por la historia de la pintura europea-occidental dará cuenta que aquel estado emocional puede ser entendido de muy diferentes maneras. Borges lo entenderá de una: la tristeza será el punto de encuentro cuando la muerte alcance a sus personajes.

La historia argentina presenta, a lo largo de sus casi doscientos años desde la Independencia patria del año 1816, una serie de actores que dejaron una fuerte huella dentro de la vida argentina y que, no obstante, no tuvieron larga duración (tanto en sus vidas personales ya que vivían inmersos en sub-mundos de violencia, como por la rápida metamorfosis social que acompañaba la vida política e institucional del país. Un ejemplo

² Investigación independiente bianual (2012-2014), «Agonía y muerte de una estirpe en la obra borgeana» con sede de trabajo en la Biblioteca Nacional de Maestros. Buenos Aires. Argentina.

de lo sostenido es la figura del compadrito nacido en el siglo XIX y asistió a su muerte a lo largo del siglo pasado. Estos hechos fueron propicios para que literatos como Jorge Luis Borges, basándose en ellos, ficcionalizaran sus historias. La paradoja de esa acción es que esas ficciones partían de no ficciones y estas últimas alimentaban a aquellas, generándose una red de hibridación textual y de praxis. Por ello sostenemos que Borges, además de escritor, fue un historiador social. Las huellas de la práctica social imprimirían su obra y así esta última vendría a coadyuvar en ser parte de la memoria del colectivo argentino. Observador perspicaz, Borges se autoconstruyó en retratista en una doble calidad: la de historiador social y la de artista pictórico. Por ende, su obra perdura como un retrato minucioso y crítico de la vida de Argentina. Esto lo torna clásico, esto lo torna contemporáneo. Su producción se convierte en un reflejo y, por ello, en un modo de documentar su tiempo y por extensión, el nuestro. «La muerte y la brújula», a la luz de este criterio analítico de conformación de retratos históricos y pictóricos, pasa a ser uno de los relatos más acabados que hemos encontrado en nuestra investigación, en tanto releva un final —la muerte del tipo social llamado compadrito— y marca un principio (signado por una brújula) que da a conocer el señalamiento de un nuevo actor social: el marginal. En este binomio de muerte y vida, el artista, poeta e historiador realiza el retrato de la trama que se hunde en lo más profundo de la posibilidad de convivencia social: la interacción del orden y del caos.

EL UNIVERSO TEMPORAL DEL COMPADRITO

El compadrito será un actor social cuya presencia puede destacarse hacia finales del siglo XIX y que sobre la década del 40 del siglo XX, Buenos Aires lo verá, poco a poco, o bien hibridarse con otros tipos sociales o bien ir consolidando su ausencia del escenario ciudadano. La finalización de los compadritos a la luz de «La muerte y la brújula» quedará marcada por la fecha del cuento —1942— año elegido por Borges para colocar, temporalmente, esa obra. Aquel momento da cuenta de que nuestro país se encontraba en la etapa final de la denominada «Argentina alterada» (Floria & García Belsunce, 1992, p. 323). Su inicio, 1932, había marcado la necesidad de que la dirigencia política de ese entonces recompusiera, mediante una alianza, la Concordancia, el mentado programa de Estado que la Generación del 80 había diseñado para convertir a la Argentina en una potencia internacionalmente reconocida como tal. De allí que a ese ciclo histórico se lo conozca también como la época de la «restauración neoconservadora» (Floria & García Belsunce, 1992, pp. 323-363). En ese marco, el compadrito tenía un rol significativo como colaborador de aquella clase política gobernante. Borges lo definiría como: «El plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal» (Borges & Bullrich, 2000, p. 11) y, en esas palabras, su colocación social: se es plebeyo por oposición a otra clase social pudiente, acomodada, aristocrática y/o monárquica. Por ende, el poeta ya daba la impronta de procedencia social del compadrito y sus posibilidades de estar en la sociedad.

Entendido como resultado de una mitigada identificación con uno de los derivados sociales del gaucho, el compadre, el compadrito, habría de desplegarse dentro del ambiente nocturno de distracción que ofrecía la ciudad a sus habitantes. Tildado como reproductor de gestos y modales de clases sociales acomodadas, no

habría de conservar los valores característicos del compadre, en cuanto a valentía y bravía (Dalbosco, 2010). Su eje iba a girar en torno a la marginalidad, no solo de pertenencia, sino social. Borges iría reforzando estas ideas a la luz de otras producciones escriturales en *El compadrito*:

El padre de los Iberra era una persona de buen pasar [...]. Sin embargo muchos aún comentan que la casa era un garito [...]. Cuando se acercaban las votaciones, la vieja casona de la calle Azara, [...] era el punto de reunión de la gente de influencia del Partido Conservador [...]. Prácticamente los Iberra desaparecieron en Lomas en 1936, cuando los caudillos lugareños se hicieron más puebleros y no usaron más de guardaespaldas visibles, ayudándose más de la propia policía que le servía para los mismos fines (Borges & Bullrich, 2000, p. 11).

Martínez Estrada, autor traído por Borges para recrear el perfil social dentro del cual se inscribió el compadrito, sostendrá: «El compadre, [...] no es un tipo psicológico sino social; y su alma, la de una multitud. Necesitan ambos su espectador numeroso, no del teatro sino del circo, ya que el espectáculo está en ellos, pero con la fiera y el arma verdaderas»; «El valor personal y, por consecuencia o viceversa, la depreciación de lo ajeno, lo caracteriza» (Borges & Bullrich, 2000, pp. 44-49). No obstante, en *Radiografía de la Pampa*, Martínez Estrada delinearé varios tipos sociales que tuvo nuestro país y de los cuales se pueden encontrar algunos antecedentes inmediatos y mediatos del compadrito.

POSIBLES LECTURAS DE LOS ANTECEDENTES DEL COMPADRITO COMO RESULTADO DE CIERTAS HIBRIDACIONES SOCIO-ÉTNICAS. UN CONJUNTO DE PARADOJAS

El compadrito como tipo social comporta una composición híbrida de dos tipos: la étnica y la social. Desde la primera, encontramos tres sub-tipos de orígenes, algunos de ellos, ciertamente, también hibridaciones: el criollo, el mestizo y el originario. El ensamble de este meta-mestizaje generará determinados tendenciales que, de alguna manera, marcarán a quien es su titular. Martínez Estrada —uno de los referentes literarios cuya obra es producto de un sinfín de miradas hibridadas, tanto en lo literario como en lo socio-histórico— al momento de abordar la cuestión atinente al mestizaje y sus consecuencias sociales en nuestro país, habría de referirse, en lo concerniente a la mixtura de sangre y de destino, a cómo estos últimos habrían de marcar objetivos y resentimientos de ese tipo de ensamble:

Pero entre la ciudad y la frontera se propalaban el criollo y el mestizo que tomaban partido por la horda contra la factoría, por la factoría con la Metrópoli, por América contra España. Se le había engendrado en la infamia, con la repugnancia del que satisface apetitos en carne vil. Si estaba reconocido como hijo natural, debíalo a una exigencia de los Sacramentos. Era más indio que español, sobreviviente y fideicomisario de la raza materna (Martínez Estrada, 1942, p. 18).

La hibridación en los precedentes socio-políticos de la Argentina de hoy habría de jugar, según el literato, en contra de los antecedentes del compadrito. El mestizo sería, al mismo tiempo, requerido y despreciado y, por ello, ser despreciado lo convertirá en despreciador. Este contrapunto habría de marcar la impronta de una conflictiva social que, a poco de organizarse nuestro país como estado moderno, allá por el año 1880, habría de generar la explicitación de un nuevo interlocutor social: el compadrito. El precedente de la tensión social del desprecio y de la correlativa exclusión que implicaba aquel comportamiento, producirán una paradoja en el tiempo: que el compadrito será quien articulará la relación entre las elites —al menos la

política— y los suburbios de la ciudad. Consecuentemente, aquella tensión que hace a la raíz de sus precedentes en la sociedad se convierte en fundamento paradójico de su función social.

... Mezcla de sangre indígena y europea, el mestizo dio un tipo étnico inferior a la madre y al padre. Se lo consideraba español, no pagaba tributos, como el hijo del varón indio y de europea. Éste era bravo, el irredento. Cuando llegó la ocasión de repartir prebendas y puesto, o de conceder el voto, se lo excluyó. Hecho sin regla de conducta, sin instrucción, sin leyes, alcanzaba mayoría de edad, y pedía que se le rindieran cuentas de su embrutecimiento (Martínez Estrada, 1942, p. 22).

Estas ideas se verán reforzadas en «Juan Nadie. Vida y muerte de un compadre», de Miguel D. Etchebarne (citado por Borges & Bullrich, 2000, p. 98) quien compondrá la procedencia del antecedente inmediato del compadrito, el compadre, del siguiente modo:

.....
La madre, como una esclava,
se doblaba en el yugo
alguien le sacaba el jugo
y encima la castigaba.
(El padre, de estirpe brava
murió cuando Juan nacía,
y ni por fotografía
pudo entrever su semblante,
pero lo sentía adelante,
a veces, cuando sufría)
.....

La génesis de aquella paradoja en Martínez Estrada habrá de ser la razón y fundamento de los antecedentes del compadrito. Asimismo, surge una nueva voz dentro del emergente escenario americano, producto de la construcción social planteada para dar continuidad a aquella dinámica que la revolución hizo posible: el no lugar (Auge, 1994). Nueva paradoja se generará en tanto los no lugares, lejos de ser ámbitos de distancia para la identidad individual y social, serán los recintos propios de pertenencia de aquellos que los componen. Por ello, clandestinidad, suburbios y periferia serán diferentes maneras de dar base y soporte a los nuevos actores sociales que se rechazan, porque no se les reconoce la existencia de una historia previa que los nombraba. Esto dará como resultado que la falta de raíces de aquellos tipos híbridos alimentará las tensiones sociales y será parte integrante de la base de la nueva construcción del ordenamiento social recientemente estatuido:

... El germen inoculado en su sangre se incubaba lentamente y se desarrolla lentamente a expensas de todo el organismo. El indio se hizo desconfiado, reservado, desafecto; y el mestizo heredó, por la madre, esos rasgos en su cuerpo y en su alma. El español le enseñó a ser precavido, a no creer en las palabras, a hurgar como rastreador los mínimos detalles que le orientaran en la penetración de esas psicologías demoníacas, movidas por pasiones y propósitos de misteriosa finalidad.

El indio no tiene pasado porque no tiene porvenir, ocupa meramente el espacio que llena su cuerpo, vivo o muerto, y como el animal, aun en sociedad desarrolla una vida que no sobrepasa los límites de sus sentidos. Nace y muere clandestinamente. [...] Forman el epílogo de otra serie que ya no interesa, y que queda al margen de la historia, fuera de su red, como la rama de los prosimios se desarrolla al margen de la humanidad (Martínez Estrada, 1942, p. 22).

LA INDEPENDENCIA Y SUS SENTIDOS PARA LOS GRUPOS SOCIALES

Una nueva paradoja se suma al entramado social que busca consolidarse: la necesidad de establecer las bases sobre algo o alguien. Del mismo modo que los criollos y españoles que habían decidido permanecer, de modo continuo, en las tierras que fueran del Virreinato del Río de la Plata, habían planeado, a través de la Revolución de Mayo, autoconstruirse como independientes de todo aquello que los excluía —la Península— estos últimos habrían de reproducir el mecanismo de exclusión con quienes ya estaban en esas tierras y que no tenían arraigo social, según la conceptualización institucional aportada por la Europa mediterránea:

La Independencia no significaba nada para el pobre, para el campesino, y, no obstante, ellos fueron los que la sostuvieron y los que encendieron la purificadora hoguera de la anarquía. Significaba para el comerciante exportador y para el saladerista, para el contrabandista y el cuatrero, interesados en que no se volviera por ningún camino a la época de los privilegios, monopolios, estancos, impuestos y demás gabelas (Martínez Estrada, 1942, p. 26)

Los intereses encontrados de la época nos permiten establecer una relación inversamente proporcional entre diferentes actores sociales que habrán de constituir gran parte de la malla que sustentará la sociedad de ese entonces. El mestizo y el criollo estarán en estrecha relación con el caudillo, el gaucho y el guapo, y estos últimos tres tipos sociales habrán de dar, como uno de sus resultados, una sub-hibridación: el compadrito. Por ello, nuevas y diversas relaciones de poder tendrán lugar en dos ámbitos: el rural y el urbano. El pasaje del gaucho del campo a la ciudad, en el que devendrá compadre, marcará el cambio y el surgimiento del compadrito. En tal sentido, de un espacio que le era propio al gaucho, el de la naturaleza, se producirá el cambio social en la adaptación al nuevo espacio urbano que poseerá por adquisición, principalmente impuesta por la crisis comercial campera. No obstante, la dinámica de la transformación no se detendrá allí y generará un nuevo producto social cuya detección distintiva de todo otro tipo social lo dará su adscripción al baile, el tango.

Al respecto Martínez Estrada habría de caracterizar al gaucho de esta manera:

El gaucho, por ejemplo, no es un ser en vía de formación, sino el tipo concluido de una naturaleza que tiene en grande sus mismas formas. No es un germen nuevo de nada, sino un ser invadido y acabado. En nuestro mundo sin estructuras mecanizadas, el alma, lo más débil y maleable, es lo que cedió primero. Criando ganados, el artesano se convirtió en pastor (Martínez Estrada, 1942, p. 97).

Un rasgo que sobresale en el compadrito es su construcción de socialización, aparentemente, altamente disminuida por crear ambientes cerrados con gran dejo de individualismo. El hacer justicia por mano propia marcará su criterio de resolución de conflictos. Su rechazo a la institucionalización dará cuenta de una existencia periférica, ya no dada por su origen sino, ahora, elegida por sí mismo para vivir (Figuroa-Dreher, Dreher & Soeffner, 2011). Este conjunto de decisiones de apariencia anti-social son, solamente, una explicitación de la existencia de un sistema paralelo de organizaciones sociales arraigadas en un mismo territorio. La marginalidad alimentada por la vida del compadrito, dará idea del juicio que portaba el alejamiento o no aceptación de las reglas de juego que el estado moderno argentino buscaba consolidar a través de prácticas sociales y de sus sujetos. El rechazo de los compadritos a esas leyes daría cuenta, con grandes visos de probabilidad, de tratarse de explicitaciones de residuales de una memoria de pertenencia mediata al gaucho. Vivir según códigos será un rasgo distintivo de ese tipo de sujetos. Será la estructuración de su práctica social, válida en la periferia, la que entrará en choque directo en la ciudad, recinto en el que la

institucionalización comienza a plasmarse con mayor fuerza en normas escritas. A finales del siglo XIX y principios del XX, nuestro país redactó y sancionó la mayor producción de normas de fondo, como fueron los códigos civil, penal y de comercio junto a normativa tendiente a generar un tipo de organización social que diera como resultado la sociedad prevista por la Constitución del año 1853.

Finalmente, y en lo que respecta al guapo, es una figura que frecuentemente es asumida como un residual social. No obstante, su modo de estar en la sociedad es entendido por Martínez Estrada, por ejemplo, como un modo autónomo de existencia social:

El guapo es un órgano atrofiado del pueblo, resumen de una época y albacea del indígena. Flota sin ser influido por ninguna de las fuerzas que acondicionan la existencia y rigen la sucesión de los seres. De manera que está cortado de lo anterior y de lo que sigue. Extrae de sí mismo las razones para obrar, y nada de lo que lo rodea le enseña ni lo modifica. Encórase en la dura piel de su temperamento y al uso del animal o del filósofo, obedece a un sistema propio, cerrado, criptógamo. [...] Sin flexibilidad y sin ambivalencias no contiene ni rastros de la marioneta que en todos vive (Martínez Estrada, 1942, pp. 77-78).

EL CAUDILLO

Del mismo modo que en «La muerte y la brújula» aparece la función del caudillo tergiversado en la piel de Red Scharlach, Martínez Estrada habrá de analizar la figura del caudillo y en ello centrará su atención en considerarlo como otro centro más de atracción de la fuerza indómita de estas tierras y de sus seguidores:

El caudillo era un ser en quien tomaba conciencia la provincia. Con retórica injusticia se llama bandolero y contrabandista al acopiador Artigas, que encarnaba un ideal ecuménico sin ambages; contrabando y bandolerismo eran a la sazón las formas regulares de comerciar y mandar. El comercio controlado por la Casa de Contratación y la política ejercida por los corregidores, alcaldes y blandengues eran en realidad los sistemas irregulares, anómalos, que forzosamente habían de caer deshechos. Solo una idea vaga, donde no existía unidad de ninguna clase, los llevaba a consentir en la unión federal (Martínez Estrada, 1942, p. 27).

De esta manera se cierra un entramado de antecedentes hibridados que se iniciaron en los tiempos de las colonias, en nuestros territorios americanos y que, a medida que los siglos fueron transcurriendo, generaron nuevos tipos humanos y, por ende, sociales, que darán las bases del sujeto de nuestra investigación, el compadrito, de su historia, de su función social y de su caída.

Síntesis de este proceso lo habrá de dar la mirada de Manuel Pinedo en *El compadre*:

Hombre de las orillas: perdurable.
Estaba en el principio y será el último.
Estará donde un trágico boliche,
Sin revocar, humilde y colorado,
Ante el vértigo inmóvil de los huecos
Aventura su caña y su baraja;
Estará donde un hombre de voz áspera,
Al compás de seis cuerdas trabajosas,
Frangolle con desdén de milonga
Más trivial y modesta que el silencio,
Pero que hable de vida, tiempo y muerte
...
(Borges & Bullrich, 2000, pp. 41).

Miguel Etchebarne, a su tiempo, habría de mostrar los códigos del compadre desde su lugar de origen periférico, hasta ya en el corazón de la ciudad habría de mantener hábitos y prácticas entendidos como precisos para su supervivencia.

...

Tuvo verdor aguachento
entre los juncos y el lodo
y se ganaba a su modo
en el peligro el sustento.
Hecha de lluvia y de viento
fue su carita taimada,
se le hizo disimulada
la intención del manotazo
y aprendió a cuidar el paso
sobre la tierra embarrada.

Con trampas, redes y caña
o espineles anguileros,
juntó los cobres primeros
que tuvo su mano huraña;
y afinando la pestaña,
con boleadoras de alambre,
consiguió quitarse el hambre
a costa de las palomas
que entre el cardal de las lomas
vibraban como un enjambre.

...

Así fue haciéndose adulto
sin serlo, entre los abrojos,
y a los diez años sus ojos
chocaban como un insulto.
Aprendió a esquivarle el bulto
a todo trabajo fijo;
se sintió su propio hijo
y el dueño de su futuro,
que imaginaba inseguro
con íntimo regocijo

...

(Borges & Bullrich, 2000, pp. 97-99).

De lo destacado podemos observar que lo que Borges construyó a través de la compilación ficcional de otros colegas, es uno de los modos narrativos más en boga de nuestros días: la novela histórica ficcional y, en ello, la no ficción histórica. Encontramos un tipo de historicidad en ese conjunto de relatos ficcionales que habrán de sobrepasar el ámbito literario para colocarse en la conformación de un testimonio y, como tal, de documento de su momento. Con este criterio de análisis Scharlach, «el más afamado» (Borges, 1996, p. 504), habría de ser retratado como uno de los últimos representantes de su tipo social de compadraje y en su muerte ficcional residiría su muerte social y real.

LAS PÁTINAS COMO HUELLAS DEL PASO DEL TIEMPO

Las pátinas, como huellas del paso temporal, surgen en el cuento como alusiones y metáforas del tiempo y su acción sobre los paisajes y los retratos.

A partir de «La muerte y la brújula», abordamos anteriormente el proceso que a través del tiempo recorrió la figura del guapo electoral devenido delincuente. La línea temporal es el sustrato sobre el que se desliza ese proceso. También el tiempo tiene un valor protagónico en la configuración de los personajes y escenarios del desenlace de esta obra.

Borges despliega ante nosotros espacios que revelan la posibilidad de la paisajística de configurar ámbitos en los se corporizan, en imágenes visuales, profundas reflexiones (Galardi Elitchery, 2011, pp. 271-273). En efecto, el escritor logra la visualización de los conceptos a través de su paisajística y los elementos que intervienen en su configuración. En este caso, las imágenes que generan el discurso visual sobre el tiempo y su laboriosidad; sobre un tiempo terminal porque es de agonía y, también, de muerte. Así, Borges va construyendo una retórica, preponderantemente visual, para suscitar la reflexión sobre el paso del tiempo, la precariedad de la vida, la cercanía eminente de la muerte, la caducidad y corrupción de lo existente y, finalmente, la tristeza melancólica que sobreviene cuando el hombre se enfrenta a esta realidad y al desengaño existencial que conlleva.

En el prólogo de *Artificios*, Borges aclara que «pese a los nombres alemanes o escandinavos ocurre en un Buenos Aires de sueños...» (Borges, 1996, p. 483). Al respecto, María Rosa Lojo, al abordar la problemática de la antinomia «civilización» y «barbarie», sostiene:

...Borges se está refiriendo aquí irónica y oblicuamente a su propia poética que, desde cierto ángulo, podría contemplarse, simplificándola, como la mixtura de antiguos vikingos con rufianescos compadritos [...] Sin embargo, la oscura mezcla del escandinavo, el gaucho o el malevo, produce alguno de los relatos borgeanos más memorables, por su intensidad y su crueldad trágica [...] donde los Nilsen o los Gutres (de Guthrie) son los frutos de un mestizaje que reduplica la violencia de las etnias y las culturas cruzadas en su sangre... (Lojo, 1998, pp. 232 y 233).

Este malevo, Red Scharlach, guarda un profundo conocimiento de los resortes más íntimos de cada uno de los personajes con los que, directa o indirectamente, interactúa. Por ello selecciona los escenarios de sus muertes encerrando en cada elección un elemento clave de la relación que mantiene con cada una de sus víctimas y revelando la estrecha e íntima relación que se establece entre paisaje y retrato. En el caso principal de la historia —la muerte de su antagonista Lönnrot con la que culmina la serie de muertes y el cuento— elige como escenario a Triste-le-Roy, «entre el interminable olor de los eucaliptos» (Borges, 1996, p. 499). En las primeras líneas de la obra surge ante nosotros esa pátina invisible nacida de la conjunción espacio-tiempo, porque ese olor balsámico de los eucaliptos es una pátina olfativa que flota suspendida en la atmósfera que rodea la quinta y que perdura en el tiempo.

Los paisajes del viaje hacia Triste-le-Roy, y los paisajes y espacios exteriores e interiores de la antigua casona están modelados por el tiempo y las huellas que deja su paso. Las pátinas y las diferentes texturas resultantes, son los signos visibles de la invisible presencia omnipotente del tiempo. Borges pinta, así, precisas miniaturas en estas historias paralelas que nutren los escenarios finales. Cada elemento que aparece

en escena narra por sí un relato de herrumbres en los herrajes; musgos sobre las cortezas de los árboles ennegrecidos, veladuras polvorientas sobre las superficies.

Recordamos que en su ensayo *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki reflexiona que las diferentes texturas táctiles y visuales de las materias son el resultado del imperio inexorable del transcurrir del tiempo que imprime su accionar, modificando las superficies y, a veces, hasta la naturaleza de los elementos (Tanizaki, 1994, pp. 28-31).

EL AGUA

Un primer elemento transformado por el tiempo es el agua. Es uno de los componentes constructivos altamente significativo porque es, por su naturaleza, fuente de vida. Su elocuencia es visual y auditiva porque el sonido del agua es profundo, complejo, polifónico. Sin embargo, el agua que aparece en el recorrido que el detective debe realizar para llegar a la quinta de Triste-le-Roy no participa de la claridad, transparencia, sonoridad y movimiento que la caracteriza. Lönnrot debe viajar en un tren bordeando un «ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras» (Borges, 1996, p. 504). Cuando baja del tren, «el aire de la turbia llanura era húmedo y frío» (Borges, 1996, p. 504). Luego, echa a andar por el campo en el que ve entre otras cosas, «un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco» (Borges, 1996, p. 504). Cuando el detective llega a Triste-le-Roy ve en el «triste jardín dos fuentes cegadas» (Borges, 1996, p. 505). En el dormitorio de la casa, «una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron». (Borges, 1996, p. 505). En el trayecto de Lönnrot hasta su encuentro con Scharlach, el agua que encuentra el detective ha sido desposeída de sus virtudes vitales y salutíferas, porque aparece turbia, corrompida, o algo nos indica su ausencia, porque se han secado las fuentes del jardín o ha desaparecido de la copa que guardaba la flor en el dormitorio. También la verja que rodea la quinta está herrumbrada llevando en esta pátina la marca del tiempo en su alquimia de lentas oxidaciones, intemperie y lluvias.

LAS GENERACIONES DE HOJAS SECAS

Cuando llega a la quinta, Lönnrot avanza pisando «confundidas generaciones de rotas hojas rígidas» (Borges, 1996, p. 504). El suelo se ha cubierto por una pátina de sucesivas oleadas de hojas desprendidas por los otoños y los vientos. Sostiene Carlos García Gual: «La poesía de Borges es, en gran medida, como la de los poetas helenísticos, un *arte allusiva*. Procede por evocación de otros textos y quiere suscitar ecos con sus numerosos nombres propios y citas vagas o precisas [...]. Sus escritos tienen vocación de palimpsestos (en el sentido del libro de G. Genette)» (García Gual, 1992, p. 322). Continúa este autor, más adelante, al considerar la relación de Borges con los autores clásicos, a los que conoció desde la infancia por influencia de su padre en los primeros momentos y, por su propia inclinación después:

Según el catálogo de citas del libro editado por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986, Homero está citado 65 veces en sus obras [...] Virgilio está nombrado 56 veces y Platón 52 [...] Homero está citado, además, en casi treinta obras. Si añadimos que muchas veces no se le cita a él, pero sí a un personaje o a una escena de la *Odisea*, p. e. Ulises y a Proteo, y contamos estos pasajes, tal vez sea

Homero el autor más veces evocado en la obra de Borges [...] Junto con Cervantes, citado 60 veces según el catálogo, pero muchas más si se cuentan las alusiones al *Quijote* (García Gual, 1992, p. 323).

Borges introduce, sutilmente, un acorde que nos recuerda la imagen homérica para referirse a la caducidad de la existencia de los mortales. Responde Glauco a Diomedes: «Como el linaje de las hojas, tal es también el de los hombres. De las hojas, unas tira a tierra el viento, y otras el bosque hace brotar cuando florece, al llegar la sazón de la primavera. Así el linaje de los hombres, uno brota y el otro se desvanece» (Homero, canto VI, vv. 146 a 149, p. 115). Luego, en el canto XXI, será Apolo el que replique a Poseidón: «¡Agitador del suelo! Me dirías que en mis cabales no estoy si me avengo a combatir contigo por culpa de míseros mortales que, semejantes a las hojas, unas veces se hallan florecientes, cuando comen el fruto de la tierra, y otras veces se consumen exánimes...» (Homero, canto XXI, vv. 462 a 466, p. 430). Y en los versos de su tan presente Virgilio (Mantua 70 a. C.-Brindisi 15 a. C.), en el libro VI de la *Eneida*, cuando Caronte que transporta las sombras de los muertos insepultos en su negro esquife, es asediado por la turba descontrolada, también encontramos una referencia a las vidas humanas como hojas desprendidas:

En ciega confusión se arremolina
en la playa hacia él la inmensa turba,
hombres, mujeres, valerosas sombras
de héroes difuntos, párvulos y vírgenes,
jóvenes entregados a la pira,
a la vista de sus padres; no son tantas
las hojas en la selva desprendidas
que al primer frío del otoño caen...
(Virgilio, 2011, libro VI, vv. 305 y ss.).

Otro poeta latino del Siglo de Augusto, Quinto Horacio Flaco, (65. a. C.-8 a. C.) en su *Arte poética* o *Epístola a los Pisones* (en la traducción de Tomás de Iriarte, 1805) también acude a la imagen de las hojas para aludir a la caducidad de la vida humana cuanto reflexiona sobre la gracia y belleza de las palabras:

...
Al declinar el año de la hoja
Y otra fresca se viste, así perecen
Los vocablos añejos
Y otros, que brotan, medran y florecen
Están los hombres y sus obras lejos
De la inmortalidad...
...
(Horacio, 1805, p. 9).

EL POLVO

Recordamos las palabras de García Gual en su trabajo «Borges y los autores clásicos» mencionadas precedentemente: «La poesía de Borges es, en gran medida, como la de los poetas helenísticos, un *arte allusiva*». (García Gual, 1992, p. 322). Y no podemos menos que recordarlas porque, a cada paso, Borges provoca resonancias, ecos, rimas convocando la presencia por sutil alusión o, directamente, hipertextos, de

los escritores de su vasta biblioteca personal y de los artistas que, a través de las imágenes visuales, corporizaron espacios reflexivos.

Surge otro componente constructivo esencial que visibiliza la solitaria tarea del tiempo: en Triste-le-Roy la pátina implacable del polvo sobrevuela todos los espacios de lugar: en el interior, en las polvorientas escaleras, en los muebles y arañas protegidos por fundas de tarlatán. En el exterior, el triste, desolado jardín. Precisamente, antes de morir Lönnrot «desde el polvoriento jardín subió el grito inútil de un pájaro» (Borges, 1996, p. 507). La tierra fértil del jardín se ha cubierto con una pátina estéril formada con las lentas superposiciones de depósitos casi imperceptibles de materia inerte: el polvo es imagen de la precariedad de la existencia y, también, de la finitud esencial constitutiva del cuerpo ya esclarecidas en el origen bíblico: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan / hasta que vuelvas al suelo / pues de él fuiste tomado / Porque eres polvo y al polvo tornarás» (Génesis, 3: 19 y ss. Biblia de Jerusalén, 1975).

Es el Barroco —no solo como movimiento estético sino como actitud atemporal— el que acudió repetidas veces a la imagen del polvo como alusión a la precariedad de la existencia y al desengaño inherente. Celina Sabor de Cortázar, al analizar características fundamentales de los escritores del barroco español, en «Para una relectura de los clásicos españoles», sostiene: «Lo que da unidad a todas las manifestaciones literarias es una peculiar visión del mundo y de los hombres, que lleva a un primer plano el sentimiento de desengaño. Tiempo de desilusión y amargura, de decadencia y lúcido cuestionamiento...» (Cortázar, 1987, p. 22).

Tanto el barroco español como el hispanoamericano —que tan profundamente han reflexionado sobre la precariedad de la vida y la caducidad de la belleza corporal como un tópico integrante de *vanitas*— tienen en uno y otro lado del océano, representantes que han dejado en sus versos plasmada esta inquietud humana.

En «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético» de Georgina Sabat de Rivers, es analizado el soneto CXLV de Sor Juana Inés de la Cruz, (Juana de Asbaje y Ramírez, 1648-1695), «A su retrato» que recoge las reflexiones de la poetisa frente a su imagen retratada en una tela de tamaño natural:

Este que ves, engaño colorido
que del arte ostentando los primores
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.]

(I,145)

(Sabat de Rivers, 1992, p. 210).

Y es Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid. 1580-1645), escritor del Siglo de Oro Español —tan frecuente en las páginas borgianas— el que con su célebre «Amor constante más allá de la muerte» retoma el tópico protagonista del pensamiento barroco.

Sostiene Loreto Busquets en su estudio «Borges y el barroco»:

Borges considera a Quevedo el mayor escritor de las letras hispánicas por su estilo, o sea por su potencia verbal, por haber hecho del castellano una Lengua con mayúscula. Por eso dice que más que un literato, Quevedo es toda una literatura. Borges piensa sobre todo en uno de los estilos de Quevedo presente también en el mejor Góngora, o sea ese estilo que corresponde a lo que se ha dado en llamar conceptismo, que como es común, Borges no pone en relación con el *conetto* sino con lo estructural-mental: cuando el lenguaje es instrumento lógico y la palabra “exacta”, necesaria, exenta de metáforas y de adjetivos superfluos, se adhiere al rigor y coherencia del pensamiento discursivo (Busquets, 1992, p. 316).

En los dos últimos tercetos de su soneto CCLXXXI, escribe Quevedo:

...

Alma a quien todo un dios prisión ha sido
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, más polvo enamorado
(Quevedo, 2003)

Pero, cuando consideramos los signos que Borges nos fue revelando en este camino, a través de este paisaje enseñoreado por el tiempo y su trabajo, llegamos a la que puede ser, tal vez, la más profunda de las pátinas: la que puede haber dejado el tiempo y su accionar sobre el alma de las personas.

Marsilio Ficino (1433-1499) —a quien Borges leía asiduamente— sostenía que la melancolía es el más alto rango de la vida intelectual (Campo y Francés, 2007, p. 132).

Precisamente, Lapeña Martínez observa:

El ennoblecimiento de la melancolía es el tema principal de *De vita triplici* de Marsilio Ficino. De la asociación de la bilis negra con la tierra se deduce la profundidad del pensamiento, el penetrante, pesado y fatigoso trabajo humano; de la asociación con Saturno se eleva el pensamiento hacia el entendimiento de los más altos problemas (Lapeña Martínez, 2001, p. 39).

En *De vita triplici*, en su primer libro «Sobre los cuidados de la salud de quienes se dedican al estudio de las letras», Ficino

... le dedica su mayor atención a los efectos positivos y negativos del estado melancólico y, en consecuencia, se presenta como un tratado médico-astrológico con un doble fin: en primer lugar, reivindicar la melancolía en tanto camino hacia la vida genial, y, en segundo lugar, otorgar las herramientas necesarias para “combatir los posibles riesgos que ella provoca...” (Paul, 2014, pp. 175-176).

La pátina que acompaña a los dos personajes centrales en este cuento es la tristeza. En Scharlach «Lönnrot oyó en su voz una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio» (Borges, 1996, p. 505). Y el otrora sonriente Erik Lönnrot, «Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal,

casí anónima» (Borges, 1996, p. 507) que asoma cuando lo alcanza el desencanto, la verdad y, de la mano de la verdad, la muerte.

La literatura ha creado una vasta galería de personajes representativos de este temple anímico. En la *Iliada* se revela este rasgo paradigmático en el taciturno Aquiles, que sabe que alcanzará la gloria pero no traspasará los muros derrumbados de Troya. Desde el silencio rencoroso inicial del canto I y sus lamentaciones luego, en vv. 348 y ss., hasta los versos 522 del canto XXIV, con variaciones anímicas circunstanciales, Aquiles manifiesta una tendencia al desánimo y a la tristeza por su destino humano, tan glorioso como efímero.

Es paradigmática la nocturna tristeza de Hamlet que se revela no solamente en los célebres soliloquios. Su madre, la reina Gertrudis, le pregunta sobre su apariencia de tristeza. Hamlet le responde que no son las apariencias de las vestimentas u otros gestos exteriores los lugares de su tristeza sino, señalándose el corazón, indica dónde reside la tristeza. Su tío y nuevo monarca, Claudio, reconviene al joven príncipe exhortándole a la templanza: «Modera, pues, yo te lo ruego, esa inútil tristeza» (Shakespeare, 1798, acto I, escena IV). Eugene Delacroix, en el año 1839, aproximadamente, inmortalizó la figura de Hamlet envuelta en una capa negra, en la célebre escena del encuentro entre el príncipe y Horacio con los sepultureros, en la tumba donde encuentran el cráneo de Yorick, el bufón de la corte, situación que genera —junto al célebre soliloquio del acto III, escena IV— uno de los más explícitos discursos sobre las tribulaciones metafísicas humanas.

La reflexiva rebeldía de Segismundo ante el peso de su existencia sobrevuela toda la obra, sobre todo en las jornadas I (Calderón de la Barca, 1997; vv. 102 a 172, p. 86 y ss.) y III (Calderón de la Barca, 1997; vv. 120 a 156; p. 163 y 164; vv. 760 y ss.; pp. 184 y 185; vv. 1118 y ss.; p. 195) de *La vida es sueño*, en las que el príncipe plantea con vehemencia los interrogantes del hombre atemporal y universal y despliega, en inolvidables versos, toda la problemática del hombre moderno.

Pero, también sobre este estado de tristeza melancólica referida a una intelectualidad contemplativa en sus diversos matices, abunda una importante iconografía. (Teniendo en cuenta no solamente el conocimiento sino la actitud pictórica que se revela en la producción borgeana nos hemos permitido traer como ilustración a nuestro trabajo algunas expresiones plásticas representativas de lo expuesto anteriormente).

En su estudio sobre la «Melancolía» de Durero, Erwin Panofsky analiza la iconografía que acompaña al célebre grabado. Ángel del Campo y Francés realiza un estudio en el que se desarrolla una crítica a este trabajo de Panofsky y en el que se aportan nuevas conclusiones. En este trabajo se analiza la teoría de los cuatro elementos humorales y el llamado temperamento melancólico y el aspecto «saturnino» de ese temperamento; se rastrean los antecedentes más remotos, como las pinturas de los costeros de los sarcófagos egipcios. Relacionada la melancolía con la «acedia» durante el Medioevo, oscila la consideración de este rasgo entre una patología física, psiquiátrica y moral. Pasa al Renacimiento con autores que ya señalan en este rasgo un componente intelectualizado en tanto es visto como dolor pero también fatiga del pensamiento creador. Difieren las posiciones entre las obras del renacimiento del norte, de naturaleza más oscura y nocturna como en Durero y el renacimiento del sur representado por Italia que encuentra su idea de la melancolía en su aspecto más meditativo, tal como se puede ver en el gesto de Heráclito, abstraído del

entorno, apoyando la cabeza en su mano, en la «Escuela de Atenas» de Rafael Sanzio, por ejemplo. La imagen de la melancolía en Italia presenta una expresión patética y triste, y suele ser representada por una mujer «feminetta tutta malinconosa, sola abandonata et aflitta» (Campo y Francés, 2007, pp. 136 y ss.). Se da la preferencia a la concepción poética y subjetiva de la melancolía.

Esta tendencia se extendió en el siglo XVI hasta tal punto que se introdujo en el Barroco fusionando la imagen de la Melancolía con la *Vanitas*. (Campo y Francés, 2007, pp. 137 y ss.). Como ejemplo de esta vasta iconografía citemos el óleo de Bernardo Strozzi (Génova 1581-Venecia 1644) que se encuentra en el Pushkin Museum, que data de 1637, llamado *Vanitas (Old Coquette)*. En esta composición, el personaje central es una anciana que, sentada ante un gran espejo es acicalada por dos ayudantes jóvenes. La anciana mira directamente su imagen en el espejo con patética tristeza. El paso del tiempo está visualizado en el contraste entre las mujeres y en la presencia simbólica de una rama de flores de azahar —flores nupciales— y una rosa que languidece suavemente.

La melancolía del romanticismo del siglo XIX adquiere una profundidad filosófica (Campo y Francés, 2007, p. 138). Esta actitud se manifiesta más acendrada y los personajes contemplativos de Caspar David Friedrich —(1774-1810) representante fundamental del romanticismo alemán— se sitúan solitarios frente a una naturaleza que despliega toda la magnificencia de sus fuerzas. Podemos contemplar «El caminante sobre el mar de nubes», «Monje a la orilla del mar» o «Acantilados blancos en Rugen» y veremos, tal vez, los últimos exponentes de la melancolía solitaria o de una tristeza introspectiva.

Con una impronta que expandió la problemática de la melancolía de lo individual a lo social, el arte moderno tuvo innumerables artistas que plasmaron los recovecos de la interioridad en los distintos matices de la tristeza melancólica frente a un mundo que originaba esas tribulaciones, pintando a veces el objeto y otras el sujeto de esa tristeza. Pablo Picasso dedicó a principios del siglo pasado, la producción de la que fue llamada «Época Azul» a los desposeídos y desprotegidos: melancólicos personajes que estilizó con reminiscencias del Greco. Salvador Dalí, en su «Melancolía atómica» plasmó toda la conmoción espiritual e intelectual que causaron los bombardeos sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945.

En ese largo camino histórico, no siempre lineal, en el que el hombre experimentó la tristeza o la «melancolía provocada por la frustración del saber» (Campo y Francés, Ángel del, 2007, p. 156) —y, esencialmente, el saber sobre sí y sobre lo «otro»— se pasó de un planteo individual a otro en el que el hombre ya no está solo, existen otros —a su lado o enfrentándolo— que experimentan lo mismo.

Sobre el final del cuento, en el instante del encuentro, tanto Scharlach como Lönnrot, personajes solitarios, experimentan ambos una gran tristeza: tristeza intelectual, cierto cansancio existencial, actitud reflexiva, meditación. Momento de definición y de consumación de la vida cuando los personajes se encuentran en situación de muerte. Como reflexionaba María Rosa Lojo en su «Borges: “Civilización” y “Barbarie”»: dos versiones del sueño de la historia: «... en los héroes masculinos borgeanos, cuya gloria o infortunio acaban y comienzan en sí mismos, en la propia autojustificación» (Lojo, 1998, p.218).

CONCLUSIONES

La muerte de un guapo, poseedor de códigos de lealtad y coraje puestos a las órdenes de la clase social dirigente, terminará real y ficcionalmente y, así, dará paso a un nuevo tipo social: el marginal. La primera caracterización que hace el escritor en el cuento de Scharlach es: «ese criminal». Perdidas la lealtad y el coraje que se insertaban en las periferias de los marcos institucionales del Buenos Aires del 1900, solo quedará el soporte primario en el que aquellas se asentaban: la violencia y la venganza. De esta manera, Borges retrata la constitución de otro vivir: el a-social. Estar al margen de la sociedad. Creemos que Borges ha plasmado uno de sus mejores cuentos desplegando entre sus recursos creativos, las posibilidades formales, expresivas y comunicativas de las artes plásticas e incorporando así, nuevos y múltiples niveles de significación. Pero también lo ha hecho como un testigo que eligiendo la ficción construye no ficción, con ello, historia.

En la Posdata de 1956 al «Prólogo» de *Artificios*, declara Jorge Luis Borges: «De *El Sur*, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo» (Borges, 1996, p. 483). El «otro modo» de leer «La Muerte y la Brújula» será aquel de testimonio real de un protagonista del Buenos Aires del 1900.

Borges, de esta forma, se construye a sí mismo como poeta, escritor pero, no sin mayor vigor, en historiador social:

...
Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
Los atareados años desafía;
Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
Menos que la liviana melodía
Que solo es tiempo...
(Borges & Bullrich, 2000, p. 170).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, J. L. (1996). *Obras Completas*. Vol. I. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. & Bullrich, S. (2000). *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Busquet, L. (1992). Borges y el barroco. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (505-507). Recuperado el 7 de junio, 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcbr9h9>.
- Calderón de la Barca, P. (1997). *La vida es sueño*. Edición de Rodríguez Cuadros, E. Madrid: Espasa Calpe. Recuperado 9 de junio, 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmc542n2>
- Campo y Francés, Á. del (1986). La Melancolía de Durero y la de Panofsky. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (63), 105-184. Recuperado el 27 de septiembre, 2015, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmchh6Z8>.
- Cortázar, C. Sabor de (1987). *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. Recuperado el 27 de septiembre, 2015, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmch6f0>.

- Dalbosco, D. M. (2010). *Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945)*. *Gramma. Anejo*, 1, (3). Recuperado el 8 de junio de 2017, de <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1975>.
- Figueroa-Dreher, S. K.; Dreher, J., & Soeffner, H. G. (2011). *Construcciones de identidad y simbolismo colectivo en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Floría, C. & García Belsunce, C. A. (1992). *Historia de los Argentinos*. Tomo II. Buenos Aires: Larousse.
- Galardi Elitchery, A. (2011). *Espacio y paisajística en cuatro letrados (Resonancias de los bosques antiguos)*. Buenos Aires: Edición del autor.
- García Gual, C. (1992). Borges y los autores clásicos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (505-507). Recuperado el 8 de junio, 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcb9h9>
- Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, E., Trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Horacio (1805). *Arte poética o Epístola a los Pisones* (Iriarte, T., Trad.). Madrid: Imp. Real. Recuperado el 27 de septiembre, 2015, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmc00009>.
- Lapeña Martínez, E. (2001). *El temperamento melancólico: hacia una alquimia posible del arte* [Memoria para optar al grado de doctor]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 5 de octubre, 2015, de http://www.europeana.eu/portal/record/9200101/BibliographicResource_1000126622613.html
- Lojo, M. R. (1998). Borges: “Civilización” y “Barbarie”, dos versiones del sueño de la historia. *Cuadernos Americanos*, (64). Recuperado el 8 de junio, 2017, de www.academia.edu/5700447/Borges_civilización_y_barbarie_dos_versiones_del_sueño_de_la_Historia
- Martínez Estrada, E. (1942/1993). *Radiografía de la Pampa* (Pollman, L., Coord.). Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos.
- Paul, A. M. N. (2014). El concepto de melancolía en Marsilio Ficino. *EIKASIA*, (57), 175-186. Recuperado el 5 de octubre, 2015, desde www.revistadefilosofia.com/57-10.pdf.
- Quevedo y Villegas, F. de (2003). *Sonetos de Quevedo*. Recuperado 7 de junio, 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcfj2s3>.
- Rivers, G. S. de (1992). Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético. *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Barcelona: PPU. Recuperado 9 de junio, 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcmc983>
- Shakespeare, W. (2000) *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare* (Celenio, I. , Trad.). Recuperado 8 de junio, 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcpv6f8>.
- Tanizaki, J. (1994). *El Elogio de la sombra* (Escobar, J., Trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Virgilio (2011). *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida. Eneida* (Espinosa Pólit S. I., A., Trad.). México: Jus. Recuperado el 27 de septiembre, 2015 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmc2n5n8>