



El Colegio de México

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

**Las posibilidades de una tradición literaria:
configuración y reconfiguración del relato
gauchesco-orillero en Borges (1927-1971)**

T e s i s

que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

presenta

Jesús Miguel Dávila Dávila

Asesor
Dr. Rafael Olea Franco

Ciudad de México, 2018

ÍNDICE

Agradecimientos	6
Resumen	7
Introducción	9
Capítulo 1. Primeros relatos: 1927-1935	17
1.1. “Leyenda policial” (1927): el suburbio, el compadrito y la liturgia del duelo	17
1.2. De <i>Evaristo Carriego</i> (1930) a “Hombre de la esquina rosada” (1935)	20
1.3. El narrador de “Hombre de la esquina rosada”: un posible misterio	27
Capítulo 2. El apogeo del culto del coraje en la narrativa borgeana: 1944-1953	49
2.1. El estilo de Hernández y las lecturas de Borges	52
2.2. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944)	61
2.3. «El desafío» (1952)	75
2.4. “El Sur” (1953)	87
2.5. “El fin” (1953)	104
Capítulo 3. Crisis del culto del coraje y reconfiguración del relato gauchesco-orillero: 1966-1970	113
3.1. “La intrusa” (1966)	113
3.2. “El encuentro” (1969)	122
3.3. “Historia de Rosendo Juárez” (1969)	148
3.4. “Juan Muraña” (1970)	168
3.5. “El indigno” (1970)	176
Capítulo 4. “La noche de los dones” (1971): el fin del ciclo gauchesco-orillero en la narrativa borgeana	187
4.1. Juan Moreira, el circo y el teatro nacional de Argentina: 1879-1900	188
4.2. “La noche de los dones” y la crítica borgeana	200

4.3. La Confitería del Águila: El París de Sudamérica	204
4.4. Un señor de edad: el picadero	208
4.5. La muerte de Juan Moreira o la destrucción del héroe gauchesco suburbano	215
Conclusiones	259
Bibliografía	265

Para Cecilia, Graciano, René y Graciela

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, es imprescindible expresar mi gratitud al Colegio de México —especialmente al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios— por permitirme acceder a una formación de excelencia; desde el día en que fui aceptado hasta la fecha, esta institución, exigente y noble como pocas, ha procurado poner a mi alcance los medios óptimos para que yo madure en lo académico y lo personal. Agradezco infinitamente la oportunidad de trabajar con el doctor Rafael Olea Franco, uno de los mejores estudiosos de Borges; espero que algún pasaje de mi tesis logre corresponder a su lucidez, generosidad y paciencia. Asimismo, espero que en alguna de las páginas siguientes, sean visibles el rigor y la pasión que Carmen Álvarez —en la Universidad Autónoma del Estado de México— y Gabriel Linares —en la Universidad Nacional Autónoma de México— fomentaron en mí para leer, pensar y escribir; sin su bondad y ejemplo, yo sería otro tipo de intelectual y de persona. También es indispensable hacer pública mi gratitud a Dante Ortiz López, amigo leal y sutil maestro: en la adversidad, las alegrías y, sobre todo, el amor de la literatura, se fortaleció hasta lo inquebrantable el cariño y respeto recíprocos. Agradezco a Martha Lilia Tenorio y a Alejandra Amatto la lectura paciente y generosa de este documento, así como de sus vacilantes versiones iniciales.

Finalmente, agradezco a todas las personas que dieron o han dado sentido a mis días durante casi treinta y tres años. Si alguna proeza cupo en este periplo inusual, no me pertenece, sino a ustedes: procuré llevar al mejor sitio, con la mayor dignidad, sus innumerables esfuerzos. Gracias por conspirar en favor de mis metas y sueños.

RESUMEN

En la narrativa de Jorge Luis Borges, uno de los temas más persistentes es el culto del coraje. En total, doce cuentos comparten ese tema; fueron escritos entre 1927 y 1971. En estos textos, los protagonistas son cuchilleros; las acciones relatadas suelen ocurrir hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Los relatos en cuestión establecen fuertes y complejos vínculos con la historia y la cultura popular de Argentina. Se pueden distinguir tres etapas. En la primera, se configura el escenario en que actúa el compadrito cuchillero, así como el esquema de acción típico del duelo a cuchillo. En la segunda, el culto del coraje alcanza su apogeo: Borges vuelve a pasajes cruciales del *Martín Fierro* y del *Juan Moreira* para exaltar la figura del cuchillero. Finalmente, en la tercera etapa, se establece un diálogo crítico con las dos anteriores; está caracterizada por un constante escepticismo con respecto a la figura del cuchillero suburbano. En el presente trabajo, se procura estudiar con el mayor cuidado posible cada etapa y cada uno de los relatos denominados gauchescos-orilleros del *corpus* borgeano.

Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad.

JORGE LUIS BORGES, Prólogo de *El otro, el mismo*.

A mí, más que discurrir sobre el fenómeno y los problemas de *la crítica*, lo que me gusta es meterme en el fenómeno y los “problemas” de *la literatura*. Para mí, por ejemplo, si se trata de un soneto de Garcilaso de la Vega, lo importante es entenderlo, y entenderlo no así como así, sino en su *ser* mismo, en su todo y en sus partes, con su sustancia y su ornamento, su mensaje y su estructura; entenderlo como lo entendían los contemporáneos de Garcilaso, y aun Garcilaso mismo.

ANTONIO ALATORRE, *Ensayos sobre crítica literaria*

INTRODUCCIÓN

En un ejercicio típico de su escritura, Jorge Luis Borges cierra la edición de 1974 de sus *Obras completas* con un epílogo donde “transcribe” el artículo que la ficticia *Enciclopedia Sudamericana*, publicada en Santiago de Chile, habría de dedicarle en 2074.¹ El gran prestigio que alcanzó —sobre todo hacia el final de su vida— sería desconcertante para los lectores del futuro: “El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones de ese renombre, que hoy nos resulta misterioso” (*OC74*, 1144). A menos que haya cambios drásticos en las preferencias y los hábitos de los lectores futuros, a muy pocos desconcertará el prestigio, aún creciente, que la obra borgeana ha alcanzado. El incrédulo autor ficticio de aquella nota inicia su indagación explorando un ámbito poco estudiado hasta hace un par de décadas en la obra borgeana:² “No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges

¹ Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 1143-1145. Borges emplea este recurso —frecuente en la literatura fantástica— en sus relatos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Utopía de un hombre que está cansado”. Por las condiciones en que el objeto proveniente del futuro se manifiesta, este ‘epílogo’ se parece a la ‘posdata’ contenida en “Tlön...” El cuento se publicó por primera vez en el número 68 de la revista *Sur* (1940); incluía una “Posdata de 1947”, que empezaba de esta forma: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur* —tapas verde jade, mayo de 1940— [...]” (*Sur*, 1940, núm. 68, p. 42); los lectores de aquella época debieron sentir, por lo menos, desconcierto. Unos meses después, el cuento fue incluido en la célebre antología preparada por Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo; para mantener la impresión de que la posdata provenía del futuro, Borges hizo algunos cambios: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940 [...]” (*Antología de la literatura fantástica*, Editorial Hermes, México, 1987, p. 125). En la versión de las *Obras completas* de 1974, que hasta ahora podemos considerar definitiva, se lee: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940 [...]” (*Ficciones*, *OC74*, p. 440). A reserva de una indagación más minuciosa, cabe sospechar que a partir de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), Borges dejó de actualizar el texto, con lo que aquel recurso fantástico tendió a desvanecerse.

² Sin duda, sería incorrecto afirmar que no se ha tratado la vertiente local o criolla en la obra de Borges. Ha pasado un par de décadas desde que, en un trabajo pionero, Rafael Olea Franco puso en tela de juicio la “opinión común” que definía a “Borges única y exclusivamente como un escritor «cosmopolita» o «universal»” y se propuso “ver la obra borgeana dentro del contexto cultural y literario en que se produjo, como un elemento activo de la cultura argentina del siglo XX, en la cual participa y de la cual recibe influencias” (*El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México,

correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa” (1144). Como han analizado diversos especialistas, y como también estudiaré en mi trabajo, en Borges hay una tendencia a idealizar el pasado argentino, especialmente las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; en su narrativa y en su poesía, el presente —de mediados de la década de 1920 en adelante— suele ser una degeneración de un pasado ilustre y heroico. Según el artículo ficticio de 2074, Borges sólo habría sentido nostalgia por su “estirpe militar”, lo que habría propiciado, primero, su culto del valor —o del coraje— y, luego, “la veneración atolondrada de los hombres del hampa”. Tal vez la afirmación sea válida para la poesía de Borges, donde el autor suele cantar, sin reticencias, las hazañas de sus mayores —Manuel Isidoro Suárez (1759-1843), Francisco Narciso de Laprida (1786-1829), el Coronel Francisco Borges (1835-1874), entre otros—. En esa clase de composiciones, prevalece un tono solemne; por sus temas, imágenes y versificación, aquellos poemas se encuentran más cerca de la cultura letrada que de la popular; los héroes se comportan con la rectitud que su tiempo les exigía.

En cuanto a la narrativa borgeana, la nota ficticia incurre en un par de imprecisiones. Con excepción de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” y “El Sur”, la “estirpe militar” borgeana no ocupa un lugar destacado en los cuentos del *corpus* que estudiaré; prácticamente nunca aparece. Trataré doce relatos: “Leyenda policial” (1927), “Hombre de la esquina rosada” (1935), “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-

1993, pp. 16 y 17). Con respecto a la narrativa, paulatinamente se ha logrado un mejor conocimiento de los cuentos protagonizados ya sea por cuchilleros suburbanos o por gauchos, fundamentales para comprender las relaciones entre Borges y la cultura, letrada y popular, de Argentina.

1874)” (1944) , «El desafío» (1952) —incluido en “Historia del tango” (*Evaristo Carriego*, edición de 1955)—, “El Sur” (1953), “El fin” (1953), “La intrusa” (1966), “El encuentro” (1969), “Historia de Rosendo Juárez” (1969), “Juan Muraña” (1970), “El indigno” (1970) y “La noche de los dones” (1971). Estos textos comparten el tema del culto del coraje; los protagonistas son cuchilleros; en la mayoría, se narran duelos a cuchillo según el esquema de acción codificado por el escritor argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1889). A partir de estas características, decidí excluir algunos relatos que si bien se desarrollan en ambientes gauchescos, no tienen como eje principal el culto del coraje ni la figura del cuchillero; se trata de “Funes el memorioso” (*La Nación*, 1942; *Ficciones*, 1944); “El muerto” (*Sur*, 1946; *El Aleph*, 1949) y “El otro duelo” (*Los libros*, 1970; *El informe de Brodie*, 1970). En este último, dos gauchos sostienen un duelo singular y sangriento: luego de ser degollados, deben intentar correr; quien llegue más lejos gana la competencia. Esta clase de duelo se aleja demasiado del modelo tradicional.

Los escenarios de los cuentos con que trabajaré —casi siempre, el suburbio; un par de veces, el mundo rural de la pampa—, el ambiente —clandestino— y el comportamiento —ambiguo e ilegal— de los personajes excluyen la participación de héroes impecables (éstos son recurrentes, en cambio, en la poesía borgeana). En esos relatos, se hace uso constante de la cultura popular argentina de fines del XIX y principios del XX.³ No abunda, en ellos, la “veneración atolondrada” del compadrito: solamente “Leyenda policial”, “Hombre de la esquina rosada” y «El desafío» tienden a ella. En los demás cuentos, se matiza —mediante el pudor y la destreza narrativa característicos de la escritura borgeana—, cuestiona o, incluso, aniquila la admiración del cuchillero.

³ Aquí retomo la fórmula, muy útil, con que Josefina Ludmer comienza a estudiar el género gauchesco: éste se caracteriza por “un uso letrado de la cultura popular” (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 11).

Parecería que en 1974 preocupaba a Borges la repercusión que algunos trabajos suyos habían tenido y que podrían tener en el futuro; al respecto, leemos en la nota ficticia:

[...] el más leído de sus cuentos fue “Hombre de la esquina rosada”, cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. Sus estrofas de corte popular, que son un eco de Ascasubi, exhuman la memoria de cuchilleros muy razonablemente olvidados. Redactó una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo (1144).

Borges reniega de tres textos: *Evaristo Carriego* (1930), “Hombre de la esquina rosada” (1935) y *Para las seis cuerdas* (1965); éstos tratan con admiración al cuchillero suburbano. En su trabajo biográfico sobre Carriego, Borges ahonda en la figura del guapo y el ambiente —suburbano y clandestino— donde éste actuaba; como se verá en el primer capítulo de mi investigación, *Evaristo Carriego* desarrolla varios elementos tratados de manera incipiente en “Leyenda policial” (1927). Durante el resto de su trayectoria narrativa, cuando Borges trate el suburbio bonaerense, volverá, una y otra vez, a la atmósfera configurada en *Evaristo Carriego*, incluso para cuestionarla o subvertirla. “Hombre de la esquina rosada” es el primer regreso afortunado a ese mundo. Luego de alejarse durante varios años del suburbio,⁴ con “La intrusa” (1966) Borges vuelve a él para comenzar una serie de cuentos donde paulatinamente derruye los principios del heroísmo suburbano. Quizá *Para las seis cuerdas* —publicado dos años antes que “La intrusa”— es una despedida nostálgica de aquel mundo idealizado por este autor desde sus primeros trabajos.

Las tres obras de que Borges reniega en 1974 tuvieron éxito entre públicos letrados y populares. Por ejemplo, en 1962, se estrenó la película *Hombre de la esquina Rosada*, bajo la dirección de René Mugica; me atrevería a decir que gracias al interés de Borges, el

⁴ “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, «El desafío», “El Sur” y “El fin” transcurren en la “campana” —es decir, en un entorno rural—.

nombre y la obra de Evaristo Carriego no fueron cubiertos por el velo del olvido; algunas milongas han sido musicalizadas e interpretadas por artistas de renombre.⁵ En la nota ficticia de 2074, se intenta razonar ese éxito: “Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto. Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires que jamás existió” (1144). Como bien sabía Borges —y como analizaré en el cuarto capítulo de mi trabajo—, ya antes había ocurrido un fenómeno semejante con el teatro gauchesco: tras un complejo proceso, las élites sociales y culturales de Argentina aceptaron y disfrutaron los espectáculos donde se representaba la vida de personajes entregados a la “barbarie” —el más célebre fue Juan Moreira—. En el caso de Borges, su prestigio ostensible como autor letrado —que, en buena medida, proviene de una erudición extraordinaria en los ámbitos de la tradición occidental—, facilitaría la aceptación de temas, géneros y obras considerados indignos por públicos cultos y, a menudo, pretenciosos: si Borges podía gozar de personajes tan “deleznable” como Juan Moreria, Juan Muraña, los hermanos Iberra, entre otros cuchilleros, ¿por qué el resto no podría permitirse semejantes “deslices”? Sin embargo, la situación es mucho más compleja: Borges trató con sumo cuidado y profundidad el género gauchesco, una de las vertientes más robustas de la tradición rioplatense. La memoria de este género abarca generaciones, sin que se puedan trazar límites precisos entre cultura letrada y popular. Borges mismo señala que “de la azarosa

⁵ Cito algunos ejemplos: en el disco *El tango* (1965), aparecen “Milonga de Jacinto Chiclana” y “A Don Nicanor Paredes” —titulada “Milonga de Don Nicanor Paredes” en *Para las seis cuerdas*— musicalizadas por Astor Piazzolla e interpretadas por Edmundo Rivero. En 1976, Mario Rubén González Pierotti —mejor conocido como Jairo— interpretó “Milonga de dos hermanos”. La “Milonga de Manuel Flores” fue musicalizada por Aníbal Troilo e interpretada por el actor Roberto Villanueva en la película *Invasión* (1969), cuyo guión fue escrito por Borges y Bioy Casares; cabe añadir que hay una interpretación reciente de esta milonga, a cargo de la banda uruguaya Eté & Los Problems, incluida en *El compipulenta 2* (disco 3; 2013).

conjunción de [...] dos estilos vitales [el del «gauchaje» y el de «hombres de cultura civil»], del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca”.⁶ Desde sus orígenes, el género en cuestión reúne a personas con formaciones muy distintas: por un lado, hay hombres con una cultura refinada para la época —por ejemplo, José Hernández y Eduardo Gutiérrez—; por otro, hombres analfabetos como solían ser los gauchos. El tratamiento de Borges de estos temas y su recepción favorable entre el público argentino forman parte de un largo proceso en el que convergen, no sin tensiones constantes, la cultura letrada y la cultura popular rioplatenses.

Los duros juicios expresados en la nota ficticia de 2074 podrían hacernos pensar que de pronto Borges quiso enmendar sus errores: habría tenido una súbita iluminación que le permitió comprender la magnitud del “daño” que había ocasionado a la cultura argentina. Sin embargo, esa imagen no concuerda con el desarrollo del tema gauchesco en la narrativa borgeana durante cerca de cincuenta años. Distingo tres etapas en ese dilatado trayecto, que describo de manera sucinta a continuación. En primer lugar, entre 1927 y 1935, se configuran los rasgos básicos del relato gauchesco-orillero practicado por Borges:⁷ se presentan hechos ocurridos entre fines del siglo XIX y comienzos del XX; las acciones se desarrollan en los suburbios de Buenos Aires —por lo general, en las cercanías del arroyo Maldonado—; se presentan o sugieren actividades clandestinas —robos, homicidios y prostitución, principalmente—; se elogia la figura del cuchillero suburbano; se narran duelos a cuchillo bajo un esquema de acción repetitivo: un personaje llega a desafiar a otro por fama, pelean y el provocador suele morir. En esta etapa —a la que dedico el primer

⁶ “La poesía gauchesca”, en *Discusión*, OC74, p. 179.

⁷ Retomo este término de un trabajo escrito por Juan Pablo Dabove (“Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo”, en *In memoriam: Jorge Luis Borges*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2008, pp. 391-412).

capítulo de mi investigación—, nace el culto del coraje en la narrativa borgeana bajo la tutela del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

En segunda instancia, entre 1944 y 1953, el relato gauchesco-orillero se aleja del suburbio bonaerense y se ubica en la campaña, en los tiempos de Martín Fierro (hacia la década de 1870). En cuanto a los temas y la técnica narrativa, estos desplazamientos acercan los trabajos de Borges a José Hernández. No obstante, la influencia de Gutiérrez no decae; por lo contrario, aumenta: la “ética” del compadrito cuchillero —determinada, en el caso de Borges, por el comportamiento de Juan Moreira— influye en un personaje tan bien definido en la tradición gauchesca como Martín Fierro. En esta etapa, estudiada en el segundo capítulo de mi investigación, el culto del coraje alcanza su apogeo; incluso veremos a Borges incurrir en el dogmatismo.

El primer texto de la tercera etapa es “La intrusa” (1966); con éste, inicia una reconfiguración profunda del relato gauchesco-orillero. En los relatos de esta etapa, que trato en el tercer capítulo, Borges recurre a la autoironía de manera constante; se distancia de sus relatos anteriores y cuestiona su fervor hacia el cuchillero suburbano. Caracteriza el suburbio como un espacio proclive a la violencia, la ilegalidad y la trampa. El guapo pierde poco a poco sus atributos principales: coraje desinteresado, fama, honorabilidad en el duelo a cuchillo, que deja de ser un acto heroico y envidiable; con sutileza, Borges transgrede la ‘liturgia’ que ese tipo de peleas requería. Hallaremos varias alusiones al teatro gauchesco: ese fenómeno cultural habría fomentado en los compadritos de fines del XIX una visión hiperbólica del héroe gauchesco; fascinados, estos hombres habrían llevado a la realidad la ficción teatral.

En 1971, aparece “La noche de los dones”, cuento que da fin al ciclo gauchesco-orillero en la narrativa borgeana. Considero que éste es el relato más complejo de la serie:

Borges despliega una erudición semejante a la que hallamos en sus textos más célebres hasta la fecha —pienso, por ejemplo, en “Pierre Menard autor del Quijote” (1939) y en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940)—. Sin embargo, esta vez, emplea intertextos provenientes de la cultura local argentina, letrada y popular; además, no los enuncia: las referencias están implícitas. Por ejemplo, en la frase “una cara rubiona, picada de viruela”, hay una alusión muy precisa, pero difícil de identificar, al expediente que la justicia argentina armó —entre 1869 y 1871— en torno al criminal llamado Juan Moreira. Debido al origen de los intertextos y a que Borges no los enuncia, se ha valorado poco, o con parámetros inapropiados, la gran calidad de “La noche de los dones”. Por tres motivos básicos, decidí dedicar el cuarto capítulo de mi investigación a este cuento: cierra un ciclo narrativo de casi cincuenta años, ha sido poco estudiado y es de una gran complejidad.

Me parece que los duros juicios del epílogo de las *Obras completas* forman parte del proceso de desencanto y desmitificación que, en la narrativa borgeana, comienza en 1966. Tras escribir un cuento tan transgresor como “La noche de los dones”, es comprensible que Borges se sienta incómodo al recopilar su obra y notar que ha dedicado varias décadas de su vida a la exaltación del héroe gauchesco, sobre todo en la vertiente suburbana. Acaso también logró advertir que en su narrativa dedicada al tema, se cumple aquella virtud que destacó en uno de sus más ilustres precursores: “Hernández hizo lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó”.⁸ Mi trabajo procura estudiar, en lo posible, las modificaciones realizadas por Borges con respecto a la tradición que hereda y con respecto a su obra misma.

⁸ “José Hernández, *Martín Fierro*” [prólogo publicado originalmente en 1968], en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Alianza, Madrid, 2002, p. 147.

CAPÍTULO 1. PRIMEROS RELATOS: 1927-1935

1.1. “Leyenda policial” (1927): el suburbio, el compadrito y la liturgia del duelo

Los cuchilleros del suburbio bonaerense aparecen en la narrativa borgeana desde la etapa inicial hasta la tardía. A partir de este tipo de personaje, Borges desarrolló sus primeras tentativas en los ámbitos del relato breve: en 1927, en el número 38 de la revista *Martín Fierro*, se publicó “Leyenda policial”;¹ esta breve narración fue recogida al año siguiente en *El idioma de los argentinos* con el título de “Hombres pelearon”. En ese relato, Borges presenta los elementos fundamentales para sus relatos gauchesco-orilleros protagonizados por compadritos:

Ésta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero; de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar (*Martín Fierro*, 4).

Se empieza a configurar un espacio y un tiempo al que Borges volverá constantemente durante el resto de su obra. Se trata de los suburbios de Buenos Aires hacia finales del siglo XIX. En sus relatos gauchesco-orilleros, pocas veces Borges proporciona fechas precisas: prefiere aludir, mediante una serie de referencias históricas y culturales —a menudo, muy complejas—, a un periodo que abarca de fines del XIX a principios del XX. En “Leyenda policial”, se establece una fecha mucho menos vaga: 1896 o 1897. En el suburbio de aquellos años, destaca el color rosado, que reaparecerá varias veces en este tipo de narraciones (por ejemplo, en el título del siguiente relato gauchesco-orillero escrito por Borges: “Hombre de la esquina rosada”). La homogeneidad de la ciudad moderna todavía no borraba las diferencias entre los barrios: “las patrias chicas eran fervor”; el Norte y el

¹ *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre, 1927, núm. 38, p. 4.

Sur se provocaban mediante valerosas milongas y resolvían, como se verá, sus conflictos a puñaladas.

Borges nos ofrece una definición temprana, sencilla y muy útil del término ‘las orillas’: “Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era «el centro» era «las orillas»: palabra de orientación más despreciativa que topográfica” (4). El narrador se corrige: al principio recurrió a la palabra ‘arrabal’, empleada en años “recientes” —mediados de la década de 1920—. Hacia finales del XIX, la gente del centro usaba el término ‘las orillas’ para designar, con desprecio, las áreas habitadas por la gente pobre de Buenos Aires. De inmediato, aparece el protagonista del suburbio: “De las orillas pues y aún de las orillas del Sur fue el Chileno: peleador famoso de los Corrales, señor de la insolencia y del corte, guapo que detrás de una zafaduría para todos entraba en los bodegones y en los batuques, gloria de matarifes en fin” (4). La mayor obsesión del cuchillero suburbano es la fama: por ésta vive, mata y muere. No puede tolerar que otro lo supere en ese ámbito: “Le noticiaron que en Palermo había «un hombre», uno al que le decían el Mentao y decidió buscarlo y pelearlo” (4). El otro cuchillero lleva en el apodo la fama; el Chileno, por lo tanto, tiene que buscarlo. Para que la ‘liturgia’² del duelo ocurra, debe haber dos guapos: uno va al barrio del otro a desafiarlo. En “Leyenda policial”, el Chileno, en compañía de otros compadritos, se desplaza desde los Corrales hasta el Norte:

Salió de la otra punta de una noche húmeda. Atravesó la vía en Centro América y entró en un país de calles sin luz. Agarró la vereda; vio luna infame que atorraba en un hueco, vio casas de decente dormir. Fue por cuadras de cuadras. Ladridos tirantes se le abalanzaron para detenerlo desde unas quintas. Dobló hacia el norte. Silbidos ralos y sin cara rondaron los tapiales negros; siguió. Pisó ladrillo y barro, orilló la Penitenciaría de muros tristes. Cien hamacados pasos más y arribó a una esquina embanderada de taitas y con su mucha luz de almacén, como si empezara a incendiarse por una punta. Era la de Cabello y Coronel Díaz (4).

² Retomo el término de un trabajo de Martín Gaspar, (“La liturgia del duelo y la voz popular en tres relatos de cuchilleros de Borges”, *Variaciones Borges*, 2017, núm. 43, pp. 109-126).

No sólo el vocabulario puede dificultar la comprensión de este pasaje. En los relatos gauchesco-orilleros de Borges, suele haber un manejo “arcaizante” de la nomenclatura de las calles —lo que concuerda con la época en que las acciones se desarrollan—; es decir, se utilizan nombres antiguos. Además, se habla de sitios que con el paso de tiempo desaparecieron. El Chileno procedía del barrio que se formó alrededor de los Corrales Viejos (donde ahora se localiza el Parque de los Patricios).³ Debió caminar hacia el norte, en dirección a la zona donde la Recoleta se encuentra actualmente. Debió atravesar la avenida Centroamérica (que en 1902 cambió de nombre a Pueyrredón)⁴ para internarse en el barrio de Palermo. Caminó, hacia el oeste, sobre una vereda rodeada de “casas de decente dormir”, lo que sería un indicio de que todavía se encontraba lejos del lugar que le interesaba. Dio vuelta hacia el norte; caminó alrededor de la antigua Penitenciaría Nacional (demolida en 1962 y reemplazada por el parque Las Heras); finalmente, llegó al almacén localizado en la esquina de las calles Cabello y Coronel Díaz. Ya hay una serie de elementos que Borges desarrollará en sus siguientes trabajos: la noche, el establecimiento nocturno, la vida clandestina, el suburbio. En *Evaristo Carriego*, Borges hará un recorrido semejante por las calles de Palermo para reconstruir —e idealizar— el mundo en que aquel poeta vivió.

Con minuciosidad, se consigna la ‘liturgia’ del duelo: el Chileno entra al establecimiento; provoca al Mentao; éste acepta el duelo y salen a pelear a la calle:

El duro malevaje los vio pelear. [...] los cuchillos buscaron sendas de muerte. Un salto y la cara del Chileno fue disparatada por un hachazo y otro le empujó la muerte en el pecho. Sobre la tierra con blandura de cielo del callejón, se fue desangrando. Murió sin lástimas. [...] Murió de pura patria; las guitarras varonas del bajo se alborozaron. Así fue el entrevero de un cuchillo del Norte y otro del Sur.

³ Leonel Contreras, *Historia cronológica de la ciudad de Buenos Aires: 1536-2014*, Editorial Dunken, Buenos Aires, 2014, p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 293.

Dios sabrá su justificación: cuando el Juicio retumbe en las trompetas, oiremos de él (4).

Como analizaré en las secciones siguientes, Borges sigue el modelo instaurado por Eduardo Gutiérrez: debe haber un público que legitime la pelea —“el duro malevaje—; uno de los cuchilleros termina marcado de la cara; el provocador muere. A diferencia de su precursor, Borges tiende a narrar los duelos de manera lacónica e, incluso, opta por perspectivas narrativas que dificultan la percepción de la pelea —rasgo en el que creo advertir la saludable influencia de José Hernández—.

1.2. De *Evaristo Carriego* (1930) a “Hombre de la esquina rosada” (1935)

Varias décadas después de haber publicado “Leyenda policial”, Borges recordaría que este texto proviene de un relato de la tradición oral de Buenos Aires que él solía repetir: “mis conversaciones (mis amigos hartos lo saben) no prescindieron de él; hacia 1927 lo escribí y con enfático laconismo lo titulé «Hombres pelearon»; años después, la anécdota me ayudó a imaginar un cuento afortunado, ya que no bueno, «Hombre de la esquina rosada»”.⁵ Originalmente, este cuento apareció en 1933, en la *Revista Multicolor de los Sábados*, con el título de “Hombres de las orillas”; después se publicó en *Historia universal de la infamia* (1935), con el célebre título que Borges menciona.⁶ Como hemos visto, en el texto precursor —“Leyenda policial”—, la trama es muy sencilla: los protagonistas son dos

⁵ “Historia del tango”, en *Evaristo Carriego*, OC74, p. 165. Conviene notar que, en la cita, Borges mezcla año de publicación y título: en 1927 usó “Leyenda policial” y en 1928, “Hombres pelearon”. También es necesario aclarar que “Historia del tango” fue añadido en 1955 a *Evaristo Carriego*, libro publicado originalmente en 1930. Como se verá, en los primeros años de la década de 1950, el culto del coraje alcanza en la narrativa —y quizá en toda la obra— de Borges su máximo esplendor; en la década siguiente vendría el declive.

⁶ “Hombres de las orillas”, *Revista Multicolor de los Sábados*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1933, s. p.; “Hombre de la esquina rosada”, *Historia universal de la infamia*, OC74, pp. 329-334. Además del título, yo sólo destacaré un par de diferencias: por un lado, el texto de 1933 está firmado con el seudónimo de “F. Bustos”; de ahí que al final del relato, el narrador diga: “Entonces, Bustos, volví a sacar el cuchillo corto y filoso [...]”. Por otro, la versión de 1935 está dedicada a Enrique Amorim. En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, parece que hay otra confusión de años y versiones: Borges sugiere que “Hombre de la esquina rosada” se publicó con el seudónimo de Francisco Bustos (OC74, p. 291).

personajes suburbanos de Buenos Aires —u orilleros—, uno del norte y otro del sur; este último se entera de la fama de aquél; va a desafiarlo a Palermo; pelean a cuchillo y el forastero muere. En “Hombre de la esquina rosada”, la historia se vuelve más compleja por el cambio de perspectiva —se narra en primera persona—, la adición de dos personajes fundamentales —la Lujanera y el narrador—, el rechazo del desafío, el origen del retador —ahora uno del norte va a desafiar a alguien del sur—,⁷ entre algunas otras variantes.

La trayectoria prodigiosa de Borges como narrador coincide con el nacimiento, en su obra, del culto del coraje. Este último fue precedido por la idealización de los suburbios de Buenos Aires en la poesía —*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)— y en ensayos como “La pampa y el suburbio son dioses” (segunda *Proa*, 1926; *El tamaño de mi esperanza*, 1926), “Carriego y el sentido del arrabal” (la *Prensa*, 1926; *El tamaño de mi esperanza*), “Ascendencias del tango” (*Martín Fierro*, 1927; *El idioma de los argentinos*) o “El truco” (*La Prensa*, 1928; *El idioma de los argentinos*; *Evaristo Carriego*). La idealización del suburbio y de su protagonista —el “compadrito cuchillero”, término que retomo de Olea Franco—⁸ se afianzó en los siete capítulos que contenía la primera edición de *Evaristo Carriego* (1930).⁹ Ahí Borges procuró recrear el Palermo de finales del siglo XIX; esta labor permitió una configuración más precisa de la atmósfera en la que se desarrollarían los relatos posteriores de orilleros,

⁷ La escasa, pero muy significativa, información que el narrador proporciona —“Rosendo Juárez el Pegador era de los que pisaban fuerte por Villa Santa Rita” y “los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gaona y el Maldonado” (*Historia universal de la infamia*, OC74, p. 329)— nos permite saber que las acciones del relato se desarrollan en un sitio ubicado entre las actuales avenidas Gaona y Juan Bautista Justo (calle bajo la que corre, entubado, el arroyo Maldonado), en el barrio de Villa Santa Rita.

⁸ *El otro Borges. El primer Borges*, p. 223.

⁹ Éstos son: “Palermo de Buenos Aires”, “Una vida de Evaristo Carriego”, “Las Misas Herejes”, “La Canción del Barrio”, “Un posible resumen”, “Páginas complementarias” —donde aparece “El truco”— y “Las inscripciones de los carros”. Para la edición de 1955, Borges añadió al libro cinco capítulos: “Historias de jinetes”, “El puñal”, “Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego”, “Historia del tango” y “Dos cartas”.

especialmente los tardíos: vemos aparecer almacenes, conventillos, “la miseria gringa”, “el Maldonado, reseco y amarillo”, el malevaje calabrés y, sobre todo, “un compadraje cuchillero y soberbio” (*EC, OC74*, 106-111). En ese escenario, se desarrolla “Hombre de la esquina rosada”. Incluso es posible que el título definitivo de este relato provenga de una de las imágenes “incidentales” que, a decir de Borges, “defenderían” la memoria de Carriego: “el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el fuego humilde de San Juan, revolcándose como un perro en mitad de la calle, la estaca de la carbonería, su bloque de apretada tiniebla, sus muchos leños, la mampara de fierro del conventillo, los hombres de la esquina rosada” (120). En los capítulos originales de *Evaristo Carriego*, Borges describe brevemente una serie de elementos que después desarrollará, tanto en “Hombre de la esquina rosada” como en algunos relatos tardíos —“El encuentro” (1969) “Historia de Rosendo Juárez” (1969), “Juan Muraña” (1970) y “El indigno” (1970)—. Por el momento, trataré un grupo de imágenes afines entre “Hombre de la esquina rosada” y *Evaristo Carriego*: el establecimiento nocturno, el arroyo Maldonado, el inmigrante y el guapo.

En su recorrido imaginario por el Palermo de Evaristo Carriego, Borges detiene la mirada sobre un establecimiento para trasnochadores: “Bajando por la calle de Chavango (después Las Heras) el último boliche del camino era *La Primera Luz*, nombre que, a pesar de aludir a sus madrugadores hábitos, deja una impresión —justa— de ciegas calles atascadas sin nadie, y al fin, a las cansadas vueltas, una humana luz de almacén”¹⁰ (*EC, OC74*, 111). Al hacer énfasis en la luminosidad del establecimiento en medio de la noche oscura y solitaria, el autor evita proporcionar información más precisa sobre aquel “boliche”. A partir del nombre, la ubicación y los horarios de éste, cabe pensar que se trata de un espacio favorable a la vida nocturna clandestina. En “Hombre de la esquina rosada”,

¹⁰ A menos que se indique otra cosa, las cursivas siempre provendrán del original.

el lugar donde sucede la mayoría de acontecimientos sobresale por su luminosidad y sus sonidos: “Los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. Era un local que usted lo divisaba de lejos, por la luz que mandaba a la redonda el farol sinvergüenza, y por el barullo también” (*Historia universal de la infamia*, OC74, 329). Si bien el relato no aclara este punto, puede sostenerse que en aquel sitio se ejercía o se promovía la prostitución: “La Julia, aunque de humilde color, era de lo más conciente [*sic*] y formal, así que no faltaban musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile. [...] Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar” (*HUI*, OC74, 329-330). En varios pasajes de *Evaristo Carriego*, Borges habla de los orígenes sórdidos del tango: “Lo bailaban también en las casas malas de la calle del Temple, sofocado el organito de contrabando por el colchón pedido a uno de los lechos venales [...]” (*EC*, OC74, 125, nota 1). En una descripción que prácticamente contiene la trama de “Hombre de la esquina rosada”, Borges observa que aquel baile se practicaba en “salones” como el de Julia, donde, además, había que pagar para tener pareja:

Hacia los muchos corralones de la calle Cerviño o hacia los cañaverales y huecos del Maldonado —zona dejada con galpones de zinc, llamados diversamente *salones*, donde flameaba el tango, a diez centavos la pieza y la compañera— se trenzaba todavía el orilleraje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un compadrito muerto con una puñalada humana en el vientre (130).

Al establecer la importancia del tango y de la milonga para el suburbio bonaerense, Borges atribuye el primero a los prostíbulos: “En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás. Lo representativo de veras es la milonga” (133). Dado que en esos años Borges asociaba el tango con el prostíbulo,

cabría sugerir que en aquel salón de “Hombre de la esquina rosada” se fomentaba, entre otras actividades clandestinas, la prostitución.

En *Evaristo Carriego*, Borges recuerda que el arroyo Maldonado, “reseco y amarillo zanjón”, establecía los límites entre el suburbio bonaerense y un mundo casi rural: “Hará unos cincuenta años, después de ese irregular zanjón o muerte, empezaba el cielo: un cielo de relinchos y crines y pasto dulce, un cielo caballar, los *happy huntinggrounds* haraganes de las caballadas eméritas de la policía” (*EC, OC74*, 109). Junto a este arroyo, se localizaban, digamos, las orillas de las orillas y vivían los marginales entre los marginales: “Hacia el Maldonado raleaba el malevaje nativo y lo sustituía el calabrés, gente con quien nadie quería meterse, por la peligrosa buena memoria de su rencor, por sus puñaladas traicioneras a largo plazo” (109). El malevaje calabrés era temido incluso por los cuchilleros argentinos, pero no porque aquéllos fueran valientes y diestros para pelear, sino porque atacaban a traición; en el código de honor gauchesco del suburbio —que, como veremos, está más cerca de Juan Moreira que de Martín Fierro—, aquella conducta de los calabreses sólo merecía el desprecio. Mientras el guapo, quien reúne las condiciones de orillero y criollo, es un “cultor del coraje”, el inmigrante italiano tiende a ser un “cultor de la infamia” (127-128). Para muchos argentinos de aquel tiempo, los extranjeros, sobre todo los originarios de Italia, se ubicaban en los últimos peldaños de la escala social; al respecto, Borges observa:

Carriego solía vanagloriarse *A los gringos no me basta con aborrecerlos; yo los calumnio*, pero el desenfreno alegre de esa declaración prueba su no verdad. El criollo, con la seguridad de su ascetismo y del que está en su casa, lo considera al gringo un menor. Su misma felicidad le hace gracia, su apoteosis espesa. Es de común observación que el italiano lo puede todo en esta república, salvo ser tomado realmente en serio por los desalojados por él. Esa benevolencia con fondo completo de sorna es el desquite reservado de los *hijos del país* (114).

En “Hombre de la esquina rosada”, reaparecen ambos elementos: el Maldonado y el inmigrante italiano. Éste participa de manera fugaz en el cuento, pero su comportamiento basta para comprender que el narrador lo desprecia y que acaso merece ese trato. Luego de irrumpir en el salón de Julia, Francisco Real comienza a avanzar entre los compadritos, haciendo a un lado —con violencia, si se requiere— a quien se interpone en su trayecto, incluido el narrador: “Siguió como si tal cosa, adelante. Siguió, siempre más alto que cualquiera de los que iba despartando, siempre como sin ver. Los primeros —puro italianaje mirón— se abrieron como abanico, apurados” (*HUI, OC74*, 330). Cobardemente, apresurados por el miedo, los italianos se apartan del camino de Francisco Real; tal actitud coincide con la imagen desdeñosa que Borges configura de ese tipo de inmigrantes en *Evaristo Carriego*: son incapaces de desafiar al enemigo y enfrentarlo en una pelea a cuchillo.

Como espacio físico y como símbolo, el Maldonado tiene una importancia fundamental en el cuento. Al comienzo, el narrador indica que aquella noche de desengaños, “Rosendo dejó, para no volver, el Arroyo” (329). En cuanto al sentido literal de la frase, podría decirse que aquel compadrito abandonó para siempre el suburbio, así como a sus camaradas y admiradores; en cuanto al valor simbólico del Maldonado, yo diría que esa noche Rosendo renunció al coraje, el prestigio, la dignidad y la honra, dentro de los códigos del suburbio, desde luego. Como se ha dicho, aquel salón se encontraba “entre el camino de Gauna y el Maldonado”: esa ubicación implica mayor marginalidad y favorece las actividades clandestinas. Las aguas de este arroyo reciben, primero, la daga inútil de Rosendo Juárez luego de que éste rechaza el desafío de Real; hacia el final del cuento, el cadáver de Real termina en el Maldonado: “Un envión y el agua torrentosa y sufrida se lo

llevó. Para que no sobrenadara, no sé si le arrancaron las vísceras, porque preferí no mirar” (334). El arroyo también sirve para encubrir crímenes como el cometido esa noche.

Al caracterizar al cuchillero suburbano en *Evaristo Carriego*, Borges retoma varios rasgos de Juan Moreira —cuyas hazañas se contaron originalmente en la novela homónima que Eduardo Gutiérrez publicó, por entregas y bajo la forma de folletín, entre 1879 y 1880—: es un personaje “acosado por la justicia” (109); le gusta andar a caballo (111 y 117); suele enfrentar, solo y en duelos a cuchillo, a la policía (111 y 129); usa su rebenque para castigar a quienes le faltan al respeto (117-118); tiene un prestigio intachable de “cultor del coraje” (127). Como Borges en aquellos años, Carriego admiraba con fervor a Moreira, cuya muerte solía contar, seguramente en la versión “canónica”: “[Carriego] era aficionado también a las calumniadas biografías de guapos que hizo Eduardo Gutiérrez, desde la semirromántica de Moreira hasta la desengañadamente realista de Hormiga Negra, el de San Nicolás (*¡del Arroyo y no me arrollo!*)” (116). La admiración de Carriego hacia este personaje era tan grande, que le dedicó el poema “El guapo”, llamándolo “San Juan Moreira” (127).

Idelber Avelar señala que “entre las operaciones que realiza Borges con la masculinidad en la serie inaugurada por «Hombre de la esquina rosada», la más visible y más trabajada en la bibliografía [crítica] es la idealización de los compadritos”.¹¹ En gran parte del relato, Francisco Real —el Corralero— y Rosendo Juárez —el Pegador— aparecen como manifestaciones fehacientes del coraje suburbano descrito en *Evaristo Carriego*. El primero procede del “Norte”, es decir, del Palermo que Borges idealiza desde sus primeros libros: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y

¹¹ “Ficciones y rituales de la masculinidad en la obra de Borges”, *La Biblioteca*, 2013, núm. 13, p. 98.

eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería” (*HUI*, OC74, 329). Durante aquella noche fatídica, este personaje se comporta de un modo impecable dentro del código de honor suburbano: en calidad de forastero, entra al salón para desafiar a otro cuchillero cuyas “mentas” de guapo o valiente han llegado hasta Palermo; ante el rechazo del desafío, se impone su figura de guapo en aquel sitio y se queda con la mujer del otro, la Lujanera. Incluso me atrevería a pensar que el Corralero tuvo un final parecido al de Juan Moreira, quien fue herido de muerte y a traición en el prostíbulo llamado La Estrella: intentaré sostener la hipótesis —quizá temeraria— de que Francisco Real fue atacado de manera ventajosa, tal vez mientras ejercía los “ardientes” oficios de la carne.

1.3. El narrador de “Hombre de la esquina rosada”: un posible misterio

Con pericia, Borges elude la narración de la escena en que el Corralero es herido de muerte. El narrador recuerda que tras el acto cobarde de Rosendo, vuelve a haber música en el lugar y de repente el Corralero y la Lujanera salen:

La milonga corrió como un incendio de punta a punta. Real bailaba muy grave, pero sin ninguna luz, ya pudiéndola. Llegaron a la puerta y gritó:

—¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!

Dijo, y salieron sien con sien, como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango.

Debí ponerme colorao de vergüenza (332).

En un ejercicio semejante al que realizó Roland Barthes con *Sarrasine*, de Balzac,¹² Noemí Ulla segmenta en “lexías” “Hombre de la esquina rosada” —entre otros textos—; una de ellas corresponde a la frase “¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!”.¹³ La

¹² *S/Z*, Siglo XXI, México, 2001 [1ª ed. en francés, 1970].

¹³ Daniel Balderston documenta una versión temprana de esta frase: “«*Abran cancha, caballeros, que la llevo dormida*», ou sua variante posterior «*Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida*», aparece pela primeira vez um ano antes da publicação de «*Leyenda policial*» nas anotações caóticas no libro *Noches*

autora se limita a discutir las diferencias entre el imperativo (“abran”) y el imperativo más gerundio (“vayan abriendo”),¹⁴ lo que es de escasa utilidad para ahondar en el erotismo de la escena y sus consecuencias inmediatas. A decir de Gustavo Hurtado, el tango “se ofrece como la síntesis última del duelo criollo y el acto sexual”.¹⁵ Al respecto, añade:

En el tango baile se sucedían las figuras del *macho*, del que toma a la compañera en su calidad de hembra; las del *guapo* y el *corajudo*, quienes se llevan todo por delante y hacían recular al adversario; las del *malevo* y el *taita*, con su seguridad imperturbable y sensual que, arrastrando a la mujer a su ritmo e imponiéndole el contacto directo con su fuerza corporal, la obligaba a dejarse “llevar como dormida” (168).

Se podría decir que el Corralero lleva a cabo la secuencia descrita por Hurtado: toma a la Lujanera; la hace recular; la arrastra a su ritmo; le impone el contacto físico —“ya pudiéndola”— hasta conducirla, en el baile, como si estuviera dormida. Estas maniobras son el preámbulo para un encuentro sexual inminente: el Corralero pide que le “abran cancha” para salir y consumir la cópula carnal insinuada en aquellos movimientos.

El narrador —como los demás espectadores— sabe a qué han salido el Corralero y su acompañante. Por esa razón, se pone “colorao de vergüenza”; esta reacción implica celos o envidia. El narrador baila un rato con otra mujer y decide salir. Se siente humillado e

áticas de Aulus Gellius, onde Borges aponta algumas das ideias que vão se desenvolver em «*Sentirse en muerte*»; o famoso texto que publica primeiro em *El idioma de los argentinos* em 1928, mas que vai resgatar pelo menos duas vezes mais: no ensaio «*Historia de la eternidad*» (1936) e em «*Nueva refutación del tiempo*» (1952). A frase de Francisco Real aparece nessas anotações de forma inesperada, como se o conto de 1933 já estivesse presente na mente de Borges. (É importante esclarecer que essa frase não aparece nem em «*Leyenda policial*» nem em «*Hombres pelearon*», e aparece aquí como parte de un núcleo escrito com alguma dificuldade.)” (“«Puntos suspensivos»: sobre o manuscrito de «Hombre de la esquina rosada»”, *Manuscrita. Revista de crítica genética*, 2013, núm. 24, p. 10). Balderston sospecha que Borges hizo esas anotaciones hacia 1926 (p. 7). La ficha completa del libro en cuestión es: Aulus Gellius, *Noches áticas*, trad. Francisco Navarro y Calvo, Madrid, 1893; el ejemplar pertenece a la Colección Borges de la Universidad de Virginia. En lo personal, dudo que hacia 1926, Borges ya pudiera tener en mente una versión próxima a “Hombres de las orillas” (1933): para entonces, el autor era demasiado fiel al anquilosado esquema —narrativo y moral— del relato oral que recoge o reelabora poco después con los nombres de “Leyenda policial” y “Hombres pelearon”.

¹⁴ *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial* (Borges, Arlt, Hernández, Onetti), Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1990, p. 142.

¹⁵ *Tangoanálisis de papusas que no oyen y varones amuraos*, Club de Estudio, Buenos Aires, 1994, p. 163.

impotente: “Me dio coraje de sentir que no éramos naides. Un manotón a mi clavel de atrás de la oreja y lo tiré a un charquito y me quedé un espacio mirándolo, como para no pensar en más nada. Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche” (332). Como si no hubiera recibido suficientes agravios, mientras mira absorto su clavel en el agua fangosa, su mancillado héroe aparece para recordarle su inferioridad:

En eso, me pegaron un codazo que jue casi un alivio. Era Rosendo, que se escurría solo del barrio.

—Vos siempre has de servir de estorbo, pendejo —me rezongó al pasar, no sé si para desahogarse, o ajeno. Agarró el lado más oscuro, el del Maldonado; no lo volví a ver más (332).

En la región rioplatense, ‘pendejo’ significa ‘chico’, ‘adolescente’, ‘muchacho’ e, incluso, ‘niño’.¹⁶ En “Hombre de la esquina rosada”, Borges emplea un esquema narrativo que será recurrente en sus relatos gauchesco-orilleros tardíos —tratados en el tercer y cuarto capítulos de mi investigación—: un hombre de edad madura recuerda hechos de su niñez o de su juventud temprana. En el cuento analizado, el narrador era muy joven cuando conoció al Corralero; aunque animoso, aquél carecía de reconocimiento; era un aspirante a cuchillero. Antes de abandonar el barrio para siempre, Rosendo le recuerda que, a pesar de las circunstancias tan desfavorables, sigue estando por encima de él.

El narrador contempla la pobreza que lo rodea y admite su insignificancia personal: “[...] pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más?” (332). En efecto, poco después de que el Corralero entra al salón de Julia, los sureros,¹⁷ envalentonados por la presencia de Rosendo, empujan

¹⁶ Cabe aclarar que debo a Alejandra Amatto esta importante observación, documentada en los diccionarios especializados correspondientes.

¹⁷ Siguiendo el vocabulario borgeano —que, a su vez, se adapta a las variantes rioplatenses—, emplearé los adjetivos ‘surero’ y ‘nortero’, en vez de las formas ‘sureño’ y ‘norteño’, reconocidas por la Real Academia Española.

y golpean al forastero hasta ponerlo frente a aquél; pero una vez que Rosendo rechaza el desafío, ninguno se atreve a restaurar el honor del barrio; por lo contrario, se ponen a bailar junto a los del norte como si nada hubiera ocurrido.

En cambio, en esos momentos de humillación y desencanto, el narrador empieza a comprender que alguien debe asumir la responsabilidad de matar al Corralero: “Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo. ¿Basura?” (332). Sin embargo, el narrador duda:

Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar. Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier [*sic*] cuneta (332).

Podría decirse que el narrador asume la responsabilidad de matar al Corralero por tres motivos: la cobardía de Rosendo, las fanfarronadas del forastero y la posesión de la Lujanera; quizá esta última es la razón definitiva. El narrador no tolera la idea de que aquella mujer pase esa noche y muchas más al lado de Francisco. Mientras aquél se resuelve a hacerse cargo del forastero, éste y la Lujanera habrían tenido tiempo de hallar un sitio conveniente para el acto sexual; el narrador sabe que si va tras ellos, los puede sorprender copulando: “Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos,¹⁸ en cualesquier [*sic*] cuneta”. Después de estas palabras, hay una brusca interrupción en el relato; el narrador empieza a hablar de su regreso al salón de Julia —luego de haber herido mortalmente a Francisco Real, como se nos revela al final del texto—: “Cuando alcancé a volver, seguía como si tal la cosa el bailongo” (332). Balderston señala que “el

¹⁸ Según la transcripción de Balderston, en el manuscrito de “Hombre de la esquina Rosada”, se leía originalmente: “Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya estaba gozándola el hombre [...]” (“«Puntos suspensivos»...”, p. 8). Con este cambio, Borges opta por sólo aludir al acto sexual; evita declararlo. Además atenúa o encubre los celos y la envidia del narrador.

suceso fundamental del cuento no está narrado, apenas está sugerido”.¹⁹ En el discurso del narrador, hay una serie de indicios que permiten imaginar cómo pudo desarrollarse la escena. No obstante, la información menos vaga al respecto proviene de la Lujanera. Al poco tiempo de que el narrador regresa al salón, el Corralero, herido y agonizante, entra con aquélla:

El hombre no estaba para explicar. La Lujanera lo miraba como perdida, con los brazos colgando. Todos estaban preguntándose con la cara y ella consiguió hablar. Dijo que luego de salir con el Corralero, se fueron a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo. ¿Quién le iba a creer? (333).

La declaración de la Lujanera confirma las sospechas del narrador: ella y el Corralero se fueron a un lugar donde pudieran copular (“un campito”). Me parece que la frase “en eso” es ambigua: puede entenderse que mientras buscaban el campito, cayó el desconocido; pero también puede entenderse que mientras copulaban, los sorprendió el desconocido. El discurso de la Lujanera es elusivo, quizá pudoroso. Tampoco hay aquí información suficiente para saber de qué modo hirieron a Francisco Real, cuyos amigos no creen esa versión; sospechan de la Lujanera: “Lo mató la mujer”, aseguran en cuanto la agonía del Corralero termina. Al instante, el narrador interviene para defenderla:

Ya me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz. De atolondrado, casi pelo el fiyingo. Sentí que muchos me miraban, para no decir todos. Dije como con sorna:

—Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni qué corazón va a tener para clavar una puñalada? (334).

El narrador reacciona de manera inmediata y, como él mismo advierte al contar su historia, imprudente. La urgencia de defender a la Lujanera se impone a la cautela con que había que actuar en esas circunstancias. A pesar de ello, el narrador se abstiene de cometer un error mucho más grave.

¹⁹ *Op., cit.*, p. 8. La traducción es mía.

Ulla también comenta la frase “de atolondrado, casi pelo el fyingo”: la autora nos permite saber que un ‘fyingo’ es un cuchillo pequeño.²⁰ No obstante, omite el verbo ‘pelar’ —quizá porque a la luz del significado de ‘fyingo’, sería fácil establecer su sentido—. Como las fuentes especializadas señalan, este verbo alude a la acción de desenvainar rápidamente un arma, sobre todo, un cuchillo.²¹ Ulla advierte que el arma en cuestión es la clave para resolver el enigma de la muerte del Corralero (151). Como se sabe, al final de su relato, el narrador prácticamente declara a su interlocutor —un Borges ficcional— que él mató a Real: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (334).

Si el narrador hubiera desenvainado el cuchillo, se hubiera comprometido a pelear con los acompañantes del Corralero; por precaución, logra abstenerse. Cabe pensar que no le conviene sostener un duelo en desventaja numérica y quizá física; sería natural que no confiara en el “italianaje mirón” ni en los otros sureros que aceptaron resignados la victoria de Francisco Real. Me parece que podemos añadir a la situación otra circunstancia. Al final del cuento, el narrador afirma con respecto a su cuchillo: “le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (334). Esto quiere decir que antes ya había limpiado y revisado el arma, aunque no había podido asegurarse de que estuviera totalmente limpia. Es posible que al interponerse entre la Lujanera y los norteros, el narrador también tema que su cuchillo lo delate, sobre todo, si hirió al Corralero de manera desleal.

²⁰ *Op. cit.*, p. 151.

²¹ Enrique Chiappara, *Glosario lunfardo*, s. ed., Montevideo, 1978 y Oscar Conde, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Perfil Libros, Buenos Aires, 1998, s. v. Pelar.

Una vez descubierta la identidad del asesino, quedaría otro enigma, mucho más complejo —diría yo—: ¿de qué manera Real sufrió aquella herida? Hasta el momento, he hallado dos posturas: por un lado, hay una fuerte tendencia a considerar que el narrador lo hirió en un duelo legítimo, bajo los códigos del coraje; por otro, algunos piensan que actuó con alevosía. En lo personal, simpatizo con la segunda posibilidad. Sin embargo, reconozco que la primera también es viable: en una muestra temprana de su maestría como narrador, Borges ocasiona que ese pasaje sea sumamente ambiguo.

De un modo algo intuitivo, Amado Alonso sugiere, en una reseña de *Historia universal de la infamia*, que hubo un duelo entre el narrador y el Corralero. Para él, “Hombre de la esquina rosada” es, a pesar del título de aquel libro, una historia “sin infamia”;²² esto desecharía cualquier posibilidad de un asesinato alevoso. Sin especificar cuáles son, Alonso elogia los “ideales y las normas” de los compadritos —cabría suponer que el autor alude al código gauchesco del suburbio, idealizado, entre otros, por Carriego y Borges—:

Hombres que viven en un aire moral envenenado muestran de pronto una veta de virtud radical. La vida es sólo digna de vivirse cuando por sus ideales, normas y reglas está uno dispuesto a jugarla y a perderla. Los ideales y normas de los compadritos no los quiero para mí; pero el modo de vivirlos, la radical honradez con que estos hombres los sirven en el cuento no es sólo respetable, no: es aleccionante (112).

Descartado Rosendo por rechazar el desafío del Corralero, me parece que este último y el narrador serían los personajes más virtuosos, dignos, honrados, respetables y ejemplares del cuento. Ambos habrían estado dispuestos a jugar y perder sus vidas en un duelo a cuchillo con tal de defender la fama de guapo —Francisco Real— o el prestigio de Villa Santa Rita —el narrador—.

²² “Borges, narrador”, *Sur*, 1935, núm. 14, p. 105.

Rafael Olea Franco explica las circunstancias en que el hombre del suburbio ejercía el código del coraje: “Tal como aparece descrita en las ficciones de Borges, la moral del compadrito es la del hombre que se siente absolutamente solo y que no espera nada de nadie, por lo que se juega su entero destino en un acto violento pleno de valor y coraje (en el que, por cierto, el protagonista encuentra su destino)”.²³ Para Olea Franco, en “Hombre de la esquina rosada” hay “un criollo duelo a cuchillo que concluye con la muerte de uno de los marginales duelistas y con el encumbramiento del otro” (237). Sin duda, el narrador de este cuento, al salir del salón de Julia, se siente absolutamente solo y, una vez que Rosendo le recuerda su inferioridad, sabe que ya no puede esperar nada de nadie. Entonces se decide a jugarse la vida en el intento de matar al Corralero; tras salir airoso, habría recibido como premio la compañía de la Lujanera; esto lo encumbraría como hombre de valor.

Por su parte, Balderston, interesado en el establecimiento y análisis de las variantes entre el manuscrito del cuento y la versión final, se limita a señalar, como hemos visto, que el acontecimiento más importante de la historia apenas está insinuado. A partir de dos comentarios suyos, se podría decir que para él también hay un duelo legítimo a cuchillo: “el narrador desafía y mata a Francisco Real”; “[el narrador] cuenta el día que aprendió a ser hombre —mató y conoció [sexualmente] a una mujer—”.²⁴ Si bien la Lujanera no habla de un desafío —pues según sus palabras, aquel desconocido “llama como desesperado a pelear” al Corralero—, cabría ver en tal llamado una probable ansiedad de ejercer el código gauchesco y cumplir con los dos ritos de iniciación que Balderston advierte.

En *Borges a contraluz*, Estela Canto insinúa una lectura contraria a la de Alonso, Olea Franco y Balderston. Al enumerar los defectos personales de este escritor, Canto nota

²³ *El otro Borges. El primer Borges*, p. 240.

²⁴ “«Puntos suspensivos»...”, pp. 8 y 9, respectivamente. La traducción es mía.

que él solía actuar de un modo tramposo; para probarlo, rememora una anécdota en la que no puedo detenerme, así como el cuento que ahora analizamos:

Su afición a la trampa se comprueba en el admirado “Hombre de la esquina rosada”, escrito en primera persona en estilo entre gauchesco y arrabalero y cuyo argumento no es —como dice la gente que no lo ha leído y entendido— un “duelo entre cuchilleros valientes”. Esta opinión, como todo lo que es erróneo, ha tenido mucha repercusión. Lo que se narra es un crimen solapado, casi dostoievskiano, cobarde. Borges, un hombre con debilidades humanas, tenía algo del tahúr.²⁵

A reserva de una investigación más minuciosa, es posible que Canto sea de los primeros autores en sugerir una segunda vía para interpretar aquel suceso oscuro del relato; sin embargo, no ofrece mayores argumentos para refutar una lectura que considera errónea y nociva. Su principal preocupación consiste en descalificar tanto al “incauto” o “terco” público lector de Borges como las aficiones de éste:

Borges, impulsado por Carriego y las imágenes de compadres de sainete, no advirtió lo obvio: la cobardía del personaje tanguero. Y hasta tal punto el consenso popular no quiere ver la cobardía de este personaje enternecedor, que su cuento “Hombre de la esquina rosada”, relato de un crimen solapado, es por lo general citado como una historia de malevos recios, como si nadie lo hubiera leído (117).

Desde luego, no conviene reducir los intereses gauchescos de Borges a Carriego, los sainetes criollos y el tango. En lo personal, considero que Borges sí advirtió, en aquella época, que algunos personajes del suburbio —como el narrador— podían actuar de manera desleal, ajena a las altas exigencias del código gauchesco. Con respecto al cuento, me parece que el autor controla plenamente la caracterización del narrador como un probable asesino alevoso, quien, en realidad, tiene pocos —aunque, eso sí, muy precisos— rasgos enternecedores.

Idelber Avelar sostiene que para herir al Corralero, el narrador “burla” el código del coraje suburbano: “El narrador miserable, despreciado, restaura el honor del barrio, pero pone en juego una hombría sin hombría, es decir, sin visibilidad. No se sabe, no sabemos, y

²⁵ Espasa Calpe, Madrid, 1999 [1989], p. 77.

por todo lo que nos es dado, el narrador puede haberlo sorprendido por detrás, por ejemplo, en contradicción con cualquier etiqueta del código de honor”.²⁶ Si bien no está claro en el texto cómo ocurrió la escena en cuestión, sí podemos estar seguros de que Francisco Real fue atacado de frente: “Vimos entonces que traiba una herida juerte en el pecho” (*HUI*, *OC74*, 333). Con base en lo dicho por Avelar, puede decirse que para él hay dos tipos de hombría en el relato: una se ejerce en público, siguiendo minuciosamente el código del coraje y otra se realiza en la clandestinidad. Como se verá más adelante, una de las principales obsesiones —y quizá la mayor— del héroe gauchesco según el modelo de Eduardo Gutiérrez es la fama: personajes como Juan Moreira tienen que hacerse primero de la fama de “guapos” y luego defenderla, en público, día a día, duelo a duelo, hasta morir a manos de alguien más “guapo”. Aunque el narrador haya herido al Corralero en una pelea legítima, no cumple con una de las principales exigencias del duelo a cuchillo; obra en la clandestinidad; quizá por ello, obtiene una recompensa clandestina: “Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucesito, que se apagó enseguida” (334). Luego de que el narrador interviene para defender a la Lujanera, en el salón se oye “un ruido de jinetes. Era la policía. Quien más, quien menos, todos tendrían su razón para no buscar ese trato” (334). Se toma la decisión de echar el cuerpo de Francisco al Maldonado; mientras la evidencia es desaparecida, la Lujanera se escabulle del lugar. Gracias al inicio del cuento, sabemos que esta mujer espera, en la escena final, al narrador, para recompensarlo en la oscuridad: “pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho [...]” (329).

Hasta donde me fue posible indagar, Marta Spagnuolo propone la argumentación más consistente para defender la hipótesis de que el narrador atacó de manera alevosa al

²⁶ *Op. cit.*, p. 101.

Corralero. La autora esclarece el significado de ‘Lujanera’. Esta palabra proviene de la obra de Hilario Ascasubi, quien la emplea dos veces en *Paulino Lucero* y una vez en *Aniceto el Gallo*, para formular las expresiones “atracar” y “meter” la Lujanera al oponente.²⁷ En una de las “Notas del Autor” preparadas por Ascasubi para la edición de su *Obra completa* (París, 1872), se lee: “La Lujanera: le llaman a cualquier carta del naipe que un jugador diestro al barajar la acomoda de mala fe, y la hace salir o la toma en la oportunidad que le conviene”.²⁸ A partir de este significado, Spagnuolo concluye que en el cuento, “la Lujanera es la mujer fatídica, la mujer-carta que le hace perder la suerte a Francisco Real cuando la cree muy segura. [...] La intervención de la Lujanera —ese golpe del juego— ya ha decidido la muerte del Corralero, aunque su victimario aún no sepa con claridad el lance que se le prepara” (62). Esto corrobora, en el plano literario, una de las afirmaciones de Canto: interesaban a Borges los tahúres y la trampa; acaso por esa razón, convendría leer “Hombre de la esquina rosada” con suspicacia: cabe la posibilidad de que en el relato haya alguna celada.

Una vez establecido el significado de aquella palabra, Spagnuolo se da a la tarea de “proponer una nueva lectura del cuento” (58). A decir de esta autora, en “Hombre de la esquina rosada”, la Lujanera tiene como objetivo principal “vengarse de ese aborrecido nortero que la ha humillado a través de Rosendo, sobre quien no tuvo ascendiente ni habiéndole puesto ella misma el cuchillo en la mano” (63). Al irse con el Corralero, la Lujanera habría intentado

aguijonear con el aditamento de los celos —ya caldeados por la humillación infligida al barrio de Santa Rita—, a aquel que más la codicie, hasta que “colorao de vergüenza”, resuelva matar a Francisco Real. Por eso, conseguido su propósito, encubre al matador y duerme con él esa noche. Y, lo más importante, queda claro

²⁷ M. Spagnuolo, “Ascasubi, Borges y la Lujanera”, *Variaciones Borges*, 2003, núm. 16, pp. 60-61.

²⁸ *Apud ibid.*, p. 62.

que mintió sobre el presunto duelo. La puñalada, aunque asestada de frente, fue tramera. De haber muerto al Corralero en buena ley, el vengador habría pasado a ser el nuevo hombre de la Lujanera. [...] con él duerme una sola noche. Y no porque haya demostrado ser “un hombre” que la merezca, sino para pagarle la deuda con lo que sabe que él más desea, tal como quien paga a un asesino a sueldo el trabajo encargado. Sobre este asunto al menos, habrá que creerle años más tarde a Rosendo Juárez. Aunque la parte de su “Historia” donde se justifica resulte dudosa, dirá la verdad cuando le cuente a Borges que esa misma noche al Corralero “lo mataron a traición” (63-64).

No me extraña que en “Historia de Rosendo Juárez” (1969), redactado en el periodo de crisis de las concepciones borgeanas del coraje, se haga evidente la segunda posibilidad de lectura que, desde mi perspectiva, permite la escena que comentamos.

Si bien en lo general coincido con la lectura de Spagnuolo, hay varios detalles en los que difiero. Dentro del código del coraje, yo me atrevería a decir que la Lujanera sufre una humillación menor. Rosendo, en su calidad de guapo del barrio, recibe el mayor agravio: sin pelear, es derrotado por el Corralero, quien se adueña de la Lujanera e impone su voluntad en aquel salón. Los otros compadritos de Santa Rita padecen una grave humillación colectiva, pero no le dan mayor importancia: se someten a Real y bailan tranquilamente al lado de los norteros. Si la Lujanera realmente hubiera aborrecido al Corralero, no habría necesidad de que acompañe, herido, de regreso al salón de Julia. ¿Para qué se iba a exponer a que la culparan?

Como hemos visto, no es fácil para el narrador resolverse a matar al Corralero: duda e intenta excusar su pasividad hasta que el rencor, los celos y la idea de que el forastero y la Lujanera van a pasar ésa y muchas noches juntos lo hacen actuar. A partir de lo dicho en el texto, cabe pensar que el narrador teme acercarse nuevamente al otro; desde mi perspectiva, en esos momentos, era incapaz de sostener un duelo legítimo con el Corralero o con cualquier otro cuchillero en plenitud. Por lo menos, en dos pasajes es evidente y humillante

su inferioridad. Cuando el Corralero entra al salón de Julia, el narrador intenta detenerlo y atacarlo con su cuchillo, pero aquél lo hace a un lado sin mayor esfuerzo:

Me golpeó la hoja de la puerta al abrirse. De puro atolondrado me le juí encima y le encajé la zurda en la facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo filoso que cargaba en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo. Poco iba a durarme la atropellada. El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo. Me dejó agachado detrás, todavía con la mano abajo del saco, sobre el arma inservible. Siguió como si tal cosa, adelante (330).

Más tarde, Rosendo lo golpea y lo llama “estorbo” y “pendejo” (332). No estaba, ni podía estar, a la altura de ambos cuchilleros; por su edad, era menos fuerte y diestro. Yo creo que debió atacar a Real con rapidez, ventaja y precisión. Del primer encuentro, tuvo que haber aprendido a no otorgar concesión alguna: el tiempo que desperdició tratando de sacar su cuchillo de la “sisa” permitió al Corralero rechazarlo fácilmente. En la segunda ocasión, el narrador debió ir con su arma desenfundada. La oscuridad del sitio donde encontró a Francisco y su acompañante —ya fuera una “cuneta” o un “campito— fue otro aliado suyo. Por lo dicho o insinuado en el texto, lo más probable es que los haya sorprendido al principio o durante el acto sexual. Con todas estas circunstancias a su favor, no había modo de fallar.

Quizá tampoco hay elementos suficientes en el relato para esclarecer si la Lujanera “encubre al matador” y miente “sobre el presunto duelo”, como Spagnuolo sostiene. He señalado que en ningún momento, la Lujanera habla de un duelo o un desafío; según el narrador, ella dice que “un desconocido [...] llama [al Corralero] como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo” (333). Cabe la posibilidad de que ni la Lujanera ni Francisco Real sepan quién hirió a este último. Según la lectura que propongo, los hechos debieron ocurrir en un lugar suficientemente oscuro para que, primero, ellos pudieran copular —o “emplearse”, como

dice el texto— y, luego, el narrador pudiera atacar por sorpresa. En ese caso, la Lujanera y Francisco sólo pudieron conocer la identidad del asesino mediante su voz; sin embargo, el texto da cabida a la conjetura de que ninguno logró identificarlo. Al volver al salón, el Corralero tiene suficientes fuerzas para caminar y hablar. Nada le impediría decir que lo hirió un surero; tampoco habría un impedimento mayor para que la Lujanera delate al homicida:

Yo esperaba algo, pero no lo que sucedió.

Ajuera oímos una mujer que lloraba y después la voz que ya conocíamos, pero serena, casi demasiado serena, como si ya no fuera de alguien, diciéndole:

—Entra, m'hija —y luego otro llanto. Luego la voz como si empezara a desesperarse.

—¡Abrí te digo, abrí guacha arrastrada abrí, perra! —. Se abrió en eso la puerta tembleque, y entró la Lujanera, sola. Entró mandada, como si viniera arreándola alguno (333).

¿Qué pudo haber esperado el narrador? ¿Por qué lo sorprende o decepciona lo que ocurre?

Aquellas palabras tuyas también son enigmáticas. Quizá el narrador esperaba que Real quedara tendido en la oscuridad; sin duda, lo asombra su resistencia:

El hombre a nuestros pies se moría. Yo pensé que no le había temblado el pulso al que lo arregló. El hombre, sin embargo, era duro. Cuando golpeó, la Julia había estao cebando unos mates y el mate dio la vuelta redonda y volvió a mi mano, antes que falleciera. [...] era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, dende la Batería hasta el Sur; en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio (333).

El narrador actúa con seguridad; en ningún momento, teme que lo delaten: con bastante frialdad, asiste a la agonía del Corralero y confirma que le causó una herida de muerte.

También es probable que decepcione al narrador la lealtad inquebrantable que muestra la Lujanera, quien no sólo permanece al lado del forastero hasta el final, sino que le llora y le tolera sus insultos. Es una mujer fiel a su hombre, o a sus hombres, pues también

le preocupa la suerte de Rosendo, cuya inocencia declara: “ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo” (333). ¿Entonces por qué duerme esa noche con el narrador?

Si el narrador no es encumbrado por la Lujanera como nuevo héroe del suburbio ni es recompensado por vengar la afrenta que sufrió el barrio, cabe, por lo menos, otra posibilidad. Yo diría que prácticamente la Lujanera le debe la vida al narrador. Los acompañantes de Real no creen en las palabras de la mujer, la consideran culpable y van a castigarla:

Entonces los norteros fueron diciéndose una cosa despacio y dos a un tiempo la repitieron juerte después:

—Lo mató la mujer.

Uno le gritó en la cara si era ella, y todos la cercaron. Ya me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz. De atolondrado, casi pelo el fiyingo. Sentí que muchos me miraban, para no decir todos. Dije como con sorna:

—Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni qué corazón va a tener para clavar una puñalada?

Añadí, medio desganado de guapo:

—¿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?

El narrador actúa con una rapidez excesiva: casi comete el error de sacar su cuchillo, con lo que no sólo se iba a comprometer a pelear, sino que corría el riesgo de delatarse, pues en el arma podía haber restos de la sangre de Real. El arrojito con que actúa sorprende a los presentes: en tales circunstancias, era improbable un acto de esa naturaleza. Los sureros, incluido “el Inglés” que al principio del cuento recibe al Corralero con un “planazo”, ya habían sido incapaces de corregir la cobardía de Rosendo y habían aceptado mansamente la victoria de Real. No se iban a arriesgar por la Lujanera. El narrador se percata de que ha incurrido en un acto temerario e inexplicable para los demás. Primero, habla de esta mujer con algo de desdén: les hace ver a los norteros que ella es incapaz de manejar un cuchillo

con la destreza que se requiere para herir de muerte a alguien. Luego, con algo de atrevimiento pero suficiente cautela, se burla del difunto: duda de su fama de guapo —si bien lo llama “malo”—, aunque acepta la poca valía del barrio de Santa Rita —“un lugar tan enteramente muerto como éste”—. El narrador se cuida de ir más lejos. Cuando cuenta su historia a ‘Borges’, dice, exultante, que al Corralero “lo arregló otro más hombre” (334). Al hablar con los norteros, se limita a afirmar que el forastero “concluyó” de una manera muy “bruta”; evita cualquier insinuación que lo delate. Descartado, en mi lectura, un duelo legítimo con Real —es decir, un duelo entre iguales, en igualdad de condiciones—, la mayor muestra pública de heroicidad por parte del narrador sería la defensa de la Lujanera: el narrador impide que se cometa una injusticia; acaso lo mueven sentimientos distintos de la envidia, el odio e, incluso, el mero deseo sexual. Tal vez por ello la Lujanera lo recompensa con lo más valioso que en ese mundo clandestino, violento y machista, ella puede tener: su cuerpo.

A partir de lo expuesto anteriormente, yo diría que el texto concede a Francisco Real la posibilidad de padecer una muerte semejante a la de Juan Moreria, quien “pasó de los ardientes juegos del lupanar a las bayonetas policiales y los balazos” (*EC, OC74*, 116). Dentro del código de honor suburbano, el Corralero tiene un comportamiento impecable a lo largo del cuento; encarna el arquetipo del compadrito cuchillero. Incluso en la agonía se comporta con arrojo y desdén; no se permite ninguna debilidad: “«Tápenme la cara», dijo despacio, cuando no pudo más. Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curiosearan los visajes de la agonía. [...] Se murió abajo del chambergo, sin queja. [...] era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, dende la Batería hasta el Sur” (333).

En cambio, Rosendo defrauda las expectativas de sus admiradores y, por supuesto, del ilustre linaje cuchillero al que pertenece. Este personaje es el guapo de su barrio; en él convergen diversas virtudes suburbanas: “era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditado para el cuchillo, era uno de los hombres de D. Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel” (329). El prestigio de Rosendo no sólo se debe a su destreza con aquella arma, sino a su cercanía a uno de los cuchilleros más afamados de aquel tiempo. En la “Declaración” de *Evaristo Carriego*, Borges incluye a Nicolás Paredes como autoridad consultada para la redacción de este libro (103); la amistad del “patrón de Palermo” habría sido fundamental para aquel poeta: “Por Nicolás Paredes conoció Evaristo Carriego la gente cuchillera de la sección, la flor de Dios te libre. Mantuvo por un tiempo con ellos una desapareja amistad, una amistad profesionalmente criolla con efusiones de almacén y juramentos leales de gaucho y *vos me conocés che hermano* y las otras morondangas del género” (118). Inevitablemente, en la descripción de Borges, Paredes se parece a Juan Moreira:

[...] es el criollo rumboso, en entera posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra insolente, el bigote flameado, la grave voz usual que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación, el sentencioso andar, el manejo de la posible anécdota heroica, del dicharacho, del naipe habilidoso, del cuchillo y de la guitarra, la seguridad infinita. Es hombre de a caballo también, porque se ha criado en un Palermo anterior a este del carreraje, en el de la distancia y las quintas. Es el varón de los asados homéricos y del contrapunto incansable (117).

Paredes y Moreira encarnan el ideal suburbano de virilidad, visten de manera ostentosa y son diestros para pelear a cuchillo, cantar, tocar la guitarra y andar a caballo. En “Hombre de la esquina rosada”, Rosendo trabaja para Paredes en un “oficio” que también ejerció Moreira: la coacción de los votantes argentinos de la época; previsiblemente, Rosendo se parece a ambos: “Sabía llegar de lo más paquete al quilombo, en un oscuro, con las prendas

de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también; nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta; la suerte lo mimaba, como quien dice” (*HUI, OC74*, 329). Rosendo también era objeto de imitación: “Los mozos de la Villa le copiábamos hasta el modo de escupir” (329). Podemos establecer un pequeño proceso de imitación y derivación: el origen es Juan Moreira; después aparece Nicolás Paredes, a quien sigue Rosendo; al final se encuentran los “mozos” de aquel suburbio. Sin embargo, Rosendo defrauda del peor modo la tradición a que pertenece: rechaza el desafío del forastero. Según el código suburbano, se tiene la obligación de aceptar el duelo y, generalmente, matar al provocador, como ocurre en *Juan Moreira* y en “Leyenda policial” u “Hombres pelearon”. Primero Rosendo calla; luego pronuncia algunas palabras tímidas e inaudibles: “¿Qué le pasaba mientras tanto a Rosendo, que no lo sacaba pisotando a ese balaquero? Seguía callado, sin alzarle los ojos. [...] 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 (331)”. Entonces la Lujanera interviene; saca de la ropa de “su hombre” un cuchillo, se lo da y lo incita a pelear con estas palabras célebres: “Rosendo, creo que lo estarás precisando” (331). De manera inexplicable y absurda, el personaje toma el cuchillo, lo contempla y lo arroja —por “una especie de ventana”— al Maldonado. Tras este acto, Rosendo se vuelve un personaje indigno de la admiración del barrio, del respeto de otro cuchillero, de la posesión de la Lujanera e, incluso, de la categoría de hombre; al respecto, el narrador comenta:

Yo sentí como un frío.

—De asco no te carneo —dijo el otro, y alzó, para castigarlo, la mano. Entonces la Lujanera se le prendió y le echó los brazos al cuello y lo miró con esos ojos y le dijo con ira:

—Déjalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre.

Real considera a Juárez un personaje no sólo indigno de morir acuchillado, sino de ser “carneado”, como una res; apenas merecería una bofetada. Pero la Lujanera evita ese castigo ocasionando a Rosendo una mayor humillación pública: lo cambia por el forastero. En ese momento y en esas circunstancias, la actitud de Rosendo se atribuye a una falta de valor y, por lo tanto, de hombría; no obstante, poco más de treinta años después, con una concepción distinta del coraje y del suburbio, Borges permitiría a Juárez aclarar esa actitud desconcertante: “En ese botarate provocador [Francisco Real] me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear. Me quedé como si tal cosa” (“Historia de Rosendo Juárez” [1969], *EIB*, OC74, 1037-1038). Más adelante ahondaré en esta declaración y en el relato correspondiente.

Avelar advierte en “Hombre de la esquina rosada” “un descompás entre los sujetos encargados de sostener el código y el código mismo: Rosendo, su gran representante, no se rige por él. El narrador miserable, despreciado, restaura el honor del barrio, pero pone en juego una hombría sin hombría, es decir, sin visibilidad”.²⁹ Desde la perspectiva de este crítico, “no es que el código no exista o no funcione o no sea reconocido. Existe, funciona y es reconocido, pero siempre en un espacio donde faltan sujetos capaces de hacerse cargo de él” (101). Para Avelar, en el espacio público, “Rosendo defrauda [el] código, lo traiciona al rehusar la pelea, pero la autoridad del código queda intacta. El personaje es el que se rebaja” (101); en el espacio privado —íntimo—, el narrador “burla el código” (101). Convendría hacer un par de precisiones. En efecto, Rosendo —el gran representante “surero” del coraje— no está a la altura del código de honor suburbano, pero, como hemos visto, su contraparte, el Corralero —procedente del Palermo idealizado por Borges en esos años— se somete en todo momento a los rigores del código, aun en la agonía. En cuanto al

²⁹ *Op. cit.*, p. 101.

narrador, su principal deber público radica en admirar a los cultores del coraje, no en ejercer aquel código, ya que, de antemano, es incapaz de ello. Al herir por sorpresa al Corralero, no lleva a cabo ninguna hazaña suburbana, pero tampoco actúa de una manera impropia de su condición: no pone en juego ninguna “hombría” porque desde el principio carece de ella; sus acciones son invisibles, incluso, en el espacio público, donde no pasa de ser un estorbo para Real y Juárez. Al evitar que el Corralero se quede con la Lujanera y, de paso, restaurar el honor del barrio, el narrador sólo puede proceder de un modo infame, ajeno a las exigencias de aquel código. Esa noche estuvo llena de humillaciones y desengaños para este personaje; si bien tiene el hábito de aquéllas, se indigna y siente la necesidad de actuar con valor. Pasa de la indignación a la acción mediante la infamia; su valentía, en circunstancias tan exigentes, no puede ir más allá. De cualquier modo, se atreve a ejecutar dos acciones que ningún otro surero tuvo el valor de llevar a cabo: en la clandestinidad, hiere de muerte al forastero; en público, defiende a la Lujanera.

En “Hombre de la esquina rosada”, se muestran los excesos del código de honor suburbano, asequible para personajes tan rígidos y predecibles como Juan Moreira, los protagonistas de “Leyenda policial” y el Corralero, pero inalcanzable para personajes más complejos, interesantes y, quizá, humanos, como el narrador y Rosendo —sobre todo el de “Historia de Rosendo Juárez”—. A pesar de esto, Borges se asegura de preservar el culto del coraje; mantiene intacto el elemento más importante del relato de tradición oral: la superioridad del Norte sobre el Sur. En buena medida, el prestigio de Rosendo proviene de Nicolás Paredes, sucesor inmediato —en la literatura borgeana de esos años— de Juan Moreira. Los sureros actúan de un modo cobarde —Rosendo— o infame —el narrador—; sólo el cuchillero del Norte es capaz de apegarse a las arduas convenciones del culto del coraje. Borges tuvo que modificar el origen de los cuchilleros protagonistas y trasladar las

acciones del Norte al Sur para enriquecer, mediante su gran destreza narrativa —incipiente entonces, aunque ya admirable—, un relato tan esquemático y anodino como “Leyenda policial”. Gracias a esas modificaciones, se pudieron mantener en pie las convicciones borgeanas sobre el “Norte”, el guapo y el culto del coraje. Tendrían que pasar tres décadas para que este autor reconociera las imposibilidades, distorsiones y mentiras del código de honor suburbano.

CAPÍTULO 2. EL APOGEO DEL CULTO DEL CORAJE EN LA NARRATIVA

BORGEANA: 1944-1953

Idelber Avelar nota que Borges trata en su poesía los temas del valor y del coraje sin las reticencias y contradicciones que suele haber en su narrativa. Ya sea que cante la gloria de sus antepasados o hable de las hazañas de héroes gauchescos —Martín Fierro, Juan Moreira o los compadritos de Buenos Aires, principalmente—, el poeta tiende a identificarse con sus personajes y a despreciar el presente, que carece de hombres semejantes: “El presente caído pasa a ser no sólo un presente sin acción, sin espada, sino que también es un presente miserable caracterizado por la división del trabajo, por la discordancia entre la acción y la escritura, la espada y la pluma” (97). Un análisis que sólo se enfoque en la poesía de Borges quizá nos permitiría afirmar que este autor sentía una admiración incondicional hacia los hombres de coraje.¹ Una conclusión de este tipo no carecería de pertinencia para ciertos casos: hay un *corpus* capaz de fundamentarla. Sin embargo, como Avelar indica: “Hablar de la «fascinación de Borges» [por] los hombres de acción queda brutalmente incompleto si uno no mira el proceso de desautorización y desmitificación de estos hombres que llevan a cabo los cuentos (los cuentos, no la poesía)” (103). Además del aspecto genérico, habría que considerar los cambios que ocurren en la narrativa borgeana a lo largo de casi cinco décadas. Si en un análisis sólo se trabajan relatos publicados entre 1944 y 1955 (periodo en que, como procuraré mostrar, el culto del coraje alcanza su esplendor en la narrativa de Borges), se podría concluir que en sus cuentos —como en su

¹ Basado en cuatro poemas y un cuento —“El general Quiroga va en coche a la muerte”, “La tentación”, “Milonga de Jacinto Chiclana”, “El tango” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”—, pero sin llegar a afirmaciones tan categóricas, Horacio E. Lona ofrece una serie de “Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges” (*Variaciones Borges*, núm. 8, 1999, pp. 153-165). El crítico advierte que en estos textos se desarrolla un “tiempo del coraje”, que sería el “tiempo de la decisión para entregarse al juego en que se juega la vida” (157). Para los protagonistas de los poemas y del relato, “lo fundamental es haber vivido o muerto con coraje” (154).

poesía— este autor admira incondicionalmente a los antiguos hombres de coraje, se identifica con ellos y piensa que su presente es despreciable.² Una afirmación de esta índole tiene su ámbito de pertinencia, pero también nos deja una imagen incompleta de la narrativa borgeana.

Hace casi dos décadas, Horacio E. Lona advertía en la introducción de su análisis: “Es obvio que el objetivo no es llegar a una conclusión sistemática acerca de lo que Borges pensaba sobre el coraje” (153). En el ámbito de la narrativa, a estas alturas, habría que descartar un objetivo semejante: la heterogeneidad de los materiales y la cantidad de años que éstos abarcan —más de cuatro décadas— nos impiden establecer un juicio definitivo de Borges sobre el coraje, el suburbio, el orillero y otros temas afines. Como veremos, sus concepciones de 1935 difieren ostensiblemente de las que tuvo en 1969; sin embargo, sería muy arriesgado decir, con base en “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, que al principio Borges fue un devoto de la “religión” del coraje y que hacia el final abjuró de ella sin vacilaciones. Ambos relatos contienen elementos que nos orillan a matizar esa clase de juicios. Por una parte, en el cuento de 1935, ya hay ambigüedades y contradicciones suficientes para saber que el suburbio es un escenario sumamente complejo, habitado por personajes de diversa índole; en él hay algo más que una mera serie de sucedáneos de Juan Moreira. Por otra, en “Historia de Rosendo Juárez”, cuando éste explica sus razones para rechazar el desafío del Corralero, enfatiza que su decisión nada tuvo que ver con la cobardía: “No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear”; la

² Basado en textos narrativos de aquel periodo —“El fin” (1953), “El muerto” (1946) y *Los orilleros* (1955, guión de cine escrito en coautoría con Bioy Casares)—, aunque sin emitir juicios tan contundentes, Juan Pablo Dabove observa: “The Borgeian epic is an epic in which the hero follows the oral law to the last” (“Borges and the Melancholic Cultor del Coraje”, en *Bandit Narratives in Latin America: From Villa to Chavez*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2016, p. 129). A decir de este crítico, acosado por la permanente necesidad de demostrar que es el más valiente y el más diestro para la pelea, el cultor del coraje —desde Moreira hasta los compadritos de Borges— no puede detenerse ni cambiar su trayectoria hasta morir en un duelo con alguien superior.

valentía sigue funcionando como un valor positivo y la cobardía como una característica indeseable. De tal forma, considero que es más provechoso intentar establecer regularidades y tendencias a lo largo de la narrativa borgeana.

Para Avelar, durante el proceso que condujo a Borges de “Leyenda policial” a “Hombre de la esquina rosada”, “lo que se desarrolla no es un tema —la historia ya estaba dada de antemano—, sino un sistema de miradas, puntos de vista, perspectivas” (98). Sin lugar a dudas, en lo abstracto, el tema permanece invariable: la superioridad, en cuanto al coraje, del Norte sobre el Sur. No obstante, en la forma final del relato, Borges logra transgredir la mayoría de convenciones que exige un tema tan previsible. En “Hombre de la esquina rosada”, se esboza uno de los cimientos más importantes de la narrativa borgeana: la multiplicidad de enfoques para relatar y valorar una misma serie de acontecimientos.

En “Leyenda policial”, la historia es contada por un narrador en tercera persona. Sin incurrir en las hipérboles —tediosas, a menudo— de Eduardo Gutiérrez, Borges configura su relato desde una perspectiva narrativa semejante, la cual le permite seguir cuidadosamente las acciones de los personajes y exaltarlas. Éste es uno de los pocos relatos de la narrativa borgeana donde se consigna paso a paso la “liturgia” del duelo. En cambio, en “Hombre de la esquina rosada”, el rechazo del desafío y, sobre todo, la narración desde la perspectiva de un personaje tan complejo como aquel compadrito (humillado, traicionero, infame, pero arriesgado, astuto y valiente a su modo) permiten a Borges ejercer, acaso por primera vez en su narrativa, una serie de recursos que a menudo aparecerán en sus cuentos más célebres: la narración de un mismo suceso desde una perspectiva distinta de la considerada legítima, canónica o verdadera; la configuración de narradores contradictorios y falaces, cuyo discurso los traiciona y desmiente; la omisión de acciones cruciales en la trama o la inclusión de acontecimientos de significado ambiguo o

incierto. En cuanto a esta clase de recursos, me parece que para Borges fue más provechosa la influencia de José Hernández que la de Eduardo Gutiérrez. Cuando las técnicas del relato gauchesco-orillero borgeano se aproximan al *Martín Fierro*, la calidad de los textos aumenta, pero éstos tienden a decaer cuando los recursos narrativos empleados se parecen a los de *Juan Moreira*.³

2.1. El estilo de Hernández y las lecturas de Borges

El célebre poema de José Hernández apenas contiene seis duelos a cuchillo: cinco aparecen en la *Ida* (1872) y sólo uno en la *Vuelta* (1879); tres son protagonizados por Martín Fierro, dos por Cruz y uno por ambos personajes —el encuentro célebre con la partida retomado por Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”—.⁴ A la luz del estilo de Gutiérrez, a menudo monótono y previsible, se podría decir que Hernández configura situaciones únicas y, aun, sorprendentes: ningún duelo se parece a otro. El primero es ocasionado por un comportamiento censurable, incluso, dentro del permisivo canon gauchesco; sin embargo, Borges —y quizá la tradición que hizo de Fierro un mito para la identidad nacional argentina—⁵ olvida los antecedentes de aquella pelea. En estado de ebriedad, Fierro actúa como un bravucón intolerable. Su imprudencia e insultos

³ Desde luego, emito estos juicios desde una perspectiva letrada; tal vez un público menos entrenado —o prejuiciado— juzgue más atractivos los recursos de Gutiérrez que los de Hernández, o les dé un valor semejante, ya sea positivo o negativo.

⁴ *El gaucha Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, en *Poesía gauchesca*, sel., notas, vocabulario y cronología Jorge B. Rivera, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

⁵ Leopoldo Lugones —como estudian Rafael Olea Franco (*El otro Borges. El primer Borges*, pp. 46-68) y José Miguel Sardiñas (*El héroe en la literatura gauchesca argentina del siglo XIX*, Fontamara, México, 2017, pp. 86-107)— es pionero en la tarea de hacer del *Martín Fierro* un texto fundacional de Argentina. En *El payador* (1916), Lugones desarrolla sus ideas más importantes sobre el tema. El libro, a decir de Olea Franco, procura “comprobar que el poema de Hernández se inscribe dentro del género épico. [...] El proceso seguido por *El payador* casi podría reducirse a un silogismo: a) un poema épico expresa los rasgos característicos de un pueblo o una raza; b) el *Martín Fierro* es un poema épico, y c) luego entonces, el *Martín Fierro* es la expresión máxima de la identidad argentina” (p. 49). Para Olea Franco, en el trabajo de Lugones, “el gaucha parece más un ser mítico y ahistórico que un personaje real” (p. 50); el análisis del *Martín Fierro* expuesto en *El payador* resulta “fragmentario, parcial, dirigido” (p. 54).

ocasionaron aquella riña, fatal para su adversario. En el rígido esquema de Eduardo Gutiérrez, que, como se ha dicho, es fundamental para el código del coraje suburbano exaltado por Borges, Fierro tendría que haber perdido su primer duelo: “En la pelea codificada de Gutiérrez, el héroe es un «guapo» que preferiría vivir en paz, pero tiene tantas «mentas», que lo molestan con provocaciones. Llega algún insolente o borracho y lo insulta, y el héroe no le hace caso hasta que el otro lo agrede. Entonces tiene que luchar en defensa propia y el que lo provocó es siempre el que muere”.⁶

Fierro se hallaba con sus amigos disfrutando de un baile; repentinamente, a causa del alcohol, le dieron ganas de buscar pelea; entonces empezó a ofender a una pareja de negros que iban llegando a la reunión (*Ida*, VII, vv. 1143-1170):

Riunidos al pericón
tantos amigos hallé,
que alegre de verme entre ellos
esa noche me apedé.

Como nunca, en la ocasión
por peliar me dio la tranca.
Y la emprendí con un negro
que trujo una negra en ancas.

Al ver llegar la morena,
que no hacía caso de naidés,
le dije con la mamúa:
“va...ca...yendo gente al baile”.

La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme,
mirándome como a un perro:
“Más vaca será su madre”.

Y entró al baile muy tiesa
con más cola que una zorra,
haciendo blanquiar los dientes
lo mesmo que mazamorra.

“Negra linda”... —dije yo—
“Me gusta pa la carona”
y me puse a talariar
esta coplita fregona:

⁶ D. Balderston, “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, en *Borges: realidades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires, 2000, p. 52.

“A los blancos hizo Dios,
a los mulatos San Pedro,
a los negros hizo el diablo
para tizón del infierno”.

Sin más motivo aparente que la embriaguez —“tranca” o “mamúa”—, Fierro pasa de la alegría del baile —el pericón—, a la injuria y el rencor. Me parece que la actitud desdeñosa de la mujer aviva el ánimo pendenciero de Fierro, a quien molesta que ella no haga “caso de naides”; la insulta llamándola vaca mediante un juego de palabras (*va...ca...yendo*). Con desdén —“mirándome como a un perro”—, la mujer le devuelve el insulto; altiva —“con más cola que una zorra”— y sonriente, se integra al baile sin dar mayor importancia al incidente. Fierro insiste con un par de ofensas mucho más hirientes: primero, da a entender a la negra que su piel puede servir para el apero de su caballo (también es probable que en ese verso haya una insinuación sexual, pues los gauchos solían usar la carona como una especie de lecho).⁷ Luego, mediante su “coplita fregona”, Fierro sugiere que los negros son criaturas demoniacas, mientras los blancos —como, quizá, él— son creaciones de la divinidad.

Molesto, interviene el negro. Fierro lo insulta; aquél le devuelve la injuria e intenta golpear a Fierro. Éste evita el ataque y golpea al otro con una botella de ginebra. A continuación, se desarrolla el duelo a cuchillo (*Ida*, VII, vv. 1207-1238):

El negro me atropelló
como a quererme comer;
me hizo dos tiros seguidos
y los dos le abarajé.
Yo tenía un facón con S
que era de lima de acero,

⁷ Copio íntegra la nota respectiva de Jorge B. Rivera: “La *carona* es una de las piezas del recado. Santiago Lugones anota este verso de la siguiente manera: «El gaucho hacía cama del apero tendiendo los pellones, las jergas y la carona y poniendo la montura de almohada. La carona, a falta de mesa, servía también de carpeta para jugar a la baraja, y aún para amasar, no habiendo batea. Aquí se alude picarescamente a la cama». Para otros autores, Fierro se ha limitado a tratar de *yegua* a la mujer del negro” (*Poesía gauchesca*, p. 251, n. 73).

le hice un tiro, lo quitó
y vino ciego el moreno;

Y en el medio de las aspas
un planazo le asenté,
que lo largué culebriando
lo mesmo que buscapié.

Le colorieron las motas
con la sangre de la herida,
y volvió a venir furioso
como una tigra parida.

Y ya me hizo relumbrar
por los ojos el cuchillo,
alcanzando con la punta
a cortarme en un carrillo.

Me hirvió la sangre en las venas
y me le afirmé al moreno,
dándole de punta y hacha
pa dejar un diablo menos.

Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra un cerco lo largué.

Tiró unas cuantas patadas
y ya cantó pa el carnero.
Nunca me puedo olvidar
de la agonía de aquel negro.

La narración del duelo es concisa: bastan a Hernández treinta y dos versos para consignar las acciones fundamentales de esa pelea, ocasionada por la terquedad de Fierro. Primero el moreno ataca; Fierro esquivo las cuchilladas que el otro le tira. Fierro responde, pero el negro también evita el ataque. Fierro produce, en la frente del negro, la primera cortada de aquel duelo; enseguida él es herido en el rostro. Esta afrenta lo enardece aún más; ataca al negro con toda su furia y lo hiere de muerte. El estilo de Hernández es económico; evita circunstancias y acciones innecesarias. A diferencia de Gutiérrez, cuya prolijidad deja muy poco margen a la imaginación, Hernández permite que el lector deduzca o intuya un pormenor primordial para la interpretación de este duelo: haciendo énfasis en la marca que el negro le dejó en la cara, Fierro justifica el asesinato de su oponente, pero, en ese

momento, olvida que primero él hirió al otro y que esa pelea ocurrió por su ebriedad y por sus insolencias. Bajo la lógica de Fierro, el negro también tenía derecho de enfurecerse y, quizá, matarlo. Me parece que al contar su historia, Fierro siente remordimientos por la manera en que se comportó aquella vez: “Nunca me puedo olvidar / de la agonía de aquel negro”.

En “La poesía gauchesca” (*Discusión*, 1957) —ensayo escrito durante el apogeo del culto del coraje—,⁸ Borges comentó brevemente esta escena: elogia la actitud de Fierro, procura justificarlo y omite varias circunstancias fundamentales. En primera instancia, Borges rechaza el valor moralizante del poema, el cual radicaría en los “proverbios” que, sobre todo, contiene la *Vuelta*:

Esas lástimas —según las califica definitivamente Lugones— han sido consideradas más de una vez parte sustantiva del libro. Inferir la ética del *Martín Fierro*, no de los destinos que presenta, sino de los mecánicos dicharachos hereditarios que estorban su decurso; o de las moralidades foráneas que lo epilogan es una distracción que sólo la reverencia de lo tradicional pudo recomendar. Prefiero ver en esas prédicas, meras verosimilitudes o marcas del estilo directo (*Discusión*, OC74, 195).

Luego, Borges cita una copla que, según él, “lo significa entero al paisano”: “Limpié el facón en los pastos, / desaté mi redomón, / monté despacio, y salí / al tranco pa el cañadón” (*Ida*, VII, vv. 1249-1252). Enseguida, Borges comenta categórico y elusivo:

⁸ Alejandra Amatto (“Una declaración final borgeana: «Aspectos de la literatura gauchesca» como una propuesta de relectura genérica”, en Rafael Olea Franco [ed.], *El legado de Borges*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 127-149) hace una cuidadosa revisión de los textos anteriores a “La poesía gauchesca” y aclara un par de equívocos. El antecedente inmediato de este ensayo es *Aspectos de la literatura gauchesca* (1950), publicado como folleto; éste, a su vez, fue precedido por la conferencia “Aspectos de la literatura gauchesca”, “dictada el 29 de octubre de 1945 en el Paraninfo de la República, en Montevideo”. Amatto identifica otros dos textos borgeanos que comparten el título de “La poesía gauchesca”; a decir de la autora, las variantes que hay entre los tres textos dificultan pensar que se trata de uno solo: la versión inicial del primero es la conferencia dictada en 1945, cuya forma “final” corresponde al texto añadido en 1957 a *Discusión*; el segundo apareció en el libro *El Martín Fierro* (1953), escrito en colaboración con Margarita Guerrero; y el tercero se publicó en la revista *Ars* en 1960. En su minucioso trabajo, Nicolás Helft sugiere que los textos de 1953 y 1957 son el mismo, si bien los distingue del publicado en 1960 (*Jorge Luis Borges. Bibliografía Completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 190). Yo sólo emplearé el texto de 1957.

No necesito restaurar la perdurable escena: el hombre sale de matar, resignado. El mismo hombre que después nos quiere servir esta moralidad:

La sangre que se redama
No se olvida hasta la muerte.
La impresión es de tal suerte
Que a mi pesar, no lo niego,
Cai como gotas de juego
En el alma del que la vierte

La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar. (El inglés conoce la locución *kill his man*, cuya directa versión es *matar a su hombre*, descífrase *matar al hombre que tiene que matar todo hombre*.) *Quién no debía una muerte en mi tiempo*, le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad. No me olvidaré tampoco de un orillero, que me dijo con gravedad: “Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio” (195).

Borges manipula con gran habilidad el texto, las circunstancias y los personajes para adaptarlos a las concepciones del coraje que en esos años tenía. Sin lugar a dudas, no “necesita”, ni le conviene, “restaurar la perdurable escena”, pues al hacerlo, la imagen de Fierro que Borges quiere imponer a su lector se tambalea. Olea Franco advierte que los homicidios del héroe gauchesco tienen como una de sus características principales la “amoralidad”,⁹ lo que concuerda con los testimonios suburbanos recogidos por Borges. Si a los compadritos simplemente les ocurría matar, era inevitable que debieran muertes y no había que confundirlos con los verdaderos delincuentes: de ninguna manera, se podía considerar una afrenta pisar la cárcel por “matar al hombre que tiene que matar todo hombre”. De nuevo, es notoria la influencia de Eduardo Gutiérrez, primero, sobre la “ética” del compadrito y, luego, sobre Borges.

Desde el comienzo de *Juan Moreira*, el narrador aclara que el protagonista de la novela no es un criminal ni un vulgar asesino: “Moreira no ha sido el gaucho cobarde encenegado en el crimen, con el sentido moral completamente pervertido. No ha sido el

⁹ *El otro Borges. El primer Borges*, pp. 236 y 247; “Borges y Rulfo: otro diálogo posible”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66 (2018), p. 161.

gaucho asesino que se complace en dar una puñalada y que goza de una manera inmensa viendo saltar la entraña ajena desgarrada por su puñal”.¹⁰ Moreira mata por obligación, para demostrar su valor; en el duelo a cuchillo, siempre se atiene a una liturgia intransigente. Se debe pelear en igualdad de condiciones; en un par de escenas —quizá precursoras de aquel pasaje de “El Sur” donde un viejo gaucho avienta al suelo “una daga desnuda” para que Juan Dahlmann haga frente al hombre que lo ha insultado y desafiado—, este personaje da armas a sus adversarios para que el duelo sea justo: “Moreira había cedido a un sentimiento de hidalguía; había visto al pulpero desarmado y no se había atrevido a herir, porque no había ido allí a cometer un asesinato ni a dar muerte a un hombre indefenso. [...] Moreira arrebató a uno de los paisanos el puñal de la cintura, arrojándolo a los pies del pulpero, y se preparó a herir” (18); “y al concluir estas palabras arrojó a la cara de don Francisco la espada que le quitara, añadiendo: —Ahora defiéndase porque va de veras” (32). Además, nunca se debe herir al adversario a traición; sólo quienes matan de esa manera merecen el calificativo de criminales. Cuando Moreira se entera de que sus enemigos lo llaman “bandido” y “asesino aleve”, responde ofendido y furioso: “No lo he sido, pero lo seré [...] A esa gente la he de matar por la espalda y si puedo he de tratar de agarrarla durmiendo” (84). A esas alturas, Moreira ya ha asesinado a varios hombres, pero siempre ha sido en igualdad de condiciones, de frente; por ello, no acepta que lo llamen “bandido” ni “asesino aleve”. En el canon gauchesco, los actos de personajes como Moreira no se pueden juzgar con parámetros convencionales: se trata de hechos de armas, no de atentados contra la ley o la moral.

Si sólo nos enfocamos en los treinta y dos versos que describen el primer duelo de Fierro, debemos aceptar que también sigue con rigor aquella liturgia: él y su adversario

¹⁰ *Juan Moreira*, Sopena, Buenos Aires, 1941, p. 5.

están en igualdad de circunstancias; el otro es quien lanza el primer ataque; Fierro lo mata de frente. No hay nada que reprochar. Sin embargo, al analizar todo el pasaje, nos percatamos de que este personaje no sólo peleó por puro amor al peligro, sino por borracho e insolente. A diferencia de Moreira, Fierro sí recuerda “la sangre vertida”; un par de coplas antes de la que, a decir de Borges, “significa entero al paisano”, hallamos este par de versos: “Nunca me puedo olvidar / de la agonía de aquel negro” (*Ida*, VII, vv. 37-38). A la luz de esta “moralidad” temprana, acaso sea menos desconcertante que en la *Vuelta*, al aconsejar a sus hijos por primera y última vez, Fierro les diga aquello que Borges no tolera sobre “la sangre que se redama” y “la impresión” de matar a otro ser humano (*Vuelta*, XXXII, vv. 4739-4744). Creo que Fierro siente culpa y remordimientos; no quiere que sus hijos hagan lo que él hizo, ni que carguen con un peso moral como el cargado por él. Desde luego, en el apogeo del culto del coraje, Borges no puede aceptar estas debilidades en un héroe de las dimensiones de Fierro. En aquellos momentos, sólo podía concebirlo como un valiente que actúa por puro amor al peligro, movido por un valor desinteresado, fatídico y amoral, aunque para ello tuviera que ser algo condescendiente con el personaje. Borges no olvida que después de matar al negro, Fierro siente deseos de golpear a la mujer de su víctima (*Ida*, VII, vv. 1239-1248):

En esto la negra vino,
con los ojos como ají,
y empezó la pobre allí
a bramar como una loba.

Yo quise darle una soba
a ver si la hacía callar,
mas pude reflexionar
que era malo en aquel punto,
y por respeto al dijunto
no la quise castigar.

Con demasiada benevolencia, Borges conjetura: “no sabemos [...] si la tentación de azotar a la mujer del negro asesinado es una brutalidad de borracho o —eso preferiríamos— una desesperación del aturdimiento, y esa perplejidad de los motivos lo hace más real” (197). En esta etapa, Borges sólo ve dos opciones para entender los pensamientos inmisericordes de Fierro: la borrachera o la desesperación. Él optaría por la segunda, pues no atenta contra el prestigio del personaje como hombre de acción; por lo contrario, se comprendería que alguien que ha estado en trance de perder la vida y que ha tenido que matar a otro esté aturdido y pueda sentir un impulso tan irracional; incluso podríamos ver en el comportamiento de Fierro una muestra superior de templanza. Sin embargo, me parece que el texto de Hernández no deja lugar a dudas: en todo momento, Fierro desprecia a la negra. El deseo de azotarla es uno más de los excesos en que incurrió esa noche; si bien logró contenerse, no lo hizo por compasión hacia la mujer, sino por el simple “respeto” de un cadáver, lo que, en el anquilosado y permisivo canon del coraje, podría considerarse una virtud superior. El hecho de que se haya detenido a “reflexionar” nos permite suponer que la borrachera, a esas alturas, había cedido. Borges omite esta clase de detalles y forja la imagen de un hombre cuyos actos, como los del Corralero y los de los protagonistas de “Leyenda policial”, se tienen que subordinar al arduo culto del coraje. Esta maniobra permite a Borges acercar a Fierro al héroe gauchesco suburbano: “La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar” (*D*, OC74, 195). Podemos aceptar la idea de que Fierro es un criollo, pero habría que aclarar que su ámbito es rural; no obstante, a partir del poema, no podemos aceptar la idea de que, para él, la “sangre vertida no es demasiado memorable” ni “que a los hombres les ocurre matar”: Fierro nunca olvidará aquel encuentro; fue él —no la fatalidad— quien forjó en todo momento la desgracia del moreno.

En el pasaje en cuestión, Borges intenta hacer de Fierro un compadrito del suburbio bonaerense que se limita a cumplir con la obligación de matar; para ello, retoma un procedimiento que ejerció en sus primeros trabajos de mitificación del suburbio y el compadrito: “La parte que Borges aniquila de la literatura de Carriego es la que contiene sentimientos y lágrimas o la que trabaja con el tono del lamento”.¹¹ A decir de Josefina Ludmer, “la literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley” (224); quizá convendría agregar, en el caso de Fierro, el lamento por la sangre derramada. Ludmer advierte que “en *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos, alternando y encadenándose en una sintaxis específica” (224). En la escena de la *Ida* que hemos revisado, primero aparece el tono desafiante del coraje; de inmediato, se insinúan las lamentaciones de la *Vuelta* que Borges censura y —en términos de Ludmer— aniquila; así se allana el camino para la glorificación del supuesto valor desinteresado y amoral de Fierro: “Con Borges concluye la separación de los tonos clásicos [el desafío y el lamento], que en adelante aparecen como enemigos, como dos estéticas enemigas” (Ludmer, 224).

2.2. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944)

Me parece que en la narrativa, durante el apogeo del culto del coraje, Borges logró concretar una fusión afortunada de Hernández y Gutiérrez: en cuanto a la técnica, prevalecen los recursos de aquél, pero en lo temático Borges tiende a compartir la perspectiva de Gutiérrez sobre el gaucho y su comportamiento. En *Martín Fierro*, los duelos se describen de manera muy concisa. Emplear un narrador en primera persona —ya sea Fierro o Cruz— facilita a Hernández la exclusión del tipo de minucias que en Gutiérrez

¹¹ Josefina Ludmer, *El género gauchesco...*, p. 222.

abundan. En el duelo con la partida (*Ida*, IX, vv. 1469-1650), Hernández maneja con gran pericia la situación para no incurrir en las inverosimilitudes de *Juan Moreira*. Esta novela también es copiosa y predecible en los duelos con la partida: en total contiene seis (capítulos 3, 7, 10, 12, 14 y 16). Esas peleas, poco creíbles, podrían reducirse al siguiente esquema: desafiante, en vez de huir, Moreira sale al encuentro de las partidas que lo persiguen; rechaza cualquier ayuda; decide hacerles frente solo, en ostensible desventaja numérica. Se emplean armas de fuego: mientras sus oponentes yerran, por miedo o mera ineptitud, en sus disparos, Moreira tiene una puntería infalible; quienes no caen muertos o heridos huyen, excepto el líder de la partida. Éste sostiene un previsible duelo a cuchillo con Moreira, quien, salvo el encuentro fatal del capítulo 16, siempre sale airoso.

Hernández dispone con sumo cuidado los acontecimientos y las circunstancias del único duelo con la partida que hay en *Martín Fierro*. A diferencia de Moreira, Fierro huye de quienes lo persiguen: sólo cuando la policía no está en el pueblo, va a las “casas” (*Ida*, IX, vv. 1391-1396). Se refugia en los pajonales, donde prefiere pasar las noches, pues no quiere ser sorprendido en el poblado y verse en la necesidad de “pelear entre las mujeres” (v. 1426). Esta precaución permite destacar una diferencia medular entre Fierro y Moreira: este último pelea por fama; requiere de un público que atestigüe sus proezas. En cambio, ningún duelo de Fierro está motivado por la urgencia de adquirir o aumentar el prestigio de “hombre guapo”. El personaje de Hernández también enfrenta a la partida en inferioridad de número y de recursos; sólo cuenta con su cuchillo, mientras sus oponentes lo atacan con armas de fuego. Considero que hay dos elementos fundamentales para que el relato no pierda verosimilitud. En primer lugar, la pelea ocurre de noche, en un territorio que Fierro conoce mejor que los otros; es razonable que los miembros de la partida fallen al dispararle. En segunda instancia, cuando empieza a amanecer y todo parece perdido para este

personaje, el sargento Cruz, quien comandaba a aquellos hombres, se pone de su lado y juntos hieren o hacen huir al resto. Nos hallamos ante una narración muy sutil.

En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” —publicado por primera vez en el número 122 de *Sur*, en 1944; “Biografía...”, en adelante—, Borges recurre a un narrador en tercera persona, cuya perspectiva se acerca o se aleja de los personajes según conviene al relato. El texto persigue dos objetivos básicos: reelaborar la escena del encuentro con la partida (*Ida*, IX, vv. 1469-1650) y completar —o ampliar— el relato de la vida de Cruz (*Ida*, X-XII). En el poema, este personaje narra a Fierro sus desventuras: le cuenta que antes de caer en desgracia, vivía feliz con su mujer (*Ida*, X, vv. 1765-1776); pero el comandante —un hombre viejo— a quien Cruz estaba subordinado la deseaba; lo hacía llevar mensajes a lugares muy lejanos; así podía estar con ella (vv. 1795-1796); un día Cruz los sorprendió juntos y empezó a insultar al comandante (vv. 1809-1848); éste sacó su espada para herir a Cruz, quien lo desarmó y se limitó a darle un golpe con el arma; entonces un ayudante del viejo intervino y empezó a disparar contra Cruz; éste logró evitar los disparos y, en un descuido, acuchilló al otro; por ello, tuvo que volverse un gaucho matrero. Poco tiempo después, en un baile, acuchilló a un “guitarrero” que, al improvisar unas coplas, se burló de la infidelidad que Cruz había padecido (XI, vv. 1963-2004); tras este incidente, se entregó a una vida de vagabundeo absoluto. Sin embargo, después de varios meses, tuvo la oportunidad de reconciliarse con la ley: “me aconteció que después / de sufrir tanto rigor, / un amigo, por favor, / me compuso con el juez” (XII, vv. 2037-2040). Éste pide a Cruz que sirva como “soldao de Polecía”; él acepta e incluso lo nombran sargento de la partida local; después ocurrió aquel famoso encuentro con Fierro.

Sin contradecir la lógica temporal del relato de Cruz en la *Ida*, en “Biografía...” se añade a la vida de este personaje una serie de acontecimientos relacionados, en lo general,

con la historia de Argentina y, en lo particular, con los antepasados de Borges entre 1829 y 1874. En su extenso trabajo sobre las operaciones de reescritura que hay en “Biografía...”, Hanne Klinting observa que Borges atribuye “a Tadeo Isidoro Cruz una prehistoria que no está presente en el poema”;¹² a su vez, Evelyn Fishburn advierte que “el cuento amplía el poema original en la reconstrucción ficticia del ficticio personaje Cruz”.¹³ Esta autora explica las referencias históricas y autobiográficas que Borges añade a la vida de Cruz. En 1829 —año en que nace el protagonista de “Biografía...” y, además, muere su padre—, fue asesinado Francisco Narciso de Laprida (1786-1829), tío de Hermenegilda Laprida, quien, como Olea Franco observa, fue “una de las abuelas maternas de Borges”;¹⁴ asimismo, en 1829, el militar “Manuel Mesa fue capturado por [Manuel Isidoro] Suárez y enviado a Buenos Aires para ser ejecutado”;¹⁵ en el cuento, el padre de Tadeo Isidoro Cruz es uno de los montoneros reclutados por Mesa. En 1849, el Cruz del cuento “ayudó a arrear ganado desde la estancia de Francisco Xavier Acevedo a Buenos Aires”;¹⁶ Fishburn explica que “el nombre ‘Xavier’ es un agregado ficticio, pero ‘Francisco Acevedo’ es una referencia ineludible, y la estancia un posible homenaje a la estancia «cerca de Pergamino» de los Acevedo, que les fue confiscada porque el padre de Isidoro Acevedo se había unido a la rebelión contra Rosas” (102). En “Biografía...”, se indica que “el veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, [Cruz] fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios” (*El Aleph*, OC74,

¹² “Procedimientos de Re-escritura en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» de J. L. Borges”, *Variaciones Borges*, 2001, núm. 11, p. 235.

¹³ “(Dos) momentos epifánicos en la cuentística de Borges”, en Ruth Fine y Daniel Blaustein (eds.), *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2012, p. 98.

¹⁴ “El íntimo cuchillo en la garganta...”, p. 41. En este trabajo, Olea Franco analiza el “Poema conjetural”, monólogo dramático publicado originalmente en 1943; en él, Laprida mismo describe los momentos finales de su vida.

¹⁵ E. Fishburn, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶ *Idem.*

562); Fishburn corrobora el dato y añade que hay una “alusión indirecta [...] al antepasado más ilustre de Borges, Francisco Laprida”.¹⁷ Si bien esto último es viable —aunque cronológicamente discutible, pues para 1856, Francisco Narciso de Laprida llevaba casi treinta años muerto—, conviene añadir que la referencia histórica puede funcionar por sí misma: entre otros datos, Juan Lucio Torres menciona que el “teniente coronel Eusebio Laprida” nació —curiosamente— en 1829 y murió en 1898; que fue hijo de “José Ramón Laprida, español, y Agustina Acevedo, natural de Buenos Aires”; y que participó en el combate de las “Lagunas de Cardoso”, en la fecha que Borges señala —el 23 de enero de 1856—.¹⁸ Finalmente, conviene destacar que en 1874, año en que muere Tadeo Isidoro Cruz, “el Coronel Francisco Borges”, abuelo de Jorge Luis, fue asesinado en combate.¹⁹

Steven Boldy ahonda en las relaciones entre la genealogía de Borges y la biografía que este último atribuye a Cruz. El estudioso señala que quien comanda la caballería que mata al padre de Tadeo Isidoro Cruz es Manuel Isidoro Suárez (1759-1843), bisabuelo de Borges.²⁰ Si bien en el cuento se sugiere que uno de los nombres del protagonista deriva de su madre —“la mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro” (*EA, OC74*)—, en realidad, ambos nombres provienen de la historia familiar del escritor: “Curiously his second name comes from his mother Isidora, from Isidoro Suárez, the man responsible for his father’s death, and from Borges himself.”²¹ Another maternal grandfather, Isidoro Acevedo, also shared the name, and was the son of Judas *Tadeo*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *El español como soldado argentino. Participación en las campañas militares por la libertad e independencia*, Ediciones de La Torre, Madrid, 2014, p. 153.

¹⁹ E. Fishburn, *op. cit.*, p. 102.

²⁰ *A Companion to Jorge Luis Borges*, Tamesis, Suffolk, 2009, p. 159.

²¹ El nombre completo del escritor era Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo.

Acevedo. Cruz is curiously both a victim of Borges's forebear and, by name, an adopted or illegitimate son".²²

En “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, a partir del “Poema conjetural” y “El Sur” —publicados por primera vez en 1943 y 1953, respectivamente—, Olea Franco muestra que Borges “resuelve literariamente el conflicto” entre esos dos conceptos antagónicos.²³ En pocas palabras, se podría decir que los protagonistas de ambos textos, Francisco Narciso de Laprida y Juan Dahlmann, “se realiza[n] en la barbarie” (53). Olea Franco concluye que en la literatura borgeana, “el mundo «civilizado» no sólo no puede prescindir de la «barbarie», sino que incluso necesita de ella para alcanzar su plena realización” (65). A la luz de los datos que Fishburn y Boldy explican, podría decirse que en “Biografía...” también se propician el reconocimiento y la fusión de civilización y barbarie. Como hemos visto, Borges atribuye los nombres de sus antepasados ilustres y civilizados al semibárbaro —o “semicivilizado”— Cruz.

Para Boldy, el cuento no sólo completa o amplía el relato de Cruz sobre su pasado en la *Ida*, sino que, definitivamente, lo sustituye: “Sergeant Cruz, Fierro's companion, is given a detailed historical and family past, largely replacing the one that he had in the poem, which goes further to dramatize and add different new layers of meaning to the famous scene [...]” (159). En efecto, Borges retoma muy pocos elementos del poema —los indispensables, yo diría—. El *Martín Fierro* y “Biografía...” coinciden en lo general, pero no en lo particular. En la *Ida*, Cruz habla de su pareja, a quien llama “pilcha”, “prenda mía”, “águila” y “flor deliciosa”; en el poema, no se especifica si Cruz estuvo unido a su mujer por un vínculo religioso o legal. Borges aprovecha esta imprecisión para decir:

²² S. Boldy, *op. cit.*, pp. 160-161.

²³ Incluido en *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006, p. 40.

“Hacia 1868, lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo” (EA, OC74, 562); cabe aclarar que en la *Ida*, Cruz no habla de su hijo, Picardía, quien aparecerá en la *Vuelta*. En ambos textos, el de Hernández y el de Borges, Cruz se vuelve gaucho matrero por haber cometido un homicidio. Sin embargo, en la *Ida*, el asesinato es consecuencia de la infidelidad de su mujer, mientras en “Biografía...”, el personaje mata al que se burla de su miedo a la ciudad: “Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada” (561-562).

Boldy nota que el relato de Borges modifica el significado del único duelo con la partida contenido en el *Martín Fierro*; al respecto, el narrador mismo indica: “Mi propósito no es repetir [la] historia [de Tadeo Isidoro Cruz]. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda” (561). Fishburn observa que Cruz experimenta una epifanía al final del relato. Como veremos, ésta ha sido preparada cuidadosamente en el texto. El momento epifánico proviene de la fusión de lo civilizado y lo bárbaro mediante el culto del coraje. Si bien el protagonista de “Biografía...” comparte los nombres de ‘Tadeo’ e ‘Isidoro’ con los antepasados civilizados de Borges, desde su concepción, la barbarie tiende a imponerse en su existencia: es hijo de un montonero de Manuel Mesa, quien era partidario del dictador Juan Manuel de Rosas (1793-1877). El narrador indica que Cruz “vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona” (561); este personaje nunca logró traspasar los límites físicos y mentales de su mundo rural:

Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto; Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad (561).

En este pasaje, Tadeo Isidoro tiene una primera revelación. Supongo que la expresión “vaciar el cinto” alude a los gastos, o despilfarros, que hacían los gauchos en las diversiones citadinas de Buenos Aires: el cinto es el tirador o cinturón que usaban los gauchos; éste les servía, además, de monedero. Mientras los otros van a la ciudad a derrochar el dinero que obtuvieron por arrear aquel ganado, Cruz prefiere quedarse “muchos días” encerrado en una fonda. Ahí comprende, “más allá de las palabras y aun del entendimiento”, que la ciudad —una de las expresiones más prestigiosas de la civilización— no es para él. Pero pronto lo obligarán a pertenecer a una institución civilizada y civilizadora: el ejército.

En el *Martín Fierro*, luego de cometer su primer homicidio, Cruz acuchilla a un “guitarrero” que se burló de él en una fiesta. Sin embargo, al poco tiempo, gracias a un amigo, Cruz se reconcilia con la justicia y, prácticamente sin ningún mérito, lo hacen sargento de una partida. En “Biografía...”, sólo hay un homicidio: Tadeo Isidoro mata al peón que se burla de su miedo a la ciudad. Se da a la fuga, pero pronto es acorralado por la policía. Entonces se enfrenta a la partida. Esta pelea es una adición de Borges basada en el duelo con la partida narrado en el *Martín Fierro*:

[Tadeo Isidoro’s] fight repeats nothing corresponding to Cruz in the poem, but reproduces Martín Fierro’s preparation to fight the policemen of Cruz. The fight in Hernández is thus played out twice in the story, with Cruz and then Fierro as protagonists. Readers of *Martín Fierro* will quickly identify textual fragments: the

cry of a bird called a *chajá*, his trying his knife on a bush, and his taking off his spurs.²⁴

En “Biografía...”, se duplica el duelo con la partida. La primera vez que éste ocurre, Borges sigue a Hernández con sumo cuidado en lo que respecta a las acciones principales y a la técnica. He dicho que la perspectiva del narrador se aleja o se acerca según conviene al relato. Para integrar las referencias históricas y las alusiones a los antepasados de Borges, el narrador en tercera persona se distancia del personaje y su enunciación tiende al tono neutral de un historiador: “El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia [...]” (561); “el veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios” (562); “hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural” (562); “en los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia” (562). En cambio, para tratar los duelos con la partida, el narrador se acerca al personaje hasta compartir su perspectiva: en estos pasajes, el relato se enuncia a partir de lo poco que puede ver el protagonista. Aquí Borges no da cabida alguna a la omnisciencia, e hipérboles, de los narradores de Eduardo Gutiérrez.

La narración del duelo con la partida es extensa en *Martín Fierro*: comprende casi doscientos versos (*Ida*, vv. 1469-1650). Fierro recuerda minuciosamente aquel combate y sus antecedentes. En cuanto a “Biografía...”, la narración es muy concisa:

Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no

²⁴ S. Boldy, *op. cit.*, p. 161.

le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malherió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron (562).

Si bien Borges omite una gran cantidad de detalles, prácticamente todas las acciones y circunstancias de este pasaje provienen del *Martín Fierro*. No veo más que tres variantes de importancia. En el poema, Fierro da a entender que primero fue herido en el antebrazo —al quitarse el “hachazo” de uno de sus enemigos— y luego en las costillas (*Ida*, IX, vv. 1597-1614); el segundo golpe ocasionó su ira —por lo demás, ya sabemos que para Fierro, y para el héroe gauchesco en general, que lo hieran es una afrenta imperdonable—: “Dende ese momento / yo me salí de mis casillas” (*Ida*, IX, vv. 1613-1614). Borges prefiere que Tadeo Isidoro Cruz sea herido en el antebrazo, el hombro y la mano izquierda; es probable que, en este caso, el personaje haya recibido esas heridas al protegerse de las cuchilladas de sus contrarios.²⁵ Aunque en el poema hieren un par de veces a Fierro, en ningún momento se

²⁵ En *Juan Moreira*, el protagonista suele emplear su poncho, enredado en el brazo izquierdo, para defenderse de los ataques de sus adversarios: “[...] Moreira, arrogante y altivo, con la daga en la mano y la manta de vicuña volcada sobre el brazo izquierdo, estaba allí como el ángel del exterminio” (p. 17); “sobre su vigoroso brazo izquierdo se veía recogida la manta de vicuña y en su diestra brillaba como un fulgor siniestro su daga [...]” (p. 30); “el paisano desmontó entonces, enrolló la manta de vicuña en el poderoso brazo y sacó aquella terrible daga que tanto estrago había hecho ya” (p. 78). “¡Tome el cuchillo, maula! —le gritó entonces Blanco [que, en realidad, es Juan Moreira], tirándole a los pies la daga que le quitara de la cintura, y enrollando la manta en el brazo izquierdo” (p. 123); “Moreira entonces presentó el brazo izquierdo, cubierto por el poncho, y con una facilidad asombrosa desarmó al borracho” (p. 135); “entonces el paisano, riendo siempre, tiró al rostro de Varela su inservible trabuco y saltó al medio del patio, enrollando en el brazo izquierdo su manta de vicuña y blandiendo en la diestra poderosa su terrible daga” (p. 145). En la *Ida* (VII, v. 1196), el negro, antes de pelear con el protagonista, se “refala” el poncho; Frank G Carrino y Alberto J. Carlos explican que el personaje desliza el poncho “sobre su antebrazo, con el fin de utilizarlo como defensa contra su agresor. Así se acostumbraba utilizar el poncho en combates” (*El gaucho Martín Fierro*, ed. bilingüe, trad. C. E. Ward, con notas de Frank G. Carrino y Alberto J. Carlos, State University of New York Press, New York, 1967, p. 90, n. 25). De inmediato, el negro tiró dos cuchilladas a Fierro, quien las “abarájó” (*Ida*, VII, v. 1210); Carrino y Carlos sugieren que Fierro paró aquellos “ataques con el brazo izquierdo protegido por el poncho” (p. 92, n. 30). Después, en el duelo con la partida, tal vez Fierro y sus agresores usaron sus ponchos para protegerse, como Carrino y Carlos afirman. Sin embargo, el texto es ambiguo al respecto. Hay dos relatos de Borges donde los personajes se enrollan el poncho en el brazo antes de pelear: “El desafío” y “El fin”. Yo creo que en ambos casos, es mayor la influencia de Gutiérrez que la de Hernández: en *Juan Moreira* aquel gesto se repite y se subraya varias veces; en el *Martín Fierro*, la acción apenas se insinúa y, cuando mucho, ocurre en dos duelos. No obstante, conviene añadir que en la tradición gauchesca, tal acto debe ocurrir a menudo.

marea; tampoco logran desarmarlo, pues, como hemos visto, cuando está por amanecer, Cruz se pone de su lado, para ayudarlo a derrotar aquella partida.

En “Biografía...”, el resultado del primer duelo puede verse como un triunfo de la civilización sobre la barbarie: “El ejército, entonces, desempeñaba una función penal: Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte” (562). Tadeo Isidoro es obligado a pertenecer al ejército para defender la civilización de la barbarie, atribuida, en aquellos tiempos, entre otros, a los indios de la pampa.²⁶ “El veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios” (562). Para redimirse, Tadeo Isidoro tiene que pertenecer a varias instituciones civilizadas. En primer lugar, forma parte del ejército; después quizá se incorpora al catolicismo, pues el narrador subraya su condición de “cristiano”. Finalmente, forma una familia y es poseedor de un terreno: “Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo” (562). En este sentido, conviene revisar algunas consideraciones de Olea Franco:

Como grupo social diferenciado, los gauchos se caracterizaban por ser jinetes migratorios y trabajadores rurales habituados a una vida de frontera; [...] ocasionalmente, el gaucho se contrataba en alguna estancia para las labores ganaderas de la temporada. Las necesidades del naciente capitalismo exportador del siglo XIX valorizaron con rapidez la tierra y el ganado, por lo que los sucesivos gobiernos argentinos defendieron los intereses de la élite terrateniente mediante nuevos derechos legales y un nuevo concepto de propiedad privada que le permitieron apropiarse de todas las tierras utilizables y del antes ganado salvaje; los recursos directos para disciplinar y someter al gaucho fueron las leyes contra la vagancia [...]. Poco a poco, el gaucho desapareció o, en el mejor de los casos, quedó reducido a permanente peón de estancia, ya que no podía sumarse a las nacientes labores agrícolas, desconocidas para él. Así quedaban canceladas para

²⁶ Olea Franco observa que, según los intereses de las élites argentinas, se podía acusar de bárbaro al indio, al gaucho o al inmigrante, en especial, al italiano (*El otro Borges. El primer Borges*, pp. 23-76).

siempre las posibilidades de ese ser nómada que antes vagaba con libertad por la pampa.²⁷

Tadeo Isidoro Cruz renuncia al modo de vida típico del gaucho y se somete al sedentarismo de la familia y la propiedad privada. A diferencia del Cruz del poema, el personaje de Borges hace méritos suficientes para dirigir una partida: “En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era” (562). Podríamos decir que Tadeo Isidoro no sólo “corrige” su pasado personal, sino también el familiar: mientras su padre fue un montonero al servicio indirecto de Rosas, Cruz cuida de la ley, el orden y, en suma, la civilización. En el pasaje citado, para hablar de los sentimientos del personaje, el narrador primero se distancia de éste e inmediatamente se aproxima a él hasta conocer sus sentimientos más profundos. Por un lado, insinúa que Cruz experimentó, dentro de las instituciones civilizadas, una felicidad superficial y falsa. Por el otro, asegura que, en el fondo, no era feliz. Quizá en su interior, el hombre “bárbaro” que habitaba a Cruz se sentía desdichado, ajeno al mundo al que las circunstancias lo orillaron a pertenecer.

El narrador advierte que esperaba a Tadeo Isidoro Cruz, “secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo” (562). Entonces ocurre la epifanía. Fishburn nota que ésta produce en Cruz

un retorno atávico a su yo auténtico, a su esencia. O, para decirlo con otras palabras, donde la glosa difiere sobre todo del original es en el sentido de la revelación, que tiene que ver con el propio pasado oculto del protagonista, su estirpe, su linaje. Esto convierte el acto de “traición” de Cruz no en pasarse a otro bando, al del fugitivo

²⁷ *Ibid*, pp. 55-56.

Martín Fierro, sino en un “cruzarse” al bando de su padre, o sea en retorno y continuación de la vida que concluyó cuando la de él comenzaba.²⁸

Ya que Borges duplica la escena del duelo con la partida del *Martín Fierro*, los paralelismos son fáciles de identificar: la persecución, la noche, el pajonal usado como refugio, el grito del chajá y el combate. Además la epifanía ocurre en la región donde el padre de Cruz fue asesinado “por un sable de las batallas del Perú y del Brasil” (*EA, OC74*, 561 y 563), es decir, en las cercanías de la Laguna Colorada. Cruz vuelve a su pasado personal y familiar. El primero tiene que ver con la secuencia de acciones: veinticinco años antes, en las cercanías de Buenos Aires, él fue perseguido, acorralado, derrotado y, poco después, obligado a pelear por la civilización. En cuanto al pasado familiar, el espacio propicia el primer reconocimiento importante de aquella noche: “Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció...” (563). Cruz vuelve al tiempo y el espacio donde, respectivamente, la vida suya y la de su padre fueron interrumpidas por los guardianes de la civilización. En efecto, este personaje no es un traidor, sino un hombre que, gracias a una epifanía, regresa al bando al que verdaderamente pertenece:

El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro (563).

²⁸ *Op. cit.*, pp. 98-99.

En este pasaje, muy pocos elementos provienen del poema: los hombres malheridos o asesinados por Fierro, el amanecer, el grito de Cruz y el cambio de bando. Me parece que lo demás es una cuidadosa invención de Borges.

El narrador señala que “un motivo notorio [le] veda referir la pelea”. Desde mi perspectiva, esta restricción se debe a que el encuentro ya fue narrado minuciosamente por Fierro en el poema de Hernández. Yo añadiría otro motivo, menos notorio: la duplicación del duelo con la partida. Si la narración del primer combate, protagonizado por Cruz, es muy concisa, ¿qué caso tiene extenderse la segunda vez? Aunque Borges comparte las mesuradas estrategias narrativas de Hernández, sabe sacar provecho del narrador en tercera persona: éste no sólo enuncia el relato desde la limitada perspectiva visual de Cruz, sino que, desde la conciencia del personaje, describe gradualmente la epifanía. En el poema, Fierro no sabe por qué Cruz actuó de ese modo; sospecha que éste decidió cambiarse de bando por una especie de piedad religiosa (*Ida*, IX, vv. 1621-1626):

Tal vez en el corazón
lo tocó un santo bendito
a un gaucho que pegó el grito,
y dijo: “¡Cruz no consiente
que se cometa el delito
de matar así un valiente!”

En “Biografía...”, se descarta esa posibilidad. El narrador usa por segunda vez la distinción entre lo visible y lo invisible, lo externo y lo interno, lo superficial y lo profundo, para hablar de Tadeo Isidoro Cruz. La primera ocasión indica que tras haber “corregido el pasado”, Cruz “debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era” (*EA*, *OC74*, 562). Esta vez aclara el “misterioso” comportamiento del personaje: mientras su cuerpo ‘pelea’, su mente ‘comprende’. Se da cuenta de que el destino de hombre civilizado que le han impuesto no es el suyo, que ese destino lo ha transformado en un “perro gregario” y

que, en suma, él y el otro hombre son el mismo. Ya no hay necesidad de que porte aquellos símbolos de la civilización: las jinetas, el uniforme y el quepis. A la luz del complejo pasado que “Biografía...” atribuye a Cruz, es totalmente comprensible su actuación. No obstante, necesitaba verse en el espejo del coraje. En este punto, Borges sigue muy de cerca a Hernández; prácticamente hace una cita textual del poema: “gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente”. En términos de Josefina Ludmer, podríamos decir que Borges rescata y amplifica el tono de desafío que hay en las palabras de Cruz provenientes del *Martín Fierro*, aunque incomprendidas por Fierro mismo; a partir del cuento, podríamos decir que no “tocó” ningún “santo bendito” “el corazón” de Tadeo Isidoro, sino el valor inquebrantable de Fierro.

2.3. «El desafío» (1952)

A principios de la década de 1950, Borges se aleja de la técnica narrativa de José Hernández y la complejidad del *Martín Fierro*; retoma el anquilosado esquema de “Leyenda policial” y, por lo tanto, vuelve a las predecibles estrategias compositivas de Gutiérrez. En 1955, Borges añade cinco capítulos a *Evaristo Carriego* (1930): “Historias de jinetes” (*Comentario*, 1954), “El puñal” (*EC*, 1955), “Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego” (*Poesías completas*, de Carriego, 1950), “Historia del tango” (*EC*, 1955) y “Dos cartas” (la primera lleva la fecha del 27 de enero de 1953 y la segunda, del 28 de diciembre de 1952). Se trata de materiales muy diferentes entre sí: en cuanto a los géneros, a muy grandes rasgos, podríamos decir que hay ensayo, poesía y cartas. En un par de textos, no se habla de Carriego: “Historias de jinetes” y “Dos cartas”. En otros, me parece que su presencia es secundaria: en “El puñal” —que me atrevería a considerar un poema en prosa—, la voz lírica hace un elogio de aquel objeto, que “Evaristo

Carriego [...] tuvo alguna vez en la mano” (*EC, OC74*, 156); el propósito inicial —y quizá principal— de “Historia del tango” consiste en tratar los orígenes de ese género musical. Desde mi perspectiva, los cinco capítulos añadidos a *Evaristo Carriego* comparten el tema del coraje y sus representantes, ya sea en el ámbito rural —el gaucho— o el suburbano —el compadrito cuchillero—.

Debido al enfoque de mi análisis, sólo ahondaré en “Historia del tango” y “Dos cartas”. En la edición de las *Obras completas* de 1974, el primer texto se divide en cuatro secciones: «El tango pendenciero», «Un misterio parcial», «Las letras» y «El desafío». Las primeras tres secciones aparecieron originalmente en la edición de *Evaristo Carriego* de 1955. La cuarta fue inicialmente un artículo publicado el 28 de diciembre de 1952 en *La Nación*, con el mismo nombre —es decir, “El desafío”—; en 1955, Borges usó el título de «El culto del coraje»; pero en 1974, regresó al nombre original.²⁹

En «El tango pendenciero», Borges procura demostrar “la convicción de que pelear puede ser una fiesta” (*EC, OC74*, 161); para ello, recurre a varias obras y autores: la *Historia de los Godos*, la *Ilíada*, el *Beowulf*, algunos poetas escandinavos, Francisco de Quevedo y Víctor Hugo (161). Según Borges, las obras citadas y el tango “transmiten directamente” aquella convicción; con respecto al segundo, el autor declara exaltado:

de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor (162).

La muerte ideal que Borges describe proviene, en cuanto a su obra, de la serie de relatos que va de “Leyenda policial” a “Hombre de la esquina rosada”: en éstos se configura un ambiente orgiástico —regido por el tango y la prostitución— y estoico —regido por el

²⁹ N. Helft, *op. cit.*, pp. 154 y 261.

culto del coraje y la pelea a cuchillo—; los personajes, en su mayoría, desafían a otros, pelean y mueren pudorosamente. Asimismo, con excepción del “oscuro duelo a cuchillo”, Borges sigue muy de cerca a Eduardo Gutiérrez: Juan Moreira se comporta siempre de manera estoica y —de vez en cuando— orgiástica; en la novela, desafía, pelea y cae valientemente; no obstante, sus duelos nunca son oscuros, sino espectaculares. Borges, al tratar la pelea a cuchillo, tiende, como Hernández, a la medida y la alusión. Son escasos los relatos en la obra borgeana donde se describe el duelo a detalle. Por lo tanto, «El desafío» —es decir, la cuarta sección de “Historia del tango”— puede considerarse una excepción en la narrativa de Borges, quien, en este texto vuelve a sus orígenes de narrador (165-166):

Hay un relato legendario o histórico, o hecho de historia y de leyenda a la vez (lo cual, acaso, es otra manera de decir legendario) que prueba el culto del coraje. Sus mejores versiones escritas pueden buscarse en las novelas de Eduardo Gutiérrez, olvidadas ahora con injusticia, en el *Hormiga Negra* o el *Juan Moreira*; de las orales, la primera que oí provenía de un barrio que demarcaron una cárcel, un río y un cementerio y que se llamó la Tierra del Fuego. El protagonista de esa versión era Juan Muraña, carrero y cuchillero en el que convergen todos los cuentos de coraje que andan por las orillas del Norte. Esa primera versión era simple. Un hombre de los Corrales o de Barracas, sabedor de la fama de Juan Muraña (a quien no ha visto nunca), viene a pelearlo desde su suburbio del Sur; lo provoca en un almacén, los dos salen a pelear a la calle; se hieren, Muraña, al fin, lo *marca* y le dice:

—*Te dejo con vida para que volvás a buscarme.*

Para Borges, habría un relato arquetípico que probaría “el culto del coraje”. Ese relato se habría manifestado, en la tradición argentina, de dos maneras: por la vía escrita y por la vía oral. En el primer caso, las novelas *Hormiga negra* y *Juan Moreira*, ambas de Eduardo Gutiérrez, serían las mejores concreciones de ese relato arquetípico. Borges olvida un par de circunstancias: para comenzar, en 1937, en la revista *El Hogar*, publicó un breve ensayo titulado “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”.³⁰ Ahí denuncia y ridiculiza el tono de lamento que suele haber en *Juan Moreira*: “Moreira, en las páginas de Gutiérrez, es un

³⁰ *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar*, Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.), Alianza, Madrid, 1998, pp. 38-42.

lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima” (41); Borges, aquella vez, prefirió la novela *Hormiga Negra*, donde se excluye el tono del lamento y se impone el del desafío:

Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es, desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad. Lo salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida (42).

Conviene señalar que en este pasaje, el autor valora el realismo y la veracidad de los textos a partir del culto del coraje y el tono del desafío: ya que en *Hormiga Negra* prevalecen la violencia y el valor desinteresado, Borges lo considera un texto realista, veraz y digno de la inmortalidad. *Juan Moreira* sería, entonces, un texto inferior. Sin embargo, a comienzos de la década de 1950, en el apogeo del culto del coraje en su narrativa, el autor hace a un lado esta clase de objeciones y pone en un mismo nivel ambas novelas. Asimismo, olvida, tanto en 1937 como en 1952 —fecha en que originalmente se publicó «El desafío»—, que hubo un fenómeno cultural determinante para la divulgación del código de honor gauchesco en el suburbio y la mitificación de Juan Moreira: los dramas gauchescos. Como expondré en la segunda parte de mi investigación, Borges ahonda en este fenómeno a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, es decir, en un periodo de profundo escepticismo y, aun, de negación de aquel culto.

En «El desafío», Borges retoma el relato de procedencia oral que a menudo atribuye a don Nicolás Paredes y que plasmó con una fidelidad excesiva en “Leyenda policial” —u “Hombres pelearon”—, pero que afortunadamente logró transgredir en “Hombre de la esquina rosada” —u “Hombres de las orillas”—. Según lo dicho por Borges en 1952, la primera versión que escuchó del relato arquetípico “provenía de un barrio que demarcaron

una cárcel, un río y un cementerio y que se llamó la Tierra del Fuego” (*EC, OC74*, 165-166). Estamos de regreso en el mítico Norte borgeano. La cárcel es la antigua Penitenciaría Nacional (demolida en 1962 y reemplazada por un parque); el río debe ser el Maldonado y el cementerio, la Recoleta:

Al norte del Hospital Rivadavia y de la Penitenciaría Nacional (actual Parque Las Heras) surge uno de los barrios más peligrosos de la ciudad; un paraje desolado y tenebroso rodeado por calles de tierra y pastizales al que los porteños dieron el nombre de “Tierra del Fuego”. Aquel barrio, frecuentado por individuos marginales, se situaba entre la calle del Chavango (hoy Las Heras) y Av. Alvear (hoy del Libertador) e iba desde la quinta Samuel Hale (actual Austria) hasta la calle del Ministro Inglés (actual Scalabrini Ortiz).³¹

Como Nicolás Paredes, el Chileno y el Mentao —protagonistas de “Leyenda policial”—, y el Corralero, Juan Muraña es otro sucedáneo de Moreira: “carrero y cuchillero en el que convergen todos los cuentos de coraje que andan por las orillas del Norte” (166). Nos hallamos, una vez más, ante una trama muy simple: un cuchillero del Sur (“de los Corrales o de Barracas”) va a desafiar, por fama, al del Norte; pelean y el surero es derrotado. En el desenlace, hay una circunstancia que, digamos, enriquece la historia: Muraña no mata al del Sur, lo marca y lo deja vivo para que aquél vuelva a buscarlo y, seguramente, padecer otra derrota. Esa marca implicaría una desgracia mayor que la muerte: aquel hombre es condenado a llevar en el rostro una huella permanente de su derrota, de su inferioridad. Sin embargo, hay un hecho paradójico: al escribir el relato, la literatura degrada el supuesto arquetipo; Borges nos presenta una copia influida, o contaminada, por estrategias literarias bastante efectistas.

Enseguida, Borges explica la importancia de aquel relato oral para su labor narrativa:

³¹ Leonel Contreras, *op., cit.*, p. 252.

Lo desinteresado de aquel duelo lo grabó [*sic*] en mi memoria; mis conversaciones (mis amigos hartos lo saben) no prescindieron de él; hacia 1927 lo escribí y con enfático laconismo lo titulé “Hombres pelearon”; años después, la anécdota me ayudó a imaginar un cuento afortunado, ya que no bueno, “Hombre de la esquina rosada”; en 1950, Adolfo Bioy Casares y yo la retomamos para urdir el libro de un film que las empresas rechazaron con entusiasmo y que se llamaría *Los orilleros*. Creí, al cabo de tan dilatadas fatigas, haberme despedido de la historia del duelo generoso; este año, en Chivilcoy, recogí una versión hartos superior, que ojalá sea la verdadera, aunque las dos muy bien pueden serlo, ya que el destino se complace en repetir las formas y lo que pasó una vez pasa muchas. Dos cuentos mediocres y un film que tengo por muy bueno salieron de la versión deficiente; nada puede salir de la otra, que es perfecta y cabal. Como me la contaron la contaré, sin adiciones de metáforas o de paisaje (*EC, OC74, 166*).

Conviene recordar que en 1927 Borges empleó el título de “Leyenda policial” y en 1928, el de “Hombres pelearon”. Se podría decir que hay en este autor una obsesión por aquella historia arquetípica y sus concreciones. En “Hombre de la esquina rosada”, Borges logró distanciarse de la anquilosada anécdota donde *A* desafía a *B*, quien responde a la provocación y derrota a *A*; gracias a ese distanciamiento, puso en práctica su incipiente destreza narrativa y escribió un cuento complejo, de muy buena calidad. Sin embargo, a principios de la década de 1950, siente la necesidad de regresar a aquellos terrenos dudosos. Me parece que en los comentarios preliminares o posteriores de sus textos, pocas veces Borges se da a la tarea de persuadir al lector sobre las excelencias de éstos. En «El desafío», asegura que va a presentarnos un relato “hartos superior” a los que van de “Leyenda policial” a “Hombre la esquina rosada”. Tal superioridad tendría que ver con la “verdad” o lo “verdadero”; en términos platónicos, podríamos decir que aquel relato es el más cercano al arquetipo; esto permitiría probar del mejor modo posible el culto del coraje. Por lo tanto, bastaría con transcribirlo, “sin adiciones de metáforas o de paisaje”.

Ese relato se aleja en el espacio y el tiempo del escenario suburbano: la historia ocurre “en el partido de Chivilcoy, hacia mil ochocientos setenta y tantos” —los años de las andanzas de Moreira—. Previsiblemente, el protagonista reúne los rasgos más importantes

del héroe gauchesco, según el modelo de Juan Moreira: “Wenceslao Suárez es el nombre del héroe, que desempeña la tarea de trenzador y vive en un ranchito. Es hombre de cuarenta o de cincuenta años; tiene reputación de valiente y es harto inverosímil (dados los hechos de la historia que narro) que no deba una o dos muertes, pero éstas, cometidas en buena ley, no perturban su conciencia o manchan su fama” (166). A diferencia de otros héroes gauchescos, Wenceslao lleva una vida sedentaria; ejerce un oficio rural que consiste en fabricar lazos, látigos y otros objetos de cuero; posee un ranchito; es un hombre de edad madura. Estos rasgos dificultan pensar en alguien proclive a la violencia. No obstante, Borges asegura que “tiene reputación de valiente”, lo que, como hemos visto, es un elemento básico en los personajes de Eduardo Gutiérrez. Asimismo, Borges conjetura, teniendo en mente el modelo de Juan Moreira, que Wenceslao debe algunas muertes, “cometidas en buena ley”; es decir, mató a sus oponentes en duelos legítimos, sin atacar a traición; nadie lo podría tachar de “asesino alevé”.

La fama de Wenceslao es tal que ha “atravesado el Arroyo del Medio” —localizado entre las provincias de Santa Fe y Buenos Aires—; como se recordará, el Chileno y el Corralero desafían, respectivamente, al Mentao y a Rosendo por el prestigio de “guapos” que éstos tienen. Mediante una carta escrita por alguien más, el forastero invita a Wenceslao a su casa; este último, que también es analfabeta, pide a otro ayuda para responder al de Santa Fe: le “explica que no se anima a dejar sola su madre, ya entrada en años” y lo invita a su casa. Después de unos meses, el forastero llega a Chivilcoy; ambos comparten un amistoso asado. De repente, el de Santa Fe “convida a don Wenceslao a que se hagan unos tiritos. Rehusar sería una deshonra” (167). Entonces juegan a tirarse unas puñaladas, pero el de Santa Fe intenta herir a su anfitrión. A continuación, ocurre el previsible duelo, que, desde mi perspectiva, adolece de un par de variantes:

[Don Wenceslao] permite al otro que lo hiera en la mano izquierda, en la que lleva el poncho, arrollado. El cuchillo entra en la muñeca, la mano queda como muerta, colgando. Suárez, de un gran salto, recula, pone la mano ensangrentada en el suelo, la pisa con la bota, la arranca, amaga un golpe al pecho del forastero y le abre el vientre de una puñalada. Así acaba la historia, salvo que para algún relator queda el santafesino en el campo y, para otro (que le mezquina la dignidad de morir), vuelve a su provincia (167).

Para mí, es un poco desconcertante que, tras haber logrado, con el tema del coraje, un par de cuentos tan complejos y diligentes como “Hombre de la esquina rosada” y “Biografía...” —para no hablar de los relatos más prestigiosos recogidos en *Ficciones* y *El Aleph*—, Borges recurra a estrategias argumentativas y narrativas tan efectistas. En una nota al pie —acaso para hacer menos chocante la comparación—, este autor insinúa que la manera en que Wenceslao y el otro pelean tiene un origen de veras ilustre (167, n. 1):

De esa vieja manera de combatir a capa y espada, habla Montaigne en sus *Ensayos* (I, 49) y cita un pasaje de César: *Sinistras sagis involvunt, gladiosque dstringunt*. Lugones, en la página 54 de *El payador*, trae un lugar análogo del romance de Bernardo del Carpió:

*Revolviendo el manto al brazo,
La espada fuera a sacar.*

A pesar de las diferencias que puede haber entre un gaucho y una capa, entre un cuchillo y una espada, Borges quiere hacer de sus gauchos unos guerreros ilustres. No es, desde luego, el primero en intentarlo. En realidad, Borges no sólo toma de Lugones la cita de aquel romance, sino que lo sigue muy de cerca al describir el duelo entre Wenceslao y el forastero:

[El gaucho] no respetaba moralmente sino el valor, cultivado con pasión caballeresca. Cuando los valientes concertaban un desafío por el gusto de *vistear* (ejercitar la vista) o de “tantearse el pulso” el vencido pagaba una copa que su contendor recibía cubriéndole de elogios e invitándole a servirse primero. Las injurias que habíanse prodigado en el combate, no eran sino recursos de pelea, como el grito en la esgrima italiana. Cargado el cuerpo sobre la pierna derecha, bajo el puñal, arrollado el poncho en el brazo izquierdo, así peleaban con frecuencia a pie firme. Lo mismo Bernardo del Carpio en el romance:

Revolviendo el manto al brazo,

*la espada fuera a sacar.*³²

En «El desafío», Wenceslao y el forastero se tratan con una urbanidad excesiva para dos hombres de vida rural que van a pelear a muerte: se cartean, “comen, beben y conversan” amigablemente. Estos buenos modales provienen de la descripción de Lugones, quien procura hacer del gaucho un caballero medieval. En el texto de Borges, el duelo comienza por unos inofensivos “tiritos” de chuchillo; en otras palabras, Wenceslao y el forastero empiezan “tanteándose el pulso” —como los refinados gauchos de Lugones—. Sin embargo, de pronto, aquel juego se convierte en una pelea seria. Wenceslao se defiende con su poncho “arrollado” en el brazo izquierdo; Borges emplea el mismo adjetivo que Lugones, pero va más lejos que este último en la supuesta genealogía ilustre de aquella acción: primero nos remite a Montaigne y luego a Julio César mismo. No obstante, olvida que en *Juan Moreira* —una de las “mejores versiones escritas” del relato arquetípico, según Borges afirma al comienzo de «El desafío»—, el protagonista, antes de pelear, suele enrollarse su poncho en el brazo izquierdo para defenderse. Ni la fama de Gutiérrez como autor popular en exceso ni el comportamiento poco refinado de Juan Moreira —sobre todo en sus duelos— convienen a las pretensiones letradas de Borges en este pasaje. Me parece que por esa razón oculta una fuente tan obvia —pero incómoda— y opta por una filiación mucho más ilustre: Lugones, Bernardo del Carpio, Montaigne y Julio César.

Borges acude a varias estrategias narrativas inusuales en su obra, más apropiadas, quizá, para sus primeros trabajos. Olea Franco advierte que en la escritura borgeana hubo un “paulatino desplazamiento de la *expresión* a la *alusión*”;³³ al respecto, el estudioso observa:

³² *El payador*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, p. 36.

³³ *El otro Borges. El primer Borges*, 284.

hacia la década de 1940 Borges posee una estética perfectamente estructurada. Por un lado, ella se basa en la eficacia y economía literarias en que debe fundarse la escritura: condensar la mayor cantidad de significados, incluso opuestos, en el menor número posible de palabras; ésta es la lección de estilo del escritor. Por otro lado, implica la imprescindible necesidad de que el lector participe en la producción del “hecho estético”, puesto que la literatura sólo se completa y hace efectiva, sugiere, en el momento de la lectura (286).

«El desafío» contradice los fundamentos de la estética que, tras arduos años de trabajo, Borges logró estructurar. El relato abusa de la expresión: incluso en los duelos hiperbólicos de Juan Moreira, es difícil hallar un detalle tan sangriento como una mano arrancada. Me parece que tendríamos que ir hasta el duelo donde matan a Moreira para encontrar algo semejante: al verse perdido, este personaje huye e intenta saltar una tapia, pero el sargento Chirino lo hiere, con la bayoneta de su rifle, por la espalda: “tal fuerza imprimió al golpe, que la bayoneta hundió por completo el pulmón, atravesó el pecho y se enterró en la pared en una profundidad de cuatro dedos” (*Juan Moreira*, 147). No obstante, Moreira, sostenido por la bayoneta clavada contra la pared, saca uno de sus “trabucos” y dispara contra Chirino, a quien hiere en el pómulo. Ya en el suelo, agonizante, Moreira lanza un par de cuchilladas más. En ambos textos —el de Gutiérrez y el de Borges—, se busca sorprender al lector mediante escenas y procedimientos efectistas, prolijos; no se espera mucho más que la estupefacción y credulidad del lector. Esta clase de recursos suele aparecer en textos u obras de la cultura popular; no es coincidencia que al poco tiempo de que «El desafío» se publicó en *La Nación*, dos lectores hayan enviado sendas cartas al periódico para confirmar y comentar aquel relato.

Para Borges, el coraje no sólo habría dado lugar a un culto, sino a una religión:

Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida,

en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes (*EC*, *OC74*, 168).

De tal forma, aquel relato recogido por Borges en Chivilcoy tendría un carácter prácticamente sagrado. No me extraña, por lo tanto, que su discurso sea tan dogmático en «El desafío»:

En la gesta del Manco Wenceslao —así ahora se llama Suárez, para la gloria— la mansedumbre o cortesía de ciertos rasgos (el trabajo de trenzador, el escrúpulo de no dejar sola a la madre, las dos car[t]as floridas, la conversación, el almuerzo) mitigan o acentúan con felicidad la tremenda fábula; tales rasgos le dan un carácter épico y aun caballeresco que no hallaremos, por ejemplo, salvo que hayamos resuelto encontrarlo, en las peleas de borracho del Martín Fierro o en la congénere y más pobre versión de Juan Muraña y el surero.

Si Lugones, en *El payador*, resolvió encontrar “un carácter épico y aun caballeresco” en el *Martín Fierro*, Borges intenta hallar lo mismo en un texto a todas luces inferior al de José Hernández. Fuera del detalle inverosímil de la mano arrancada, yo no veo ningún otro acto heroico en «El desafío». Gran parte de la cortesía con que Wenceslao se comporta proviene del texto de Lugones: ¿cómo no iba a actuar de un modo caballeresco aquel modesto trenzador de Chivilcoy? Esta vez, Borges denuncia y exagera las borracheras de Martín Fierro —evadidas en “La poesía gauchesca”, cuya primera versión data de 1945—: este personaje sostiene cuatro duelos en el poema; en dos, pelea bajo la influencia del alcohol; pero sólo en uno, la bebida lo hace actuar de manera insolente y aun reprobable dentro del código del suburbio.

Con el afán de impresionar y persuadir al lector, Borges recurre a procedimientos muy básicos. Desde mi perspectiva, las “Dos cartas” que aparecen en el último capítulo de *Evaristo Carriego* debieron formar parte del capítulo anterior, “Historia del tango”. He señalado que «El desafío» se publicó originalmente el 28 de diciembre de 1952 en *La Nación*. Las “Dos cartas” son sendas respuestas a esa publicación. La primera, según su disposición en *Evaristo Carriego*, lleva la fecha del 27 de enero de 1953; la firma Ernesto

T. Marcó en Uruguay. Este hombre hace llegar a Borges otra versión del relato arquetípico. Salvo un par de circunstancias, el anquilosado esquema narrativo se repite: “allá por” los años de 1860”, en Puerto Ruiz, vivió un negro llamado Fustel, quien tenía buena fama de cuchillero; sus mentas llegaron hasta Fray Bentos, de donde un paisano llegó a desafiarlo un día. Pelearon y Fustel, previsiblemente, derrotó al forastero; no lo mató, lo dejó marcado. El autor de la carta fundamenta la historicidad del relato en la autoridad de su padre, quien habría sido testigo de los hechos y, por si fuera poco, “nunca” decía mentiras. La segunda carta está fechada el 28 de diciembre de 1952, en Chivilcoy; la firma Juan B. Lauhirat, quien hace algunas correcciones al relato de Borges sin alterar, eso sí, “lo esencial”: el forastero no provenía de Santa Fe, sino del Partido del Azul, en Buenos Aires; con lo que otra vez tenemos a un surero desafiando a un nortero. Según Lauhirat, al ser herido en la mano izquierda, Wenceslao “alcanzó” al otro en un ojo; luego de arrancarse la mano, Wenceslao corrió tras el forastero, quien, herido, se dio a la fuga. La carta no aclara el desenlace del duelo. El autor también dice que su padre le contó la historia y que, además, ayudó a Wenceslao a construir su “rancho”. Más que probar la religión del coraje, ambos testimonios revelan que, a mediados del siglo XX, el relato popular donde un hombre desafía a otro por pura fama seguía vigente y se había extendido, mediante diferentes versiones (tal vez influidas por las novelas de Gutiérrez y los dramas criollos), por Argentina y Uruguay.

En el “Epílogo” de *Juan Moreira*, Gutiérrez también reproduce una carta que le escribe un lector para contarle un par de anécdotas de aquel personaje. Este documento intenta fundamentar la veracidad de las acciones narradas. En realidad, Borges recurre a un añejo recurso que, de algún modo, sigue vigente en nuestros días en formas de comunicación quizá más complejas, aunque igualmente crédulas: pienso, por ejemplo, en

las “noticias falsas” divulgadas hoy en día mediante las redes sociales —muchas veces, las personas no necesitan más que asegurar que fueron testigos de un hecho o que tienen información privilegiada al respecto para adueñarse de la “verdad”—. Considero que en «El desafío», el fervor borgeano hacia el coraje alcanza su cima; sin embargo, la calidad literaria decae de manera ostensible: en varios pasajes de ese texto, Borges se comporta menos como un artista de élite, que como un fanático.

2.4. “El Sur” (1953)

La narrativa borgeana no tarda en reponerse de ese desliz: el 8 de febrero de 1953 aparece “El Sur” en *La Nación* —en 1956, este relato fue añadido a la segunda edición de *Ficciones* (1944)—. Juan Dahlmann es el protagonista del texto. Tenía un abuelo alemán y otro, al parecer, argentino, quien murió “lanceado por indios de Catriel”. Dahlmann se identifica con el segundo. El narrador discurre en torno a las aficiones de este personaje: “Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (*Ficciones*, OC74, 525). Se trata de un personaje moderado en sus preferencias gauchescas; se podría decir que no adolece del ciego fervor expuesto en «El desafío». A partir del recorrido que hemos hecho por la obra de Borges, cabe pensar que conmueven a Dahlmann tangos como el “Marne” y el “Don Juan” —estoicos y orgiásticos—,³⁴ así como las estrofas, o coplas, del *Martín Fierro* donde se signifique “entero al paisano” —es decir, donde se excluya el tono del lamento identificado por Ludmer—.

³⁴ Conviene señalar que estos tangos fueron compuestos, sin letra, entre fines del siglo XIX y principios del XX por Eduardo Arolas (1892-1924) y Ernesto Ponzio (1885-1934), respectivamente.

En términos espaciales, hay un cambio sustancial en este cuento. En la mayoría de relatos referentes al coraje que hemos revisado, el Norte —sobre todo Palermo— aparece como espacio propicio para el héroe gauchesco del suburbio y sus hazañas: Nicolás Paredes, Juan Muraña, el Mentao y el Corralero son originarios de esa zona. En cambio, el relato de 1953 idealiza el polo opuesto: “A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí” (525). Esta zona produce en el personaje una nostalgia por el pasado personal y el familiar: si bien Dahlmann ya no es capaz de restaurar el esplendor de ese tiempo perdido —simbolizado en el color rosado “que alguna vez fue carmesí”—, logra conservar el sitio más importante de la estancia: el casco.

Como se sabe, “El Sur” recrea un acontecimiento que, en efecto, sucedió en la vida de Borges: en 1939 sufrió un accidente que lo tuvo al borde de la muerte. En el relato, luego de pasar varios días tormentosos en el hospital, Dahlmann es dado de alta y emprende un viaje a la estancia de sus antepasados maternos, donde desea pasar sus días de convalecencia. En la postdata que en 1956 Borges añadió al prólogo de *Artificios* —una de las dos secciones que integran *Ficciones* (1944); la otra se titula *El jardín de senderos que se bifurcan*, publicada en 1941 como libro individual—, el autor observa: “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” (483). Olea Franco señala que con base en esta declaración,

varios críticos creen que el cuento puede leerse: a) como la relación de lo que en realidad acontece a Dahlmann después de que ha salido del sanatorio (es decir, la “directa narración de hechos novelescos” de la que habla el autor) o b) como una

ilusión del protagonista, quien al morir en el sanatorio sueña con una muerte heroica y liberadora (o sea, el “otro modo” al que alude Borges).³⁵

A decir de Olea Franco, “quizá lo más pertinente sería hablar de estas dos posibilidades como una sola, en la que confluyen dos facetas: una vertiente «realista» y otra «fantástica»” (63). Debido a mis intereses de análisis, daré mayor importancia a la primera vertiente.

El protagonista se dirige a una estación de trenes para abordar el que lo llevaría a aquella estancia:

Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. [...] La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él (*F, OC74, 526*).

Me parece que en el texto, el término ‘coche de plaza’ es ambiguo: por una parte, en 1939, Dahlmann debe haber empleado un automóvil —pienso que un taxi— para ir, primero, al sanatorio y, luego, a la estación de trenes; por otra, el término alude a los carruajes tirados por caballos que solía alquilar la gente en Buenos Aires varias décadas antes de 1939. En este sentido, Olea Franco observa que en el relato, hay una superposición de tiempos y espacios:

al iniciar su viaje, el protagonista percibe la ciudad antigua y no la urbe moderna. [...] La presencia de esta Buenos Aires pretérita es una de las mayores constantes en [la] obra [de Borges]. Se trata de un mito urbano cuya fundación corresponde a su primera poesía, la cual construye una imagen horizontal de la ciudad en la que destacan las viejas casonas con patios, balcones e incluso aljibes. [Es una] ciudad patriarcal y criolla, que remite a la imagen urbana de fines del siglo XIX [...].³⁶

Es difícil establecer a quién corresponde aquella visión distorsionada del Buenos Aires de 1939: “La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios”. Desde

³⁵ “El íntimo cuchillo en la garganta...”, p. 63.

³⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.

luego, el narrador quiere que aquella visión —suya, del personaje o de ambos— se imponga como un fenómeno de percepción general: para cualquiera, la noche transformaría el moderno Buenos Aires en aquella ciudad “patriarcal y criolla” mitificada por Borges desde sus primeras obras. Esta superposición funciona como un primer indicio de un viaje hacia el pasado.

En su trayecto hacia Constitución, Dahlmann cruza por una calle que para él, y para el narrador, establece el límite entre dos mundos: “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio” (526). En términos geográficos, cabe decir que Dahlmann proviene del norte de Buenos Aires; a partir del análisis que hemos hecho, no sería exagerado pensar que procede de Palermo. No obstante, aquella zona ha dejado de ser el Norte, es decir, el espacio idealizado en la narrativa borgeana desde “Hombres pelearon” (1927) hasta «El desafío» (1952); se podría decir que aquél se ha vuelto un mundo menos “antiguo” y menos “firme”. En cuanto cruza Rivadavia, el personaje busca las primeras manifestaciones de la antigüedad y la firmeza del Sur en medio de las edificaciones modernas: “la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio”. Sin embargo, debe continuar su trayecto, pues su destino es el verdadero Sur, alejado de la modernidad; como Olea Franco indica, “el Sur representa aquí una zona distinta, abstraída de la realidad cotidiana, sacada del flujo temporal: el espacio mítico donde es posible la reivindicación del hombre o el encuentro con su destino final”.³⁷

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

Una vez iniciado el viaje, el personaje intenta leer el ejemplar de *Las mil y una noches* que lleva consigo, pero lo distrae y le agrada tanto el mundo de afuera, que opta por contemplar el cambiante panorama:

A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir (527).

Se podría decir que hay un alejamiento gradual de la civilización. El tren atraviesa los suburbios de Buenos Aires; pasa por un espacio semiurbano; y se interna en un mundo rural: “[Dahlmann] vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda” (527). Finalmente, el tren accede a un territorio donde la llanura y la naturaleza se imponen: “No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces, no había otra cosa que un toro” (527-528). El viaje dura varias horas: a las siete de la mañana, Dahlmann va hacia Constitución y por la tarde, ya cerca de la noche, está por llegar a la estancia añorada. Sin embargo, le avisan que el tren no podrá dejarlo en la estación que le corresponde, sino un poco antes. Para llegar a su destino, Dahlmann busca ayuda en un almacén cuyo “patrón” ordena preparar “la jardinera” —que es un carruaje tirado por caballos— para llevar al protagonista a la estancia. Antes de partir, Dahlmann decide comer ahí mismo.

Para Steven Boldy, una de las virtudes de “El Sur” radica en sus escasas referencias literarias: “it is unencumbered by erudition. Indeed only three books are cited: *Martin Fierro*, which provides the model for the outcome; the *Arabian Nights*, which serves to

illustrate the bookishness and the dreamy literariness of the second part; and an illustration from *Paul et Virginie*, which suggests that the *almacén* where he dies is created from youthful memories”.³⁸ En su trabajo sobre el “primer” Borges, Olea Franco observó que había una propensión, “tanto en Europa como en América”, a considerar a aquél un escritor puramente “cosmopolita” o “universal” —además, el cosmopolitismo o universalismo borgeano eran definidos según los parámetros del canon occidental—; esta manera de leer a Borges “inauguró un proceso mediante el cual se borran o ignoran los nexos de esa literatura con la historia literaria y la cultura argentina”.³⁹ Desde mi perspectiva, los comentarios de Boldy todavía reflejan esa tendencia; el estudioso sólo puede identificar una de las pocas obras del ciclo gauchesco que han merecido la atención del canon occidental: el *Martín Fierro*. Sin embargo, como procuraré argumentar, no veo una gran influencia del poema de Hernández en la codificación de la escena en el almacén y sus posibles consecuencias: un duelo a cuchillo y la muerte de Dahlmann.

La segunda parte del cuento —que, para mí, comienza con el viaje al Sur— contiene un buen número de alusiones librescas; aquellas que logro advertir provienen tanto de la literatura gauchesca como de la obra de Borges. En “La poesía gauchesca”, este autor dedica algunos pasajes a Hilario Ascasubi, quien sería superior a José Hernández en algunas “páginas ocasionales”: aquellas donde se describen los amaneceres y los malones de los indios (*D*, OC74, 181). Borges cita algunos versos del *Santos Vega* donde se enumeran los primeros indicios de un malón —un ataque repentino que, entre otros desmanes, incluía el robo de ganado, raptos de mujeres y asesinatos—: los animales se asustan y corren, los chajás vuelan lanzando su peculiar grito y, a lo lejos, se pueden ver las

³⁸ *Op. cit.*, p. 125.

³⁹ *El otro Borges...*, pp. 15-16.

“polvaredas / preñadas todas enteras / de pampas desmelenaos” (Ascasubi *apud D*, OC74, 183). Enseguida Borges comenta: “Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi, no en las virtudes de su ira unitaria, destacada por Oyuela y por Rojas” (183). Luego de que el tren deja atrás la civilización bonaerense, Dahlmann renuncia a los placeres de *Las mil y una noches* para entregarse a lo escénico, a la fruición de contemplar “el día otoñal” y “la geografía de la patria” (F, OC74, 527). En algún momento del viaje, “creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario” (527). Dahlmann sabe de la vida en la llanura gracias a la literatura gauchesca, pero ha olvidado el nombre de varios elementos de ese mundo; al verlos en la “realidad”, los reconoce, aunque es incapaz de nombrarlos. No creo que esta clase de conocimiento provenga, en su caso, del *Martín Fierro*.

En “La poesía gauchesca”, Borges pregunta: “¿Qué fin se proponía Hernández? Uno, limitadísimo: la historia del destino de Martín Fierro, referida por éste. No intuimos los hechos, sino al paisano Martín Fierro contándolos. De ahí que la omisión, o atenuación del color local sea típica de Hernández. No especifica día y noche, el pelo de los caballos. [...] No silencia la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe” (D, OC74, 182). Más adelante, añade que Hernández “presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca —omisión verosímil en un gaucho, que habla para otros gauchos” (194). Si en el *Martín Fierro* se omiten el color local, los detalles circunstanciales y el paisaje, es poco probable que Dahlmann hubiera descubierto ahí los elementos de la llanura —árboles y sembrados— que reconoce en su viaje al Sur. Debió hallar esta clase de información en las descripciones minuciosas de Ascasubi o quizá en autores con un vocabulario rural más variado: en “La poesía gauchesca”, Borges

recuerda que “de chico”, “el *Fausto* [de Estanislao del Campo] era [su] norma de habla rural” (194-195).

Me parece que el *Juan Moreira* es el intertexto más importante para las últimas escenas de “El Sur”. La casa de los abuelos paternos de Dahlmann y el almacén al que éste llega hacia el final del cuento fueron originalmente de un color parecido. En el primer caso, el narrador habla de una “larga casa rosada que alguna vez fue carmesí” (*F*, OC74, 525); en el segundo, indica: “El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento” (528). Ya que el relato tiene una estructura especular (a decir de Boldy, “its specular structure, textured with teasing echoes and symmetries, is pleasurable”),⁴⁰ cabe pensar que el desgaste de los años ha transformado el punzó del almacén en un color rosado. En varios textos anteriores de Borges, aparece tal color: en el título del célebre cuento de 1935 —“Hombre de la esquina rosada”—, aunque no se encuentra en la narración; en un par de pasajes de *Evaristo Carriego* (1930) —“la asistencia viril [de Carriego] a la casa de zaguán rosado como una niña” y “los hombres de la esquina rosada”—. Asimismo, en la década de 1920 hay, por lo menos, dos poemas donde aparece el color en cuestión: “Calle con almacén rosao” (*Luna de enfrente*, 1925; más tarde, Borges modificó el adjetivo a “rosado”) y “Fundación mítica de Buenos Aires” (titulado originalmente “La fundación mitológica de Buenos Aires”, publicado por primera vez en *Nosotros*, 1926, y luego recogido en *Cuaderno San Martín*, 1929). Al principio —es decir, en los dos poemas—, el color rosado aparece en medio de la noche y el suburbio; el poeta se distancia de los personajes y la situación: alcanza a entrever una esquina, un terreno baldío, el truco, los jugadores, un compadre (OC74, 57 y 81). En la década de 1930, ese color conjuga dos significados básicos: el culto del coraje y los placeres sexuales —lo

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 125.

estoico y lo orgiástico—. Es posible que aquel pasaje de *Evaristo Carriego* aluda a las visitas de este poeta a un establecimiento semejante al salón de Julia, cuya clandestinidad propicia el ejercicio del coraje y de la prostitución. En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, Borges altera una escena de *Juan Moreira*:

Además, ciertas peleas de Gutiérrez son admirables. Recuerdo una, creo que la de Juan Moreira y Leguizamón. Las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena. A puñaladas pelean dos paisanos en una esquina de una calle en Navarro. Ante los hachazos del otro, uno de los dos retrocede. Paso a paso, callados, aborreciéndose, pelean toda la cuadra. En la otra esquina, el primero hace espalda en la pared rosada del almacén. Ahí el otro lo mata.⁴¹

Daniel Balderston advierte que “Borges transforma la iglesia en almacén y lo pinta de rosado, asimilando la historia de este modo al mundo de «Hombre de la esquina rosada» y *Fervor de Buenos Aires*”.⁴² Al parecer, Borges cita de memoria aquel pasaje de *Juan Moreira*. Si bien ha olvidado las “palabras de Gutiérrez”, cabría decir que las circunstancias, los gestos y las acciones más importantes de la novela permanecen en su recuerdo no sólo al redactar el ensayo “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, sino al componer la mayoría de sus relatos gauchesco-orilleros.

Como Rosendo Juárez y Nicolás Paredes —según lo dicho en “Hombre de la esquina rosada”—, Moreira y Leguizamón coaccionaban la voluntad de los votantes argentinos de aquella época. Trabajaban para bandos opuestos. Esto ocasionó su primer enfrentamiento a cuchillo. En él, ambos pelean con el poncho “arrollado” en el brazo izquierdo; con tal ímpetu se acometen, que sus “escudos” quedan hechos jirones. En un gesto quizá precursor del relato arquetípico que obsesionó a Borges por varias décadas, Moreira perdona la vida a Leguizamón; únicamente lo golpea con el puño en la frente (*Juan Moreira*, 50). A partir del esquema repetitivo de esta clase de historias, un segundo

⁴¹ *Textos cautivos...*, p. 40.

⁴² “Dichos y hechos...”, p. 53, n. 28.

duelo es obligatorio. Quienes atestiguaron el primer encuentro ovacionaron con “un inmenso aplauso [...] la hermosa acción de Moreira” (51). La fama de éste se incrementó a tal grado, que “todos votaron” a favor de su bando. Previsiblemente, Leguizamón no puede tolerar el hecho. Su prestigio de guapo está en entredicho: Moreira tuvo “asco de matarlo” y la gente “pondera la bella acción” del otro. Leguizamón cuestiona la destreza y la probidad de su adversario: “lo he de matar como a un cordero, para probar a ustedes que sólo por una casualidad me ha podido aventajar, pues él me ha pegado porque me vio tropezar en la mesa y perder pie; de otro modo, ¡cuándo sale de allí con vida!” (51). Como se ha señalado, en el modelo gauchesco de Gutiérrez, el triunfo alevoso y la traición son intolerables; asimismo, los cuchilleros viven —y mueren— obsesionados por mantener y acrecentar su prestigio de valientes. Es, a todas luces, predecible la reacción de Moreira, quien “comprendió que Leguizamón conservaba aún, a pesar de lo sucedido, su prestigio de hombre guapo y de *avería* [de cuidado], y que se dudaba del éxito de un nuevo encuentro; pero sonrió maliciosamente y se alejó al tranco de su overo bayo, tomando la dirección de la casa de Olazo, donde sabía que estaba Leguizamón” (52). Moreira no tolera que la gente dude de su capacidad y que siga respetando a su contrario; por ello, lo busca y lo mata. A grandes rasgos, la escena ocurre de la manera en que Borges indica; sin embargo, parecería que en su descripción, se invierte la dirección en que los cuchilleros se desplazan. En *Juan Moreira*, van del almacén a la iglesia: “Así combatieron la cuadra que mediaba entre el almacén de Olazo y la plaza principal [...]. Retrocediendo uno y avanzando el otro, los dos combatientes llegaron hasta la iglesia [...].” (52). En la descripción de Borges, llegan a un almacén: “Paso a paso, callados, aborreciéndose, pelean toda la cuadra. En la otra esquina, el primero hace espalda en la pared rosada del almacén. Ahí el otro lo mata”. Definitivamente, el color rosado es una invención de Borges y se asocia con el cabal

cumplimiento de la “liturgia” del duelo. En “El Sur”, ya dentro del almacén, Dahlmann se enfrentará, de a poco, a un mundo semejante al de Gutiérrez y tendrá que someterse, hasta donde podemos saber, al arduo código establecido por este autor.

En aquel lugar, hay varios clientes:

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur (*F*, OC74, 528).

Dahlmann no presta atención al bullicio de aquellos jóvenes; fascinado, contempla a aquel anciano, quien, a los ojos del protagonista, es un símbolo perfecto del añorado mundo gauchesco. Ese hombre debe provenir de la época de Fierro y Moreira: la década de 1870. Por su sencillez, la vestimenta del anciano es más parecida a la de aquél: mientras Gutiérrez atribuye a Moreira un lujo hiperbólico en el vestir, Hernández se apega más a la modestia o definitiva pobreza con que tenían que vivir los gauchos debido a la persecución y los abusos que padecían.⁴³ Casi siete décadas han pasado desde la plenitud heroica de aquellos hombres; su vigor se ha ido: el narrador describe al viejo mediante los adjetivos “oscuro, chico y reseco”. El gaucho ya no pertenece a la sucesión cronológica, sino al mito y, aun, a

⁴³ En *Juan Moreira*, el narrador señala que el protagonista “vestía entonces un chiripá de paño negro sujeto a la cintura por un tirador cubierto de monedas de plata, que le servía para oprimir su estómago algo saliente. De este tirador pendían por la parte de adelante dos brillantes trabucos de bronce, y sujetaba sobre el vacío, al alcance de la mano derecha, una daga lujosamente engastada. El aseo de su ropa, que se veía en su blanquísima camisa y en el prolijo cribo del calzoncillo, era notable. Su traje estaba completado por una bota militar flamante, adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente enrollado al cuello, y un sombrero de anchas alas” (*Juan Moreira*, pp. 7-8). En la *Ida* (IV, vv. 637-640), al hablar del tiempo que pasó en la frontera, Fierro indica: “Yo no tenía ni camisa / ni cosa que se parecía; / mis trapos sólo pa yesca / me podían servir al fin...” Más adelante, recuerda que volvió a su tierra “resertor, pobre y desnudo” (*Ida*, VI, v. 1005).

la eternidad. En este pasaje, se reafirma el prestigio del Sur frente al Norte, moderno, tal vez, pero poco firme: “gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur”.

Dahlmann se “acomod[a] junto a la ventana”; afuera está anocheciendo. Le llevan sardinas, carne asada y un poco de vino. El narrador explica que los “muchachones” ruidosos “eran tres: dos parecían peones de chacra; otro, de rasgos achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto” (529). Se caracteriza a los primeros dos personajes por su ocupación: se trata de campesinos asalariados; no poseen la tierra que trabajan. En cambio, se destacan los rasgos físicos —aindiados— y los modales —toscos, al parecer— del otro, quien usa el mismo tipo de sombrero que Rosendo Juárez (“un chambergo alto, de ala finita”) y que Francisco Real (“alguien le puso encima el chambergo negro, que era de copa altísima”). Dahlmann sufre una agresión algo infantil: “de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado” (529). El personaje opta por ignorar ese agravio pueril. Intenta evadir o “tapar” la realidad mediante la lectura del libro cuyas maravillas fueron superadas, al principio del viaje, por “la mañana” y “el hecho de ser”. Sin embargo, lo agreden de nuevo:

Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada:

—Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres (529).

La primera vez, los “muchachones” fingieron no estar al tanto de la situación; ahora se burlan; esto los delata. Las convicciones e ideales gauchescos de Dahlmann lo obligarían a enfrentarse a aquellos hombres. Como el narrador de “Hombre de la esquina rosada”, vacila al tener que hacerse responsable del código de honor gauchesco. A diferencia de aquél, Dahlmann halla un par de buenas razones, o excusas, para evadir su responsabilidad: está

convaleciente, no sabe qué clase de personas son aquellos hombres y está en inferioridad numérica. ¿Qué clase de pelea podría darles? Decide salir del almacén, pero, de un modo imprudente, el “patrón” intenta mediar.

Sin duda, las provocaciones mediante migas están muy por debajo del canon gauchesco: ni Fierro ni Moreira incurren en una acción tan carente de hombría; siempre hablan de frente a sus adversarios. Incluso los otros pocas veces actúan de manera impropia al desafiarlos: en la *Ida* (VIII, 1291-1294), un gaicho insolente quiere que Fierro beba a la fuerza; en *Juan Moreira* (69), alguien arroja el contenido de su copa a la cara del protagonista; pero nadie incurre en una acción tan pueril y cobarde como arrojar migas. En “El Sur”, hay un desafío degradado, que, en buena medida, se explica por la diferencia de clases: podríamos decir que Dahlmann es un hidalgo, aunque venido a menos: ya sólo le queda cuidar el casco de una vieja estancia. Los otros son empleados rurales. Con prudencia, Dahlmann intenta evitar la confrontación. Sin embargo, las palabras del patrón desplazan, irreversiblemente, la situación a los ámbitos de Moreira y del suburbio idealizado por Borges: “no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos” (529). Como he dicho, en el *Martín Fierro*, ni la fama ni el prestigio son una cuestión de vida o muerte; incluso el protagonista —hacia el final de la *Vuelta* (XXX, vv. 4511-4516)— rechaza, frente a sus hijos y otras personas, el desafío del negro a cuyo hermano mató en la *Ida*. En cambio, los personajes de Gutiérrez viven obsesionados por la fama y por la opinión de los demás: Leguizamón no tolera que la gente de Navarro admire a Moreira; éste mata a aquél para demostrar al pueblo que el resultado del primer

duelo no se debió a la casualidad ni a la trampa. Dahlmann no permitirá que “los vecinos” se enteren de que él, nieto de los Flores, padeció resignado tales ofensas:

hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando. El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió (*F, OC74, 528*).

El narrador llama ‘compadrito’ al hombre que, además, usa un chambergo. Sin embargo, el personaje en cuestión no se comporta como el héroe del suburbio borgeano; quizá su pasado indio le impide acceder a la urbanidad con que actúan el Chileno, el Mentao, Juan Muraña, el Corralero e, incluso, Rosendo Juárez.

He señalado que la ebriedad no es un elemento determinante en los duelos de Fierro: solamente en el primero de ellos, el alcohol propicia la pelea. En cambio, quienes desafían a Moreira suelen estar bebidos: Leguizamón tiene fama de borracho (*Juan Moreira, 52*); Juan Córdoba, quien arroja el contenido de su copa a la cara de Moreira, aparece como “un Baco, sentado sobre la pipa de vino” (65); el Pato Picaso provoca al protagonista de la novela en “una pulpería donde había un buen número de bebedores” (93); en un baile en Lobos, “armado de una bota” de vino, Moreira da “tan feroz tunda” a un paisano ebrio, que lo deja “fresco como si en el curso de la noche no hubiera bebido otra cosa que agua helada” (135); Moreira mismo frecuentaba La Estrella porque “decía que entre las mujeres y la bebida olvidaba por momentos la inmensa amargura que lo dominaba” (135); ahí lo acorralan y lo matan. En “El Sur”, aquel compadrito utiliza la borrachera como pretexto para insultar a Dahlmann; después lo reta a un duelo a cuchillo. Al estar desarmado, aquél puede rechazar el duelo, como el patrón insinúa. En ese momento, el anciano interviene:

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro (*F, OC74, 529*).

Desde mi perspectiva, es posible que la acción del anciano provenga de *Juan Moreira*. Yo descartaría el *Martín Fierro* —donde no veo un acto semejante—, aunque, desde luego, puede haber otras posibilidades. En la novela, he identificado tres pasajes donde Moreira arroja armas a sus adversarios para que estén en igualdad de condiciones. La primera vez, el personaje está a punto de acuchillar al pulpero Sardetti; se detiene al ver que el otro no se defiende debido a que está desarmado; entonces Moreira avienta un puñal “a los pies” de su adversario; éste lo recoge y se llena de valor: “al verse dueño de un cuchillo, sus ojos brillaron y desapareció por completo su aspecto de terror y de víctima resignada” (18). En segunda instancia, durante un duelo, Moreira desarma a uno de sus múltiples adversarios, don Francisco, que, desesperado, pide ayuda ante la inminencia de una cuchillada fatal. Sin embargo, le perdona la vida y le arroja “a la cara [...] la espada que le quitara” (32); en cuanto don Francisco recupera su arma, vuelve a comportarse como un hombre de coraje: “se abalanzó sobre su espada, empuñándola con una alegría inmensa; parecía que la posesión de su arma le había vuelto todo su valor, todos sus bríos enfriados por el último golpe de desarme” (32). Finalmente, bajo la identidad de Juan Blanco, Moreira ejecuta de nuevo el procedimiento seguido con don Francisco: mientras pelea con Rico Romero, lo desarma, le perdona la vida y le tira “a los pies la daga que le quitara” (123): “Rico romero se precipitó sobre su arma, que blandió en su mano vigorosa, y acometió a Blanco con la cabeza baja, marcando una terrible puñalada” (123).

Yo diría que en “El Sur”, Borges atenúa los énfasis de Gutiérrez. En *Juan Moreira*, la acción de arrojar armas al adversario es más presuntuosa que magnánima: el personaje se siente tan seguro de su destreza, que da a dos de sus oponentes una segunda oportunidad; sabe que al final los otros terminarán muertos. Asimismo, esa clase de actos le sirve para acrecentar su fama de guapo, con lo que se satisface su vanidad de cuchillero. Borges desplaza sutilmente aquella acción hacia el “viejo gaucho extático”, quien, quizá gracias al paso del tiempo y las generaciones, no padece las pequeñas mezquindades de Moreira. Mientras los personajes de Gutiérrez se “abalanzan” o “precipitan” sobre las armas que les arrojan, Dahlmann se “inclina” de un modo “casi instintivo” a recoger aquella daga desnuda —es decir, lista para usarse—. Considero que el acto irreflexivo de este personaje se debe a dos motivos: por un lado, como el narrador advierte, el Sur ha resuelto que él acepte el duelo; por otro, Dahlmann ya está actuando como un personaje del canon gauchesco establecido por Gutiérrez. Lo más probable es que muera, pero está listo para desempeñar con dignidad la función que le corresponde en ese mundo, a diferencia de Rosendo Juárez, quien, luego de que la Lujanera le pone su daga en la mano, la avienta al río Maldonado, con lo que, en definitiva, rechaza el duelo y el código de honor gauchesco.

Si bien Dahlmann tiene pocas posibilidades de salir airoso, no todo está perdido para él. En *Juan Moreira*, en cuanto los personajes tienen un arma en la mano, se vuelven valientes y diestros —especialmente Sardetti—. Además en la obra de Borges hay, por lo menos, tres textos donde se habla de las propiedades “innatas” que pueden poseer las armas de los cuchilleros famosos. En “El puñal” (*Evaristo Carriego*, 1955), se habla de la historia de tal objeto: “fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano” (*EC, OC74*, 156). Conviene señalar que en este poema en prosa, la voz lírica se puede

identificar con Jorge Luis Borges. Se indica que aquel puñal “quiere matar, quiere derramar brusca sangre. [...] la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima” (156). Este objeto espera una mano diestra y valiente que le permita, digamos, volver a la vida. No obstante, ‘Borges’, a diferencia —quizá— de Dahlmann, no es el hombre adecuado para esa tarea: “Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles” (156). En “El encuentro” —*La Prensa*, 1969; *El informe de Brodie*, 1970—, se narra un encarnizado duelo a cuchillo entre dos hombres que por su clase social y sus intereses, carecerían de la destreza de un compadrito o un gaucho; el narrador indica: “las armas, no los hombres, pelearon” (*EIB*, *OC74*, 1043). Finalmente, en “Juan Muraña” —*La Prensa*, 1970; *El informe de Brodie*, 1970—, se sugiere que el cuchillo de este hombre, ya fallecido, defendió a su viuda de un “gringo” que quería desalojarla de una casa “en el pasaje Russell” (*EIB*, *OC74*, 1044-1047). A partir del modelo de Gutiérrez y de estos textos borgeanos, podríamos decir que Dahlmann —o, si se prefiere, el cuchillo arrojado por aquel gaucho “extático”— tiene bastantes posibilidades de derrotar a su oponente.

El cuento termina cuando, decidido, el protagonista se dispone a pelear: “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (*F*, *OC74*, 530). Al respecto, Olea Franco comenta:

[...] con un giro literario que demuestra su genio narrativo, el autor deja inconcluso y abierto el relato [...]. Así, mientras toda la narración previa había sido hecha en tiempo pasado, es decir, como la relación de actos consumados, de pronto el narrador cambia al presente (“empuña”, “sale”) y añade a la construcción verbal en futuro (“sabrás manejar”) el adverbio de duda “acaso”, tan típico del estilo borgeano; con todo ello se imprime un rasgo de inseguridad al desenlace argumental del texto.⁴⁴

Dadas las circunstancias, hay múltiples posibilidades de desenlace para “El Sur”. Éstas dependen de lo dicho o insinuado en el relato, de la vertiente que se prefiera seguir —la

⁴⁴ “El íntimo cuchillo en la garganta...”, p. 54.

realista o la fantástica—, de nuestro conocimiento de la obra borgeana y del canon gauchesco, entre otras circunstancias determinadas menos por el texto que por el lector. Dahlmann podría “caer al fin, silencioso, en [el] oscuro duelo a cuchillo” anhelado por Borges en “Historia del tango”. Siguiendo la lógica de relatos como “El encuentro” o “Juan Muraña” y considerando que en el esquema de Gutiérrez el provocador suele acabar muerto, Dahlmann debería matar al otro. Todo puede ser un delirio de la agonía en un sanatorio de Buenos Aires, muy lejos del Sur. Para el Borges escéptico del culto del coraje, uno de los dos tendría que matar a traición al otro. Quizá el duelo no se llevó a cabo, pues ya era noche y se carecía de la luz necesaria.

Es ostensible la riqueza de “El Sur” frente a relatos tan esquemáticos y previsibles como “Leyenda policial” o «El desafío», a pesar de que en los tres hay una gran influencia del código gauchesco establecido por Gutiérrez. Me parece que en estos últimos, Borges subordina su capacidad creativa al rígido esquema de su precursor. En “El Sur”, en cambio, somete las exigencias del coraje a la estructura de un cuento sumamente complejo, a una perspectiva más amplia de la tradición gauchesca y a un distanciamiento del suburbio. Tal vez en los desplazamientos espaciales y temporales que hay en el texto —del Norte al Sur, del Buenos Aires moderno a la llanura rural y del presente al pasado— podamos ver los primeros síntomas del escepticismo hacia el coraje que Borges desarrollará una década después hasta la aniquilación de Moreira como símbolo en “La noche de los dones” (*La Prensa*, 1971 y *El libro de arena*, 1975).

2.5. “El fin” (1953)

En la narrativa borgeana, la etapa de apogeo del coraje termina, precisamente, con “El fin”, que también se publicó por primera vez en *La Nación*, el 11 de octubre de 1953, es decir,

ocho meses después de la aparición de “El Sur” —junto con “La secta del Fénix”, fue añadido en 1956 a la segunda edición de *Ficciones*—. En la posdata al prólogo de *Artificios*, Borges comenta: “nada o casi nada es invención mía en el decurso breve [de «El Fin»]; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo” (*F*, OC74, 483). Marta Spagnuolo considera que en este cuento, Borges lleva a cabo una relectura muy fina de la *Vuelta*: “salvo la muerte de Fierro, no hay un solo detalle que no se ajuste *totalmente* al texto hernandiano”.⁴⁵ La estudiosa enlista una serie de personajes y circunstancias del relato que provienen del poema: el pulpero, la relación de éste con el “chico de rasgos aindiados” que lo cuida —tal relación refleja la que en el poema tiene uno de los hijos de Fierro con el viejo llamado Vizcacha—, el caballo moro de Fierro. Asimismo, Borges sigue con sumo cuidado la lógica temporal del *Martín Fierro*, hecho que, sin embargo, ha producido confusiones en estudiosos de la talla de Beatriz Sarlo y Mario Goloboff: mientras aquella cree que, en “El fin”, el moreno espera siete años a Fierro tocando su guitarra en la pulpería de Recabarren, éste ve en el relato “una evidente voluntad de borrar o de confundir las pistas temporales” (*apud* Spagnuolo, texto en línea). A partir de una diligente revisión del poema y del cuento, Spagnuolo aclara la cuestión: cuando, en la *Vuelta*, Fierro se encuentra con el hermano del negro que mató en la *Ida*, han pasado alrededor de siete años desde aquella pelea. Después de que Fierro se abstiene de enfrentar al segundo moreno y se retira con sus hijos, deben transcurrir un par de días —no siete años— para que, en el cuento de Borges, Fierro regrese y pelee a muerte con aquel hombre.

⁴⁵ “Para dar fin a una discusión sobre «El fin» de Borges y posible comienzo a otra”, *Espéculo*, 2005, núm. 30, s. pp. [texto en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/elfin.html>]

A decir de Spagnuolo, más que desmentir o corregir el texto de Hernández, Borges desarrolla una serie de elementos que están implícitos en el poema. Como se recordará, en la *Vuelta* (XXX, vv. 3917-4468), Fierro y el moreno sostienen una extensa payada sobre temas universales —la noche, la muerte, el tiempo, entre otros—. Luego de ser derrotado en esta lid, el segundo moreno revela su identidad y desafía a Fierro a un duelo a cuchillo. Este último responde: “yo ya no busco peleas, / las contiendas no me gustan. / Pero ni sombras me asustan / ni bultos que se menean” (4513-4516). Fierro advierte al moreno que está cansado de tener que pelear, pero si el otro insiste, le demostrará su valía de cuchillero. Los “presentes” tienen que intervenir para que “la cosa” quede “quieta”. Enseguida, Fierro se retira en compañía de sus hijos. Con base en elementos como la agresividad con que el moreno se comporta durante la payada y la promesa de Fierro de seguir “hasta el fin” (v. 4484) —de donde proviene el título del cuento—, se podría decir que de manera implícita, Fierro aceptó el desafío, pero, debido a la presencia de sus hijos, tuvo que contenerse. Primero debía atender sus deberes de padre y después los de cuchillero. Por esa razón, se retira en compañía de sus hijos, les da la serie de consejos que tanto incomodaban a Borges y, en la versión de éste, regresa a cumplir su destino. Al respecto, Spagnuolo comenta: “Reconozco que advertir, no intuitivamente sino examinando el texto, que Martín Fierro sabía, de entrada, que el desafío a pagar del Moreno incluía el otro a la pelea, requiere de la sutileza de un lector excepcional como Borges. [...] Éste, pues, no es el «Fierro de Borges», como alguien ha dicho. Es el Fierro de Hernández, que Borges lector supo comprender” (texto en línea). Me parece que se trata, más bien, de un Fierro insinuado por Hernández, pero descubierto y desarrollado por Borges.

Quizá es un poco arriesgado pensar que alguien tan erudito como Borges sólo acudió a una fuente al componer “El fin”. Sin duda, para una mejor comprensión del

cuento, hay que advertir y explicar los vínculos intertextuales de este relato con el *Martín Fierro*. No obstante, me parece que esto no basta para entender por qué este cuento cierra, en la narrativa borgeana, la etapa de apogeo del coraje. Advierto una serie de referencias a otros textos que nos ayudan a echar luz sobre ese asunto. En “El fin”, el narrador, en tercera persona, cuenta la historia desde dos perspectivas. La mayor parte del tiempo, enuncia el relato desde la reducida mirada del pulpero Recabarren, quien, víctima de una parálisis, se encuentra postrado en un catre: “[...] tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente... Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras” (*F*, *OC74*, 519). En varios pasajes, el narrador tiene una perspectiva, digamos, omnisciente: “Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde”; “acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio. Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro” (519 y 521).

Desde su catre, Recabarren ve que alguien se aproxima a la pulpería: “La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir, a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito” (519). Al final de *Don Segundo Sombra* (1926), el narrador contempla cómo el protagonista se aleja y se pierde en el horizonte:

La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada. Pensé que era muy pronto. Sin embargo, era él; lo sentía porque a pesar de la distancia no estaba lejos. Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento de la pampa somnolienta. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fue reduciendo como si lo

cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago.⁴⁶

Tanto en el cuento como en la novela, se contempla a un jinete a la distancia. En ambos casos, está cayendo la tarde y, por supuesto, las acciones transcurren en la llanura. Borges invierte el movimiento del jinete y, por lo tanto, la manera en que la percepción ocurre. Lo primero que Recabarren ve es un punto en el horizonte que crece “hasta ser un jinete”; lo último que el narrador de *Don Segundo Sombra* percibe es un punto negro, delineado por el chambergo. Ésta es la primera prenda que Recabarren reconoce en la vestimenta del “forastero”. Borges conocía bien esta cita de Güiraldes: un par de meses después de que se publicó “El fin” (octubre de 1953), la empleó en “Historias de jinetes” (aparecido originalmente en 1954 en *Comentario* y añadido en 1955 a la segunda edición de *Evaristo Carriego*). Ahí la preceden otras dos citas de sendos autores gauchescos: José Hernández y Leopoldo Lugones. Del primero, Borges retoma aquellos versos del canto final de la *Ida* donde Fierro y Cruz se internan y se pierden en el desierto; en cuanto a Lugones, Borges cita un pasaje de *El Payador* donde aquél lamenta la desaparición del gaucho y lo describe como un jinete que se aleja “al tranco de su caballo, despacito” (*apud EC, OC74, 154-155*). Borges comenta: “Jinete que se aleja y se pierde, con una sugestión de derrota, es [...] en nuestras letras el gaucho” (154); en “El fin”, esta imagen se invierte: Fierro vuelve para reencontrarse consigo mismo.

Si pensamos en el relato arquetípico que tanto obsesionó a Borges, tal vez podríamos decir que un forastero llega a pelear con el hombre de respeto en aquella pulpería. Sin embargo, el previsible esquema de aquel relato no volverá a aparecer, hasta donde he podido indagar, en la narrativa borgeana. En “El fin”, no se pelea por prestigio ni

⁴⁶ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*, sel. estudios y cronología Luis Harss y Alberto Blasi, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1983, p. 297.

fama. De hecho, el negro sólo es un extraño sin importancia para Recabarren y para el niño que cuida a este último: “Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no contaba” (*F, OC74, 519*). Al principio, Fierro y el otro se tratan con algo de urbanidad:

Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

—Ya sabía yo señor, que podía contar con usted.

El otro, con voz áspera, replicó:

—Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.

Hubo un silencio. Al fin, el negro respondió:

—Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.

El otro explicó sin apuro:

—Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

—Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejó con salud (520).

Como se ha dicho, pasaron siete años para que el moreno pudiera dar con el asesino de su hermano. Después de la célebre payada que se narra en la *Vuelta*, lo desafió, pero el otro tuvo que contenerse debido a la presencia de sus hijos: primero debía cumplir con su deber de padre; tenía que darles un buen ejemplo. Esto explicaría que el texto de Hernández termine con el tono de lamento y las moralidades que Borges reprobaba:

El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rio de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla.

—Les di buenos consejos —declaró—, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.

Un lento acorde precedió la respuesta del negro:

—Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.

—Por lo menos a mí —dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta—: Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano (520).

Se podría decir que las “moralidades” del canto XXXII de la *Vuelta* pueden ser útiles para los demás, pero no para Fierro, quien debe regresar a cumplir con su deber de cuchillero. Mientras el negro —sumido aún en la tristeza que la derrota en la payada le causó— habla con “dulzura”, Fierro vuelve a emplear el tono del desafío: está seguro de que saldrá airoso del duelo y, una vez más, derramará “la sangre del hombre”. No sólo el destino quiso que Fierro matara al otro negro, sino que, como hemos analizado, sus insolencias también propiciaron ese duelo. De cualquier modo, Fierro vuelve a pelear por puro amor al peligro; sus actos nuevamente se ajustan al culto del coraje y, así, exceden los reducidos márgenes de la moral que él mismo defendió en la *Vuelta*. En cambio, el moreno pelea para vengar a su hermano: no le importan la fama ni el mero ejercicio de la violencia.

Los dos hombres salen de la pulpería. Como en el duelo con el otro moreno, Fierro se quita las espuelas y cada quien se coloca el poncho en el antebrazo. A partir de este momento, Borges invierte la escena correspondiente de la *Ida*. Por una parte, Fierro marca al moreno, con lo que éste tiene un motivo más para matar a su adversario. Por otro, el negro sale vencedor y repite las acciones de aquella copla que, en palabras de Borges, “significa entero” a Fierro:

Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre (521).

Con este pasaje, no sólo concluye la vida de Fierro, sino el apogeo del culto del coraje en la narrativa borgeana. Borges hace volver a Fierro para que cumpla su destino de cuchillero: morir a manos de otro más guapo. En este desenlace, convergen los modelos de Hernández y Gutiérrez.

Nos hallamos bastante lejos del suburbio, los compadritos y los excesos del código de honor gauchesco, sobre todo en la vertiente de Eduardo Gutiérrez. Borges emplea una técnica narrativa muy cuidadosa, que le evita ahondar en detalles innecesarios o incurrir en procedimientos efectistas: aprovecha la perspectiva limitada de Recabarren, quien sólo alcanza a “precisar” la primera cuchillada, inferida en el vientre. Sin embargo, no sabe cómo ocurrió la segunda; considero que ésta, quizá innecesaria, se debió al odio que tenía el negro a Fierro. Aunque el vencedor repite los gestos del otro cuando mató al primer moreno —vigilar la agonía, limpiar el facón y retirarse despacio para que no se crea que tiene miedo—, no es posible decir que al moreno “le ocurrió matar”, ni que con ese acto inicia una vida admirable entregada al culto del coraje. Este asesinato es un acto de justicia que, sin embargo, no da ningún prestigio al moreno: a pesar de haber matado a uno de los héroes gauchescos por excelencia, “ahora era nadie”. Como cuando Fierro derrotó al primer negro, éste deja de tener un destino individual y tendrá que atenerse al destino genérico de los cultores del coraje: vagabundeo, persecución, más asesinatos y, al final, la muerte a manos de uno más guapo o de otro justiciero.

CAPÍTULO 3. CRISIS DEL CULTO DEL CORAJE Y RECONFIGURACIÓN DEL RELATO GAUCHESCO-ORILLERO: 1966-1970

3.1. “La intrusa” (1966)

Durante el apogeo del culto del coraje, Borges se aleja espacialmente del suburbio; se refugia en el mundo rural y la llanura. Sin embargo, las convenciones del código gauchesco del suburbio se mantienen y, en algunos casos, se exageran: en “La poesía gauchesca”, Borges intenta hacer de Fierro un compadrito que actúa por puro amor al peligro; en «El desafío», se recupera una versión bastante exagerada del relato arquetípico que este escritor habría escuchado de don Nicolás Paredes. Luego de publicar “El fin” en octubre de 1953, Borges deja de escribir cuentos por más de una década.¹ En 1966, añade “La intrusa” a la sexta edición de *El Aleph* —aunque finalmente decidió que este relato fuera parte de *El informe de Brodie*, 1970—: a decir del narrador, en la historia relatada “se cifra [...] un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos”² (*EIB*, OC74, 1025); los hechos ocurren en Turdera, barrio ubicado al sur de Buenos Aires, y —según mis cálculos— entre 1870 y 1880. Mediante este relato, la narrativa borgeana vuelve al suburbio; sin embargo, Borges empieza a cuestionar el código de honor gauchesco y sus lugares comunes.

Poco después de publicar “La intrusa”, en una entrevista con César Fernández Moreno, Borges trató, entre otros temas, este relato y el futuro de su labor narrativa:

CFM: En distintas etapas de su vida, usted se ha sentido más inclinado hacia un género que a otro.

JLB: Ahora me gustaría escribir muchos cuentos realistas.

¹ No obstante, hay que tener en cuenta dos relatos compuestos en colaboración con Bioy Casares: “De aporte positivo” (*Buenos Aires Literaria*, 1954; *Crónicas de Bustos Domecq*, 1967) y “Homenaje a César Paladión” (*Sur*, 1964; *Crónicas...*).

² La “antigüedad” de estos orilleros no radica en su linaje, sino en la época en que su historia ocurre. Los Nilsen son hijos de inmigrantes; en realidad, se trata de extranjeros agauchados o acriollados, aspecto que Borges problematizará de manera más profunda en “El indigno”.

CFM: ¿Realistas?

JLB: Sí. Ya estoy harto de los laberintos y de los espejos y de los tigres y de todo eso... Sobre todo cuando lo usan otros.

CFM: A eso iba: ya estará harto de todos esos otros.

JLB: Es la ventaja de los imitadores. Sirven para curarlo a uno. Porque uno piensa: hay tanta gente que está haciendo eso, que no es necesario que yo lo haga. Ahora que lo hagan otros, y que se embromen.

CFM: Su entrada al realismo me parece una tentativa muy buena, pero con el cuento “La intrusa” no va por buen camino, porque lo situó en Turdera y en una época que no conoce, así que sigue un poco en lo fantástico de todos modos, aunque con hombres reales.

JLB: No, pero creo poder intuir esa gente. Además, me gusta el haber hecho un cuento de compadres en el que no hay una pelea, una compadrada, una escena pintoresca; es decir, lo contrario de “Hombre de la esquina rosada”, que es un cuento que a mí no me gusta.³

A decir verdad, Borges tardó un par de años en cumplir su promesa, o amenaza. Entre octubre de 1969 y fines de 1970, publicó una serie de textos realistas que serían recogidos en *El informe de Brodie* (1970).⁴ En ninguno hay laberintos, espejos ni tigres. Cinco tratan directamente el tema del coraje: “La intrusa”, “El encuentro”, “Historia de Rosendo Juárez”, “Juan Muraña” y “El indigno”.⁵ Todos adolecen de los “defectos” que Fernández Moreno percibe: se sitúan en lugares y épocas que, según su entrevistador, Borges no conocía bien. Sin embargo, como hemos visto y como veremos en la segunda parte, este

³ “Harto de los laberintos”, entrevista de César Fernández Moreno con Jorge Luis Borges, *Mundo Nuevo*, 1967, núm. 18, p. 25. Una nota de Emir Rodríguez Monegal (publicada originalmente en francés, en *Le Monde*, 30 de agosto, 1967) sirve de introducción a la entrevista. Ésta, según nota de la redacción, “se realizó en el despacho de Borges, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, el 26 de diciembre de 1966”.

⁴ Este libro contiene once relatos en total. Siete de ellos aparecieron originalmente en otras publicaciones: “La intrusa” (*El Aleph*, 1966), “El encuentro” (*La Prensa*, 5 de octubre de 1969), “Historia de Rosendo Juárez” (*La Nación*, 9 de noviembre de 1969), “Juan Muraña” (*La Prensa*, 29 de marzo de 1970), “El Evangelio según Marcos” (*La Nación*, 2 de agosto de 1970), “El otro duelo” (*Los libros*, agosto de 1970) y “El duelo” (plaqueta, edición privada, 1970). Los cuatro restantes aparecieron por primera vez en *El informe de Brodie*: “El indigno”, “La señora mayor”, “Guayaquil” y “El informe de Brodie”. Borges advierte en el prólogo: “Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga” (*EIB*, OC74, 1021-1022). En este capítulo, analizaré aquellos relatos donde se desarrolla o problematiza el tema del coraje.

⁵ “El duelo” y “El otro duelo” desarrollan de modo indirecto el tema del coraje: en el primero, hay un “duelo” de varios años entre dos pintoras argentinas. En el segundo, dos gauchos uruguayos son sometidos a una cruel competencia donde ganará quien pueda avanzar más lejos tras ser degollado.

último tenía un profundo conocimiento literario e incluso empírico de ese mundo y su cultura. De ahí que responda “creo poder intuir a esa gente”.

Se podría decir que en aquel momento, desagradaban a Borges las peleas, las compadradas y las escenas pintorescas; en “Hombre de la esquina rosada” aparecen tales elementos: hay una incierta pelea a cuchillo, el Corralero incurre en la compadrada de desafiar a Rosendo en su territorio y ante su gente; el lenguaje, la vestimenta y el comportamiento de los personajes tienden a lo pintoresco. Desde el principio, el narrador de “La intrusa” desecha la posibilidad de una muerte orgiástica y estoica tras un oscuro duelo a cuchillo —que fue uno de los mayores anhelos borgeanos durante el esplendor del culto del coraje—: “Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón” (*EIB, OC74, 1025*). En las etapas anteriores, hubieran bastado a Borges estos datos espaciales y temporales para imaginar otra clase de personajes y otro tipo de muertes; hubiera considerado reprobable un fallecimiento por causas naturales. Sin embargo, los hermanos Nilsen —como los llamaba la gente de Turdera— aún tienen varias características del compadrito al estilo del Chileno, el Corralero, Nicolás Paredes, entre otros. El narrador señala: “El barrio los temía a los Colorados [así también llamaban a los Nilsen]; no es imposible que debieran alguna muerte. Hombre a hombre pelearon una vez a la policía. Se dice que el menor tuvo un altercado con Juan Iberra, en el que no llevó la peor parte, lo cual, según los entendidos, es mucho” (1025). Con respecto a Wenceslao, en «El desafío» se indica: “tiene reputación de valiente y es harto inverosímil (dados los hechos de la historia que narro) que no deba una o dos muertes, pero éstas, cometidas en buena ley, no perturban su conciencia o manchan su fama” (*EC, OC74, 166*). En “La intrusa”, el narrador se abstiene de aclarar la naturaleza de

las muertes que quizá deben los Nilsen; ya no es obligatorio, para Borges, decir que los protagonistas de sus relatos gauchesco-orilleros mataron en igualdad de condiciones. La mención de la pelea de los Nilsen con la policía recuerda vagamente el duelo de la partida que Fierro y Cruz sostienen en la *Ida*. La historia de Juan Iberra es contada en “Milonga de dos hermanos” (recogido primero en *El otro, el mismo*, 1964, aunque incorporado de manera definitiva a *Para las seis cuerdas*, 1965): este cuchillero mató de un balazo a su hermano menor porque lo aventajaba en asesinatos (*PSC, OC74, 955-956*). En “La intrusa”, no se habla de un duelo entre el menor de los Nilsen y Juan Iberra, sino de un “altercado”, donde no hubo muertos ni, al parecer, caras marcadas.

En este cuento, sí hay compadradas y peleas a cuchillo, pero esa clase de acciones pierde relevancia: la historia y los personajes ya no se configuran a partir de ellas. El narrador apenas las menciona e, incluso, las incluye en el relato como meras posibilidades —“no es imposible”— o rumores —“se dice que”—. El conflicto central de la historia no tiene nada que ver con la fama ni el valor gauchesco: una mujer —la intrusa— pone en riesgo el amor fraternal de Cristián y Eduardo. Aquél la conoce primero y la lleva a vivir a la casa donde vive con su hermano. Éste se enamora de ella. Cristián decide compartirla con su hermano: “Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal” (*EIB, OC74, 1026*). Por primera vez, los personajes del relato gauchesco-orillero de Borges se enamoran: “Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba” (1026). En la tradición gauchesca no se da mayor importancia a la mujer ni, desde luego, al amor: Fierro añora el tiempo en que tuvo “hijos, hacienda y mujer” (*Ida, III, v. 290*), pero no le preocupa la suerte de ella una

vez que él se vuelve gaucho matrero. Los primeros asesinatos de Cruz se deben a la infidelidad de su mujer; si bien dedica algunos versos nostálgicos a su vida en pareja, Cruz no busca recuperarla. En *Juan Moreira*, el protagonista intenta recuperar a su esposa Vicenta y a su hijo; sin embargo, este personaje es, en esencia, un hombre de acción: su amor de esposo y de padre tiene una importancia menor. Hay que reconocer el carácter machista y misógino del género gauchesco, rasgo que no se cuestionará en la narrativa borgeana hasta “Historia de Rosendo Juárez”. En los relatos que hemos revisado hasta ahora, hay muy pocos personajes femeninos: con excepción de la Lujanera, ninguno es memorable —ahora mismo sólo recuerdo a la madre del ceremonioso Wenceslao—. Ni Rosendo ni el Corralero sienten amor hacia esta mujer, que se puede considerar un atributo, entre otros, de su hombría. Desde mi perspectiva, cabe la posibilidad de que el narrador de “Hombre de la esquina rosada” sienta algo más que deseo sexual hacia la Lujanera, pues se arriesga a defenderla de los amigos del Corralero. De cualquier modo, en las dos etapas anteriores de la narrativa borgeana, se excluye el amor del relato gauchesco-orillero: Borges se atiene a la regla del “duro suburbio” que prohíbe decir a los demás y decirse a sí mismo que una mujer puede importar “más allá del deseo y la posesión”.

Ninguno de los Nilsen confiesa su amor hacia Juliana Burgos, pero sus actos los delatan: “Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa” (1026). Intentan evadir sus sentimientos amorosos, tratando a aquella mujer como un objeto. Al principio, la comparten. Cuando se percatan de que esto no funciona, la venden a la “patrona” de un prostíbulo en Morón. Recuperan, hasta donde pueden, los hábitos machistas del “duro suburbio”: “[...] quisieron reanudar su antigua vida de hombres entre hombres. Volvieron a

las trucadas, al reñidero, a las juergas casuales. Acaso, alguna vez, se creyeron salvados, pero solían incurrir, cada cual por su lado, en injustificadas o harto justificadas ausencias” (1027). Durante estas ausencias, Eduardo y Cristián iban, cada uno por su cuenta, hasta Morón a visitar a Juliana; un día coinciden en el prostíbulo:

Poco antes de fin de año el menor dijo que tenía que hacer en la Capital. Cristián se fue a Morón; en el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo. Entró; adentro estaba el otro, esperando turno. Parece que Cristián le dijo:

—De seguir así, los vamos a cansar a los pingos. Más vale que la tengamos a mano.

Habló con la patrona, sacó unas monedas del tirador y se la llevaron. La Juliana iba con Cristián; Eduardo espoleó al overo para no verlos (1027).

Los Nilsen son incapaces de reconocer el amor que sienten hacia Juliana. Evaden el hecho tratándola como un objeto de satisfacción sexual. Cristián vuelve a proponer una solución inapropiada. No enfrenta el problema central; considera que aquellos viajes constantes de Turdera a Morón deben terminar para no cansar los caballos. Para él, la situación mejoraría una vez que tuvieran “a la mano” a la mujer; por ello, la compra a la “patrona” del prostíbulo. En el viaje de regreso a Turdera, la discordia entre los hermanos se insinúa pronto. Cristián, tal vez debido a que pagó por la mujer y es el mayor, va en compañía de Juliana; celoso, Eduardo apresura el paso de su caballo “para no verlos”. Durante el primer intento fallido de compartir a la mujer, antes de venderla al prostíbulo, Eduardo se percató de que Juliana lo prefería: “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto” (1027). A pesar de ello, Eduardo se somete a la voluntad de su hermano, quien decide, primero, que vendan a la mujer y, luego, que la compren y vuelvan a compartir.

Aquella convivencia resulta, una vez más, insostenible:

Volvieron a lo que ya se ha dicho. La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa. Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande —¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido!— y prefirieron desahogar su exasperación, con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia (1027).

Por el amor de esta mujer, la historia de Caín y Abel pudo repetirse entre los Nilsen. Sin embargo, el amor fraternal prevalece. Este hecho se encuentra cifrado en el críptico epígrafe del relato. Borges únicamente remite a un pasaje de la Biblia: “2 Reyes, I, 26”. Como varios estudiosos indican, la cita debería ser “2 Samuel, I, 26”,⁶ donde se lee: “Angustia tengo por ti, hermano mío Jonatán, / que me fuiste muy dulce. / Más maravilloso me fue tu amor / que el amor de las mujeres”.⁷ Por lo tanto, es imposible resolver la disputa mediante un duelo entre los dos rivales —como el código del suburbio, que empieza a debilitarse en Borges, exigiría—. Los hermanos optan por vías alternas: ejercen su violencia, y su frustración, “con un desconocido, con los perros, con la Juliana”. De nuevo, el hermano mayor decide qué hacer; ahora pone en práctica una solución extrema y, a juzgar por la reacción de Eduardo, infalible:

Un domingo (los domingos la gente suele recogerse temprano) Eduardo, que volvía del almacén vio que Cristián uncía los bueyes. Cristián le dijo:

—Vení; tenemos que dejar unos cueros en lo del Pardo; ya los cargué; aprovechemos la fresca.

El comercio del Pardo quedaba, creo, más al Sur; tomaron por el Camino de las Tropas; después, por un desvío. El campo iba agrandándose con la noche.

⁶ Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, “El texto bíblico en «La intrusa»”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 2003, núm. 28, p. 106; Beatriz Sarlo, “Borges y la literatura de crímenes: una estrofa de Borges y nueve noticias policiales”, en *Reescrituras*, Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.), Rodopi, Ámsterdam, 2004, p. 202; Grínor Rojo, “Doce calas en «La intrusa»”, *Revista Chilena de Literatura*, 2007, núm. 71, pp. 128-129. Reproduzco la explicación que Iván Almeida dio, al parecer en una comunicación personal, a Sarlo: “Originariamente, *Reyes* estaba constituido de un solo libro. La división en dos es fruto de los traductores griegos del siglo III (la edición llamada Septuaginta). De igual manera, el libro de Samuel, que ahora se presenta compuesto de dos libros, era originariamente un libro solo, que los griegos copiaron en dos rollos. La Vulgata latina, siguiendo la Septuaginta griega llamó a las dos partes de Samuel: Reyes 1 y 2, y a las dos partes de Reyes: Reyes 3 y 4. Pero no es ésa la división que se encuentra en las biblias actuales, salvo en algunas protestantes. De donde se deduce que Borges copió 2 Reyes 1:26 por 2 Samuel 1:26” (*apud* Sarlo, p. 202, n. 8).

⁷ *Santa Biblia*, versión Reina Valera revisada, Grupo Nelson, Nashville, 2018.

Orillaron un pajonal; Cristian tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:

—A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.

Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla. (1027).

Al principio del cuento, el narrador señaló que en la historia de los Nilsen, “se cifra [...] un breve y trágico cristal de los orilleros antiguos” (1025). ¿Quiénes serían, entonces, los orilleros “modernos”? He señalado que los acontecimientos relatados pudieron ocurrir entre las décadas de 1870 y 1880; baso mi deducción en el hecho de que Cristián “falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos”; el asesinato de Juliana debió ocurrir, por lo menos, una década antes de la muerte de Cristián. Desde mi perspectiva, los orilleros “modernos” serían los compadritos de principios del siglo XX —el Chileno, Nicolás Paredes, el Corralero, Rosendo Juárez, entre otros—. En “La intrusa”, Borges se distancia espacial y temporalmente del Norte que idealizó en la mayoría de sus relatos anteriores: Turdera se encuentra lejos de Palermo, hacia el Sur; las “hazañas” de los Nilsen ocurren mucho antes que las del Chileno, Paredes y compañía. Asimismo, Borges se distancia de las convenciones y la sensibilidad del código gauchesco. Los personajes no sólo incurren en la “debilidad” de enamorarse, sino que son incapaces de resolver el conflicto central de la historia en un duelo a cuchillo. Al asesinar a Juliana, Cristián actúa con alevosía: no mata al hombre que tiene que matar todo hombre, sino a una mujer indefensa, quien, sumisa, padeció las decisiones equivocadas y evasivas de este personaje. Incluso dentro del permisivo código gauchesco, este asesinato es un crimen deplorable.

Cristián actúa con sigilo; no revela su crimen hasta que Eduardo se ha convertido en su cómplice. En circunstancias extrañas —en domingo, ya que la gente se ha recogido y cuando está por anochecer—, hace creer a su hermano que irán a “dejar unos cueros” —de

res, supongo— a un establecimiento. Cristián ya ha preparado la carga. Sin embargo, no se dirigen al “comercio del Pardo”, donde les comprarían aquellos “cueros”; se van al campo y se detienen junto a un pajonal. Como se recordará, en este tipo de lugares, Fierro (en el poema de Hernández) y Cruz (en “Biografía...”) se esconden de la policía. Ambos personajes huyen por haber matado al hombre que tenían que matar. En “La intrusa”, el pajonal sirve para ocultar el cobarde crimen del mayor de los Nilsen. Éste, “sin apuro”, confiesa a Eduardo que asesinó a Juliana: “A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios”. El “trabajo” consiste en deshacerse del cuerpo de la mujer, que, oculto en el pajonal, será devorado por las aves de rapiña. Así desaparecerán los rastros del crimen cometido por Cristián, y solapado por Eduardo. El término ‘pilchas’ alude a las prendas de Juliana, entre las que deben estar “el rosario de vidrio y la crucecita que le ha dejado su madre” (1027). Mediante este sutil detalle, el texto subraya la pobreza e indefensión de aquella mujer, quien sufre la incapacidad de los Nilsen para reconocer su amor y hacerse cargo del exigente código gauchesco, o buscar una solución más razonable. La “hazaña” de estos hermanos consiste en sacrificar sus sentimientos individuales para preservar el amor fraterno que los une. A estas alturas, Borges ha dejado atrás el anquilosado esquema narrativo de textos como “Leyenda policial” y «El Desafío»; por lo tanto, nos presenta personajes mucho más complejos que el Chileno y el Manco Wenceslao. La tragedia de los Nilsen —descendientes de inmigrantes, pobres, ignorantes, quizá analfabetas— se produce, en buena medida, por su condición social: el “duro suburbio” les enseñó a reprimir sus sentimientos; se refugiaron en su relación de hermanos; ante un hecho tan complejo como el amor hacia Juliana, recurrieron a diversas soluciones que les permitieran poseer a la mujer y preservar su cariño fraterno; incapaz de vislumbrar una alternativa mejor —por

ejemplo, que Juliana decidiera y Cristián aceptara las preferencias de ella—, el mayor opta por matarla y el otro aprueba y encubre el crimen. En su narrativa, Borges no idealizará más el suburbio; éste, en “La intrusa”, propicia un hecho tan atroz e injusto como el asesinato de Juliana.

En la narrativa borgeana, se omiten o se narran de manera oblicua las peleas a cuchillo. En “Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”, ocurre lo primero: no podemos saber con exactitud cómo fue herido Rosendo Juárez ni qué suerte corrió Juan Dahlmann. En “Biografía...” y “El Fin”, sucede lo segundo: mientras los duelos con la partida se narran desde la perspectiva limitada de Cruz y Fierro, la venganza del moreno se cuenta desde el punto de vista de un hombre postrado en un catre. En los cuentos de Borges, muy pocas veces se presenta una crónica detallada del duelo a cuchillo. En las etapas anteriores, sólo “Leyenda policial” (1927) y «El desafío» (1952) consignan completa la “liturgia” del duelo.

3.2. “El encuentro” (1969)

Tres años después de que se publica “La intrusa”, aparece “El encuentro” (*La Prensa*, 5 de octubre de 1969; *El informe de Brodie*, 1970). Por última vez, en su narrativa, Borges cuenta a detalle una pelea a cuchillo; sin embargo, ya no subordina el texto al anquilosado esquema que anteriormente le imponía el culto del coraje. El duelo a cuchillo deja de ser un acto glorioso y envidiable: se presenta como un hecho terrible. A diferencia de “Leyenda policial”, «El desafío» e, incluso, “Hombre de la esquina rosada”, “El encuentro” contiene una estructura discursiva y temporal muy compleja. Con respecto al libro donde este relato aparece, Annick Louis comenta:

En *El informe de Brodie* el narrador que se reencuentra en la mayoría de los cuentos —con excepción de “Guayaquil”— se va dibujando en la red que se construye entre

los cuentos, y se explica con intensidad diferente en cada relato, para ser nombrado en uno de ellos (“Juan Muraña”). Este narrador reenvía al Borges sesentón, que se ha convertido en un personaje público, con una obra de características determinadas: el interés por las orillas, el arrabal, los malevos, Carriego; el autor de “Hombre de la esquina rosada”, a quien ahora Rosendo cuenta su versión de la historia; un escritor que guarda memoria de una época y una ciudad desaparecidas [...].⁸

Me parece que esta generalización es un poco arriesgada si se aplica a todo el libro: los narradores de “La señora mayor”, “El duelo”, “El Evangelio según Marcos” y, por supuesto, “El informe de Brodie” tampoco reúnen las condiciones que Louis enumera; yo diría que en ninguno de estos casos, la imagen del “Borges sesentón” es relevante. Sin embargo, con respecto a los cinco relatos gauchesco-orilleros incluidos en *El informe de Brodie*, las observaciones de Louis son más pertinentes. En “La intrusa”, el narrador dice que Santiago Dabove le contó por primera vez la historia de los Nilsen. En el mundo empírico, Dabove fue un escritor argentino, originario de Morón; nació en 1889; conoció a Jorge Luis Borges en las reuniones literarias presididas por Macedonio Fernández. En la ficción, el narrador señala que años después de que Dabove le contó aquella historia, volvió a escucharla en Turdera. Tras un tiempo indeterminado, el narrador decide hacerla pública: “La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” (*EIB, OC74*, 1025). Se podría decir, entonces, que el narrador de este cuento se configura a partir de dos alusiones fugaces al “Borges sesentón”. Por una parte, se encuentra la mención de Santiago Dabove; por otra, el adverbio ‘ahora’ sugiere proximidad con respecto a la “redacción” del relato —recordemos que para esos años, Borges había perdido la vista y tenía que dictar sus trabajos— y su publicación original (1966): con base en el texto, cabría pensar que Dabove escuchó aquella historia

⁸ Annick Louis, “El testamento. Formas del realismo en *El informe de Brodie*”, en Juan Pablo Dabove (ed.), *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008, pp. 339-340.

cuando era niño; años después, la contó a ‘Borges’, quien, luego de otros años, volvió a escucharla en Turdera; finalmente, tras un tiempo —hacia 1966, diría yo—, ‘Borges’ decidió “escribirla”. Todo esto ocurre en el terreno de la ficción y no creo que tales datos permitan decir que la historia es verdadera. El texto mismo anula esa posibilidad; el narrador advierte: “[escribiré la historia de los Nilsen] con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (1025). En “La intrusa”, Borges utiliza una estructura discursiva y temporal que se repetirá en “El encuentro”, “Historia de Rosendo Juárez”, “Juan Muraña” y “El indigno” —los otros relatos gauchesco-orilleros de *El informe de Brodie*—: el narrador habla desde un tiempo próximo a la composición del texto —fines de la década de 1960—, y trata acontecimientos lejanos, ocurridos entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. En “El encuentro”, esta estructura adquiere una gran complejidad.

El relato empieza de este modo: “Quien recorre los diarios cada mañana lo hace para el olvido o para el diálogo casual de esa tarde, y así no es raro que ya nadie recuerde, o recuerde como en un sueño, el caso entonces discutido y famoso de Maneco Uriarte y de Duncan. El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año del cometa y del Centenario, y son tantas las cosas que desde entonces hemos poseído y perdido” (1039). Al principio, el narrador habla de un modo muy general sobre la escasa relevancia que, a largo plazo, los diarios o periódicos suelen tener —quizá convenga añadir que “El encuentro” apareció por primera vez el 5 de octubre de 1969 en *La Prensa*—: no importa cuánto se discuta y divulgue una noticia, con el paso del tiempo, la gente la olvidará. No obstante, tanto en el pasado —del que hablará el narrador— como en el presente —desde donde habla—, la lectura de diarios es un hábito tenaz. Aquella historia ocurrió “hacia 1910”, año de fervor patriótico —por el Centenario del movimiento independentista argentino— y miedo —por

una posible catástrofe ocasionada por el paso del cometa Halley—. Al final del pasaje citado, el narrador alude, con nostalgia y quizá frustración, a “las cosas que desde entonces hemos poseído y perdido”. Entre 1910 y el momento en que se cuenta la historia, han pasado varias décadas de éxitos y fracasos en Argentina —entre los acontecimientos más relevantes, yo destacaría el peronismo, repudiado por Borges—. Como he dicho, en estos cuentos, el “presente” del narrador es cercano al tiempo en que se compuso y publicó el texto.

En “El encuentro”, el narrador se configura mediante datos autobiográficos más directos: ya no se trata de la mera mención de un nombre, como sucede en “La intrusa”. El narrador señala que cuando aquella historia ocurrió, él tenía “nueve o diez años” (1039); asimismo, dice que su “primo Lafinur” lo llevó a un asado donde éste “entonó «La tapera» y «El gaucho» de Elías Regules y unas décimas en lunfardo, en el menesteroso lunfardo de aquellos años, sobre un duelo a cuchillo en una casa de la calle Junín” (1039). Como se sabe, Borges nació en 1899: hacia 1910, tenía, en efecto, “nueve o diez años”. Álvaro Melián Lafinur (1889-1958) fue primo de Jorge Luis Borges, quien habla de él en varios textos. Dos de ellos nos ayudan a echar luz sobre este pasaje de “El encuentro”: en la “Declaración” de *Evaristo Carriego* (1930), Borges dice que para informarse sobre la vida de este poeta, ha empleado, entre otras fuentes, “los estudios de Melián Lafinur”, amigo de Carriego (*EC*, *OC74*, 103 y 117). Cabría decir que este primo de Borges lo introdujo al mundo de Carriego, y que fue, en las etapas tempranas del culto borgeano del coraje, una referencia confiable y obligada para tratar —e idealizar— el suburbio y los temas gauchescos. En “El otro” —edición privada, 1972; *La Opinión*, 1974; y *El libro de arena*, 1975—, un Borges septuagenario se encuentra con un Borges adolescente; aquél reconoce a éste gracias a uno de los poemas cantados por Melián Lafinur en “El encuentro”:

En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de “La tapera” de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror.⁹

En “El otro”, convergen tiempos y espacios distintos: según el Borges viejo —cuya perspectiva privilegia el relato—, él y el otro se encuentran a orillas del río Charles, al norte de Boston, en febrero de 1969, pero el Borges joven asegura que él está a orillas del Ródano —entre 1914 y 1918—. El muchacho siente nostalgia por su pasado de Buenos Aires y, creo, por la casa donde creció, en Palermo. Una tapera es una casa abandonada y en ruinas; en el texto de Regules —titulado “Mi tapera”—, el poeta recuerda, también nostálgico, el lugar donde pasó, feliz, su infancia.¹⁰ En la etapa final de la narrativa borgeana, el tono del desafío y el del lamento pueden convivir: en Álvaro Melián Lafinur, convergen el suburbio estoico y orgiástico, y la nostalgia de un pasado feliz.

En cuanto a la focalización del relato, “El encuentro” es narrado desde dos perspectivas, digamos, opuestas: gran parte de la historia se cuenta desde el punto de vista del niño de nueve o diez años, pero hay pasajes donde los acontecimientos se narran o se juzgan desde la perspectiva del hombre adulto que recuerda lo ocurrido hacia 1910. Por ejemplo, al inicio del cuento, el narrador comenta: “los invitados no pasaban de una docena; todos, gente grande” (1039); enseguida aclara: “El mayor, lo supe después, no había cumplido aún los treinta años” (1039). Es comprensible que para un niño, una

⁹ *El libro de arena*, Emecé, Madrid, 1975, p. 10.

¹⁰ Ésta es la décima que el Borges joven debió cantar: “Entre los pastos tirada / como una prenda perdida, / en el silencio escondida / como caricia robada, / completamente rodeada / por el cardo y la flechilla / que, como larga golilla, / van bajando a la ladera, / está una triste tapera / descansando en la cuchilla” (*Versos Criollos*, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1965, p. 7).

persona que ronda los treinta años sea grande de edad; sin embargo, un adulto, o un “sesentón” —en palabras de Louis—, difícilmente compartirá esa opinión. De ahí que el narrador tenga que brindar información más específica al lector. Después, cuando Uriarte y Duncan pelean a cuchillo, el narrador comenta: “El peligro los había transfigurado; ahora eran dos hombres los que peleaban, no dos muchachos” (1041). La mayor parte del duelo entre estos personajes se cuenta desde la perspectiva del niño; no obstante, en pasajes como éste, cambia el punto de vista: se evidencia el presente de la enunciación. Para el narrador, que es un hombre maduro, “el peligro” transforma a aquellos “muchachos” —quienes no han cumplido los treinta años— en “hombres”.

En la etapa de crisis del culto del coraje, los textos adquieren mayor complejidad estructural, discursiva y, en suma, literaria. Por primera vez en su narrativa, Borges evidencia las convenciones y artificios del relato gauchesco-orillero: se distancia de las historias contadas y hace varios comentarios irónicos sobre la tradición gauchesca y algunos relatos que él escribió en las etapas anteriores. En “El encuentro”, mientras Uriarte y Duncan juegan a las cartas y los otros hombres observan la partida, el niño empieza a explorar el “caserón” de la estancia donde tuvo lugar aquel asado:

En la oscuridad me perdí; el dueño de casa, cuyo nombre, a la vuelta de los años, puede ser Acevedo o Acébal, dio por fin conmigo. Por bondad o para complacer su vanidad de coleccionista, me llevó a una vitrina. Cuando prendió la lámpara, vi que contenía armas blancas. Eran cuchillos que en su manejo se habían hecho famosos. Me dijo que tenía un campito por el lado de Pergamino y que yendo y viniendo por la provincia había ido juntando esas cosas. Abrió la vitrina y sin mirar las indicaciones de las tarjetas, me refirió su historia, siempre más o menos la misma, con diferencias de localidades y fechas (1040).

En el incierto apellido del dueño de la estancia y aquel “campito”, hay una vaga alusión a los antepasados maternos de Borges, así como a la “estancia «cerca de Pergamino» [...] que les fue confiscada porque el padre de Isidoro Acevedo se había unido a la rebelión

contra Rosas”.¹¹ Como suele ocurrir, Borges distribuye las referencias autobiográficas entre distintos personajes del relato —de ahí que se deba proceder con cautela al identificar a los personajes de Borges con personas específicas y proponer interpretaciones basadas en la vida del autor—. El narrador no sabe —en el presente de la enunciación— si por bondad o por vanidad, el señor “Acevedo o Acébal” le mostró su colección de cuchillos; éstos pertenecieron a gauchos y compadritos famosos. Aquel hombre había anotado la historia de cada cuchillo, que, por si fuera poco, sabía de memoria. Sin embargo, esto último no tiene mayor mérito: la historia es “siempre más o menos la misma, con diferencia de localidades y fechas”. De modo indirecto, Borges reconoce uno de los mayores defectos del anquilosado esquema narrativo que abunda en Eduardo Gutiérrez y que él reprodujo en cuentos como “Leyenda policial”, «El desafío» y —hasta cierto punto— “Hombre de la esquina rosada”: no importa el nombre de los individuos, ni la fecha ni el lugar en que ocurren las acciones, siempre A, debido a su fama, será desafiado por B (proveniente de un lugar más o menos lejano), quien siempre será derrotado.

Mientras aquel hombre habla con el niño, afuera empiezan a discutir Uriarte y Duncan: “Era evidente que todos estaban ebrios; no sé si había en el piso dos o tres botellas tiradas o si el abuso del cinematógrafo me sugiere esa falsa memoria” (1040). Al principio del cuento, el narrador ya había advertido: “Sea lo que fuere, aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura” (1039). Al recordar el duelo entre Uriarte y Duncan, el narrador comenta: “Yo había previsto la pelea como un caos de acero, pero pude seguirla, o casi seguirla, como si fuera un ajedrez. Los años, claro está, no habrán dejado de exaltar o de oscurecer lo que vi” (1041). Mediante esta serie de comentarios, Borges evidencia la artificiosidad del relato; nos recuerda que, a

¹¹ Fishburn, *op. cit.*, p. 102.

pesar de las referencias biográficas tan directas, nos hallamos ante un mundo ficcional. Aunque en “El encuentro” hay detalles efectistas, el narrador los denuncia e, incluso, los vuelve inciertos: no sabemos si, en efecto, había algunas botellas de alcohol tiradas, o si Uriarte y Duncan pelearon como dos ajedrecistas. La autoridad con que se expresan, por ejemplo, los narradores de *Juan Moreira* o de «El desafío» no es viable en “El encuentro”. En este relato, el narrador advierte que tanto el tiempo como sus preferencias literarias y cinematográficas han alterado su recuerdo: el lector debe ser precavido.

El narrador de “El encuentro” se distancia de la historia, de su recuerdo, de su discurso y de la tradición gauchesca del suburbio —influida, sobre todo, por el modelo de Eduardo Gutiérrez—. Además de aceptar la monotonía de los relatos que “prueban” el culto del coraje, Borges duda, por primera vez en su narrativa, de la probidad de los cuchilleros. Una vez que Duncan acepta el desafío de Uriarte, ambos salen de la casa para no “ofenderla”, como “la tradición exige”. Mientras buscan un lugar apropiado para la pelea, estos hombres se miran con recelo: “Caminamos entre árboles, dejamos atrás la glorieta, Uriarte y Duncan iban a la cabeza; me extrañó que se vigilaran, como temiendo una sorpresa” (1041). En los capítulos anteriores, hemos visto que el código gauchesco reprueba las acciones desleales en el duelo a cuchillo: se debe atacar de frente y en igualdad de condiciones; quien no respeta esta regla es considerado un vulgar criminal: sus actos no merecen admiración, sino desprecio. Extraña al niño —quien, como veremos, tiene un conocimiento profundo y entusiasta de la tradición gauchesca— que aquellos hombres desconfíen de la probidad del otro. Durante casi dos décadas, el narrador no habló a nadie de aquella pelea que costó la vida a Duncan, pues todos los presentes —incluido el niño— juraron, con solemnidad, guardar el secreto:

En los años siguientes pensé más de una vez en confiar la historia a un amigo, pero siempre sentí que ser poseedor de un secreto me halagaba más que contarlo. Hacia 1929, un diálogo casual me movió de pronto a romper el largo silencio. El comisario retirado don José Olave me había contado historias de cuchilleros del bajo del Retiro; observó que esa gente era capaz de cualquier felonía, con tal de madrugar al contrario, y que antes de los Podestá y de Gutiérrez casi no hubo duelos criollos (1042).

En *Evaristo Carriego* (1930), el nombre de José Olave aparece en dos ocasiones. Primero, en la “Declaración”, Borges lo cita entre las fuentes orales de su estudio nostálgico de Carriego y del suburbio (*OC74*, 103). Luego, en la sección titulada “Las misas herejes”, al hablar del “guapo antiguo” —cuyas hazañas habrían ocurrido entre 1880 y 1900—, Borges enumera una serie de compadritos que dieron vida a ese arquetipo; el autor aclara que la lista le fue proporcionada por José Olave. En los años en que Borges idealiza el suburbio y exalta el culto del coraje, comenta a propósito de esos hombres: “Nunca peleaban en montón, siempre con arma blanca, solos” (129, n. 1), lo que probaría el valor desinteresado de los compadritos. Cuatro décadas después, ha cambiado ostensiblemente, para Borges, la visión de aquel mundo y, por lo tanto, el testimonio de Olave, quien ahora afirma que los cuchilleros eran capaces de “cualquier felonía, con tal de madrugar al contrario”. En la narrativa borgeana, el mundo de duelos admirables, dignos de emulación, empieza a ser derruido. Olave observa que “antes de los Podestá y de Gutiérrez casi no hubo duelos criollos”. Este pasaje alude a un fenómeno de la cultura popular argentina de fines del XIX: los dramas gauchescos o criollos. Como explicaré en el capítulo siguiente, entre las décadas de 1800 y 1890, el teatro basado en las hazañas de Juan Moreira, Martín Fierro, Santos Vega, entre otros, pasó de las modestas carpas de circo a los principales escenarios de Buenos Aires; al principio, las élites sociales rechazaron esta clase de espectáculos, pero paulatinamente los aceptaron hasta que el fenómeno cultural se volvió masivo. Se podría decir que la figura de Juan Moreira inspiró y determinó la evolución del teatro gauchesco;

los Podestá, una familia de artistas circenses uruguayos, llevaron a cabo las primeras adaptaciones y representaciones. En “El encuentro”, Olave insinúa que los dramas criollos —no la poesía gauchesca, encabezada por el *Martín Fierro*— fomentaron los duelos a cuchillo. Beatriz Seibel señala que en los últimos años del siglo XIX, se acusó a estas representaciones de “aumentar las rebeldías y la criminalidad”.¹² La autora recoge los testimonios de Raúl Castagnino y de Ernesto Quesada. Aquél observa que “en los Libros de Entradas de las Comisarías empiezan a abundar los «pasados por hacerse el Moreira»” (*apud*, 257). Quesada advierte que “entre los orilleros y los compadritos, el *moreirismo* ha causado estragos y las crónicas policiales frecuentemente refieren hechos curiosos de peleas intencionadas entre compadritos y vigilantes, en las cuales los delincuentes se jactan de ser «Moreiras»” (*apud*, 257). En “El encuentro”, Borges recoge una añeja acusación contra el teatro gauchesco y alude a la polémica que durante varias décadas suscitó la figura de Moreira —discurriré sobre ambas cuestiones en el capítulo siguiente—. En las etapas anteriores, Borges evitó tratar estos asuntos, a pesar de que debió tener noticia de ellos desde joven, pues, como se verá, poseía un conocimiento minucioso de la cultura popular de fines del XIX.

En el relato, el niño conoce bien la tradición gauchesca en la vertiente de Gutiérrez. Cuando el señor Acevedo o Acébal le muestra su colección de cuchillos, le preguntó “si entre las armas no figuraba la daga de Moreira, en aquel tiempo el arquetipo del gaucho, como después lo fueron Martín Fierro y Don Segundo Sombra. Hubo de confesar que no, pero que podía mostrarme una igual, con el gavián en forma de U. Lo interrumpieron unas voces airadas. Cerró inmediatamente la vitrina; yo lo seguí” (1040). Entre 1890 y 1900, los

¹² *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, p. 257.

dramas gauchescos alcanzaron un éxito vertiginoso, que se prolongó hasta mediados de la década de 1910: los circos dividieron sus programas artísticos en dos partes —en una se ofrecían rutinas circenses y en la otra, dramas criollos—; los Podestá se presentaron, triunfantes, en el Politeama Argentino; Juan Moreira se convirtió rápidamente en el “primer héroe popular” de la “cultura de masas” argentina, a decir de Carlos Gamerro.¹³ El niño del cuento creció en un ambiente donde se idolatraba a Moreira; al ver aquellos cuchillos y escuchar las historias monótonas del dueño de la estancia, piensa en el héroe más importante de la época y su famosa daga, descrita de manera minuciosa en la novela de Gutiérrez: “Esta arma, cuya hoja es de un completo temple toledano, está entre la daga y el sable; mide ochenta y cuatro centímetros de largo, contando su empuñadora, y sesenta y tres centímetros su hoja sola” (*Juan Moreira*, 153). Se añade que, para protegerse mejor de los golpes de sus rivales, Moreira cambió la empuñadura original de la daga, en forma de S, por una de U (153). Borges retoma ese detalle al hablar de un “gavilán en forma de U”.

Para los relatos gauchesco-orilleros, *Juan Moreira* es una fuente muy importante, aunque bien disimulada a menudo. El señor Acevedo o Acébal confiesa —quizá contra su vanidad— que su orgullosa colección carece de la pieza más importante para la tradición cuchillera: la daga de Moreira. En cambio, posee un arma parecida, tanto por el gavilán como por su tamaño. Hacia el final del cuento, José Olave explica al narrador: “Dagas como ésas hubo dos que se hicieron famosas: la de Moreira y la de Juan Almada, por Tapalquén” (*EIB*, OC74, 1042). Juan Almada aparece en el último capítulo de *Juan Moreira*; protagoniza una anécdota algo intrascendente que habría llegado a oídos del narrador tras la muerte del protagonista: Juan Moreira se encontró un día con un hombre

¹³ Carlos Gamerro, “Cuatro versiones de Moreira”, *Cuadernos LIRICO*, 2014, núm. 10, § 2 (en línea: <http://lirico.revues.org/1704>).

que iba a visitar a Almada: la gente llamaba a este último Juan *el Chico* “para distinguirlo de Moreira, conocido también por Juan *el Grande*” (*Juan Moreira*, 155). Me parece que a partir de esta anécdota, Borges ideó la confusión que provoca el odio entre Almada y Almanza. En “El encuentro”, no se distingue entre un Juan ‘Grande’ y otro ‘Chico’; los personajes se odian porque la gente piensa que se trata del mismo cuchillero. Se buscan para batirse en duelo, pero no logran coincidir y mueren de una manera deshonrosa dentro del canon gauchesco: “A Juan Almanza lo mató una bala perdida, en unas elecciones. El otro, creo, murió de muerte natural en el hospital de Las Flores” (*EIB, OC74*, 1043). Almanza se dedicaba al mismo “oficio” que Moreira, Nicolás Paredes y Rosendo Juárez: la coacción de los votantes argentinos de fines del XIX. Podemos pensar que aquella bala perdida lo hirió durante un confuso altercado, sin duelos a cuchillo, tal vez mientras corría a esconderse de las balas. Almada tuvo una muerte más tranquila, pero de ninguna manera heroica: falleció, quizá de viejo, en un hospital. En el apogeo del culto del coraje, nadie hubiera “elegido” ni “soñado” esta clase de muertes. En “El encuentro”, hay varias transgresiones directas al código de honor gauchesco; sin embargo, Borges no se atreve a asestar algún golpe definitivo a la figura de Moreira. Si bien alude a la tradición del circo criollo —que convirtió a este personaje en un fenómeno de masas—, para cuestionar al héroe gauchesco, recurre a una figura bastante lateral: Juan *el Chico*. Moreira se mantiene como el modelo más acabado de este tipo de héroe: el niño pregunta por su daga; Uriarte y Duncan sostienen un duelo que sigue rigurosamente la ‘liturgia’ instaurada por Gutiérrez.

Antes de que el duelo ocurra, el narrador, desde la perspectiva del hombre maduro, vuelve a dudar de la tradición gauchesca; insinúa que ésta no es tan firme como se cree y que con los años unos héroes han sustituido a otros: “en aquel tiempo [Moreira fue] el arquetipo del gaucho, como después lo fueron Martín Fierro y Don Segundo Sombra”

(1040). A la luz del culto del coraje, esta serie de héroes gauchescos tiende a la decadencia. Moreira encarna los ideales del valor desinteresado; no desperdicia ninguna oportunidad para ejercer la violencia y exhibir sus habilidades de cuchillero. Fierro pelea poco —aunque con gran pericia— y tiende a las moralidades que desagradaban a Borges. Para terminar, don Segundo Sombra no es más que un resero que suscita en el autor de *El informe de Brodie*, por lo menos, un par de burlas. Primero, en “Sobre *The Purple Land*” (*Otras inquisiciones*, 1952; titulado originalmente “Nota sobre *The Purple Land*”, *La Nación*, 1941), comenta: “*Don Segundo Sombra*, pese a la veracidad de los diálogos, está maleado por el afán de magnificar las tareas más inocentes. Nadie ignora que el narrador es un gaucho, de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral, que hace de un arreo de novillos una función de guerra” (*Otras inquisiciones*, OC74, 735). Luego, en *El Evangelio según Marcos* (*La Nación*, 1970; *El informe de Brodie*, 1970), Baltasar Espinosa intenta, sin éxito, leer la novela de Güiraldes a los Gutres —una familia de campesinos descendientes de inmigrantes europeos; analfabetos y toscos, como los Nilsen—: “Desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro. Dijo que ese trabajo era liviano, que llevaban siempre un carguero con todo lo que se precisa [...]” (*EIB*, OC74, 1069-1070). Don Segundo Sombra, a la luz del código de honor gauchesco, es un héroe muy venido a menos: se dedica a “tareas” inofensivas y el relato de sus “aventuras” aburre a quien de veras sabe del oficio que aquél desempeñaba.

La ‘liturgia’ del duelo podría reducirse a las acciones siguientes: provocación, desafío formal, aceptación del desafío, usualmente salida del lugar en que los contrincantes estén —una pulpería, casi siempre—, duelo y, la mayoría de veces, derrota del provocador. Hacia el principio del cuento, Lafinur contó, mediante unas décimas en lunfardo, “un duelo a cuchillo en una casa de la calle Junín” —esa pelea debió seguir el anquilosado esquema

narrativo que obsesionó a Borges en años anteriores y que utilizó por primera vez en “Leyenda policial”—. Poco después, Maneco Uriarte y Duncan, azuzados por sus exigentes espectadores, ponen en práctica, con la mayor diligencia posible, la ‘liturgia’ del coraje: el primero “injuria” al segundo, quien responde con un golpe; Uriarte se siente sumamente ofendido —olvida, como Fierro, que él dio pie a una reacción tan violenta—:

Uriarte, desde el suelo, gritó que no iba a tolerar esa afrenta y lo retó a batirse.

Duncan Dijo que no, y agregó a manera de explicación:

—Lo que pasa es que le tengo miedo.

La carcajada fue general.

Uriarte, ya de pie, replicó:

—Voy a batirme con usted y ahora mismo.

Alguien, Dios lo perdone, hizo notar que armas no faltaban.

No sé quién abrió la vitrina. Maneco Uriarte buscó el arma más vistosa y más larga, la del gavilán en forma de U; Duncan, casi al desgaire, un cuchillo de cabo de madera, con la figura de un arbolito en la hoja. Otro dijo que era muy de Maneco elegir una espada. A nadie le asombró que le temblara en aquel momento la mano; a todos, que a Duncan le pasara lo mismo (1040-1041).

El golpe de Duncan a Uriarte implica un agravio a la honra y, por lo tanto, a la fama: el ofendido corre el riesgo de quedar como un cobarde sin pudor ante sus amigos. Para restituir el honor ultrajado, desafía al otro a “batirse”. Duncan rechaza el desafío; en vez de desprestigiarlo —considérese el caso de Rosendo Juárez en “Hombre de la esquina rosada”—, su respuesta agrava la situación. Un poco antes, el narrador señaló: “Duncan, recuerdo, era más alto que los otros, robusto, algo cargado de hombros, inexpresivo, de un rubio casi blanco; Maneco Uriarte era movedizo, moreno, acaso achinado, con un bigote petulante, y escaso” (1040). A partir de ambas descripciones, no es creíble que Duncan le tenga miedo a Uriarte; por ello, los demás se ríen. La burla mancilla aún más la honra y la hombría de Uriarte, quien, dentro del canon gauchesco, no tiene más opción que insistir. Un personaje anónimo, para quien el narrador pide el perdón de Dios, les hace saber que

“armas no faltaban”. Otro personaje, anónimo también, abre la vitrina. ¿Ha olvidado el narrador la identidad de estos personajes? ¿O los encubre? Sospecho que ocurre lo segundo.

Uriarte escoge el arma de Juan Almada, semejante a la de Moreira: larga y con el gavlán en forma de U. Duncan opta por el cuchillo pequeño de Juan Almanza. Otro personaje anónimo comenta que es “muy de Maneco elegir una espada”; según la descripción de Gutiérrez, el arma de Moreira estaba entre “la daga y el sable”: frente al cuchillito de Duncan, el arma de Uriarte bien podía pasar por una espada. Esta voz anónima denuncia la alevosía de Uriarte, que se decide por el arma más ventajosa. Confiando en su superioridad física, Duncan elige un arma menos ostentosa. Según el narrador, no asombró “a nadie” que la mano de Uriarte haya temblado cuando tomó aquella “espada”. A los ojos de sus amigos, este personaje no sólo es alevoso, sino también cobarde. El otro quizá tenía fama de valiente, pues extrañó al resto que la mano fuerte y confiada de Duncan haya temblado al contacto con aquel cuchillo. Posteriormente, tras la plática con Olave, se razona este misterio.

Todos salen de la casa y buscan un lugar apropiado: “Medio en jarana, medio en serio, salimos a la húmeda noche. Yo no estaba ebrio de vino, pero sí de aventura; yo anhelaba que alguien matara, para poder contarlo después y para recordarlo. Quizá en aquel momento los otros no eran más adultos que yo. También sentí que un remolino, que nadie era capaz de sujetar, nos arrastraba y nos perdía” (1041). Al principio, los otros personajes no dan mayor seriedad al desafío. Sin embargo, de a poco, “un remolino” se apodera de ellos y desempeñan el papel que, dentro del canon gauchesco, les corresponde: deben atestiguar y, con su presencia, legitimar el duelo y al vencedor. Se dejan arrastrar por el culto del coraje. El narrador ha dicho que estos hombres pertenecen a una clase social privilegiada: “Eran, no tardé en comprender, doctos en temas de los que sigo siendo

indigno: caballos de carrera, sastrería, vehículos, mujeres notoriamente costosas” (1039). Estos personajes llevan una vida de lujo y despilfarro. Poco tendrían que ver con el suburbio bonaerense. No obstante, las clases altas de Buenos Aires también incurrieron en la idolatría de Moreira. En una crónica titulada “Juan Moreira”, publicada el 11 de noviembre de 1890 en el periódico *Sud-América*, se indica que “lo más distinguido de Buenos Aires” invadía “noche a noche” el circo de los Podestá, localizado en las orillas de la ciudad. Entre las personalidades que acudían a presenciar aquel espectáculo, el anónimo cronista destaca al “doctor Ignacio Pirovano”, el “general Campos” y “la juventud *high-life*” bonaerense.¹⁴ Podríamos decir que aquellos jóvenes de “El encuentro” también fueron seducidos por los dramas criollos, especialmente por el *Juan Moreira*. Ante la posibilidad de presenciar un duelo “verdadero”, el entusiasmo y la ebriedad los hacen actuar de un modo irresponsable: nadie se atreve a detener a Uriarte y a Duncan; por lo contrario, los colocan en una situación donde no es posible recapacitar ni detenerse.

El narrador confiesa: “yo anhelaba que alguien matara, para poder contarlo después y para recordarlo” (1041). Con base en esta afirmación, yo diría que el niño fue más que un testigo. Dos circunstancias determinan que la discusión entre Uriarte y Duncan acabe en un duelo a cuchillo: primero, “alguien” hace saber a los demás que en la casa se encuentra la preciada colección del señor Acevedo o Acébal; luego, alguien —“no sé quién”, dice el narrador— abre la vitrina para que Uriarte y Duncan escojan alguna arma. Desde mi perspectiva, el narrador encubre al o los responsables de los actos que propiciaron el duelo y la muerte de Duncan. En términos legales, podría decirse que Uriarte cometió un delito y que tuvo cómplices. El narrador recuerda que tras el duelo, “se formó un conciliábulo.

¹⁴ “Juan Moreira”, 11 de noviembre de 1890, *Sud-América*, apud Juan Moreira [1886], drama por Gutiérrez-Podestá, s. editor, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1935, pp. 55-56.

Resolvieron mentir lo menos posible y elevar el duelo a cuchillo a un duelo con espadas. Cuatro se ofrecieron como padrinos, entre ellos Acebal [*sic*].¹⁵ Todo se arregla en Buenos Aires; alguien es siempre amigo de alguien” (1042). Los personajes deben mentir a la policía y recurrir a sus influencias para que no se investigue el asesinato cometido por Uriarte; además, juran guardar silencio. El narrador ha roto ese juramento; sin embargo, oculta varios detalles importantes, como la identidad de quien —o quienes— armó a Duncan y a su asesino. Ya que el narrador confiesa que “anhelaba que alguien matara”, es probable que él haya dicho que “armas no faltaban”. Desde luego, esta conjetura no se puede demostrar plenamente. En el texto, la identidad de quien —o quienes— facilita el duelo entre Uriarte y Duncan queda oculta. El confesado anhelo de que “alguien mate” y la estupefacción que siente tras la muerte de Duncan permiten pensar que el narrador hizo cuanto pudo para presenciar un auténtico duelo a cuchillo; es posible que al contar lo sucedido, sienta remordimiento —de ahí que pida el perdón de Dios para quien haya advertido a los demás que ahí había armas—.

En sus relatos guachesco-orilleros, Borges elude la narración del duelo (“Hombre de la esquina rosada” y “El Sur”) o lo cuenta desde una perspectiva limitada (“Biografía...” y “El fin”). Pocas veces describe a detalle la ‘liturgia’ del duelo; considero que sólo hay tres casos: “Leyenda policial”, «El desafío» y “El encuentro”. En los dos primeros, sigue el anquilosado esquema de Gutiérrez, así como su técnica monótona y, a ratos, hiperbólica. Aunque en “El encuentro” se narra un duelo a lo Moreira, las perspectivas del narrador (de niño y de hombre maduro), las voces anónimas y el desenlace de la pelea permiten a Borges transgredir el previsible modelo de Gutiérrez:

¹⁵ Más adelante, Olave dice: “El señor Acevedo tenía su establecimiento de campo cerca de Pergamino” (*EIB, OC74*, 1042).

Los dos quedaron en el centro, indecisos. Una voz les gritó:

—Suelten esa ferretería que los estorba y agárrense de veras.

Pero ya los hombres peleaban. Al principio lo hicieron con torpeza, como si temieran herirse; al principio miraban los aceros, pero después los ojos del contrario. Uriarte había olvidado su ira; Duncan, su indiferencia o desdén. El peligro los había transfigurado; ahora eran dos hombres los que peleaban, no dos muchachos. Yo había previsto la pelea como un caos de acero, pero pude seguirla, o casi seguirla, como si fuera un ajedrez. Los años, claro está, no habrán dejado de exaltar o de oscurecer lo que vi. No sé cuánto duró; hay hechos que no se sujetan a la común medida del tiempo (1041).

Un personaje desconocido presiona a Duncan y Uriarte para que se “agarren de veras”.

Estas voces y los personajes cuya identidad el narrador encubre —u olvida— configuran una entidad colectiva. En el modelo de Gutiérrez, el héroe destaca entre la multitud, que si bien puede efectuar algunas acciones o hacer algún comentario, tiene una importancia secundaria: sus funciones primordiales radican en atestiguar la pelea, reconocer la valentía del vencedor y tratarlo como ser superior e inalcanzable. En “El encuentro”, Borges problematiza las relaciones entre los hombres de coraje y la colectividad. Los demás personajes comparten el anhelo del narrador: también esperan que alguien mate; ninguno se anima a detener aquella pelea mortal. A decir verdad, Uriarte y Duncan satisfacen los anhelos de aventura, violencia y muerte de su público. Cualquiera pudo “hacer notar” la presencia de los cuchillos en la casa, abrir la vitrina y presionar a Uriarte y Duncan para que pelearan “de veras”. Ya que nadie detiene aquel duelo, todos son cómplices del asesinato cometido. Desde luego, el narrador forma parte de ese personaje colectivo; no obstante, insistiré en la importancia de su anhelo confesado y de su estupefacción al presenciar la muerte de Duncan.

Los dos muchachos, “doctos” en “caballos de carrera, sastrería, vehículos, mujeres notoriamente costosas”, se transforman, inexplicablemente, en dos compadritos del suburbio. Pelean, como Juan Moreira y como algunas veces Fierro, por puro amor al

peligro; ningún impulso inferior al coraje perturba su destreza con el cuchillo: “Uriarte había olvidado su ira; Duncan, su indiferencia o desdén”. Al componer esta escena, Borges sigue el modelo de Gutiérrez, pero introduce algunas variantes de importancia: en la nota titulada “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” (1937), había declarado su admiración hacia el duelo entre Moreira y Leguizamón; Borges lo describió con brevedad: “A puñaladas pelean dos paisanos en una esquina de una calle en Navarro. Ante los hachazos del otro, uno de los dos retrocede. Paso a paso, callados, aborreciéndose, pelean toda la cuadra”.¹⁶ En la novela, Moreira y Leguizamón se enfrentan dos veces; en el texto citado, Borges resume el segundo duelo, el definitivo, donde Leguizamón muere. Al relatar las dos peleas, el narrador de *Juan Moreira* hace sendos comentarios sobre su duración: primero observa que las “fuerzas [de Moreira] no habían podido debilitar quince minutos de combate recio” (*Juan Moreira*, 50); luego asegura que “durante cuatro o cinco minutos, Moreira estuvo concentrado exclusivamente a la defensa, siéndole imposible llevar el ataque” (52). Gutiérrez suele incurrir en estos excesos de realismo; por ejemplo, hay un pasaje donde Moreira —bajo la identidad de Juan Blanco— se niega a pelear con otro gaucho; entonces el narrador concluye con rigor matemático: “Esta escena había sido sumamente perjudicial para Blanco, pues su actitud humilde le había hecho perder cincuenta por ciento de su fama, que había pasado a Romero [...]” (122). En “El encuentro”, Borges alude a esas pretensiones de exactitud y las lleva a un terreno menos local, o más “universal”, si se quiere: “No sé cuánto duró [aquel duelo]; hay hechos que no se sujetan a la común medida del tiempo” (*EIB, OC74*, 1041). El tiempo, o “el abismal problema del tiempo”, es uno de los temas más recurrentes y celebrados de la obra borgeana. En este pasaje, Borges evita las precisiones, involuntariamente cómicas, de Gutiérrez y nos hace pensar en los “hechos” que

¹⁶ *Textos cautivos...*, p. 40.

no se pueden medir como los otros: el narrador presencia lo que tanto anhelaba —un duelo y la muerte de un hombre—; la experiencia fue tan fascinante y terrible, que no se puede calcular su duración.

En *Juan Moreira*, el uso del poncho en el antebrazo para detener las puñaladas del contrincante es una acción recurrente y bastante visible; en el *Martín Fierro*, ese acto no sucede más de dos ocasiones y cuesta identificarlo.¹⁷ Tal circunstancia permite sugerir que en “El encuentro”, la alusión a ese detalle tiene que ver con Gutiérrez, más que con Hernández: “Sin el poncho que hace de guardia, paraban con el antebrazo los golpes. Las mangas, pronto jironadas, se iban oscureciendo de sangre” (1041). En el primer duelo entre Moreira y Leguizamón, el narrador observa que tras “quince minutos de combate recio”, del poncho de Leguizamón “quedaban sólo dos jirones y su chaqueta estaba cortada en dos partes. Moreira, cuyo poncho estaba completamente despedazado, paraba las puñaladas con su enorme sombrero de anchas alas” (*Juan Moreira*, 50). En ambos duelos, la intensidad con que se acometen los personajes ocasiona que sus ropas queden “jironadas” o hechas “jirones”. La principal diferencia radica en la sangre que poco a poco cubre las mangas de Uriarte y Duncan: en el cuento de Borges, se habla del sufrimiento físico que la violencia ciega del héroe gauchesco podía ocasionar. Sin embargo, nadie se resuelve a detener a aquellos hombres. Todos se limitan a verlos pelear y hacerse daño. El narrador sigue con diligencia los movimientos de cada uno: “Las armas eran desparejas. Duncan, para salvar esa desventaja, quería estar muy cerca del otro; Uriarte retrocedía para tirarse en puñaladas largas y bajas” (1041). De repente, alguien pide que los detengan:

La misma voz que había indicado la vitrina gritó:

—Se están matando. No los dejen seguir.

¹⁷ Véase *supra*, p. 70, n. 25.

Nadie se atrevió a intervenir (1041).

Este personaje es el mismo que hizo notar la presencia de los cuchillos en la casa; aquel comentario propició que los insultos de Uriarte, el puñetazo y las burlas de Duncan fueran el preámbulo para un duelo a cuchillo. El desconocido personaje se arrepiente de lo que dijo al principio y pide a los demás que paren la pelea: se aparta de la colectividad expectante y ansiosa. Sin embargo, su petición no basta. ¿Por qué no hace algo más para poner fin a tanta violencia y remediar su “error”? Además de culpa, el personaje en cuestión debe sentir miedo, tanto por la destreza de Uriarte y Duncan, como por lo que pasará irremediabilmente. Debe ser débil. Carece de autoridad en aquel grupo: nadie atiende su petición. A partir de estas características, cabe pensar que ese personaje es el niño.

La pelea continúa hasta la previsible muerte de uno de los personajes:

Uriarte había perdido terreno; Duncan entonces lo cargó. Ya casi se tocaban los cuerpos. El acero de Uriarte buscaba la cara de Duncan. Bruscamente nos pareció más corto, porque había penetrado en el pecho. Duncan quedó tendido en el césped. Fue entonces cuando dijo con voz muy baja:

—Qué raro. Todo esto es como un sueño.

No cerró los ojos, no se movió y yo había visto a un hombre matar a otro (1041-1042).

El código del coraje persiste hasta que Duncan es herido de muerte. A partir de este momento, los personajes actúan de modos ajenos e, incluso, inadmisibles para el héroe gauchesco y su público. Las últimas palabras de Duncan son bastante inusuales: “Qué raro. Todo esto es como un sueño” (1042). Ningún personaje de *Juan Moreira* o del *Martín Fierro* dice algo semejante. Yo diría que se trata de una innovación borgeana en lo que al género gauchesco respecta; sin embargo, Borges ya antes había usado el añejo tópico literario donde vida y sueño se confunden; incluso, en su obra, se suelen confundir las fronteras entre vida, sueño y ficción. Por ejemplo, en “Las ruinas circulares” (*Sur*, 1940;

Ficciones, 1944), el protagonista, que ha intentado crear un hombre mediante su sueño, descubre que él mismo es el sueño de otro: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (*Ficciones*, OC74, 455). Asimismo, en el monólogo dramático “Ni siquiera soy polvo” (*Historia de la noche*, 1977), Alonso Quijano se percata de que es una creación del “capitán Cervantes”:

Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
que entreteje en el sueño y la vigilia
mi hermano y padre, el capitán Cervantes,
que militó en los mares de Lepanto
y supo unos latines y algo de árabe...
Para que yo pueda soñar al otro
cuya verde memoria será parte
de los días del hombre, te suplico:
mi Dios, mi soñador, sigue soñándome.¹⁸

En “El encuentro”, no se confunden las fronteras entre vida y sueño. Duncan dice: “Todo esto es *como* un sueño” (las cursivas son mías). Él no tiene una revelación semejante a la del mago en “Las ruinas circulares” o a la de Don Quijote en el poema citado. Duncan permanece en su “realidad”, donde muere. Como hemos visto —y se estudiará con más detalle en el capítulo siguiente—, los compadritos de Buenos Aires llevaron la ficción a la realidad: emularon al Juan Moreira de los dramas criollos y de la novela de Gutiérrez. Las aventuras de este personaje son hiperbólicas y carecen de sustento histórico: la tradición gauchesca y el público lo idealizaron de un modo excesivo. José Ingenieros, Nerio Rojas, Enrique García Velloso, entre otros intelectuales argentinos, se dieron a la tarea de demostrar que el Moreira histórico fue, en realidad, un criminal vicioso, incapaz de los

¹⁸ *Historia de la noche*, en *Obras completas*, t. 3, anotado por R. Costa Picazo, Emecé, Buenos Aires, 2011, pp. 288-289.

actos magnánimos que las obras de ficción le atribuyen. En “El encuentro”, Duncan es una víctima más del fervor y la credulidad del público argentino de la época. Junto con Uriarte, lleva a la realidad el sueño de quienes anhelan que alguien mate; les permiten atestiguar un duelo a cuchillo y una muerte bajo los códigos del coraje.

El narrador recuerda: “[Duncan] no cerró los ojos, no se movió y yo había visto a un hombre matar a otro” (1042). Anteriormente, el narrador había confesado que “anhelaba que alguien matara, para poder contarlo después y recordarlo” (1041). Aquel niño sólo debía conocer los duelos a cuchillo y la muerte en las ficciones gauchescas; nunca antes había visto una pelea ni un homicidio de esa índole. En su imaginación, idealizaba esas hazañas, que ansiaba ver en la “realidad”: tenía grandes expectativas al respecto. Sin embargo, una vez cumplida la ‘liturgia’ del duelo, es incapaz de seguir las convenciones del código gauchesco, que exigen la admiración del público hacia el vencedor: “No quise mirar más. Lo que yo había anhelado había ocurrido y me dejaba roto. Lafinur me dijo después que tuvieron que forcejear para arrancar el arma” (1042).¹⁹ La violencia que ha atestado lo rebasa. Esta circunstancia contribuye a fundamentar la hipótesis de que el niño pidió a los demás que detuvieran a Uriarte y a Duncan; por lo tanto, él también habría hecho la observación de que en la casa había las herramientas que un duelo a cuchillo precisa.

Dentro del canon gauchesco, el comportamiento de Uriarte también es inapropiado: en vez de hacer alarde de su victoria, incurre en un acto indigno de Moreira e, incluso, de Martín Fierro. Tras la pelea con Leguizamón, aquél desafía al público: “Caballeros —dijo soberbio y altivo—, el que crea que esta muerte es mal hecha, puede decirlo francamente,

¹⁹ Es posible que el detalle del cuchillo arrancado del pecho de Duncan también provenga del duelo entre Moreira y Leguizamón: “Moreira abandonó la daga enterrada hasta la empuñadura en la herida, se cruzó de brazos y miró pausadamente a todos los testigos de aquel drama. [...] Éste miró entonces el cuerpo caído de Leguizamón, que se estremeció débilmente en el último estertor de la agonía, se agachó y le arrancó la daga del estómago” (*Juan Moreira*, 53).

que aún me quedan alientos suficientes” (*Juan Moreira*, 52). El público cumple con su función: nadie reclama, así se legitiman los actos de Moreira, quien al final de la escena, en el colmo de la soberbia, pide a un sargento que le pase la daga que dejó olvidada sobre el cuerpo de Leguizamón: “El sargento dio las riendas de su caballo a uno de los soldados, se dirigió al sitio indicado y recogió la daga, que entregó a Moreira humildemente y sin permitirse la menor palabra” (53). En el apogeo del culto del coraje, Borges elogiaba la décima de la *Ida* donde Martín Fierro limpia tranquilo su cuchillo y se retira despacio del lugar donde mató al moreno.²⁰ La escena suscitó, entre otros, estos comentarios de Borges: “el hombre sale de matar, resignado”; “la sangre vertida no es demasiado memorable”; “a los hombres les ocurre matar” (*Discusión*, OC74, 195). En “El encuentro”, se dice que “Maneco Uriarte se inclinó sobre el muerto y le pidió que lo perdonara. Sollozaba sin disimulo” (1042). Ni Moreira ni Fierro se permiten semejantes debilidades —pedir perdón y llorar—: Uriarte no se siente “resignado” porque le haya “ocurrido” matar; sabe que nunca olvidará aquella sangre vertida; tampoco es capaz de incurrir en las fanfarronadas de Moreira.

Borges transgrede, de un modo crucial en su narrativa, el culto del coraje. El asesinato ya no es un acto amoral: “El hecho que [Maneco Uriarte] acababa de cometer lo sobrepasaba. Ahora sé que se arrepentía menos de un crimen que de la ejecución de un acto insensato” (1042). La muerte de Duncan devuelve a Uriarte a la “realidad”; lo despierta de aquel sueño colectivo: debe asumir su responsabilidad de asesino. Pero el narrador no lo culpa: desde la perspectiva del hombre maduro, intenta comprenderlo. Al principio, elude la palabra ‘crimen’; habla de un ‘hecho’ que Uriarte ‘cometió’ y que lo sobrepasa. Yo diría que esto último se debe a dos motivos: la magnitud del suceso y la complicidad anónima de

²⁰ Véase *supra*, pp. 56-57.

los otros. Anulado el código heroico, y permisivo, del coraje, el asesino debe afrontar su responsabilidad moral: mató a un hombre que, además, era su amigo. Uriarte no actuó solo: el resto colaboró para que aquella muerte ocurriera. En aquel momento, únicamente el asesino padece las consecuencias morales de sus actos. Si bien el niño se percata de la gravedad de lo ocurrido, tendrán que pasar varias décadas para que sea consciente de su complicidad: “Ahora sé que [Uriarte] se arrepentía menos de un crimen que de la ejecución de un acto insensato” (1042), razona el hombre maduro. El adverbio ‘ahora’ remite al presente de la enunciación: al contar la historia, el narrador se percata de que los actos de Uriarte son deplorables por su insensatez, no por su criminalidad. El duelo que costó la vida a Duncan no debió ocurrir: la imprudencia de Uriarte al insultar y desafiar al otro fue estimulada por los anhelos inconscientes del resto. Esa muerte se debió a una insensatez colectiva. Con cautela, el narrador asume su responsabilidad: nos permite saber que, al principio, él deseaba que hubiera un duelo y que alguien muriera; pero al final, la experiencia también lo rebasó; lo dejó “roto”.

La plática con Olave, ocurrida “hacia 1929”, permite al narrador proponer una explicación a aquel duelo y su desenlace fatal:

Nueve o diez hombres, que ya han muerto, vieron lo que vieron mis ojos —la larga estocada en el cuerpo y el cuerpo bajo el cielo— pero el fin de otra historia más antigua fue lo que vieron. Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso tembló el puño de Uriarte, por eso tembló el puño de Duncan. Las dos sabían pelear —no sus instrumentos, los hombres— y pelearon bien esa noche. Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano.

En el prólogo a *El informe de Brodie*, Borges señala que “fuera del texto que da nombre a este libro”, “dos relatos —no diré cuáles— admiten una misma clave fantástica” (1022).

Desde mi perspectiva, la explicación que ensaya el narrador hacia el final de “El encuentro”

nos permitiría leerlo como un relato fantástico: mediante Duncan y Uriarte, se pone fin al añejo odio entre dos hombres muertos, Juan Almada y Juan Almanza; tal odio habría estado latente en aquellas armas hasta que Uriarte y Duncan lo revivieron. La explicación fantástica modifica sustancialmente la lectura de “El encuentro”. En primera instancia, nos permite comprender el temblor de Duncan al tomar su arma y la desconcertante destreza de él y Uriarte: ninguno había usado antes un cuchillo para pelear. En segunda instancia, nos obliga a revisar la interpretación de varios pasajes importantes en el cuento. Durante la pelea, no fue herido Duncan, sino Juan Almanza; por ello, al agonizar, cuando la ilusión empieza a desvanecerse, Duncan afirma: “Qué raro. Todo esto es como un sueño” (1042). Almanza y Almada se habrían redimido de las muertes deshonrosas que padecieron: este último habría muerto, gracias a Uriarte y Duncan, bajo los rigores del culto del coraje; aquél habría derrotado a su principal enemigo. Incluso las críticas al género gauchesco contenidas en el cuento se diluirían. El héroe recobraría su dignidad: la victoria de Uriarte implica, en virtud del arma que emplea, la victoria de Juan Moreira. El homicidio recobraría su calidad de acto amoral: no se puede culpar a Uriarte ni al público por poner fin a una pugna anterior a ellos, que no habrían sido más que instrumentos de la fatalidad. Cabría decir que a Uriarte “le ocurrió”, en efecto, matar y a los demás “les ocurrió” colaborar para que la inevitable pelea entre Almada y Almanza se llevara a cabo. Sin embargo, yo diría que ambas interpretaciones —la realista y la fantástica— pueden convivir: la segunda afecta sólo la pelea a cuchillo y, sobre todo, a los dos protagonistas de esa pelea; una vez que Uriarte hiere a Duncan, la ilusión desaparece. Conviene recurrir a la interpretación realista antes y después del duelo; el resto de los personajes debe ser juzgado a partir de esa perspectiva: en el relato, se disponen cuidadosamente los indicios para que el

lector sospeche del narrador y comprenda que el resto de los personajes dio cabida a la fatalidad y a la fantasía desbordada. El duelo fue insensato y evitable.

El cuento termina con esta reflexión: “Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse” (1043). Podemos decir que, en efecto, las armas de Almada y Almanza duraron más que sus dueños; con el tiempo, se encontraron y pelearon hasta que una de las dos venció. Sin embargo, esa victoria quizá fue parcial: en el futuro, pelearán de nuevo, cuando las circunstancias lo permitan. También es posible interpretar la reflexión final de un modo más amplio: cabría decir que la tradición —sin importar cuán violenta e hiperbólica pueda ser— persiste más allá de los individuos. El mito literario de Juan Moreira ha durado mucho más que Gutiérrez, los Podestá y Borges mismo. Quizá este último sospechaba que las historias de cuchilleros seguirían contándose indefinidamente y que el monótono esquema fijado por Gutiérrez terminaría por imponerse a cualquier crítica y a cualquier otro modelo que intente tratar al héroe gauchesco.

3.3. “Historia de Rosendo Juárez” (1969)

“Historia de Rosendo Juárez” (*La Nación*, 1969; *El informe de Brodie*, 1970) es una reelaboración transgresora y sutil de “Hombre de la esquina rosada”. En aquel cuento, hay dos niveles narrativos: en el primero, ‘Borges’ recuerda brevemente la noche que conoció a Rosendo Juárez; en el segundo, éste habla de los acontecimientos fundamentales en su vida para comprender por qué no quiso pelear con el Corralero. A decir de Lidia Bardino, “Historia de Rosendo Juárez” puede considerarse un relato lineal y sencillo frente al texto del que proviene: “No existe aquí ni la variación de tiempos verbales, ni los cambios bruscos de ritmo, ni el suspenso propio de «Hombre de la esquina rosada». Por el contrario,

en esta segunda historia, los acontecimientos se suceden en forma ordenada, siguiendo una progresión lineal. Existe un principio y un final claramente delimitados”.²¹ Yo diría que bajo la simplicidad que Bardino advierte, hay una estructura temporal sumamente compleja: la cronología del cuento mezcla fechas ficcionales y reales; encontramos la estructura discursiva y temporal común a los cinco relatos gauchesco-orilleros de *El informe de Brodie*; algunos acontecimientos ocurren en fechas difíciles de determinar, pero tienen gran importancia para establecer la cronología total del cuento; en el segundo nivel narrativo, el relato es circular, más que lineal.

El primer nivel funciona como marco del segundo; ese marco se debilita rápidamente: Bardina señala que una vez que Rosendo empieza a contar su historia, él “se transforma en el único y verdadero narrador”.²² En el primer nivel, ‘Borges’ describe en qué circunstancias conoció a Rosendo: “Serían las once de la noche; yo había entrado en el almacén, que ahora es un bar, en Bolívar y Venezuela. [...] Todo esto sucedió hacia mil novecientos treinta y tantos” (1034). Como en “La intrusa” y “El encuentro”, el adverbio ‘ahora’ remite a un “presente” cercano a la composición y publicación del texto —fines de la década de 1960—; unos treinta años antes, ‘Borges’ se habría encontrado con Rosendo en aquel almacén que se transformó —o degeneró— en bar. Según la cronología ficcional, poco después de que se publicó “Hombre de la esquina rosada”, Rosendo tuvo la oportunidad de confrontar y desmentir a ‘Borges’. Hay un desplazamiento sutil con respecto a los antiguos territorios del coraje: el barrio de Palermo, o el Norte, solía ser, en la narrativa borgeana, el lugar óptimo para las historias de cuchilleros suburbanos. ‘Borges’

²¹ “Forma y contenido en dos cuentos de Borges: «Hombre de la esquina rosada» e «Historia de Rosendo Juárez»”, *Mester*, 18 (1989), p. 25.

²² *Ibid.*, p. 22.

conoce a Rosendo en el barrio pacífico de San Telmo —donde la intersección entre Bolívar y Venezuela se ubica—.

El aspecto de Rosendo ha cambiado de un modo drástico: “No era ni bajo ni alto; parecía un artesano decente, quizá un antiguo hombre de campo. El bigote ralo era gris. Aprensivo a la manera de los porteños, no se había quitado la chalina” (1034). En cuanto a la ropa, esta prenda es el último vestigio del cultor de coraje descrito con devoción en “Hombre de la esquina rosada”, cuyos admiradores le copiaban “hasta el modo de escupir”. ‘Borges’ se encuentra con un Rosendo envejecido y “adecentado”: en su aspecto, ya no hay indicios de la autoridad que ostentó en Villa Santa Rita hasta “aquella noche”; sólo el hábito de la chalina da cuenta de su paso por el “duro” suburbio. Antes de saber su identidad, ‘Borges’ conjetura que aquel hombre desempeña o desempeñó en sus años juveniles oficios bastante pacíficos: “parecía un artesano decente, quizá un antiguo hombre de campo” (1034). Sin embargo, en cuanto Rosendo se presenta —y se hace cargo de la narración—, estas sospechas se derrumban: “Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente. Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche” (1034). La figura de Nicolás Paredes permite varios vínculos entre ficción y realidad en “Historia de Rosendo Juárez”. En cuanto al mundo empírico, en *Evaristo Carriego*, Borges reconoce a Nicolás Paredes como una de las fuentes orales de aquel libro; gracias a Paredes, Carriego conoció a “la gente cuchillera” de Palermo. En la ficción borgeana, el narrador de “Hombre de la esquina rosada” observa que Rosendo “era uno de los hombres de Don Nicolás Paredes”; en “Historia de Rosendo Juárez”, este último reconoce ese vínculo, pero desacredita al “viejo”; asegura que “le gustaba mentir, no para

engañar, sino para divertir a la gente”. ‘Borges’ y Rosendo no se conocían “en persona”; pero ambos tuvieron trato con Nicolás Paredes: Rosendo le sirvió como cuchillero para coaccionar a los votantes argentinos; Borges —en el mundo empírico y, por lo tanto, en el mundo ficcional de “Historia de Rosendo Juárez”— escuchaba sus historias sobre compadritos. Aquí hay una autoironía: Rosendo desacredita una de las fuentes principales de la narrativa borgeana para el culto del coraje. Seguramente las historias de Paredes repetían hasta el cansancio el esquema del relato arquetípico que, según se afirma en «El desafío» (1952), “probaba” el culto del coraje. A decir de Rosendo, Paredes solía mentir no para engañar, sino para divertir. No convenía tomarlo en serio: había que escucharlo de un modo escéptico, no crédulo. En las etapas anteriores de su narrativa, sobre todo durante el apogeo del coraje, Borges creyó, incluso de una manera dogmática, en las previsibles historias de cuchilleros a lo Moreira.

Rosendo sostiene que va a “contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al corralero” (1034). Enseguida le reclama: “Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios” (1034). En este pasaje, el uso “erróneo” de la palabra ‘novela’ alude a, por lo menos, tres situaciones. Para comenzar, revela la familiaridad escasa de Rosendo con los géneros letrados: carece de competencias literarias suficientes para saber que “Hombre de la esquina rosada” es un cuento; en su calidad de cuchillero regenerado, no tendría por qué estar al tanto de esa clase de sutilezas. Luego, a partir de las intuiciones de un hombre de cultura popular, la palabra ‘novela’ implica artificiosidad, ficción y, por lo tanto, falsedad: Rosendo se declara incapaz de “apreciar” el texto de Borges; no puede juzgarlo a partir de su calidad estética ni de su valor como obra ficcional, pero sí puede opinar sobre su veracidad. El texto, a decir de Rosendo, incurre en “infundios” sobre su

persona. Finalmente, al aludir a “Hombre de la esquina rosada”, aquella palabra nos permite confirmar que el narrador del primer nivel es un *alter ego* de Borges. En la etapa de crisis del coraje, las referencias autobiográficas se vuelven cada vez más precisas. En “La intrusa” (1966), hallamos un par de datos muy generales: el nombre de Santiago Dabove y el adverbio ‘ahora’. En “El encuentro” (octubre de 1969), las referencias apuntan de modo más directo al “Borges sesentón”: los diez años del niño y la presencia de Álvaro Melián Lafinur. En “Historia de Rosendo Juárez” (noviembre de 1969), ya no hay ambigüedades en cuanto al aspecto autobiográfico: el narrador es un *alter ego* de quien escribió “Hombre de la esquina rosada”.

Para demostrar la falsedad de lo dicho en la “novela” de ‘Borges’, Rosendo hace un recuento de su vida: “A uno le suceden las cosas y uno las va entendiendo con los años. Lo que me pasó aquella noche venía de lejos. Yo me crié en el barrio del Maldonado, más allá de Floresta. Era un zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo entubaron. Yo siempre he sido de opinión que nadie es quién para detener la marcha del progreso” (1034). Desde mi perspectiva, hay cinco hechos —o “cosas”— básicos en la vida de Rosendo: el duelo con Garmendia, la coacción de votantes, la muerte de Luis Irala, la asistencia al “reñidero” y el rechazo al desafío del Corralero. Este último es el hecho más importante de la serie; los otros permiten explicarlo. En su relato, Rosendo parte de “lo que [le] pasó aquella noche”; luego se desplaza hasta la etapa más lejana de su vida —su niñez— y paulatinamente vuelve al punto de partida; por esta razón, considero que su relato es más circular que lineal. Rosendo tiene que remontarse hasta los sucesos más lejanos para que su interlocutor y los lectores comprendamos por qué no se enfrentó al Corralero: “A uno le suceden las cosas y uno las va entendiendo con los años. Lo que me pasó aquella noche venía de lejos”. En cuanto al espacio, también hay un desplazamiento circular: el relato de Rosendo parte

del violento suburbio y de a poco regresa al almacén de Bolívar y Venezuela, localizado en el barrio pacífico de San Telmo.

Rosendo creció en el lugar que Borges idealizó durante varios años, desde sus primeras obras: las orillas. En el primer capítulo de mi investigación, analicé la configuración de cuatro elementos suburbanos en Evaristo Carriego y “Hombre de la esquina rosada”: el establecimiento nocturno, el arroyo Maldonado, el guapo y el inmigrante.²³ En “Historia de Rosendo Juárez”, todos reaparecen; sin embargo, su significación cambia de una manera ostensible. Al principio de su relato, Rosendo recuerda el arroyo: “Yo me crié en el barrio del Maldonado, más allá de Floresta. Era un zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo entubaron. Yo siempre he sido de opinión que nadie es quién para detener la marcha del progreso” (1034). En las palabras de Rosendo, converge una serie muy compleja de referencias espaciales, temporales, históricas y literarias. Diego del Pino señala que “este arroyo [...] dio nombre a un barrio, denominación que no prosperó: Barrio Maldonado”; el autor documenta el nombre en un trabajo de 1902 sobre Buenos Aires.²⁴ Rosendo emplea una nomenclatura “arcaizante”; ésta nos permite pensar que él vivió en aquel suburbio a fines del siglo XIX. Fuera de esta referencia, añeja y fugaz, en el discurso de Rosendo no hay otro indicio de nostalgia: no lamenta la pérdida de ese mundo. Las obras para entubar el Maldonado comenzaron en 1929; la primera etapa terminó en 1932; en abril de 1936, se decidió construir una avenida sobre el arroyo entubado; y el 9 de julio de 1937, se inauguró la avenida Juan Bautista Justo (Del Pino, 52-62). Según Del Pino, esa transformación ocasionó añoranza en quienes crecieron junto al viejo arroyo:

²³ Véase, *supra*, pp. 20-27.

²⁴ *Historia y leyenda del arroyo Maldonado*, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971, p. 18.

[...] murió una nota de color que ya estaba incorporada al folklore urbano. [...] Hora era, aquélla, de empezar a recordar y a jugar con imágenes viejas, aceptando la realidad casi increíble. [...] A partir de ese momento, nada de aquello quedaba: sólo restaba el recurso de pensar en las imágenes poetizadas por tiempos y distancias... [...] Algo de romántica queja se vislumbra en las voces de los que conocieron [el arroyo]. [...] añoran una imagen de un Buenos Aires ido para siempre (56-58).

En *Evaristo Carriego* (1930) y “Hombre de la esquina rosada” (1935), hallamos las actitudes descritas por Del Pino: Borges recuerda y quizá inventa imágenes viejas; poetiza aquel ambiente, especialmente al compadrito; intenta reconstruir la vida del suburbio estoico y orgiástico, perdida para siempre. Poco más de tres décadas después, en “Historia de Rosendo Juárez” (1969), esas actitudes han desaparecido; el protagonista comenta desdeñoso, resignado e, incluso, optimista: “[El Maldonado] era un zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo entubaron. Yo siempre he sido de opinión que nadie es quién para detener la marcha del progreso”. Me parece que por primera vez, en su narrativa, Borges alude a los problemas que el Maldonado solía ocasionar. Este arroyo no sólo acogió a los cultores del coraje, sino que también dio pauta a inundaciones, basura, enfermedades y criminalidad (Del Pino, 45); desde principios de siglo —1903—, los vecinos ya pedían la “rectificación” de su curso (44). Con la entubación, se buscó solucionar esa clase de inconvenientes; además, la ciudad se extendió hacia esa zona y mejoraron tanto los servicios como la calidad de vida. A partir de tales consideraciones, no es extraño que Rosendo apruebe aquella obra y añada que él no “es quién para detener la marcha del progreso”.²⁵

²⁵ Quizá por esta clase de comentarios, se ha juzgado con algo de severidad a este personaje. Adriana Rodríguez Pérsico advierte una “domesticación del criminal”; según la autora, “el rebelde Rosendo entra en la ley”. Para ella, mediante cuentos como “Historia de Rosendo Juárez”, Borges incurre en una “literatura conformista. [...] el orden sustituye a la anarquía y el conservadurismo desplaza al antiguo populismo” (“Borges 1970: A la búsqueda del proyecto perdido”, *Hispanamérica*, 1997, núm. 78, p. 112). Aunque están incluidos en una reseña de *El libro de arena*, yo diría que estos juicios son algo apresurados. En la etapa de crisis del coraje, Borges trata el mundo suburbano desde una perspectiva menos hiperbólica: Rosendo ya no es un mero sucedáneo de Juan Moreira; nos hallamos ante un personaje muy complejo. Yo diría que conviene analizar con cuidado su historia y su discurso antes de reprobalo o exaltarlo.

Si bien es prácticamente imposible establecer fechas exactas en “Historia de Rosendo Juárez”, el texto no deja lugar a dudas sobre ciertos periodos —décadas o lustros—. He señalado que ‘Borges’ y Rosendo se debieron conocer entre 1936 y 1939; la referencia a la entubación del Maldonado —que comenzó en 1929 y terminó en 1937— refuerza esta hipótesis: cuando ambos personajes coincidieron en aquel almacén, las obras apenas habían concluido o estaban por concluir. También he sugerido que Rosendo vivió en el Barrio de Maldonado a fines del XIX. Con respecto a su infancia, este personaje indica: “Me crié como los yuyos. Aprendí a vistear con los otros, con un palo tiznado. Todavía no nos había ganado el fútbol, que era cosa de los ingleses” (*EIB, OC74*, 1034). En “Historia de Rosendo Juárez” aparece otro tipo de inmigrante; como se recordará, el narrador de “Hombre de la esquina rosada” habla con desprecio del “italianaje mirón”: en este cuento y en *Evaristo Carriego*, los italianos se comportan de un modo cobarde y traicionero. En “Historia de Rosendo Juárez”, la referencia a los inmigrantes —ingleses ahora— es mucho menos desdeñosa y nos ayuda a situar en el tiempo algunos acontecimientos de la vida de Rosendo. Según Leonel Contreras, el primer registro de un partido de futbol en Buenos Aires data de 1867; se jugó en el Buenos Aires Cricket Club (204).²⁶ En la década de 1880, se intentó arraigar, sin éxito, este deporte entre los jóvenes argentinos: en 1884, el escocés Alexander Watson Hutton hizo su primer intento en la escuela Saint Andrews (Contreras, 238); tras fracasar ahí, fundó la Buenos Aires English High School; contrató a un exfutbolista profesional —el escocés William Waters— para que entrenara a los alumnos (243). Hacia mediados de la década de 1880, el futbol compite con el rugby para imponerse en Buenos Aires (248). En 1891, se funda la Argentine Association Football League y se organiza un campeonato local (265); al año siguiente, desaparece esta entidad (266), pero

²⁶ *Op. cit.*, p. 208.

reaparece en 1893 (269). En 1894, se juega el primer partido de futbol entre “argentinos” y británicos (274). Al año siguiente, aparece el primer “club atlético de juegos al aire libre” integrado por argentinos (278). En la década de 1900, el futbol empieza a “ganar” a los habitantes de Buenos Aires (290-310): se fundan los dos equipos más importantes en la historia de Argentina —River Plate (1901) y Boca Juniors (1905)— y se forma la primera selección nacional (1903). En la década de 1910, el futbol se ha impuesto de manera definitiva en el gusto de los argentinos (317-339): se siguen fundando equipos locales, se empiezan a construir estadios y se organizan algunos torneos internacionales. Con base en estos datos, cabe afirmar que la adolescencia de Rosendo debió transcurrir entre las décadas de 1880 y 1890; en esos años, como el personaje afirma, “todavía no nos había ganado el fútbol, que era cosa de los ingleses”. Rosendo y sus amigos se entretenían con un “deporte” totalmente distinto: visteaban, es decir, simulaban duelos a cuchillo empleando “un palo tiznado” en lugar de armas reales; el objetivo era marcar al otro. El adverbio ‘todavía’ en la frase de Rosendo alude tanto al pasado como al “presente” del personaje: hacia fines de la década de 1940, el éxito del futbol era irreversible; en cuanto concluyó la entubación del Maldonado, los niños aprovecharon la nueva superficie para divertirse jugando futbol.²⁷ La vida había cambiado de un modo radical, pero Rosendo alude de un modo pudoroso, esquivo, al paso del tiempo y sus transformaciones implacables; evita las añoranzas y sentimentalismos en que su interlocutor solía incurrir por aquellos años.

En la vida y el relato de Rosendo, el primer acontecimiento importante es el duelo con Garmendia. A primera vista, parecería que aquél vence a éste con total alevosía. En opinión de Xosé Pereira Boán, Rosendo “lo mata sin que haya posibilidad de un duelo real,

²⁷ Del Pino, *op. cit.*, pp. 56 y 62.

de acuerdo al código”.²⁸ Según Idelber Avelar, en este cuento, “Rosendo confiesa que el origen de toda su fama era un fraude. El código del coraje tiene su origen en actos desprovistos de coraje”.²⁹ Difiero de ambos autores: al final, Garmendia es derrotado en igualdad de circunstancias; si bien Rosendo confiesa un intento de matar a traición y un robo, ninguno de estos actos sustenta su fama de cuchillero. En la pelea entre Rosendo y Garmendia, se completa la ‘liturgia’ del duelo —provocación, desafío, aceptación de éste, salida del almacén, duelo y muerte del provocador—. Sin embargo, algunas circunstancias manchan el desarrollo de esa liturgia. En cuanto a las provocaciones de Garmendia, Rosendo recuerda: “Yo me hice el sordo, pero el otro, que estaba tomado, insistió” (1038). En “El encuentro”, excepto el niño, los demás personajes se encuentran borrachos. Pereira Boán ha notado la importancia que el alcohol y la ebriedad adquieren en lo que yo denomino la etapa de crisis del coraje. Este crítico observa: “[...] en lugar de ser un atributo inmanente, [el coraje] es una reacción subsidiaria de la ingesta de alcohol [...]”.³⁰ Martín Fierro y Juan Moreira suelen beber antes de pelear a cuchillo; sin embargo, en ningún caso se sugiere que su valentía provenga o dependa del alcohol. En cambio, Borges sí insinúa que esta bebida estimula la fantasía, la imprudencia y el arrojo de los personajes; con ello, se relativiza la autenticidad del coraje.

Una vez que Rosendo acepta el duelo, él y su oponente salen del almacén sin que los acompañe alguien más. La pelea a cuchillo ya no exige, como en Gutiérrez y aún en “El encuentro”, un público que legitime al vencedor:

Yo me había agenciado un cuchillo; tomamos para el lado del Arroyo, despacio, vigilándonos. Me llevaba unos años; había vistado muchas veces conmigo y yo

²⁸ “La revisión narrativa del coraje en *El informe de Brodie*”, *Variaciones Borges*, 2016, núm. 41, p. 132.

²⁹ *Op. cit.*, 103.

³⁰ *Op. cit.*, p. 134.

sentí que iba a achurarme. Yo iba por la derecha del callejón y él iba por la izquierda. Tropezó contra unos cascotes. Fue tropezar Garmendia y fue venírmele yo encima, casi sin haberlo pensado. Le abrí la cara de un puntazo, nos trabamos, hubo un momento en el que pudo pasar cualquier cosa y al fin le di una puñalada, que fue la última (1035).

A partir del verbo que Rosendo usa, cabe pensar que él no traía consigo un cuchillo y tuvo que “agenciarse” el de otro. Lo más probable es que nunca antes hubiera utilizado un arma auténtica para pelear, sino palos tiznados para vistear. En esta práctica —inofensiva, al fin—, Garmendia —quien dada la diferencia de edades, pudo ser su maestro— lo aventajaba de una manera tan notoria, que Rosendo teme que lo maten sin compasión alguna.³¹ Por este motivo, en cuanto Garmendia tropieza, Rosendo se le va encima “casi sin haberlo pensado”. Esta frase desecha la posibilidad de una reacción puramente instintiva: tras salir del almacén, Garmendia y Rosendo se vigilan y caminan por costados diferentes del callejón; ambos temen un ataque a traición y quizá ambos esperan que el otro se descuide para sorprenderlo. Con respecto a Rosendo, no hay dudas: la superioridad de Garmendia al vistear lo impulsa a aprovechar la menor distracción de su oponente. Esta escena confirma los comentarios que Olave hace en “El encuentro”: “observó que esa gente era capaz de cualquier felonía, con tal de madrugar al contrario” (1042). El héroe gauchesco se reconfigura durante la crisis del coraje. Dos rasgos iniciales rigen esta transformación: la dependencia del alcohol para pelear y la alevosía.

Rosendo narra de manera sucinta el duelo con Garmendia: “Le abrí la cara de un puntazo, nos trabamos, hubo un momento en el que pudo pasar cualquier cosa y al fin le di una puñalada, que fue la última” (1035). La alevosía con que Rosendo actuó sólo le permite marcar a su oponente, quien logra reponerse de la sorpresa inicial y emparejar la pelea: hay un momento en que puede “pasar cualquier cosa”. Sin embargo, Rosendo logra herir de

³¹ ‘Achurar’ significa “herir o matar a tajos a una persona o animal” (*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 22ª ed., Espasa, Madrid, 2001).

muerte a Garmendia. Aquél comenzó así su carrera de cuchillero; sostuvo su primera pelea auténtica y cometió su primer homicidio: “Esa noche aprendí que no es difícil matar a un hombre o que lo maten a uno” (1035). Rosendo se inicia en la violencia e, incluso, el robo. Recuerda que ocultó el cuerpo de Garmendia “atrás de un horno de ladrillos”, pues el cauce del Maldonado, por “estar muy bajo”, no era suficiente para desaparecer el cadáver. Rosendo aprovecha la situación para despojar al muerto de una de sus pertenencias: “De puro atolondrado le refalé el anillo que él sabía llevar con un zarzo. Me lo puse, me acomodé el chambergo y volví al almacén” (1035). Además de delatar a Rosendo, esta escena alude a la rapiña cometida hacia el final de “Hombre de la esquina rosada”: “levantaron [el cuerpo del Corralero] entre muchos y de cuantos centavos y cuanta zoncera tenía lo ali[g]eraron esas manos y alguno le hachó un dedo para refalarle el anillo” (*HUI, OC74*, 334). En este caso, no se conoce la identidad de los ladrones: se trata de compadritos de importancia menor. En “Historia de Rosendo Juárez”, el protagonista confiesa el robo. Esto demerita su triunfo sobre Garmendia: a pesar de que lo derrotó en igualdad de condiciones —cuando “pudo ocurrir cualquier cosa”—, aquel despojo lo vuelve un criminal común y corriente, condición que de ningún modo tolera la tradición gauchesca.

Luego de vencer a Garmendia, Rosendo no obtiene reconocimiento alguno en su barrio. Por lo contrario, la policía llega a su casa la mañana siguiente: “Arriaron conmigo, como si yo fuera un criminal” (*EIB, OC74*, 1035), Rosendo comenta indignado a ‘Borges’. No sólo la chalina de aquél atestigua su paso por el duro suburbio: persisten, en sus palabras, algunos vestigios de su dignidad de cuchillero. Al hablar de la mañana en que la policía lo detuvo, este personaje alude a la amoralidad del asesinato cometido en duelo legítimo —según el canon gauchesco—. Cabría decir que a Rosendo “le ocurrió matar”; él podría suscribir cualquiera de las afirmaciones que Borges cita en “La poesía gauchesca”

(1957): “*Quién no debía una muerte en mi tiempo*, le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad. No me olvidaré tampoco de un orillero, que me dijo con gravedad: «Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio»” (*D*, *OC74*, 195). Desde luego, en la etapa de crisis del modelo gauchesco, se evitan las vanidades suburbanas de las décadas anteriores: Rosendo no habla con orgullo de su primer homicidio; se limita a expresar su desagrado por la manera en que lo apresaron. En la reconfiguración del héroe gauchesco, persiste la importancia del coraje auténtico —no estimulado por el alcohol—; sin embargo, este rasgo se modera —y desaparece de un modo tajante en “La noche de los dones”—.

El comisario presiona a Rosendo para que firme la confesión de que mató a Garmendia: además de que hay testigos, el anillo robado es una prueba irrefutable. El comisario lo amenaza:

—Te doy veinticuatro horas para que lo pienses bien, en el calabozo. No te voy a apurar. Si no querés entrar en razón, ite haciendo a la idea de un descansito en la calle Las Heras.

Como es de imaginarse, yo no entendí.

—Si te avenís, te quedan unos días nomás. Después te saca y ya don Nicolás Paredes me ha asegurado que te va a arreglar el asunto (*EIB*, *OC74*, 1035).

El comisario amenaza a Rosendo con mandarlo a la Penitenciaría Nacional, concluida en 1877 y localizada entonces en la calle de Las Heras. Desde mi perspectiva, el personaje no entiende esta referencia debido a dos razones. Por una parte, él vivía en la zona sur de Buenos Aires, mientras la Penitenciaría se localizaba en el otro extremo de la ciudad. Por otra, junto a esa cárcel, surgió un barrio muy peligroso llamado la Tierra del Fuego, “frecuentado por individuos marginales”, según Leonel Contreras;³² Rosendo dice a ‘Borges’: “como es de imaginarse, yo no entendí”; de esta manera el personaje advierte que

³² *Op. cit.*, p. 252.

en esos años, él no tenía nada que ver con los criminales del suburbio; era un hombre ajeno a esa vida.

Al presionar a Rosendo, el comisario no busca que se haga justicia; más bien, intenta incorporar un “joven talento” a las filas de Nicolás Paredes. Hallamos, de esta manera, un nuevo elemento en la reconfiguración del relato gauchesco-orillero: Borges trata la corrupción de la policía bonaerense y sus vínculos con quienes se dedicaban a coaccionar a los votantes argentinos a fines del XIX y principios del XX. Rosendo comenta: “Si yo no le servía al partido, me mandaban adentro, pero yo estaba envalentonado y me tenía fe” (1036). Un muchacho como él, pobre pero diestro en el manejo del cuchillo, sólo tenía dos posibilidades en su trato con la “justicia”: padecer los rigores de la Penitenciaría Nacional o colaborar con “el partido” y forjarse un camino a base de puñaladas. No por miedo a la cárcel, sino por la confianza que le dio el triunfo sobre Garmendia, Rosendo elige la segunda opción; firma la confesión y se entrevista con don Nicolás Paredes: “Sin mayor apuro me dijo que me iba a mandar a Morón, donde estaban preparando las elecciones. Me recomendó al señor Laferrer, que me probaría. La carta se la escribió un mocito de negro, que componía versos, a lo que oí, sobre conventillos y mugre, asuntos que no son del interés de un público ilustrado” (1036). El “prestigio” que Rosendo consiguió tras matar a Garmendia no basta para que Paredes confíe plenamente en él: estará a prueba bajo la supervisión de Laferrer, en un escenario mucho más exigente. Al parecer, Rosendo es analfabeto y necesita la asistencia de un “profesional” de la escritura. Con respecto a este último, Olea Franco observa:

Ese mocito vestido de negro es, obviamente, Evaristo Carriego, cuyo nombre está ausente, pero no así su caracterización, elaborada mediante rasgos provenientes de Evaristo Carriego. En cuanto a la incipiente crítica literaria practicada por Rosendo, se trata de un sano rasgo autoirónico, porque, en efecto, el medio al que pertenecía

Borges, es decir, el “público ilustrado”, no debería interesarse por los asuntos de las orillas y los cuchilleros.³³

El color de la vestimenta, los versos, los conventillos y la mugre aluden, de un modo burlón, a Carriego; como Olea Franco sugiere, Borges ridiculiza menos a aquel “mocito”, que a sí mismo. Por ejemplo, en Evaristo Carriego, lo había descrito con grandilocuencia: “Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo” (*EC, OC74*, 115). Cuatro décadas más tarde, nada queda del estilo ampuloso de la descripción ni de la supuesta intemporalidad de Carriego. La referencia a este poeta también nos ayuda a delimitar temporalmente el desarrollo de las acciones. Mediante el comentario de Rosendo sobre el fútbol, hemos establecido que su infancia y adolescencia transcurrieron entre las décadas de 1880 y 1890. Evaristo Carriego nació en 1883; el único libro que publicó en vida, *Las misas herejes*, apareció en 1908. Me parece que Rosendo debió conocer a aquel “mocito” hacia fines de la década de 1890 y comienzos del siglo XX.

Rosendo sale airoso de la prueba a que lo sometió Paredes; de a poco, se fue ganando la fama de guapo:

Mi actuación fue la que se esperaba de mí. En Morón y luego en el barrio, merecí la confianza de mis jefes. La policía y el partido me fueron criando fama de guapo; fui un elemento electoral de valía en atrios de la capital y de la provincia. Las elecciones eran bravas entonces; no fatigaré su atención, señor, con uno que otro hecho de sangre (1036).

Rosendo tuvo que completar un largo y sangriento periplo antes de que lo consideraran un cuchillero de respeto: en su caso, no bastó el triunfo sobre Garmendia. Debió imponerse en Morón y después en su barrio, el Maldonado. En *Juan Moreira*, la fama del héroe proviene

³³ “Borges y Rulfo...”, p. 163.

del reconocimiento del pueblo: Leguizamón y Moreira vuelven a pelear porque ambos temen que la gente los considere cobardes y entreguen su admiración al otro. En “Historia de Rosendo Juárez”, la fama del protagonista proviene de su eficiencia en la coacción de los votantes: al ser “un elemento electoral de valía en atrios de la capital y la provincia”, la policía y el partido difunden su prestigio de cuchillero; primero obtiene el respeto de sus jefes y luego el del pueblo: “No había un alma que no me respetara” (1036).

Quizá por pudor, Rosendo evade tratar los previsibles “hechos de sangre” que protagonizó al servicio del “partido”; cabe sospechar que éstos abundaron en su vida de cuchillero electoral: “Durante años me hice el Moreira, que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo” (1036). En la etapa de crisis del coraje, por segunda vez Borges alude a la tradición popular de los dramas criollos. En “El encuentro”, el comisario Olave comenta al narrador que “antes de los Podestá y de Gutiérrez casi no hubo duelos criollos” (1042); según esta declaración, el teatro gauchesco habría ocasionado que los duelos entre los compadritos del suburbio aumentaran. En “Historia de Rosendo Juárez”, se “ejemplifica” esa influencia. La frase “me hice el Moreira” es una reelaboración de aquella que, según Ernesto Quesada, “empezó a abundar” en las “Entradas de las Comisarías” tras el éxito vertiginoso de los dramas criollos: muchos maleantes fueron “pasados por hacerse el Moreira”.³⁴ Rosendo incurre en un comprensible anacronismo: Juan Moreira no pudo imitar a ningún otro gaucho de circo porque la tradición de los dramas gauchescos nació con la adaptación de su historia para los escenarios circenses.³⁵ Tal “error” concuerda con su condición de hombre de cultura popular: ignora las minucias en torno al desarrollo del circo argentino durante las décadas finales del XIX. Compadritos como él, se limitaban a

³⁴ *Apud* Seibel, *op. cit.*, 257

³⁵ Véase *infra*, pp. 188-200.

presenciar aquellos dramas y emular las hazañas de Moreira. Al contar su historia a ‘Borges’, Rosendo tiene la perspectiva suficiente para reconocer la influencia nociva del teatro gauchesco e, incluso, sospechar que Juan Moreira padeció un mal semejante.

El personaje se percata del carácter aparentemente digresivo de su relato:

Los viejos hablamos y hablamos, pero ya me estoy acercando a lo que le quiero contar. No sé si ya se lo menté a Luis Irala. Un amigo como no hay muchos. Era un hombre ya entrado en años, que nunca le había hecho asco al trabajo, y me había tomado cariño. En la vida había puesto los pies en el comité. Vivía de su oficio de carpintero. No se metía con nadie ni hubiera permitido que nadie se metiera con él (1036).

Al principio, Rosendo prometió a ‘Borges’ “contar[le] lo que de veras sucedió aquella noche”. Sin embargo, se ha dedicado a hablar de su vida antes del encuentro con el Corralero. En realidad, fuera de un par de circunstancias, Rosendo no corregirá lo dicho por su interlocutor en “Hombre de la esquina rosada”: la “Historia de Rosendo Juárez” afecta, sobre todo, la interpretación de los hechos que este personaje protagonizó “aquella noche”. Por ello, debe hacer un breve recuento de su vida.

Rosendo pregunta a ‘Borges’ si ya le “mentó” a Luis Irala, “un amigo como no hay muchos”. Casi al principio de su relato, mencionó a Irala; no nos sorprende que sienta un gran aprecio hacia ese hombre, quien fue el único que lo visitó cuando estuvo en la cárcel por el asesinato de Garmendia. Irala llevaba una vida opuesta a la de Rosendo —y a la del héroe gauchesco, en general—: le gustaba trabajar; desempeñaba un oficio pacífico. Nunca había tenido necesidad de poner “los pies en el comité”: podríamos decir que era ajeno a los hábitos violentos del suburbio. Sin embargo, el exigente código gauchesco le impondrá una ardua tarea:

Una mañana vino a verme y me dijo:

—Ya te habrán venido con la historia de que me dejó la Casilda. El que me la quitó es Rufino Aguilera.

Con ese sujeto yo había tenido trato en Morón. Le contesté:

—Sí, lo conozco. Es el menos inmundicia de los Aguilera.

—Inmundicia o no, ahora tendrá que habérselas conmigo.

Me quedé pensando y le dije:

—Nadie le quita nada a nadie. Si la Casilda te ha dejado, es porque lo quiere a Rufino y vos no le importás.

—Y la gente ¿qué va a decir? ¿Que soy un cobarde? (1036)

En este pasaje, Borges cuestiona, de manera gradual, la idea machista de hombría o masculinidad según el canon gauchesco. La mujer sería una posesión, entre otras, del cuchillero, quien no debería permitir ninguna clase de despojo. Perder la mujer significa perder la honra; sólo habría una manera de reivindicar el honor ultrajado: desafiar y matar al autor del despojo. En este caso, la anónima colectividad —como en “El encuentro”— presiona a Irala para demostrar que es un hombre valiente. Sin embargo, él mismo se contradice: primero señala que “la Casilda” lo *dejó* y luego afirma se la *quitaron*. Rosendo, en vez de suscribir la opinión machista del suburbio, lo corrige: le hace ver que aquella mujer lo dejó porque ya no lo quería. Contradiendo el canon gauchesco, intenta disuadirlo de enfrentarse a Rufino: “Mi consejo es que no te metás en historias por lo que la gente pueda decir y por una mujer que ya no te quiere” (1034). Yo diría que ésta es la primera ruptura de Rosendo con el código del coraje: no le da mayor importancia a la fama ni a la posesión de la mujer. Pero Irala se aferra a sus convicciones machistas: “Ella me tiene sin cuidado. Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica. La Casilda no tiene corazón. La última noche que pasamos juntos me dijo que yo andaba para viejo” (1036). El cruel desprecio de Irala hacia la Casilda contrasta con la velada confesión de que se ha vuelto incapaz de satisfacerla sexualmente; su situación es paradójica: se aferra a una concepción de la hombría determinada por la capacidad de

someter a la mujer y nunca ser sometido, pero su edad le impide satisfacer esa clase de exigencias, como Rosendo le indica:

—Te decía la verdad.

—La verdad es lo que duele. El que me está importando ahora es Rufino (1037).

En el caso de Irala, habría dos tipos de “verdad”: una pública y otra privada. En cuanto a aquélla, el duro suburbio reconoce que la mujer le fue quitada y le exige recuperar la honra perdida desafiando y matando a Rufino. Con respecto a la verdad privada, Rosendo le hace ver que la Casilda lo dejó porque ya no puede satisfacerla sexualmente; sería natural que ella eligiera a otro hombre. Al final de la conversación, Rosendo le pregunta: “Entonces ¿vas a jugar tu tranquilidad por un desconocido y por una mujer que ya no querés?” (1037). Al enfrentarse a Rufino, Irala pondría en riesgo su vida pacífica de carpintero; a decir de Rosendo, sólo hay dos resultados posibles: “o lo matás y vas a la sombra, o él te mata y vas a la Chacarita” (1037). En otras palabras, de seguir aferrado a sus convicciones machistas, Irala terminará en la cárcel o en el panteón; Rosendo, a partir de su experiencia de cuchillero electoral, excluye la posibilidad de una vida estoica y orgiástica a lo Moreira.

En este diálogo, hay varias alusiones a “Hombre de la esquina rosada”: luego de que Rosendo lanza al Maldonado el cuchillo que la Lujanera le da para obligarlo a pelear, ella se va con el Corralero. Esto agrava la afrenta individual y colectiva: el narrador, obedeciendo el canon machista del suburbio, no acepta que el forastero se quede con ella y asume la responsabilidad de matarlo. A la luz de los comentarios que Rosendo hace a Irala, podemos comprender mejor “lo que de veras ocurrió aquella noche”: él se dio cuenta de que la Lujanera ya no lo quería y de que ya no le importaba. El Corralero no se la quitó; ella decidió irse con el forastero; Rosendo aceptó esa decisión: poniendo en práctica los consejos que no hacía mucho había dado a Irala, resolvió no “meterse en historias por lo

que la gente [pudiera] decir [ni] por una mujer que ya no [lo quería]”. En cambio, Irala no hizo caso de las sensatas advertencias de su amigo:

No quiso escucharme y se fue. Al otro día nos llegó la noticia de que lo había provocado a Rufino en un comercio de Morón y que Rufino lo había muerto.

Él fue a morir y lo mataron en buena ley, de hombre a hombre. Yo le había dado mi consejo de amigo, pero me sentía culpable (1037).

No es difícil imaginar las circunstancias en que Irala fue asesinado: en calidad de forastero, llegó a Morón, provocó a Rufino, pelearon y éste lo mató. Se cumplió la ‘liturgia’ del duelo —ámbito en el que Irala no tenía ninguna oportunidad de vencer—; Rosendo concluye categórico: “lo mataron en buena ley, de hombre a hombre”. Aunque este personaje se ha distanciado de la mayoría de valores gauchescos, persiste en su discurso —como se ha dicho—, el respeto del coraje auténtico. Sin embargo, se sintió culpable de aquella muerte.

A los pocos días, Rosendo fue al “reñidero”: “Nunca me habían calentado las riñas, pero aquel domingo me dieron francamente asco. Qué les estará pasando a esos animales, pensé, que se destrozan porque sí” (1037). Pereira Boán advierte en esta escena “una especularidad que animaliza a los guapos”.³⁶ Harto de ver sangre derramada, Rosendo empieza a intuir que la vida del cuchillero es parecida a la de esos animales —gallos, probablemente— que combaten y quedan hechos pedazos en el picadero. Poco después, ocurrió aquel encuentro con el Corralero: “Sucedió entonces lo que nadie quiere comprender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear” (1037). La identificación insinuada en la escena del reñidero se concreta gracias al Corralero: al tener frente a frente a su igual, Rosendo se avergüenza de sí mismo. Tiene el coraje suficiente para rechazar el duelo, exponerse a las críticas y cambiar de una manera radical su modo de vida: “[...] me corrí a

³⁶ *Op. cit.*, p. 134.

la República Oriental, donde me puse de carrero. Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden” (1038). Por lo menos, una de las sospechas de ‘Borges’ es cierta: Rosendo vivió varios años como “hombre de campo”, desempeñando el oficio de carrero o carretero. Quizá al volver a Buenos Aires, Rosendo empezó a ejercer el oficio decente de artesano. Temporal y espacialmente, se completa el recorrido circular del relato: estamos de vuelta en San Telmo, entre 1936 y 1939.

3.4. “Juan Muraña” (1970)

“Juan Muraña” (*La prensa*, 1970; *El informe de Brodie*, 1970) también contiene dos niveles narrativos; como en “Historia de Rosendo Juárez”, el primero sirve de marco al segundo. Esta vez, hallamos una mayor cantidad de referencias autobiográficas; todas son muy directas: el narrador del primer nivel pasó su infancia en Palermo; en 1930 escribió un libro sobre Evaristo Carriego; estudió en un colegio de la calle Thames; y, por si quedara alguna duda, se apellida Borges. El relato inicia de este modo:

Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crie del otro lado de una larga verja de lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas; en 1930, consagré un estudio a Carriego, nuestro vecino cantor y exaltador de los arrabales (1044).

Se insinúa la estructura discursiva y temporal comentada en las secciones anteriores: el adverbio ‘ahora’ —habitual en los relatos gauchesco-orilleros tardíos de Borges— remite a un tiempo próximo a la composición y publicación original del relato. El narrador habla de dos etapas anteriores de su vida: su infancia, que pasó encerrado en una casa de Palermo a principios del siglo XX; y la parte final de su juventud, cuando solía idealizar el suburbio bonaerense, hacia 1930. En este año, se publicó *Evaristo Carriego*; quizá el lector versado

en la obra borgeana podrá advertir con facilidad que el pasaje anterior es una reelaboración del inicio del prólogo añadido en 1955 a aquel libro:³⁷

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crie en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas (*EC, OC74*, 101).

En el texto de 1955, hay tres oraciones complejas —cuyos verbos principales son ‘creí’, ‘es’ y ‘andaba’— y una oración parentética —“me aseguran”—. En la reelaboración de 1970, las modificaciones más importantes afectan la primera oración. Cambia el verbo principal: ‘creer’ es sustituido por ‘repetir’. En 1955, se habla de una dilatada creencia personal —la de haberse criado en “un suburbio de Buenos Aires—. El texto fue redactado durante el apogeo del coraje en la narrativa borgeana; el autor recupera dos imágenes procedentes de sus primeras idealizaciones del suburbio: las calles y los ocasos; sin embargo, reconoce que, en realidad, pasó su infancia encerrado en casa de sus padres y rodeado de libros. Al final del prólogo en cuestión, Borges insinúa su deseo de mantenerse firme en aquella creencia: “¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo” (101). Como hemos visto en el primer capítulo, Borges reconstruye, e idealiza, el Palermo de Evaristo Carriego, quien falleció cuando aquél tenía trece años.

En cambio, en “Juan Muraña”, se corrige —quizá desmiente— una afirmación imprecisa: durante años, el narrador habría repetido que se había “criado en Palermo”. En la reelaboración de 1970, se excluyen las imágenes idealizadoras del suburbio —las calles y los ocasos—. En el presente de su enunciación —‘ahora’—, el narrador se habría percatado de que lo dicho sobre su niñez es inexacto: él no se crio en Palermo, sino que pasó sus

³⁷ Debo agradecer al profesor Rafael Olea Franco que me haya señalado esta coincidencia desde las etapas tempranas de mi investigación.

primeros años encerrado en su casa, leyendo. La imagen del niño aislado y erudito sería poco apropiada para quien intenta exaltar el suburbio y contar la vida de héroes a lo Moreira —el Chileno, el Mentao, el Corralero, Rosendo, entre otros—; tal vez por esa razón, en años anteriores, ‘Borges’ habría alardeado de su infancia transcurrida en Palermo durante los tiempos de Carriego —así como de Nicolás Paredes—. Él mismo reconoce que incurrió en un “mero alarde literario”, vinculado —convendría añadir— con la tradición gauchesca del suburbio.

En el segundo nivel narrativo, se produce un encuentro que tiene algunas semejanzas con el narrado en “Historia de Rosendo Juárez”:

en 1930, consagré un estudio a Carriego, nuestro vecino cantor y exaltador de los arrabales. El azar me enfrentó, poco después, con Emilio Trápani. Yo iba a Morón; Trápani, que estaba junto a la ventanilla, me llamó por mi nombre. Tardé en reconocerlo; habían pasado tantos años desde que compartimos el mismo banco en una escuela de la calle Thames. Roberto Godel lo recordará (*EIB, OC74*, 1044).

‘Borges’ y Trápani, luego de varias décadas, se reencuentran en un vehículo que va a Morón; en 1930, aquél había publicado su estudio sobre Carriego: el reencuentro debió ocurrir unos meses o un par de años después de esa publicación. Teniendo en mente las cronologías ficcional e histórica, podríamos decir que ‘Borges’ coincide con Trápani antes de escribir “Hombre de la esquina rosada” (1935) y de conocer a Rosendo (entre 1936 y 1939). “Historia de Rosendo Juárez” y “Juan Muraña” vuelven al periodo en que nació y se consolidó el culto del coraje en la narrativa borgeana; en ambos relatos, se critican las bases establecidas en esos años para la exaltación del suburbio y el cuchillero.

Algo burlón y despectivo, Trápani dice a ‘Borges’:

—Me prestaron tu libro sobre Carriego. Ahí hablaste todo el tiempo de malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?

Me miró con una suerte de santo horror.

—Me he documentado —le contesté.

No me dejó seguir y me dijo:

—Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente.

Al cabo de un silencio agregó, como si me confiara un secreto:

—Soy sobrino de Juan Muraña (1044).

Trápani no sólo habla con desdén del libro de ‘Borges’, sino que lo trata de una manera despectiva: sugiere que en materia de malevos es un ignorante; luego no le permite defender el valor de los documentos consultados para la redacción de *Evaristo Carriego*, donde aparecen, en efecto, Juan Moreira, Nicolás Paredes, Juan Muraña, entre otros cuchilleros famosos. Considero que la actitud despectiva de Trápani se debe a dos razones. En primer lugar, como se indica en el texto, este personaje es sobrino de Muraña; tal circunstancia le habría proporcionado un conocimiento —empírico— más autorizado sobre el tema que el que ‘Borges’ tiene, inevitablemente libresco, teórico; quizá por esta razón, afirma categórico: “Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente” (1044). Enseguida revela su parentesco con Juan Muraña. En segundo lugar, el texto alude a las duras circunstancias en que Borges, en la vida real, comenzó a relacionarse con la gente de Palermo.

Con respecto a Trápani, ‘Borges’ comenta: “Nunca nos tuvimos afecto. El tiempo nos había distanciado y también la recíproca indiferencia. Me había enseñado, ahora me acuerdo, los rudimentos del lunfardo de entonces” (1044). En su minuciosa biografía, Edwin Williamson recuerda que “Georgie” —como sus familiares y amigos lo llamaban— fue un niño muy “enfermizo”. Sus padres temían que los alumnos, pobres en su mayoría, que asistían a la escuela más cercana —ubicada en la calle Thames— lo contagiaran de alguna enfermedad. Por lo tanto, “el doctor Borges” decidió que sus dos hijos, Jorge Luis y

Norah, se educaran en casa; para ello, “contrató a una institutriz inglesa, Miss Tink”.³⁸ A esos años alude la imagen del niño aislado y erudito que aparece tanto en el prólogo de *Evaristo Carriego* como al principio de “Juan Muraña”:

Aunque bienintencionada, esta decisión de hacer que Georgie no asistiera a la escuela mantuvo al niño apartado de sus iguales durante la mayor parte de su infancia. [...] La biblioteca del padre, en efecto, se convirtió en su patio de juegos, y todas sus energías de niño en crecimiento fueron canalizadas hacia un mundo imaginario que pronto se volvió más real que el pequeño mundo doméstico y limitado que lo rodeaba (Williamson, 63-64).

Según Borges, este aislamiento concluyó hacia 1909; sin embargo, los testimonios documentales difieren de ese dato:

Borges siempre sería bastante reservado sobre sus días escolares: sostenía haber asistido a la escuela cuando tenía nueve años, lo que significaría que había empezado en marzo de 1909. En realidad, el único registro de su asistencia a la escuela primaria que se ha encontrado manifiesta que fue anotado en la escuela local de la calle Thames 2321 de Palermo el 2 de marzo de 1911. [...] Es casi seguro [...] que Borges no fue enviado a la escuela hasta marzo de 1911, cuando tenía once años y medio. Al principio, lo ubicaron en quinto grado, pero unos días después lo trasladaron a cuarto. [...] Ese año había cuarenta y cinco alumnos en cuarto grado, la mayoría chicos de familias pobres de aquel barrio modesto. Georgie, desde luego, era una de las excepciones de clase media, y su madre, consciente de lo distinto que era su hijo de la masa común, se aseguró de que todos reconocieran al instante ese hecho y enviaba a Georgie con traje y corbata. Como era de esperarse, enfrentó un rudo despertar al mundo externo a la biblioteca paterna. En cuarto grado había sólo otro chico de clase media, Roberto Godel, y los demás niños, como Borges recordaba, nunca perdonaron a los dos *outsiders* y les hicieron “pagar caro” su supuesta superioridad. Eran continuamente tratados con “burlas y bravuconadas” y Georgie fue introducido a los “rudimentos del lunfardo” [...] (67-68).

Los datos consignados por Williamson nos permiten echar luz sobre varias alusiones de “Juan Muraña”. En cuanto a su reencuentro con Trápani, ‘Borges’ comenta: “habían pasado tantos años desde que compartimos el mismo banco en una escuela de la calle Thames. Roberto Godel lo recordará” (1044). Podemos concluir que habían pasado poco más de dos décadas desde que ‘Borges’ y Trápani fueron compañeros en la escuela. Yo diría que más que aludir a un individuo concreto, este personaje alude a los niños con que Borges y

³⁸ *Borges. Una vida*, trad. Elvio E. Gandolfo, Seix Barral, Barcelona, 2004, p. 63.

Roberto Godel tuvieron que convivir en la escuela. En el cuento, aunque Trápani fue sobrino de Muraña, creció en una situación precaria: su madre era “costurera de cargazón”; vivían en un lugar cuya renta no podían pagar; al final del relato, terminan desalojados. Ni Borges ni Godel habrían olvidado los rigores que debieron soportar durante su paso por aquel colegio de la calle Thames; me parece que a esta circunstancia alude la frase “Roberto Godel lo recordará”. Entre Borges y aquellos niños nunca hubo afecto; sin embargo, de ellos aprendió “los rudimentos del lunfardo”.

Aquel niño erudito de clase media, vestido de una manera presuntuosa en comparación con sus pobres compañeros de escuela, escribiría, un par de décadas más tarde, un libro sobre un suburbio con el que, vitalmente, tenía muy poco que ver. Para quien sí fue criado en Palermo y experimentó los verdaderos rigores suburbanos —pobreza, hambre, violencia, enfermedades—, semejante situación debía ser desconcertante: alguien ajeno a ese mundo creía haber descubierto su esencia y poder transmitirla a los demás. En el relato, aquel desconcierto se manifiesta en el desdén —“decime, Borges, ¿qué podés saber vos de malevos?”— y la “suerte de santo horror” con que Trápani cuestiona a su antiguo compañero de banco. Durante la crisis del coraje, también se reconfigura la imagen —o, en términos de Michael Foucault, la “función”—³⁹ del autor. En las etapas anteriores, no había dudas sobre la legitimidad de esta entidad textual. Gracias a que, en el mundo empírico, Borges había convivido con personas como Evaristo Carriego, Nicolás Paredes, José Olave y los compadritos que alardeaban de los homicidios cometidos, el autor no

³⁹ Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Littoral*, 1983, núm. 9, pp. 3-32 [conferencia pronunciada originalmente el 22 de febrero de 1969]. Según Foucault, ésta es una función compleja, múltiple e inestable de los discursos, especialmente los literarios: “Il serait tout aussi faux de chercher l’auteur du côté de l’écrivain réel que du côté de [le] locuteur fictif; la fonction-auteur s’effectue dans la scission même, dans ce partage et cette distance. [...] [La fonction-auteur] n’est pas définie par la attribution spontanée d’un discours à son producteur, mais par une série d’opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper” (16-17).

vacilaba al hablar del duro suburbio y del culto del coraje. Asumía la tarea de dejar constancia de las hazañas de aquellos héroes; intentaba dar con el relato arquetípico que probaba la “ciega religión del coraje”. En la etapa que revisamos, los relatos trazan la imagen de un autor falible, que anteriormente fue un poco crédulo; incluso, en el nivel ficcional, los personajes lo corrigen. Sin embargo, en “Juan Muraña”, el texto pone en tela de juicio el testimonio de Trápani; las fuentes orales han dejado de ser infalibles.

A sabiendas del interés que el tema despierta en ‘Borges’, Trápani le propone contarle una historia sobre Muraña; al respecto, el narrador comenta: “Algunos énfasis de tipo retórico y algunas frases largas me hicieron sospechar que no era la primera vez que la refería” (1044). Esta ocasión, a diferencia de lo que ocurría con Nicolás Paredes —una de las fuentes orales de *Evaristo Carriego*— se relativiza el testimonio del personaje. El narrador duda de la espontaneidad del testimonio de Trápani: quizá antes ha contado a otros la historia de su tío y ha tenido tiempo de mejorarla. Además, el texto pone en tela de juicio la autoridad, empírica, de este personaje; él mismo reconoce: “Yo era muy chico y no guardo memoria de él [Juan Muraña]” (1045). La historia contada por Trápani ocurrió “por el tiempo del Centenario”, es decir, hacia 1910, cuando ‘Borges’ y aquél coincidieron en el colegio de la calle Thames. Hacia el final del texto, Trápani recuerda a su tía que su marido, Juan Muraña, “murió hace más de diez años” (1046). El antiguo compañero de ‘Borges’ debía ser un recién nacido cuando su tío murió: también supo de Muraña de manera indirecta, por los testimonios de su tía y de su madre. Su autoridad sobre el tema dista de ser infalible, como la de ‘Borges’.

En la historia contada por Trápani, hallamos un par de cuestionamientos más o menos velados al código gauchesco. Como Juan Almada y Juan Almanza en “El encuentro”, Muraña pudo haber muerto de una manera deshonrosa: “Sobre la suerte de mi

tío corrieron muchos cuentos. No faltó quien dijera que una noche, que estaba en copas, se cayó del pescante de su carro al doblar la esquina de Coronel y que las piedras le rompieron el cráneo. También se dijo que la ley lo buscaba y que se fugó al Uruguay” (1044). Entonces cabe la posibilidad de que Muraña hubiera seguido un camino semejante al de Rosendo Suárez: quizá del lado uruguayo comenzó a rehacer su vida. De nuevo, se excluye una posible muerte “estoica y orgiástica”. Si bien en el texto se insinúa el añejo relato que demuestra el culto del coraje, son inciertas las circunstancias en que la pelea a cuchillo se llevó a cabo; ya no se consigna la ‘liturgia’ del duelo. Trápani observa que su tía “recordaba el caso —que sabíamos de memoria— de un surero insolente que se había permitido poner en duda el coraje de su marido. Éste, en cuanto lo supo, se costeó a la otra punta de la ciudad, lo buscó, lo arregló de una puñalada y lo tiró al Riachuelo. No sé si la historia es verdad; lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída” (1045). El relato del coraje conserva algunos rasgos básicos: se transmite de manera oral; es repetitivo —por ello, se queda con facilidad en la memoria—; se pelea por fama; el Norte se enfrenta al Sur. Sin embargo, se desconoce si hubo un duelo legítimo: sólo sabemos que Muraña “arregló [al otro] de una puñalada”. Trápani mismo duda de la veracidad de la historia: “lo que importa ahora es el hecho de que haya sido referida y creída” (1045). En los verbos ‘referir’ y ‘creer’, se consignan los mecanismos básicos para que el relato arquetípico del coraje pudiera sobrevivir en la memoria colectiva: alguien refiere una historia a otro, que la cree y vuelve a repetirla o la escribe. A partir de aquellos verbos, se estructuran “Leyenda policial”, “Hombre de la esquina rosada” y «El desafío».

Tanto en “Historia de Rosendo Juárez” como en “Juan Muraña”, persisten algunos rasgos del culto del coraje. En aquel texto, hallamos, por ejemplo, la chalina de Rosendo, el desenlace del duelo con Garmendia y la certeza de que mataron a Irala “en buena ley, de

hombre a hombre” (1037). En “Juan Muraña”, reaparece el culto del puñal —desarrollado en “El Sur” (1943), “El puñal” (*Evaristo Carriego*, 1955) y “El encuentro” (1969)—. El señor Luchessi era el dueño de la casa donde Trápani, su madre y su tía —la viuda de Muraña— vivían; ya que sus inquilinos no pueden pagar la renta, aquel hombre amenaza con desalojarlos; la viuda de Muraña asegura: “Juan no va a consentir que el gringo nos eche” (1045). Una mañana, el señor Luchessi aparece asesinado en su casa. Hacia el final de la historia, su tía confiesa a Trápani que ella cometió aquel crimen:

—Ya sé lo que te trae por aquí. Tu madre te ha mandado. No acaba de entender que fue Juan el que nos salvó.

—¿Juan? —atiné a decir—. Juan murió hace más de diez años.

—Juan está aquí —me dijo—. ¿Querés verlo?

Abrió el cajón de la mesita y sacó un puñal.

Siguió hablando con suavidad:

—Aquí lo tenés. Yo sabía que nunca iba a dejarme. En la tierra no ha habido un hombre como él. No le dio al gringo ni un respiro.

Fue sólo entonces que entendí. Esa pobre mujer desatinada había asesinado a Luchessi. [...] La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando (1046-1047).

Como en “El encuentro”, parecería que el arma cobra vida y cumple el propósito para el que fue diseñada: matar. Sin embargo, esta ocasión no se puede llevar a cabo la ‘liturgia’ del duelo: seguramente aquella mujer anciana sorprendió a Luchessi por la noche y le quitó la vida.

3.5. “El indigno” (1970)

En este cuento, también hallamos una estructura discursiva y temporal sumamente compleja. “El indigno” (*El informe de Brodie*, 1970) contiene dos niveles narrativos: el primero sirve de marco al otro. Una vez que el segundo narrador empieza a contar su historia, el primero desaparece del relato y no vuelve a intervenir. El relato inicia en plural:

“La imagen que tenemos de la ciudad siempre es algo anacrónica. El café ha degenerado en bar; el zaguán que nos dejaba entrever los patios y la parra es ahora un borroso corredor con un ascensor en el fondo” (1029). Podría decirse que el primer narrador intenta compartir con el lector su nostalgia del Buenos Aires de fines del XIX y principios del XX; desde mi perspectiva, alguien de edad madura y criado en aquella ciudad podía participar mejor de esa nostalgia. En este caso, me parece que sí es conveniente la imagen del “Borges sesentón” que deplora los cambios padecidos por la ciudad.

El ya característico adverbio ‘ahora’ remite a un tiempo próximo a 1970, fecha de composición del texto. No obstante, esta vez los datos temporales son muy imprecisos. El narrador del primer nivel observa: “yo creí durante años que a determinada altura de Talcahuano me esperaba la Librería Buenos Aires; una mañana comprobé que la había reemplazado una casa de antigüedades y me dijeron que don Santiago Fischbein, el dueño, había fallecido” (1029). En este pasaje, hallamos tres hechos importantes: el narrador deja de frecuentar aquella librería, ésta cierra y su dueño muere. Es incierta la cantidad de años que transcurren entre estos hechos y el presente del narrador: podría tratarse de un par de lustros o décadas. El narrador recuerda, a grandes rasgos, las pláticas que sostenía con Fischbein cuando frecuentaba su librería; luego añade: “Una tarde en que los dos estábamos solos me confió un episodio de su vida, que hoy puedo referir” (1029). Es aún más incierta la fecha en que aquella confesión pudo ocurrir; cabe pensar que ha pasado un tiempo suficiente —a juicio del narrador— para que este último haga público el secreto que le fue confiado. Fischbein hizo esa revelación cuando era un hombre maduro: estaba casado, tenía hijos y se estaba quedando calvo.

En el relato de Fischbein, tampoco hallamos información más precisa para datar los acontecimientos; con respecto al hecho confesado, este personaje asegura: “Hace ya tantos

años que ocurrió que ahora [lo] siento como ajen[o]” (29). En aquel tiempo, Fischbein tenía quince años. Como él indica, nació en Urdinarrain, en la provincia de Entre Ríos. Podemos conjeturar que su padre, de origen judío, llegó a Argentina hacia 1890, cuando, como veremos, hubo un intenso flujo de inmigrantes judíos a este país. Por lo menos, dos detalles nos orientan sobre el tiempo en que sucedió la historia: en primer lugar, Fischbein sospecha que el mayor anhelo de los compadritos que frecuentaba “hubiera sido ser Juan Moreira” (1031); en segunda instancia, este personaje recuerda: “le dije a mi madre que iba a ver una vista nueva de cowboys” (1032). El teatro gauchesco, impulsado por la pieza dedicada a Juan Moreira, tuvo su apogeo desde fines del XIX hasta la primera década del XX (Seibel, 201-335); en Buenos Aires, el cine empezó a desarrollarse como espectáculo popular entre las décadas de 1910 y 1920 (Contreras, 334-355). Si bien no podemos establecer fechas exactas en “El indigno”, sí es posible determinar las épocas en que los acontecimientos principales ocurrieron: Fischbein conoció y traicionó a Francisco Ferrari en el Buenos Aires de principios del XX; luego contó su secreto al primer narrador hacia mediados de ese siglo; y este último lo hizo público alrededor de 1970.

La información autobiográfica referente a Borges también es algo imprecisa. En los relatos anteriores, estos datos se volvieron, paulatinamente, más directos: mientras en “La intrusa” se habla fugazmente de Santiago Dabove, amigo de Borges, en “Juan Muraña”, el autor es mencionado por uno de los personajes. A pesar de que en “El indigno” hallamos escasos datos autobiográficos, éstos bastan para pensar que el narrador del primer nivel es un *alter ego* de Borges: se trata de un personaje maduro —quizá “sesentón”, en términos de Louis—, es aficionado a los libros, escribe y le fascinan los cuchilleros. Al respecto, hay una ironía: Fischbein cree que su historia puede servir a ‘Borges’ “para escribir un cuento, que [...], sin duda, surtirá de puñales” (1029).

En un pasaje de *Respiración artificial*, Emilio Renzi y Bartolomé Marconi discuten sobre Roberto Arlt y las relaciones entre éste y Borges. Por una parte, Renzi defiende la escritura de Arlt e intenta explicar los descuidos formales en que, para algunos —entre ellos Marconi—, incurría: “El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo”.⁴⁰ Por otra, Marconi supone que los textos de Arlt debían disgustar a Borges: “[...] la sola idea de imaginarme a Borges leyendo una página de Arlt me produce honda tristeza. No creo que el Viejo pueda resistir sin sufrir un ataque de catalepsia más de dos renglones de eso que vos denominás el estilo de Arlt. No creo, por lo demás, que Borges se haya tomado jamás el trabajo de leerlo, dijo Marconi” (138). Renzi muestra a su interlocutor que sus opiniones son erróneas, porque Borges conocía y apreciaba la obra de Arlt:

Mirá, vos te debés acordar, estoy seguro, de ese cuento de *El informe de Brodie* que se llama “El indigno”. Releelo, hacé el favor y vas a ver. Es *El juguete rabioso*. Quiero decir, dijo Renzi, una transposición típicamente borgeana, esto es, una miniatura del tema de *El juguete rabioso*. Joven fascinado por el mundo del delito que aparece encarnado, para él, en un marginal que lo inicia y al que admira y a quien, en el momento de pasar al otro lado, es decir, en el momento de abandonar el mundo, digamos, legal y convertirse él también en un delincuente, el protagonista delata. El núcleo temático es el mismo en los dos textos, dijo Renzi, y la delación es la clave en los dos textos. Ahora bien, dijo Renzi, el policía a quien el protagonista del cuento de Borges va a ver para delatar a su amigo se llama, en el relato de Borges, *Alt*. Sabés mejor que yo, sin duda, el significado que tienen los nombres en los textos de Borges, de modo que nadie me hará creer que ese apellido, con esa R que falta, letra inicial, diría yo, de otro nombre, con esa R justamente que falta, está puesto ahí por azar. [...] ¿Y qué es ese cuento sino un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente a la par?” (138-139).

Renzi identifica uno de los intertextos más importantes de “El indigno”, pero en su entusiasmo, incurre en algunas imprecisiones. Santiago Fischbein no está “fascinado por el mundo del delito”, sino por el mundo del coraje, encarnado —para el muchacho de quince años, no para el hombre maduro que cuenta su secreto a ‘Borges’— por Francisco Ferrari. Si bien podríamos decir que este último es un marginal, o un orillero, conviene aclarar que

⁴⁰ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Debolsillo, México, 2014, pp. 137-138.

en relación con Fischbein, marginal entre los marginales, ocupa una posición privilegiada. Para concluir la discusión sobre Arlt y Borges, Renzi comenta: “Si uno quiere saber qué escritores valora Borges en la literatura argentina no hay que escuchar ni preocuparse por lo que *dice*, si no uno se encuentra con elogios a Mallea, a Carmen Gándara y a otros maestros por el estilo. Hay que mirar sobre quién ha escrito Borges su ficción, o mejor, a qué escritores argentinos usó como tema de sus relatos” (140). A partir del apellido de aquel policía —“un tal Eald o Alt”, como se lee en el cuento (*EIB, OC74, 1032*)— y de “el núcleo temático” de “El indigno”, Renzi logró identificar a uno de los autores que Borges “usa” en el relato en cuestión. Sin embargo, no logra percatarse de la presencia de otro autor y de otra obra muy importantes para el desarrollo del cuento.

Al comienzo de su historia, Fischbein indica a Borges: “No sé si ya l[e] he dicho alguna otra vez que soy entrerriano. No diré que éramos gauchos judíos; gauchos judíos no hubo nunca. Éramos comerciantes y chacareros” (1029). En este pasaje, hay varias alusiones al escritor argentino Alberto Gerchunoff; la más directa tiene que ver con el título de su libro más famoso: *Los gauchos judíos*, publicado en 1910. Aclarada esta alusión, quizá se pueden identificar con mayor facilidad las otras. Gerchunoff nació en 1883 en la provincia de “Kameñetz Podolsk”, entonces territorio ruso; en 1890 “su familia resuelve ir a América” y “llegan a Buenos Aires”.⁴¹ Se instalan en “Moisés Ville”, colonia judía localizada en la provincia de Santa Fe; ahí “un gaucho borracho asesina a su padre” (I). Deciden mudarse a otra colonia judía y en 1892 llegan a Rajil, ubicada en la provincia de Entre Ríos; ahí permanecen hasta que en 1895 se mudan a Buenos Aires. Sobre esta etapa, Beatriz Marquis comenta: “Es en Rajil donde realmente el muchachito Alberto se acriolla y

⁴¹ Beatriz Marquis Stambler, *Vida y obra de Alberto Gerchunoff*, tesis de doctorado (versión española), Universidad de la ciudad de Nueva York, 1976, p. I.

se convierte en un hombre de campo. Es en Rajil donde se afianza su argentinismo y se hace ducho en el cuidado del ganado bajo la dirección de un boyero criollo que había sido soldado de Urquiza” (22). Entonces, en aquel pasaje de “El indigno”, se alude al libro *Los gauchos judíos* de Gerchunoff, a su procedencia de Entre Ríos y al mundo rural en que éste pasó sus primeros años en Argentina. A pesar de estas alusiones, no me animaría a sostener que Fischbein es un *alter ego* de aquel autor. Además de que Fischbein crítica el sionismo —del que Gerchunoff fue partidario, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial—,⁴² el personaje en cuestión y el texto remiten a situaciones más complejas: la inmigración judía a Argentina a fines del XIX, el duro proceso de adaptación de los judíos a este país y, de manera más general, las tensiones entre criollos, inmigrantes acriollados e inmigrantes recién llegados.

A propósito de su primer encuentro con Ferrari, Fischbein comenta: “entonces yo era un pobre muchacho ruso, de pelo colorado, en un barrio de las orillas. La gente me miraba por encima del hombro” (1030). Asimismo, el personaje recuerda que tras aceptarlo, los amigos de Ferrari “acabaron por decirme el Rusito, pero en el apodo no había desprecio” (1031). ‘Ruso’ o ‘Rusito’ alude a la procedencia de los judíos que, en varios grupos, llegaron a Argentina a finales del XIX. Éstos huían de los pogromos —saqueos y matanzas— que sus comunidades, localizadas en territorios rusos, solían padecer en aquella época.⁴³ El primer grupo llegó a Argentina en 1889 y fue ubicado en la provincia de Santa Fe (Feierstein, 74). Los inmigrantes judíos procedentes de Rusia siguieron llegando y dos años más tarde, se fundaron las primeras colonias en Entre Ríos (75); Rajil, donde Gerchunoff vivió varios años, fue una de ellas.

⁴² *Ibid.*, pp. 91-94.

⁴³ Ricardo Feierstein, *Historia de los judíos argentinos*, Galerna, Buenos Aires, 2006, p. 73.

El apodo ‘Ruso’ o ‘Rusito’ no estaba exento de connotaciones racistas: “Ruso, referring to the sizable Russian-Jewish immigration, expressed anti-Semitism along with stereotype of strangely dressed and dirty peasants”.⁴⁴ A este hecho aluden los comentarios de Fischbein sobre su condición de “ruso” y el apodo que le pusieron los amigos de Ferrari. En el primer caso, el personaje recuerda: “La gente me miraba por encima del hombro. [...] Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros. Yo sentía el desprecio de los otros y me despreciaba también” (*EIB, OC74*, 1030). En el segundo, la supuesta ausencia de desprecio en el apodo ‘Rusito’ sería la mayor prueba de aceptación.⁴⁵ He señalado que la historia de Fischbein debió ocurrir a principios del siglo XX. Olea Franco recuerda que con motivo del Centenario, en 1910, se exacerbaron los sentimientos patrióticos de los argentinos; intelectuales como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones asumieron posturas nacionalistas radicales.⁴⁶ Se empezó a perseguir a los inmigrantes y a presionarlos para que se asimilaran a lo que se consideraba una cultura argentina auténtica, no contaminada, “preinmigratoria”: “La relación del inmigrante con la «tierra prometida» se plantea entonces como un intercambio: si el recién llegado quiere disfrutar de la prolífica tierra argentina y de un sistema de «libertad y democracia», tiene que renunciar a todo su

⁴⁴ James Scobie, *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910*, Oxford University Press, Nueva York, 1974, p. 231.

⁴⁵ Al parecer, con frecuencia se usaba ese apodo entre los niños o jóvenes argentinos para designar a alguien de ascendencia judía. Hay un cuento del escritor argentino Samuel Pecar (1922-2000) —quien también creció en Entre Ríos— titulado “El rusito”: un muchacho de ascendencia judía logra, como Fischbein, ser aceptado por un grupo de argentinos. Sin embargo, se comporta de un modo extraño, lo que, desde mi perspectiva, tiene que ver con su ansiedad de asimilarse al grupo y un sentimiento de ilegitimidad: aunque padece una situación económica precaria, siempre que salen al cine o de paseo, sin que nadie se lo pida, él corre con los gastos de todos. El narrador explica en estos términos el apodo que dan al muchacho: “Fleishman era de los nuestros, sin vuelta de hoja, a despecho de su pinta y de su apellido impronunciable, que nosotros borramos en seguida de su cédula de identidad, colgándole el apelativo de «rusito», sin ánimo de ofenderlo, por costumbre no más” (en *Cuentos judíos latinoamericanos*, Ricardo Feierstein [sel. y pról.], Milá editor, Buenos Aires, 1989, pp. 62-63; este relato forma parte de *Los rebeldes y los perplejos. Cuentos casi serios*, 1959).

⁴⁶ *El otro Borges...*, pp. 23-76.

pasado histórico”.⁴⁷ Estas exigencias propiciaron tensiones entre quienes se consideraban argentinos legítimos y los inmigrantes, que padecieron exclusión y burlas, sobre todo sus hijos más pequeños:

The criollo also subjected the immigrant to ridicule. [...] Epithets of gringo, gallego, or ruso might bounce off immigrants’ ears, but they sank their shafts deeply into the children of immigrants. [...] These and similar jeers encouraged the children to mould themselves on what they saw as criollo model in speech, customs, and attitudes and to reject the languages and ways of their parents. [...] If the father mutilated the Spanish with his Galician or Genoese phrases and accent, the son would roar with laughter at music-hall parodies of the clumsy immigrant; he himself would convincingly slur the local slang—which, ironically, incorporated French and Italian phrases.⁴⁸

Santiago Fischbein—como Alberto Gerchunoff y tantos otros inmigrantes— creció en ese ambiente hostil a lo extranjero. A sus quince años, procuró, mediante la vía que le pareció infalible—el culto del coraje—, asimilarse a la cultura argentina del suburbio.

Me parece que el tema principal de *Los gauchos judíos* es la asimilación de aquellos inmigrantes al mundo rural argentino. Este libro reúne una serie de relatos breves sobre la vida de los judíos en Rajil; fuera de algún incidente y algunas desgracias—un par muertes de judíos a manos de gauchos—, Alberto Gerchunoff pinta un panorama muy favorable para la adaptación judía a aquel mundo. La campaña argentina no sólo habría sido la tierra prometida, sino que brindaría a estos inmigrantes la posibilidad de regresar a una especie de edad dorada. En este sentido, un personaje del primer relato, titulado “Génesis”, comenta: “A la Argentina iremos todos y volveremos a trabajar la tierra, a cuidar nuestro ganado, que el Altísimo bendecirá”.⁴⁹ Este libro contiene veintiséis relatos breves e independientes sobre asuntos diversos: actividades agrícolas, enamoramientos, celebración de festividades argentinas y judías, entre otros. El emblema del gaucho judío es un personaje recurrente

⁴⁷ *Ibid.*,

⁴⁸ J. Scobie, *Buenos Aires...*, pp. 231-232.

⁴⁹ Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos*, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940, p. 16.

llamado Jacobo —nombre que originalmente tenía el protagonista de “El indigno” y que cambió por Santiago—. Se trata de un inmigrante judío que rápidamente adopta las costumbres y la vestimenta de los gauchos: “El peoncito Jacobo, huérfano de la vecindad trenza la cola del petizo amaestrado por él. Un poco de viento ondea sus bombachas y en el cinturón brillan el cabo de la daga y las diminutas boleadoras de plomo” (“La siesta”, 26). Sin embargo, como hemos visto, Fischbein niega que haya habido una asimilación semejante: “No diré que éramos gauchos judíos; gauchos judíos no hubo nunca” (*EIB*, *OC74*, 1029). El protagonista de “El indigno” sería ejemplo de las dificultades que padecieron los judíos para adaptarse al mundo argentino; en su ansiedad de asimilación, habrían incurrido, incluso, en excesos,

Desde la perspectiva de la madurez, Fischbein pone en tela de juicio sus concepciones juveniles sobre el suburbio: Ferrari y sus amigos no eran hombres de valor, sino malvivientes dedicados al robo. Como hemos visto, la tradición gauchesca reprueba ese tipo de comportamientos: Moreira no consiente que lo llamen criminal; los compadritos se enorgullecían de ir a la cárcel por sus homicidios, no por cometer crímenes vulgares. Fischbein estuvo a punto de ser parte de las fechorías de Ferrari y sus secuaces; sin embargo, los delató con la policía antes de que se ejecutara el primer crimen en que él participaría. Ferrari y sus secuaces terminan “ardidos a balazos” por la policía, sin compasión alguna. En el canon gauchesco, la traición es quizá la peor falta. En este cuento, desaparece la posibilidad del coraje: a pesar de que al principio se insinúa una historia “surtida de puñales”, no hay ningún duelo. Fischbein traiciona al hombre que le dio su confianza. Ferrari y su barra son unos ladrones vulgares. Incluso la policía se comporta de manera desleal:

Me aturdieron cuatro descargas. Yo pensé que adentro, en la oscuridad, estaban matándose. En eso vi salir a la policía con los muchachos esposados. Después salieron dos agentes, con Francisco Ferrari y don Elíseo Amaro a la rastra. Los habían ardidado a balazos. En el sumario se declaró que habían resistido la orden de arresto y que fueron los primeros en hacer fuego. Yo sabía que era mentira, porque no los vi nunca con revólver. La policía aprovechó la ocasión para cobrarse una vieja deuda (1033).

Las fuerzas del orden también actúan con alevosía y luego mienten. En vez de cumplir su labor —impedir el robo—, aprovechan para ajustar cuentas con Ferrari y Amaro: no se conforman con quitarles la vida, sino que los “arden a balazos”. Hemos visto que en “Historia de Rosendo Juárez”, Borges trata, por primera vez en su narrativa, la corrupción policial: en aquel relato, la autoridad se aprovecha del “talento” del protagonista para usarlo como “elemento electoral”. Esta vez, los policías abusan de la ventaja que sus armas de fuego y el poder institucional les dan.

CAPÍTULO 4. “LA NOCHE DE LOS DONES” (1971): EL FIN DEL CICLO

GAUCHESCO-ORILLERO EN LA NARRATIVA BORGEANA

En “La noche de los dones” (*La Prensa*, 1971 y *ELA*, 1975; “La noche...”, en adelante), hay tres niveles narrativos: en el primero, que sirve de marco general a los otros dos, un narrador en tercera persona recuerda que varias décadas atrás atestiguó un diálogo refinado sobre el problema del conocimiento. La discusión, en la que su padre participaba, se planteó inicialmente en ilustres términos filosóficos: se partió de las figuras rectoras de Platón y de Francis Bacon. Sin embargo, uno de los participantes —“un hombre de edad” (*ELA*, 89)— llevó la plática al ámbito de la experiencia personal: contó una historia de su juventud. El relato de este personaje contiene un tercero —mediado por los otros narradores, e inconcluso— a cargo de una prostituta. Nos hallamos ante tres entidades textuales sumamente distintas, caracterizadas por una serie de datos y alusiones sutiles que pueden ser difíciles de identificar a primera vista o aun indescifrables si se carece de los referentes apropiados.

Como en sus trabajos más reconocidos y demandantes, Borges emplea una gran cantidad de indicios que requieren la colaboración diligente y constante de los lectores —de ahí la necesidad de dedicar un capítulo aparte al relato en cuestión—. Pero esta vez, los hechos, los espacios, los personajes, los textos y las tradiciones aludidos tienen un carácter menos “universal”.¹ Quizá esta circunstancia haya propiciado el escaso interés de la crítica borgeana por “La noche...” A partir de lo dicho por uno de sus primeros lectores, se podría

¹ Tal vez quepa sugerir que una referencia o saber son más o menos “universales” en la medida en que los lectores formados dentro de la tradición occidental los reconocen y comparten; tales restricciones remiten a una noción limitada de “universalidad”, que abarca porciones reducidas del conjunto que se dice representar: raramente se trasponen los límites de la cultura occidental y letrada o de los usos que dentro de ésta se hace de las culturas de otras latitudes —Oriente, por ejemplo— y modalidades —como la cultura popular de Occidente mismo—. Cabe añadir que el esclarecimiento de los intertextos de los cuentos borgeanos más célebres y “universales” no ha sido —ni es— una tarea sencilla: a menudo Borges recurre a autores, obras y géneros olvidados.

tener la impresión de que este relato no es más que un reflejo intrascendente de otros mejor logrados en tiempos de bonanza creativa: “Sus directos modelos («Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» [sic] y «El fin») pesan excesivamente sobre el texto como para no desmerecerlo por comparación: en lo semejante es inferior, en lo diferente sólo una versión pálida”.² Si limitamos nuestro horizonte de lectura a la obra borgeana —y omitimos el recorrido propuesto en los capítulos anteriores—, quizá se podría aceptar que “La noche...” provenga de los dos cuentos señalados por Oviedo, lo que, como razonablemente manifiesta este crítico, quita casi cualquier mérito o interés al relato y nos evita advertir las diferencias profundas e incluso radicales entre “La noche...” y esos dos cuentos. Pero si ampliamos el campo de estudio, la intuición de Oviedo no es convincente ni funcional: los referentes indispensables para tratar a fondo el relato en cuestión se sitúan más allá de la obra de Borges, dentro de la tradición argentina del siglo XIX. Conviene añadir que “La noche...”, dentro de la narrativa borgeana, cierra un proceso que, desde mi perspectiva, inicia con “La intrusa”: luego de la crisis del coraje, Borges rechaza el código gauchesco del suburbio con tal sutileza que pocos lectores han advertido la magnitud de esa transgresión.

4.1. Juan Moreira, el circo y el teatro nacional de Argentina: 1879-1900

Hacia 1971, cuando “La noche...” se publicó por primera vez, el ciclo de reelaboraciones de la novela *Juan Moreira* (escrita por Eduardo Gutiérrez y publicada, por entregas, bajo la forma de folletín entre 1879 y 1880) abarcaba casi noventa años y varias decenas de textos de diversa índole: pantomimas, obras de teatro, óperas, radionovelas y películas. A decir

² José Miguel Oviedo, “Borges sobre los pasos de Borges: *El libro de arena*”, *Revista Iberoamericana*, 43 (1977), p. 718.

verdad, el cómputo de adaptaciones, reelaboraciones o continuaciones es incierto y depende de cada crítico. Con base en un trabajo de Jorge B. Rivera,³ Graciela Villanueva enlista

una milonga (“La Estrella” de Antonio Podestá, estrenada en los años inmediatamente posteriores al nacimiento de la novela de Gutiérrez y de su adaptación teatral), cinco obras de teatro (*Pampa* de 1897, poema dramático con música de Arturo Berrutti; *Moreira en ópera* de 1897, pieza satírica de Antonio Podestá; *Juan Moreira* de 1923, poema teatral de Alfredo French; *Juan Moreira* de 1923, romance gauchesco en dos actos, prólogo y seis cuadros de Alberto Vacarezza y *La leyenda de Juan Moreira* de 1958, pieza teatral de Rodolfo Kusch), tres versiones cinematográficas (*Juan Moreira* de 1909, de José González Castillo para Mario Gallo; *Juan Moreira* de 1948, de Moglia Barth y Mc Dougall y *Juan Moreira* de 1972, de Leonardo Favio) y un poema (*Juan Moreira*, s/f, de Hilarión Abaca publicado en Rosario por Alfonso Longo Librero Editor).⁴

Villanueva intenta actualizar esta lista —exigua, como veremos— recurriendo a otra fuente especializada:

Josefina Ludmer agrega a este *corpus* toda una serie de lecturas, reinterpretaciones y recreaciones diversas, un *corpus* que —desde Rubén Darío, Fray Mocho, José Ingenieros, Juan José de Soiza Reilly, Roberto Payró, Alberto Novión y Jorge Luis Borges hasta César Aira, Luis Puenzo, Néstor Perlongher, Gerardo Pensavalle y Eduardo Blaustein— da testimonio de la importancia de este personaje en el imaginario argentino.⁵

Creo que hubiera sido conveniente agregar los títulos y las fechas de cada obra, así como hacer alguna distinción entre ‘lectura’, ‘reinterpretación’ y ‘recreación’, si bien estas tres categorías no bastan para clasificar las piezas que Ludmer trata a propósito del personaje en cuestión.⁶ Entre los especialistas que consulté, Beatriz Seibel ofrece el cómputo más

³ “El folletín. Eduardo Gutiérrez”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, t. 2, pp. 217-240.

⁴ “Avatares de Moreira”, *Revista Iberoamericana*, 71 (2005), p. 1167, n. 1.

⁵ *Idem*.

⁶ “Los Moreira”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Libros Perfil, Buenos Aires, 1999, pp. 227-300. Con respecto a los trabajos de los autores enlistados por Villanueva, cabe aclarar que hay dos textos no ficcionales y no literarios: un reportaje periodístico de Fray Mocho (“La muerte de Juan Moreira”, 1903) y una conferencia de José Ingenieros (“Psicología de Juan Moreira”, 1910). En cuanto a los textos literarios, sus relaciones intertextuales con la novela de Gutiérrez son de naturaleza distinta. Hay dos ensayos: uno de Darío (“La novela americana en España”, de entre 1898 y 1900) y otro de Borges (*Evaristo Carriego*, 1930). La novela *Diversidas aventuras de un nieto de Juan Moreira* (1910), de Roberto Payró, puede ser considerada una continuación del texto de Gutiérrez. Serían reelaboraciones o actualizaciones literarias: las novelas de Juan José Soiza Reilly (*La ciudad de los locos. Aventuras de Tartarín y Moreira*, 1914), de César Aira (*Moreira*, 1975) y de Eduardo Blaustein (*Cruz de diablo*, 1997); un poema de Néstor Perlongher (“Moreira”,

exhaustivo; sin embargo, circunscribe su investigación al teatro y a modalidades afines. De 1884 a 1996, esta autora registra: 51 piezas de teatro —de las cuales, 15 fueron inicialmente radionovelas o adaptaciones posteriores para la radio—, 5 películas, 3 óperas y una “versión televisiva”.⁷

La dilatada serie de reelaboraciones del *Juan Moreira* inició poco después de que la novela se terminó de publicar en folletín, en 1880. Josefina Ludmer hace un breve recuento del complejo periplo que desembocó en la exitosa adaptación dramática de José Podestá: “[Juan Moreira] es el héroe de la violencia y de la justicia popular en Argentina. Vivió y murió en la realidad, pasó a la novela de folletín en 1879, entró en el circo en 1884, y fundó el teatro nacional en 1886” (*El cuerpo del delito...*, 227). En lo general, la descripción de Ludmer es apropiada; no obstante, en las dos décadas finales del XIX, hubo una serie de cambios, cruces y conflictos entre las culturas popular y letrada de Argentina que se debe tener en cuenta para comprender la importancia que de a poco adquirió aquel héroe hasta convertirse en un mito literario.

Beatriz Seibel sigue a detalle el proceso de creación que dio origen a esa pieza teatral y su éxito vertiginoso entre los públicos populares, así como su aceptación paulatina entre los auditorios cultos de Buenos Aires y las provincias. Los hermanos Podestá —que en total fueron nueve— integraban un grupo de “artistas circenses criollos”; procedentes de Montevideo, llegaron a Buenos Aires en 1880, donde trabajaron para varias compañías y

Alambres, 1987); el “sainete campero en dos cuadros” —como lo llama Ludmer, p. 283, n. 24— *Doña Juana Moreira* (1934), de Alberto Novión; y la “puesta independiente de Juan Moreira [*sic*]” de Gerardo Pensavalle (1994). Por último, en *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, se recrea la muerte de Moreira: “[Un] profesor de literatura [...] dirige [una] representación teatral en el aula. Se pone en escena el momento final en que el militar Chirino mata a Moreira, y en el clima de la fiesta de la representación masculina Vicenta [la esposa del héroe] está encarnada por «el gay» del curso” (p. 243). El poema “Fragmentos de un «Juan Moreira»”, de Juan José Saer (*El arte de narrar*, 1988) es, a mi juicio, una omisión importante de Ludmer y, por lo tanto, de Villanueva.

⁷ *Op. cit.*, pp. 767-772.

establecimientos (*Historia del Teatro Argentino*, 203-204). Hacia 1882, la familia empezó a destacar en el ámbito bonaerense: fueron contratados por el empresario Pablo Raffetto e inauguraron el Politeama Humberto I.⁸ José Podestá creó el personaje con que se volvería célebre, el payaso Pepino 88, antes de su triunfo definitivo gracias a la versión teatral de *Juan Moreira*.⁹ Cabe añadir que los Podestá incluían en sus presentaciones “sainetes cómicos” y “pantomimas de acción con bandidos italianos o españoles” (Seibel, 211).

En 1884, aquel grupo fue invitado a colaborar con otro de mayor prestigio: “Los hermanos Carlo, que actuaban en el Politeama Argentino con su compañía ecuestre norteamericana, quieren contratar a los Podestá para ofrecer la novedad de una pantomima con un bandido criollo y «después de mucho hablar y discutir arribamos a la fusión de las dos compañías», dice José Podestá” (Seibel, 211). Esa pantomima fue una adaptación del *Juan Moreira* hecha y dirigida por Eduardo Gutiérrez; se estrenó el 2 de julio de 1884 en el

⁸ El término ‘politeama’, que no aparece en diccionarios de español general (*Diccionario de la lengua española*, de la RAE; *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, Gredos, Madrid, 2007) ni especializados (*Diccionario del uso del español de América y España*, Vox, Barcelona, 2002; *Diccionario de Americanismos*, Asociación de Academias de la Lengua Española, Lima, 2010; *Nuevo diccionario de argentinismos*, de Chuchuy y Hlavacka, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1993), es de origen italiano y significa: “Construzione destinata a vari tipi di spettacolo, dalla prosa al circo, al varietà e sim.” (Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Miro Dogliotti y Luigi Rosiello [eds.], 12ª ed., Bolonia, 1998, s. v. Politeama). A finales del XIX, esta clase de espacios fue recurrente en Argentina. Podríamos dividirlos en dos grupos según los públicos y espectáculos que albergaban: de tendencias cultas o populares. El Humberto I sería del segundo tipo (Seibel, p. 207). Con respecto a los auditorios y espectáculos cultos, el Teatro Politeama Argentino, de Buenos Aires, fue el más prestigiado de la época; ahí solían presentarse artistas europeos de importancia en sus giras por Sudamérica. Sin embargo, no había fronteras absolutas entre públicos ni entre espacios. En el Politeama Argentino se presentó por primera vez el *Juan Moreira* en pantomima (1884) y, luego de seis años, ahí mismo la versión teatral comenzaría a ser canonizada para la cultura letrada. De igual forma, por un par de descripciones indirectas de Seibel, sabemos que el escenario del Politeama podía adaptarse a las características de los espectáculos populares: básicamente, el escenario teatral podía convertirse en pista de circo, también llamada picadero (pp. 220 y 262).

⁹ Sobre el origen de este personaje, sus rutinas y su rápido éxito entre el público argentino, Seibel señala: “Su traje blanco [estaba] adornado de círculos negros, con la forma de los «anteojos de Mahoma», que en el juego de la lotería corresponde al 88 [y que] inspiran [a José Podestá] el apodo que se hará famoso, Pepino 88. Cambia Pepe por el italiano Pepino, agregándole el 88 [...] Para fines de [1882] se dirigen a Rosario, donde crece la popularidad de Pepino, el payaso que hace chistes de actualidad y canciones cuyos estribillos se repiten en todas partes. Reúne entonces las distintas técnicas de actuación del trapeceista, el acróbata y el payaso, además de tocar la guitarra y cantar” (pp. 207).

Politeama Argentino, “con José Podestá en el personaje protagonista” (213); y alcanzó las trece representaciones —“lo cual es un considerable éxito”, a decir de Seibel (214)—.¹⁰

Como se recordará, Josefina Ludmer ha dicho que Juan Moreira pasó de la novela de folletín al circo en 1884. A la luz de los datos revisados anteriormente, aquella afirmación se vuelve algo imprecisa. Si bien esa pantomima se originó como espectáculo popular, el espacio donde se presentó no era propiamente un circo; ni su auditorio puede considerarse del todo popular. Los artistas y las compañías argentinas debían recorrer un largo camino antes de acceder a un establecimiento como el Politeama. Los Podestá se presentaron ahí gracias a la invitación de los hermanos Carlo. La actitud de los sectores letrados hacia la pantomima fue hostil. En una nota periodística aparecida “una semana después del estreno”, Carlos Olvera elogia aquella puesta en escena y deplora que el público letrado de Buenos Aires permanezca indiferente o desdeñoso ante la figura de Juan Moreira:

Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional [...]. Todos conocen el hecho: la pantomima *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo [*sic*] Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se presenta, para impedir que se venda mayor número de entradas. [...] la mayoría de los diarios hace el vacío alrededor del suceso. Se ha leído de *Juan Moreira* novela, se continúa riendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice que “es cosa de la plebe”, pero la novela hace el éxito de un diario, y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y en la campaña; el autor, antes pobre como una araña, compra casa; y la pantomima atrae inacabable cadena de espectadores al circo (*apud* Seibel, 213-214).

¹⁰ La autora ofrece una sucinta descripción de aquel espectáculo: “Para la puesta en escena del *Moreira*, los Carlo refuerzan aún más la compañía y contratan a varios morenos para tocar la guitarra, cantar el gato, entrar a caballo, representar peleas. En la pantomima en varios cuadros, acompañada con música, la voz interviene sólo cuando los autores recitan las relaciones del Gato [*sic*] y en el estilo que canta el protagonista José Podestá en la fiesta campestre, con las décimas al estilo payadoresco del poema «Lázaro» de Ricardo Gutiérrez [hermano de Eduardo]” (p. 213). El gato fue un “baile criollo” muy difundido por toda Argentina durante el siglo XIX. Carlos Vega (*Las danzas populares argentinas*, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1952, pp. 539-570) lo clasifica como una danza picaresca de pareja independiente, pues al bailarla “la pareja no se enlaza y evoluciona sin relación con otras parejas”. Además de la música, lo acompañaba el canto. Según este autor, en la ciudad de Buenos Aires el gato fue relegado a los suburbios y los circos, mientras en la provincia no sólo lo bailaban los campesinos y gauchos, sino también las clases altas en sus tertulias de salón.

Deberían pasar más de seis años para que, luego de haber triunfado entre los públicos populares de la provincia argentina y de Buenos Aires, Juan Moreira pudiera regresar al Politeama.

Tras el éxito fugaz de aquella pantomima en 1884, los Podestá comienzan una gira que los lleva por Brasil, Uruguay y algunas ciudades de la provincia de Buenos Aires: “trabajan cuatro meses [en Río de Janeiro] y después de una corta temporada de regreso en Montevideo, [...] se dirigen a La Plata, donde compran un circo de lona, el Pabellón Argentino, y debutan el 11 de enero de 1885 con su propia compañía, denominada Podestá-Scotti. [...] Después de un mes salen en gira por los pueblos vecinos” (Seibel, 214). Durante ese tiempo, la atracción más importante de la compañía fue el payaso Pepino 88. La pantomima *Juan Moreira* se volvería a poner en escena el 16 de enero de 1886 en Arrecifes:

Tienen dificultades por la falta de vestuario, escenografía, armas, caballos, pero logran hacer la función, gestionando apoyo en la comisaría local y estancias amigas, y contratando gente del lugar para los cuadros de conjunto. El éxito es clamoroso. Ante la sugerencia del dueño del terreno donde está la carpa, un residente francés, Podestá acepta transformar la pantomima en “drama hablado”. Prepara una versión en dos actos, que estrenan en Chivilcoy, bajo la carpa del Circo Pabellón Argentino el 10 de abril de 1886; ha nacido el exitoso drama gauchesco. Eduardo Gutiérrez no interviene en la adaptación y se suscitarán conflictos por los derechos de autor, todavía no reglados (218).¹¹

A partir de lo anterior, cabe afirmar que el primer contacto de la pantomima con un auditorio propiamente popular, poco familiarizado con la cultura letrada, ocurrió a principios de 1886 y bastante lejos de la ciudad de Buenos Aires —Arrecifes dista de ésta

¹¹ Hay un manuscrito del texto dramático adaptado por José Podestá, quien lo donó al Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1935 se publicó una transcripción de este documento, la que probablemente corrió a cargo de Carlos Vega, quien ofrece una breve descripción de aquel material: “Se trata de un cuaderno (28x18), de 26 hojas manuscritas ya en una, ya en ambas páginas. Dice en la tapa: Juan Moreira/1886” (*Juan Moreira [1886], drama por Gutiérrez-Podestá*, p. 3). En su afán por ser fiel al original, esta edición incurre en errores ortográficos abundantes y en algunas inconsistencias en la disposición del texto. Luis Ordaz ofrece una versión más limpia y clara, pero la atribuye sólo a Gutiérrez (*Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez. Drama en dos actos, en Breve historia del teatro argentino*, ed. L. Ordaz, t. 2: *La organización nacional*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962, pp. 25-50).

casi 200 kilómetros; por los medios de transporte y las vías de comunicación de aquel tiempo, la lejanía debió ser mayor—. Los Podestá tuvieron que improvisar vestuario, escenografía e incluso actores. Ya no contaban con las comodidades del Politeama Argentino; se debieron adaptar a los recursos escénicos de su modesto “circo de lona”.

Desde una perspectiva muy general, tal vez sea posible pensar que la transformación de la pantomima en “drama hablado” y su puesta en escena el 10 de abril de 1886 en Chivilcoy corresponde a la “fundación del teatro nacional” de Argentina, como Ludmer sugiere. Yo diría que es sumamente difícil probar o refutar juicios de esa índole, pero se puede hacer un par de aclaraciones al respecto. Conviene tener en cuenta que la versión teatral del *Juan Moreira* se estrenó en una ciudad distante de Buenos Aires —entre ésta y Chivilcoy hay alrededor de 170 kilómetros— y que el entorno, modesto, no bastaba para que el trabajo de los Podestá influyera sobre las principales tendencias teatrales de la época. Aquella pieza debió recorrer un largo y, por momentos, azaroso periplo antes de ser considerada por los públicos y autores letrados.

De Chivilcoy, los Podestá se dirigen a Mercedes y luego a Buenos Aires. Vuelven a aparecer en el Politeama Humberto I, que ellos mismos habían inaugurado en 1882 (Seibel, 218). El primer encuentro del drama gauchesco de José Podestá con el auditorio suburbano de Buenos Aires sucedió hacia mediados de 1886. Aunque la puesta en escena agradó a aquellos espectadores, ni los periódicos ni otros sectores letrados se ocuparon o enteraron del hecho. Los Podestá siguen su camino a Rosario, vuelven a Buenos Aires y se dirigen a La Plata, donde se empieza a hacer visible su éxito: “allí se desvinculan de [la] compañía [de] Pablo Raffetto y compran el Politeama 25 de Mayo, de hierro y madera, para intentar radicarse en esa ciudad” (218). Hacia finales de 1886, los periódicos locales de La Plata anuncian “la pantomima mimodramática hablada” *Juan Moreira* y aunque le obsequian

algún comentario, no le prestan mayor atención (219). La influencia del drama gauchesco sigue siendo a todas luces exigua.

La primera nota crítica sobre aquella pieza teatral apareció en *El Día*, periódico de La Plata, a finales de abril de 1887 (221). En 1888 continúa la difusión del drama por diferentes ciudades de Argentina: los Podestá se presentan en Córdoba, Rosario y Buenos Aires, y vuelven a La Plata. Ahí reciben los primeros elogios de un autor letrado:

En el Politeama Olimpo está la compañía de José Valero; una noche el actor español acude a presenciar la función del *Moreira* [...]. Valero, siempre dispuesto a estimular a los artistas locales, destaca las acciones simultáneas: en las pulperías unos juegan a las cartas, otros conversan, otros beben en el mostrador, unos guitarreros juegan con sus instrumentos, el pulpero atiende, “[i]hasta los perros que trabajan son artistas, porque saben lo que tienen que hacer!” (224).

A comienzos de 1889, los Podestá vuelven a probar suerte en Buenos Aires. Pero el “público del centro” sigue sin ocuparse de su labor teatral. El payaso Pepino 88 se mantiene como la mayor atracción para los espectadores bonaerenses (227-228). Regresan a la ciudad de La Plata, siempre hospitalaria y favorable para ellos. En noviembre de ese año, “instalan un circo-teatro en Montevideo, al que se incorpora [el payaso] Frank Brown con su compañía; los dos elencos unidos hacen una temporada «memorable» en que se presenta el drama *Juan Moreira* 42 veces. En el cuadro final se estrena la milonga de Antonio Podestá «La Estrella», nombre de la casa de baile donde transcurre [la última escena]” (228).

En 1890 llega, por fin, el triunfo de los Podestá en Buenos Aires, lo que dio pauta a la “legitimación de los artistas y dramas criollos”, en palabras de Seibel (233). Aquella compañía volvió a la capital con dos piezas teatrales más, estrenadas en La Plata: *Martín Fierro* y *Juan Cuello*, que se basaban en las obras de José Hernández y Eduardo Gutiérrez, respectivamente (248); podemos ver en estas adaptaciones un indicio del éxito creciente del

género y el tema gauchescos en el circo: se empieza a representar la vida de otros héroes. A partir de septiembre de 1890, los Podestá se presentan en el Circo San Martín, localizado en las orillas de Buenos Aires; poco después, aquella carpa se mueve a un sitio menos desfavorable: “se anuncia en una ubicación más céntrica, Montevideo y Sarmiento, donde el éxito crece y los diarios comienzan a ocuparse del extraño fenómeno que el *Sud-América* [...] califica de «originalidad social»” (249).¹² El *Moreira* de Podestá es anunciado como “drama nacional”. Sin embargo, aún hay sectores que se resisten a tomar en serio el trabajo

¹² En *Medio siglo de farándula* (1930), José Podestá transcribe completa la nota periodística citada por Seibel. Ésta es reproducida —quizá por Carlos Vega— en el apéndice de *Juan Moreira (1886), drama de Gutiérrez-Podestá* (pp. 43-58). Me parece que es conveniente detenerse en algunos pasajes de ese texto para tener una mejor idea del ambiente en que el drama gauchesco de Podestá comenzó a destacar en Buenos Aires, así como de aquel encuentro entre públicos, clases sociales y aun tradiciones culturales. Se trata de una reseña donde, para comenzar, se describe la ubicación marginal del Circo San Martín: “Allá por la calle de Montevideo, en un sitio en que no hace mucho tiempo era imposible oírse de vereda a vereda, por los ruidos sordos de los motores del aserradero de Ocampo, una inmensa lona circular y un arco de gallardetes de todos colores, amén de unos avisos de redacción yanke[e], anuncian la existencia de algo destinado a espectáculos teatrales” (“Juan Moreira”, 11 de noviembre de 1890, *Sud-América, apud Juan Moreira [1886]*..., p. 54). Las características de aquel establecimiento eran ambiguas: aunque parecía un circo, ofrecía “espectáculos teatrales”. El reseñista destaca el cambio drástico que hubo en el público del San Martín: “este circo, sitio hasta ayer de una determinada clase social, se ve noche a noche invadido por lo más distinguido que tiene Buenos Aires” (*ibid.*, p. 55). Enumera un par de personalidades de la época, pero le interesa especialmente un grupo de muchachos de origen ilustre: “No diremos nada de [la] juventud *high-life* porque ella está alegremente representada noche a noche por el inglés Balcarce, Juancito Valera, Saturno Unzué, Mackinlay, Catelin, Arriola, Ferro, Martín Echeverría, Ocampo, Urquiza, Frías, Lynch, Acevedo, en fin, cuanto muchacho conocido y distinguido, cuanta persona seria y respectable acude a rememorar las hazañas del valiente gaucho” (*ibid.*, p. 56). Según la nota, el drama gauchesco ya era un tema de moda entre los ciudadanos de Buenos Aires: “La vida representada de «Juan Moreira» es hoy la admiración de la sociedad más distinguida de la capital. [...] Juan Moreira está a la orden del día; en las calles, en los clubs, no se oye sino esta frase: [¡]Che!, [¿]has visto Juan Moreira?, que es lo suficiente para que se vea” (*ibid.*, pp. 56-57). Entre los “propagandistas” de la pieza teatral citados, se encuentra, curiosamente, la prestigiosa Confitería del Águila, donde ocurren las acciones del primer nivel narrativo en “La noche...” (*ibid.*, p. 57). Desde una fecha tan temprana —quizá gracias a la cercanía temporal—, se tenía conciencia de que el personaje de Gutiérrez difería del individuo histórico en que este escritor se inspiró: “Al instante se sienten revivir las famosas hazañas del heroico gaucho inmortalizado, más que por sus propios actos, por la pluma llena de colorido del malogrado, hábil y fecundo pintor de nuestras costumbres nacionales, Eduardo Gutiérrez [quien había fallecido el año anterior]” (*ibid.*, p. 55). A pesar de los elogios que dedica a la puesta en escena, el reseñista la recomienda con reservas a sus lectores: “Moreira no es una especialidad sino por el contrario él representa con austeridad, sí, lo característico de toda una raza donde el valor es innato, así es que sin estimular en absoluto su representación, pues la influencia de estas cosas es muy directa en las imaginaciones plebeyas, vale la pena ir a ver la representación de «Juan Moreira»” (*ibid.*, p. 56). Por una parte, es notorio el desdén del reseñista hacia los públicos populares o de clase social baja. Por otra, sus temores implican uno de los temas más apreciados por Borges: la ambigüedad o la anulación de las fronteras entre ficción y realidad. Poco tiempo después del triunfo definitivo en Buenos Aires, aparecieron las primeras manifestaciones de la influencia nociva del drama *Juan Moreira* sobre los delincuentes suburbanos y rurales de la época. Como veremos, Borges conocía ese hecho —o, por lo menos, los testimonios documentales que había al respecto—, el cual se encuentra cifrado en un breve pero sumamente significativo pasaje de “La noche...”

de los Podestá: “El circo, con su público popular, es ignorado en la sección Teatros y Artistas de *El Diario*” (249). A partir de la reseña de *Sud-América*, publicada el 11 de noviembre de 1890, se podría asegurar que el público del San Martín había dejado de ser popular en su mayoría: “lo más distinguido” de Buenos Aires había desplazado y sustituido a los espectadores suburbanos. Yo diría que la indiferencia o desdén de *El Diario* y otros periódicos capitalinos se debía, en especial, al escaso prestigio del establecimiento donde los Podestá se presentaban: se trataba de un mero circo localizado en las orillas de la ciudad.¹³

Luego de atraer en multitud a los hombres más “espectables” de Buenos Aires a los suburbios, el drama *Juan Moreira* se presenta por primera vez en una de las salas más prestigiadas de la época:

Los Podestá-Scotti trabajan hasta el 18 de diciembre en la carpa [del Circo San Martín], y el sábado 20 debutan en el Teatro Politeama Argentino anunciando el drama nacional *Juan Moreira*. “Aspirábamos a ascender”, dice Podestá, porque para los artistas circenses criollos esa sala, donde se habían presentado en esa temporada grandes figuras europeas como Novelli, Coquelin, Tamagno, tiene un significado de aceptación social que necesitan para crecer y expandirse. “Noche a noche, llenos completos”, recuerda don Pepe, y concurre varias veces el Dr. Pellegrini, presidente de la República (250).

No es posible postergar más el reconocimiento del trabajo de los Podestá; *El Diario* les dedica una nota “entre denigrante y elogiosa” el 29 de diciembre; en ella se da cuenta del éxito rotundo de la pieza teatral entre el público capitalino (251). Entre fines de 1890 y los primeros meses de 1891, el drama gauchesco se representa 142 veces en el Politeama (seis años antes, la pantomima había alcanzado 13 representaciones).

¹³ Con respecto al mayor o menor prestigio de las denominaciones, vale la pena consignar la anécdota siguiente: en 1895, “en Mendoza, una compañía acrobática y de dramas criollos que se presenta en el teatro Politeama en abril, a los pocos días del debut anuncia: «comprendiendo la empresa que los dramas criollos no son para la sociedad, ha resuelto suprimirlos por esta noche, reemplazándolos por una bonita pantomima». Pero dos días después el nombre de la sala cambia por Circo San Martín y se presentan sin problemas los dramas criollos, con *Moreira* en primer lugar” (Seibel, p. 293).

¿Se podría identificar este éxito definitivo con el nacimiento del teatro nacional en Argentina? No lo creo. Yo diría que a partir de esas fechas, el drama *Juan Moreira* y la labor de los Podestá comienzan a influir en las principales tendencias teatrales de la época: primero en las más populares y luego en las letradas. Seibel nota que la legitimación del *Moreira* como pieza dramática ocasionó que los circos dividieran sus programas artísticos en dos grandes partes:

El largamente esperado reconocimiento de Buenos Aires produce la definición del circo criollo, así denominado por la nueva estructura de su espectáculo en dos partes; la primera con acrobacia, destrezas, payasos, animales amaestrados, y la segunda con la obra teatral, el drama criollo en esta primera etapa. El sistema es adoptado por la mayoría de los circos, con amplia aceptación del público (252).

Para esta autora, con el regreso triunfal de los Podestá al Politeama en 1890, comienza la “época de oro” del circo criollo argentino, la que concluiría casi treinta años después: “La primera fecha marca la gran repercusión del *Moreira* en Buenos Aires [...]. En 1916, como cierre de un ciclo, José Podestá, después de haber trabajado con gran éxito en el teatro, iniciando el auge de las «compañías nacionales», vuelve al circo criollo” (256).

La influencia de este drama gauchesco en las tendencias populares del teatro argentino fue inmediata, constante y variada. Cito una serie de ejemplos representativos (265-324): en 1891 otro circo, el Anselmi-Bazán, representa en Córdoba el *Juan Moreira*; en 1892 el Circo Japonés hace su montaje respectivo en Buenos Aires; en 1893 hay una representación hecha sólo por mujeres; en 1894 se tiene noticia de otra puesta en escena con mujeres en Asunción, Paraguay. Es tal el éxito de su pieza teatral, que en 1899 José Podestá propone llevarla a la Exposición Universal que tendría lugar en París el año siguiente; su sugerencia no tiene éxito, pero en 1900 aparece una compañía de dramas criollos en España; en julio de ese año ésta ofrece en Madrid el *Moreira*. Con respecto a los ámbitos letrados, la influencia de esta pieza teatral tampoco tardó en manifestarse (266-

306): en 1892 se estrena la ópera, en italiano, *Juan Moreira*, con música de Enrico Bonardi y libreto de D. Gismano; cinco años después aparece *Pampa*, otra versión operística en italiano del drama gauchesco;¹⁴ ésta suscita la parodia *Moreira en Ópera*, de José Antonio Lenchantin, puesta en escena también en 1897.

El personaje Juan Moreira se convirtió rápidamente en un fenómeno cultural masivo (254-255): hacia finales de 1891, su figura ya aparecía “impresa hasta en cajas de fósforos”; ese mismo año, Bartolomé Mitre y Vedia —hijo del general Mitre— empezó a publicar *Juan Moreira, Semanario político y de caricaturas*; los carnavales de la década de 1890 fueron invadidos por gauchos cuya indumentaria aludía a aquel héroe, quien se volvió un personaje habitual de periódicos, revistas y avisos publicitarios. *Caras y caretas*, una de las publicaciones más célebres de aquella época, dedicó varias portadas a la figura de Juan Moreira, así como algunos reportajes a su historia. En virtud de la difusión casi ubicua de la imagen y las hazañas de este personaje, Carlos Gamerro concluye: “Moreira es el primer héroe popular de nuestra cultura de masas; y como tal señala el momento en que la cultura popular se encuentra con ésta y empieza a ser absorbida por ella”;¹⁵ para este crítico, “más que la novela de Gutiérrez, [...] la pieza [teatral] de los Podestá [...] grabó la imagen de Moreira en la memoria popular” (§ 6).

He señalado que la fuente principal a que Borges recurre para caracterizar, de modo transgresivo, a Juan Moreira en “La noche...” es la novela de Eduardo Gutiérrez. Sin embargo, hay un pasaje del cuento sumamente sintético y complejo donde se debe advertir el profundo conocimiento que su autor tenía de la cultura popular argentina de fines del

¹⁴ Incluso los nombres de los personajes fueron adaptados al italiano; así encontramos en *Pampa* al “protagonista Giovanni, su esposa Vicenza, su padre Gregorio, Francesco el alcalde, Giménez el amigo traidor, el niño Giannino y un payador” (Seibel, p. 305).

¹⁵ *Op. cit.*, § 2.

XIX y de las relaciones —armoniosas algunas veces; conflictivas casi siempre— entre esta última y la cultura letrada de aquel momento. Desde mi perspectiva, debió ser muy difícil para los primeros lectores de “La noche...” percibir la densidad intertextual de ese fragmento: el mundo al que Borges alude en 1971 había alcanzado su auge a finales del XIX y comenzado a decaer a principios del XX. El lector de hoy —incluso el argentino— precisa, a mi entender, de una breve reconstrucción de esos referentes para comprender su importancia en el texto; esa información permite, como procuraré mostrar enseguida, una interpretación más sólida y precisa de este relato. Si bien parto de los trabajos pioneros de Dabove y Gamberro, reconozco y asumo la necesidad de complementarlos y afinar algunas aportaciones y juicios suyos.

4.2. “La noche de los dones” y la crítica borgeana

Según Juan Pablo Dabove, en “La noche...” hay un intertexto casi evidente para los lectores argentinos: “La historia de Juan Moreira es una de las pocas historias que no hace falta haber leído para conocer suficientemente”.¹⁶ En especial, la muerte trágica de ese personaje persistiría en la memoria de aquel público —que, como veremos, no sólo pertenece a la cultura letrada argentina—: “Moreira ultimado contra una tapia forma parte del limitado repertorio de eventos que los argentinos no nos resignamos enteramente a olvidar”.¹⁷ Sin embargo, Dabove mismo enumera una serie de trabajos —escritos en su mayoría por académicos argentinos— donde se omiten los vínculos entre los textos de Borges y Gutiérrez: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) y *El cuerpo*

¹⁶ “Eduardo Gutiérrez: Narrativa de bandidos y novela popular argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. general Noé Jitrik, t. 3: *El brote de los géneros*, dir. Alejandra Laera, Emecé, Buenos Aires, 2010, p. 307.

¹⁷ Juan Pablo Dabove, “Borges y Moreira...”, p. 395. Una prueba de esa persistencia sería la película *La historia oficial* (1985), donde —como Ludmer comenta (*El cuerpo del delito...*, p. 243)— el profesor de literatura recrea con sus alumnos la muerte de Moreira.

del delito. Un manual (1999), de Josefina Ludmer; *Borges, un escritor en las orillas* (1999), de Beatriz Sarlo; “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura” (2000), de Daniel Balderston; y “Avatares de Moreira” (2005), de Graciela Villanueva.¹⁸ Entonces cabría sospechar que no es tan sencillo percatarse de la presencia del intertexto indicado por Dabove. Además de este último, sólo Carlos Gamerro establece y estudia varios nexos entre “La noche...” y *Juan Moreira*, el modelo textual más importante y más “visible” de aquel relato.¹⁹ Ambos críticos muestran que la reelaboración del pasaje en que las fuerzas del orden acorralan y matan a Moreira es muy sutil y transgresora; considero que de ahí proviene la mayoría de dificultades para reconocer la influencia de la novela en cuestión sobre “La noche...”

A los trabajos de Dabove y Gamerro, conviene añadir otros cuatro donde se nota o intuye la influencia de Gutiérrez sobre este cuento. No obstante, los comentarios al respecto ocupan un espacio mínimo dentro de análisis más amplios sobre asuntos y problemas de otra índole. A decir verdad, Daniel Balderston sí alude a las relaciones intertextuales de “La noche...” con *Juan Moreira*, pero sólo les dedica una nota al pie:

En la crítica hay una incesante discusión sobre las semejanzas y diferencias entre el Moreira de Gutiérrez y la figura real. Se han buscado descripciones del Moreira real en los prontuarios policiales, donde se ha descubierto que era rubio, que usaba pantalones y no bombachas, que no tenía familia, y que no sabía tocar la guitarra ni cantar [...]. Borges está pensando en esta discusión cuando escribe en “La noche de los dones”: “Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela” [...]; esta última está basada en las descripciones de Moreira que José Ingenieros encontró en los prontuarios policiales.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, pp. 397-398. A la lista se pueden agregar dos trabajos que a pesar de sus temas y enfoques, no advierten que en “La noche...” Borges también reelabora el *Juan Moreira*: de Roberto Retamoso, “Reescrituras del Moreira” (*La trama de la comunicación*, 10 [2005], pp. 85-96); de Guido A. Podestá, “La reescritura de *Juan Moreira*: La política del *decorum* en el teatro argentino”, (*Latin American Theatre Review*, 25 [1991], pp. 7-19); y de Martín Gaspar, *op. cit.*, pp. 109-126).

¹⁹ *Op. cit.*, texto en línea (<http://lirico.revues.org/1704>).

²⁰ “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, en *Borges: realidades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires, 2000, p. 49, n. 19.

Creo que esta parquedad en el análisis se debe a que el trabajo de Balderston tiene como objetivo tratar las referencias directas a Gutiérrez en la obra borgeana. En “La noche...” no hay más que alusiones a *Juan Moreira*; éstas son tan oblicuas y transgresoras, que no podrían formar parte del enfoque con que Balderston explica la presencia de Gutiérrez en Borges. Además, en el pasaje que este crítico cita y comenta brevemente, los vínculos intertextuales rebasan los límites de la obra de Gutiérrez: el cuento remite con gran precisión al desarrollo que Moreira, como héroe gauchesco, tuvo en el teatro popular argentino en las últimas décadas del XIX, si bien el referente básico para caracterizar a ese personaje en “La noche...” es la novela de Gutiérrez.

Sandra Contreras también registra en una nota al margen su opinión sobre el tema:

podría decirse que “La noche de los dones” —que es el relato de un testigo de la noche de abril de 1874 en la que el héroe es muerto y en la que empieza a sobrevivir en el mito— es el cuento de la génesis del mito del coraje. Pero como no se trata aquí del relato de los desafíos y los duelos —no están ni la voz ni el cuerpo de Moreira en la pelea a facón— entiendo que el cuento [se] adscribe menos al *corpus* de los relatos legendarios que prueban “la religión del coraje” que al corpus de los relatos, entre fascinados y melancólicos, de los testigos.²¹

La exclusión de este cuento del *corpus* que Contreras propone es, sin lugar a dudas, pertinente; no obstante, yo cuestionaría su adscripción a la categoría de “relatos de testigos”: creo que esa nomenclatura no brinda parámetros de lectura adecuados para hacer frente a los conflictos de aquel cuento. En él, como procuraré mostrar, Borges no sólo no defiende aquella “religión”, sino que la rechaza de un modo radical.

Beatriz Seibel, en su revisión minuciosa de la historia del teatro argentino desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX, comenta: “Borges reescribe el Moreira en el cuento «La noche de los dones» y construye un antihéroe basado en los datos históricos: opina que

²¹ “Intervenciones con Sarmiento: A propósito de «Historias de Jinetes»”, en *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*, Juan Pablo Dabove (ed.), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008, p. 93, n. 13.

es el personaje más deleznable de la literatura y que si se hubiera excomulgado su mito, «otra sería nuestra historia y mejor».²² Seibel es de los pocos críticos que se animan a hablar de una reescritura de *Juan Moreira* en aquel relato de Borges. Si bien la autora acierta al destacar la influencia de los datos históricos en la configuración del “antihéroe” de “La noche...”, le hace falta evaluarlos: en el cuento hay una reelaboración muy compleja de las fuentes históricas y literarias. Las opiniones atribuidas por Seibel a Borges se basan más en una interpretación algo libre del texto, que en lo dicho por los personajes ahí: salvo un par de comentarios lacónicos sobre Moreira, no hay ningún juicio categórico en torno a sus actitudes y actos. La frase entrecomillada por Seibel (“otra sería nuestra historia y mejor”) pertenece, en efecto, a Borges; sin embargo, no forma parte de “La noche...” ni es empleada para juzgar a Moreira. En el prólogo a la antología *El matrero* (1970), hay una versión preliminar de aquella frase: “En lo que se refiere a nosotros [los argentinos], pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido [como nuestro clásico], a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*”.²³ En 1974 (tres años después de la publicación original del cuento), la frase exacta aparece en un par de textos: en la postdata añadida al prólogo escrito en 1944 por Borges para *Recuerdos de provincia*, de Domingo F. Sarmiento, y en el prólogo a *Facundo*, del mismo escritor.²⁴ No descarto que los juicios de Borges en estos prólogos se puedan extender a otros héroes gauchescos como Juan Moreira; en buena medida mi propuesta de lectura de “La noche...” parte de esa posibilidad, pero es necesario un manejo más preciso de las fuentes.

²² *Op. cit.*, p. 260.

²³ *El matrero*, Edicom, Buenos Aires, 1970, p. VII.

²⁴ Las citas respectivas son las siguientes: “Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”; “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino [...]. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor” (“Domingo F. Sarmiento: *Recuerdos de provincia*” y “Domingo F. Sarmiento: *Facundo*”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, pp. 204 y 213, respectivamente).

Por último, Edwin Williamson también nota la presencia del célebre personaje de Gutiérrez —el “legendario gaucho malo que había sido reverenciado por Evaristo Carriego como «San Juan Moreira»”—. No obstante, sus intereses, eminentemente biográficos, excluyen el estudio de esa clase de relaciones intertextuales. A grandes rasgos, cabría decir que para Williamson, “La noche...” es un testimonio, entre otros, de que su autor había logrado superar varios conflictos sexuales y morales que lo agobiaban desde su juventud temprana.²⁵ El cuento presta un buen servicio a esa interpretación de la vida de Borges, pero me parece que no hay reciprocidad: el texto pierde mucho más de lo que gana leído a la luz de ese enfoque. Los comentarios de Balderston, Contreras, Seibel y Williamson permiten afirmar que si bien “La noche...” no es un relato olvidado por la crítica borgeana, aún quedan problemas y equívocos diversos por plantear y esclarecer.

4.3. La Confitería del Águila: El París de Sudamérica

Anteriormente observé que en “La noche...”, nos hallamos ante tres entidades narrativas muy diferentes. Poco se ha dicho acerca de éstas. Por razones biográficas un tanto previsibles, el narrador del primer nivel ha llamado en mayor medida la atención de los lectores. Es difícil no ver en este personaje un *alter ego* de Jorge Luis Borges: aquella plática ocurrió en Buenos Aires a principios del siglo XX; entonces el narrador era muy joven; su padre estaba interesado en Francis Bacon y en problemas filosóficos seculares. ¿Cómo no dar por hecho que se trata de un Borges adolescente, o niño, que acompaña a su padre a una suerte de tertulia filosófica? Dabove y Williamson coinciden en este punto.²⁶

²⁵ *Op. cit.*, pp. 444-443.

²⁶ Este último observa: “«La noche de los dones» [...] está asociado con el padre de Borges. Primero, surge en el contexto de una discusión en un grupo de hombres, que incluye tanto a Borges como a su padre; y segundo, el cuento está ambientado en 1874, el año del nacimiento del doctor Borges” (*op. cit.*, p. 442). Y Dabove indica: “En una tertulia de hombres (entre los que se cuenta don Jorge Borges), se discute el problema del conocimiento” (“Borges y Moreria...”, p. 391).

Con frecuencia Borges emplea datos autobiográficos para configurar a sus personajes, pero esta vez la función de las entidades textuales no radica en representar a dos individuos concretos, sino en aludir a un ambiente histórico, social, económico y cultural específico.

Aunque el cuento no ofrece muchos datos para caracterizar a los personajes del primer nivel narrativo y su entorno, los pocos que hay han sido cuidadosamente seleccionados y remiten a sitios precisos. Gran parte de esa información aparece en la primera frase: “En la antigua Confeitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia” (*ELA*, 89). Para el lector actual, sobre todo para el no argentino, estas referencias deben ser, por lo menos, oscuras. Saber que en una confitería “se sirve especialmente té, café y productos de repostería”²⁷ tal vez sea de alguna utilidad, pero todavía queda una imagen muy vaga y creo que errónea. Sandra Gayol advierte que los establecimientos donde se reunían los hombres del XIX en Buenos Aires para consumir varios tipos de bebidas y socializar recibían denominaciones diversas —despacho, almacén, café, chocolatería, confitería, fonda, entre otros— sin que hubiera una distinción clara entre unas y otras: “La especificidad era minoritaria y la multifuncionalidad el rasgo característico, y en términos generales se puede afirmar que mayoritariamente comparten las dimensiones reducidas, el escaso mobiliario, la falta de letrina, una única vía de acceso y la ausencia de ventanas”.²⁸ La “antigua” Confeitería del Águila, fundada en 1852, pudo haber desempeñado en sus inicios funciones múltiples —venta de distintas clases de alimentos y bebidas para ser consumidos ahí mismo o en otro lugar—.²⁹ Sin embargo, hacia

²⁷ Claudio Chuchuy y Laura Hlavacka de Bouzo, *op. cit.*, s. v. Confeitería.

²⁸ Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2000, p. 45.

²⁹ Sobre la fundación de la Confeitería del Águila, Antonio Galarce especula: “No conocemos el monto del capital con que se inauguró este establecimiento, pero a no dudarlo debe haber sido muy humilde su origen, como todos y aun los más colosos de la capital” (*apud ibid.*, p. 47). Quizá el término ‘confeitería’ también aluda al pasado modesto de aquel negocio.

fines del XIX, no hay modo de confundirla con un despacho, almacén, fonda o confitería cualquiera.

Gayol nota que “a partir de las dos últimas décadas del siglo”, se distingue “entre despacho y «cafecito» por un lado y «café» por el otro” (46). Estas nomenclaturas implicaron “segregación de roles sociales: [...] el término «café» deviene un vocablo imbuido de connotaciones positivas” (46). Pero pronto esa denominación dejó de bastar y requirió el adjetivo ‘principal’. A finales de la década de 1880, se tenía registro de doce ‘cafés principales’, entre los que se encontraban el Firenze, el Colón, el Tortoni —hoy célebre en la historia literaria de Hispanoamérica— y, desde luego, la Confitería del Águila (Gayol, 46). En general, estos sitios se caracterizaban por “destellos de brillantez, vajilla de porcelana y plata, solidez en la construcción —ladrillo—, vastas dimensiones y vidrieras laterales a la puerta principal” (Gayol, 46-47). Galarce no escatima elogios en su descripción de la Confitería del Águila:

Su culminante posición le ha hecho el centro obligado de los paseantes de la aristocrática calle Florida, en la que está situado el edificio, conquistándose una clientela vasta y de lo más selecto de la población [...] es moderna la construcción y de dos pisos el edificio con todas las dependencias necesarias, en cuyo arreglo se ha procedido con gusto, elegancia y lujo (*apud* Gayol, 47).

No cualquiera podía acceder a las comodidades de este tipo de establecimientos, que serán “asociados paulatinamente con las élites” (Gayol, 48).

Ahora podemos tener una imagen menos incierta de las circunstancias en que aquellos caballeros procedentes del siglo XIX argentino debatían sobre el problema del conocimiento: se trata de un ambiente masculino selecto. Mediante el adjetivo “antigua” y la mención de la calle en que se situaba la Confitería del Águila, el narrador hace énfasis en la ubicación privilegiada y hegemónica de ésta —que permaneció en Florida desde su

fundación hasta 1916, cuando se trasladó a Santa Fe y Callao—. ³⁰ En “La noche...”, los personajes del primer nivel narrativo pertenecen a un mundo de bonanza económica y prestigio social. James Scobie recuerda que en esa zona de Buenos Aires se hallaban los principales sitios de interés para las clases sociales más altas de la época: “The hotels, restaurants, and shops frequented by the elite remained close to the Plaza Mayo, particularly on the Perú-Florida axis. Gathering places for *porteño* notables were the Rostisserie Francesa and the Confeitería el Águila on Florida, the Café de París on Cangallo, and the Hotel Argentino on Rivadavia”. ³¹ Vale la pena añadir que varias de las instituciones bancarias más importantes del momento se encontraban sobre la calle Piedad, el otro punto de referencia que proporciona el narrador principal en el cuento (170). Según Scobie, hacia 1906, ésta recibió el nombre que lleva hasta hoy: Bartolomé Mitre (170). ³² Pero el narrador principal opta por la nomenclatura anterior —como el protagonista de “Historia de Rosendo Juárez” habla del Barrio del Maldonado—. Así debería quedar claro al lector que se trata del Buenos Aires de comienzos del siglo XX; aquella ciudad afanosa por estar a la altura de las principales urbes de entonces, que era llamada el París de Sudamérica por los parisinos mismos.

Parece que el ambiente inicial de “La noche...” es armónico, homogéneo y cerrado: “Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado”

³⁰ L. Contreras, *op. cit.*, p. 330.

³¹ “The Paris of South America”, en *The Argentina Reader. History, Culture, Politics*, Gabriela Nouzeilles y Graciela Montaldo (eds.), Duke University Press, Durham, 2002, p. 172.

³² Rolando Costa Picazo anota que esa modificación ocurrió en 1901. Lamentablemente sólo remite a un sitio electrónico de carácter turístico y la dirección de éste fue copiada erróneamente (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. 3, p. 96, n. 178). En lo personal, me inclino por la fecha que Scobie, especialista en la historia de Buenos Aires, sugiere. Sin embargo, como se verá, en este caso no es necesaria la exactitud cronológica: el principio del relato remite a un ambiente y una época, más que a un año y un día concretos.

(ELA, 89). Estos caballeros letrados pueden entablar un diálogo en el que comparten referentes filosóficos de la categoría más alta: se parte de la célebre teoría platónica de la anamnesis, desarrollada en diálogos como *Fedón*, *Menón* y *Fedro*. Otro de los participantes —al parecer el padre del narrador— responde parafraseando vagamente el complejo inicio del ensayo LVIII de Francis Bacon, titulado “Of Vicissitude of Things”.³³ En el primer nivel narrativo de “La noche...”, prevalecen el buen gusto y el refinamiento intelectual. Si tenemos en mente una de las disyuntivas más añejas para la nación argentina, tal vez quepa decir que en ese mundo ha triunfado la civilización sobre la barbarie, desterrada a otros sitios, aislados, en apariencia, de aquel ámbito privilegiado.

4.4. Un señor de edad: el picadero

Con el segundo narrador, irrumpen referentes, hábitos y espacios muy distintos:

Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad: “—No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. Nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico

³³ *The Essays or Counsels, Civil and Moral, of Francis Ld. Verulam Viscount St. Albans*, Mount Vernon, Nueva York, 1883, pp. 219-225. El ensayo en cuestión comienza de esta forma: “Solomon saith, *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, That all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, That all novelty was but oblivion*” (219). Considero que la complejidad del pasaje —empleado anteriormente por Borges como epígrafe de “El inmortal” (*El Aleph*, 1949)— radica en la yuxtaposición de voces y en cuestiones de traducción. A primera vista, parecería que Bacon cita textualmente a Platón y el *Eclesiastés*, atribuido a Salomón. Pero a reserva de un examen detallado de las fuentes, cabría decir que Bacon adapta las referencias para, en una especie de silogismo, concluir que toda novedad no es sino olvido. Manuel Botero Camacho ha escrito sobre este asunto: si bien la mayoría de sus propuestas e intuiciones es, en lo general, interesante y viable, su manejo descuidado de las fuentes lo conduce a conclusiones difíciles de sostener tras una revisión detenida de los textos. La consulta de una traducción al español bastante libre de los *Ensayos* —o, por lo menos, del pasaje que nos interesa— le hace pensar que Borges no leyó directamente a Bacon y que en el epígrafe de “El inmortal” hay alteraciones premeditadas por él cuyas consecuencias alcanzan hasta “La noche...” (*El abismo lógico. Borges y los filósofos de las ideas*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2009, pp. 81-96). Una compulsión directa del texto en inglés le hubiera bastado para corregir o descartar sus conjeturas. Gracias al trabajo de Laura Rosato y Germán Álvarez, publicado poco después del de Botero, podemos estar seguros de que Borges poseyó, por lo menos, un ejemplar de los ensayos de Bacon, cuya ficha es la siguiente: “*The Essayes or Counsells Civill & Morall*. (Everyman’s Library: Essays, 10), Smeaton, Oliphant, introd. London & Toronto, New York, J. M. Dent & Sons Ltd., E. P. Dutton & Co., [1922], xxiv + 199 pp.” (*Borges, libros y lecturas. Catálogo de la Colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*, Laura Rosato y Germán Álvarez [edición, estudio y notas], Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010, p. 47).

y no podía saber que inauguraba una serie muy larga. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida. Yo les podría contar lo que me dejó cierta noche que suelo traer a la memoria, la del treinta de abril del 74 [...]” (*ELA*, 89-90).

A las fuentes de sus ilustrados interlocutores, el segundo narrador opone el mundo de los sentidos —despreciable para las vertientes más dogmáticas del platonismo— y de la experiencia individual. Por sus palabras y por la manera en que interviene, se podría tener la impresión de que este personaje es algo tosco en sus maneras. Al respecto, Dabove señala: “Un señor mayor, con la aturdida descortesía de algunos ancianos, decide variar el curso de la conversación”.³⁴ Pienso que la conducta y los comentarios de este personaje se explican menos por su edad que por el mundo del que proviene, donde la familiaridad con la cultura letrada es escasa.

Aunque ya entrado en años, el segundo narrador debe rondar los cincuenta. Para abril de 1874, cómo él mismo dice, “estaba por cumplir mis trece” (*ELA*, 90). Desde entonces, hasta el momento en que cuenta su historia, han transcurrido entre tres y cuatro décadas. Se trata de un hombre que se aproxima a la vejez o ya ha entrado en ella —si se quiere—, pero todavía no se encuentra en una etapa avanzada.³⁵ Explicado este detalle, conviene detenerse en algunos pasajes de su relato que permiten caracterizarlo de mejor manera. Para comenzar, este narrador recuerda: “Los veraneos de antes eran más largos, pero no sé por qué nos demoramos hasta esa fecha en el establecimiento de unos primos, los Dorna, a unas escasas leguas de Lobos. Por aquel tiempo, uno de los peones, Rufino, me inició en las cosas del campo” (*ELA*, 90). El segundo narrador proviene de una familia

³⁴ “Borges y Moreira...”, p. 391.

³⁵ Expresiones como ‘señor de edad’, ‘señor mayor’ o ‘anciano’ no tienen un valor definitivo. Éste varía según la perspectiva de quien las use y de quien las interprete. Con respecto a “La noche...”, conviene tener en cuenta dos aspectos: por una parte, la historia se desarrolla a comienzos del XX y, por otra, es un adolescente o niño quien juzga al segundo narrador como “un señor de edad”. En aquella época y desde el punto de vista de alguien muy joven, una persona con más de cincuenta años debía ser concebida de un modo diferente del nuestro o del de alguien que, por ejemplo, no esté lejos de esa edad.

de Buenos Aires que si bien puede pasar el verano fuera de ésta, no forma parte de la clase terrateniente: este personaje y su familia requieren la hospitalidad de sus parientes de provincia —como sucedía con los Borges cuando veraneaban—. Además, estos últimos no viven en un poblado principal, sino en una comunidad pequeña cuyos habitantes tienen que desplazarse a otra, más grande, para encontrar algunas diversiones.

El segundo narrador transporta a sus distinguidos oyentes a un mundo típicamente rural, donde los tiempos para el trabajo rutinario abundan y los momentos propicios para el ocio y la diversión escasean. Durante aquel verano, Rufino, peón de los Dorna, no sólo inició al segundo narrador “en las cosas del campo”, sino en varias distracciones, como vistear, bailar, beber alcohol y tratar con algunas mujeres:

él era bastante mayor y tenía fama de animoso. Era muy diestro; cuando jugaban a vistear el que quedaba con la cara tiznada era siempre el otro. Un viernes me propuso que el sábado a la noche fuéramos a divertirnos al pueblo. Por supuesto accedí, sin saber muy bien de qué se trataba. Le previne que yo no sabía bailar; me contestó que el baile se aprende fácil. Después de la comida, a eso de las siete y media, salimos. Rufino se había empilchado como quien va a una fiesta y lucía un puñal de plata; yo me fui sin mi cuchillito, por temor a las bromas (ELA, 90).

Cabría concluir que aquel veraneo permitió al segundo narrador adquirir algunos conocimientos fundamentales gracias a la experiencia individual. El relato se aleja, de a poco, del ambiente sofisticado y erudito de la Confitería del Águila.

Antes de hablar de aquella noche en que dos “dones” le fueron revelados, el segundo narrador se dirige a su distinguido auditorio para saber si éste lo atiende: “¿Ustedes nunca estuvieron en Lobos? Lo mismo da; no hay un pueblo de la provincia que no sea idéntico a los otros, hasta en lo de creerse distinto. Los mismos callejones de tierra, los mismos huecos, las mismas casas bajas, como para que un hombre a caballo cobre más importancia” (ELA, 90-91). La pregunta inicial y los comentarios que le siguen tienen un carácter digresivo con respecto a la historia del segundo narrador. Pero cumplen varias

funciones de importancia. En primer lugar, como he señalado, sirven para que este personaje llame la atención de su auditorio. En segunda instancia, dan cuenta de la oralidad del relato del segundo nivel: este narrador describe lo que le sucedió y vio, mientras sus interlocutores hablan de lo que leyeron. Finalmente, la pregunta y los comentarios que ella suscita forman parte de la caracterización de los personajes. Seguramente ninguno de esos caballeros eruditos ha tenido necesidad de ir a Lobos ni lo ha considerado un sitio atractivo para veranear: en el ámbito local, sus intereses pertenecen a la ciudad de Buenos Aires. En cambio, el segundo narrador se encuentra entre dos mundos: el de esa capital sudamericana que ambicionaba estar a la altura de las ciudades más importantes de la época, y el de la provincia, rural y violento. No obstante, parecería que este mundo ya no está más que en el pasado del narrador —y quizá de su nación—. Desde la arrogancia de aquella ciudad promisoría, juzga y condena la provincia: allá no hay matices; todo es igual: pequeño y engreído.

Después de esta digresión, el narrador del segundo nivel habla de su llegada, en compañía de Rufino, a La Estrella —el prostíbulo de Lobos donde fue asesinado el Juan Moreira histórico y, desde luego, el personaje de Eduardo Gutiérrez—, de su reconocimiento del lugar y de las funciones de éste, de su interés en una de las prostitutas —a quien llamaban “la Cautiva”—, de la historia trunca que ella cuenta y de la llegada intempestiva de Juan Moreira al prostíbulo. Antes de tratar los “dones” recibidos aquella noche —el amor de la Cautiva y ver la muerte de Moreira—, el segundo narrador hace un comentario digresivo a propósito de este personaje: “Pasado el tiempo, ya no sé si me acuerdo del hombre de esa noche o del que vería tantas veces después en el picadero. Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela” (*ELA*, 94). Éste es uno de los pasajes más complejos del relato: en él

convergen referencias intertextuales, culturales e históricas diversas. Por ahora, trataré aquellas que influyen en la caracterización del personaje y funcionan en el nivel intradieгético. Conviene recordar que, según los datos recabados por Beatriz Seibel, la adaptación inicial de *Juan Moreira*, en pantomima, se presentaba “en el escenario —las escenas de interiores— y en la pista —las escenas de acción—” (214); es decir, había una mezcla entre espacio teatral y espacio circense. A este último alude la palabra ‘picadero’, empleada por el segundo narrador. Inicialmente se podría pensar que aquel personaje fue testigo de alguna función de 1884 en el Politeama Argentino. Sin embargo, los complementos adverbiales contenidos en la frase “tantas veces después en el picadero” precisan otro tipo de interpretación.

Como se ha señalado, luego del triunfo fugaz en el Politeama, los Podestá van y vienen por los suburbios de Buenos Aires, el resto de la República Argentina y Uruguay. Entre 1886 y 1890, divulgan su versión dramática de *Juan Moreira*, ya sea en circos de otras compañías o de ellos: por razones prácticas, el picadero se impuso al escenario teatral. Luego del regreso triunfal de los Podestá al Politeama en 1890, varias compañías circenses de Buenos Aires, del interior del país y aun extranjeras pusieron en escena aquel drama gauchesco: así se consolidó el picadero como espacio para que la pieza teatral se diera a conocer y se consolidara en el gusto de los públicos populares. Tras su legitimación para las élites bonaerenses, los Podestá se establecieron en los teatros y por varios años no se presentaron en los escenarios circenses; sin embargo, otros grupos se hicieron cargo de las representaciones gauchescas en el circo. Mediante la frase “tantas veces después en el picadero”, se hace énfasis en la pertenencia del segundo narrador a un público no letrado. No fue en el Politeama Argentino donde vio a José Podestá encarnar a Juan Moreira, sino en alguno de los circos que recorrían los suburbios bonaerenses. Esa frase sirve para

caracterizar a aquel personaje como aficionado a los espectáculos circenses y, en concreto, al drama gauchesco *Juan Moreira*. Este rasgo coincide con los revisados anteriormente: el segundo narrador proviene de una familia modesta de Buenos Aires, que, a su vez, tiene un origen rural o, por lo menos, cuyos vínculos con ese mundo han sido sólidos. En el caso de este personaje, su procedencia determina una familiaridad escasa con la cultura letrada pero constante con las formas artísticas populares. Por ello, cabe sospechar que ante la teoría de la anamnesis y las alusiones a Francis Bacon, se sintió “un poco perdido en esa metafísica” (ELA, 89). Sin embargo, no duda en intervenir en aquella discusión: sus conocimientos empíricos le permiten cuestionar, de manera oblicua, a sus interlocutores y sus fuentes eruditas.

Hay una confusión de imágenes en la conciencia del segundo narrador, expresada mediante un par de oposiciones. La primera tiende hacia lo general: el “hombre de esa noche” contrasta —pero se confunde— con el visto “tantas veces después en el picadero”. En la segunda oposición, se enfrentan dos imágenes concretas: la que corresponde al rostro del actor uruguayo José Podestá y la que habría correspondido al rostro del individuo Juan Moreira, según algunas descripciones contenidas en su expediente judicial. En las dos series de oposiciones, las imágenes se atraen y, al mismo tiempo, se rechazan. Me arriesgaría a decir que, por momentos, de cada pareja puede surgir una sola imagen, aunque inestable y contradictoria. Los dos elementos de la primera oposición están unidos por una conjunción disyuntiva: al contar su historia, el “señor de edad” es incapaz de distinguir, en sus recuerdos, entre el hombre que vio en la “realidad” una noche de 1874 y el actor —o actores— que después reencarnaría a Juan Moreira infinidad de veces en el circo. Ante esa disyuntiva, el segundo narrador no sabe qué partido tomar: su memoria es indecisa. Los elementos de la oposición siguiente se encuentran unidos por una conjunción adversativa:

en la conciencia de ese personaje, aparecen, primero, “la melena y [...] la barba negra de Podestá”; después viene a su mente “una cara rubiona, picada de viruela”, lo que contradice, pero completa, la descripción inicial. Por una parte, el narrador se imagina un rostro rodeado por una cabellera abundante —seguramente negra u oscura— y cubierto por una barba negra —quizá tupida, como la que José Podestá usaba, según algunas fotografías de la época—. Por otra parte, recuerda un rostro de pelo y barba castaños —es decir, una cara rubiona—,³⁶ no abundantes o insuficientes para cubrir las marcas ocasionadas por la viruela.

En el nivel intradieético, el segundo narrador es incapaz de distinguir entre ficción y “realidad”, historia y representación teatral. Para Carlos Gamerro, en “La noche...”, Borges “vuelve al Moreira de la crónica policial, desmitificando al gaucho de la ficción, y al mismo tiempo reconoce la preeminencia de la ficción sobre la realidad, aun para aquellos que fueron parte de esa realidad” (§ 28). Comparto estas afirmaciones si se aplican a la totalidad del cuento; sin embargo, para el pasaje que intento explicar, resultan imprecisas: ahí Borges propone una unión conflictiva entre imágenes y referentes. El segundo narrador sabe que en sus recuerdos hay dos entidades opuestas y que una puede anular a la otra, pero no puede distinguir cuál es “verdadera” y cuál ficticia. En el nivel extradieético, efectivamente, no hay lugar a dudas: Borges configura a Juan Moreira de manera transgresora, teniendo como referente básico la novela de Eduardo Gutiérrez.

³⁶ Según el *Diccionario de Americanismos*, de la Asociación de Academias de la Lengua Española, ‘rubión’ es un adjetivo empleado en Paraguay y Uruguay para designar a una persona “de pelo color castaño claro” (s.v. Rubión). Otros diccionarios remiten a una variedad de trigo “de grano dorado” (véase *Diccionario de la lengua española*, RAE; María Moliner, *Diccionario de uso del español*; y *Diccionario de autoridades*, RAE, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1979, *sub vocibus* Rubión y Trigo rubión). Para el caso de “La noche...”, la primera definición es pertinente: en el expediente judicial, se describe varias veces a Moreira como una persona de color blanco y de pelo y barba castaños.

4.5. La muerte de Juan Moreira o la destrucción del héroe gauchesco suburbano

Hacia finales del XIX, los habitantes de los suburbios de Buenos Aires habrían incurrido en una confusión más grave que la del segundo narrador de “La noche...”: en sus recuerdos y su imaginación, el Moreira de la ficción teatral se habría impuesto al individuo histórico, que debió ser conocido por muy pocos hasta que se exhumó y empezó a divulgar el expediente judicial de su caso. A decir de Borges, los Podestá propiciaron ese fenómeno cultural y social. Si bien la obra borgeana trata escasamente a estos artistas circenses y teatrales, su apellido es citado desde una fecha temprana hasta otra tardía.³⁷ En una conferencia de 1975 sobre Evaristo Carriego, Borges recuerda que Juan Moreira

era el símbolo del gaucho como lo fue después Martín Fierro, pero eso fue obra de Lugones que publicó *El payador* en 1916. En aquel tiempo se pensaba en Moreira, y se pensaba quizá menos en el Moreira histórico, un individuo bastante vulgar, [que] en el Moreira exaltado por Eduardo Gutiérrez en la novela del mismo nombre, y luego difundido por los Podestá y su carpa en toda la República.³⁸

Si bien la frase adverbial “en aquel tiempo” es imprecisa, a partir de los datos que hemos revisado, cabría pensar que abarca aproximadamente de 1890 a 1910 —periodo de auge del personaje Juan Moreira—. Entre 1879 y 1880, Eduardo Gutiérrez publicó su novela en folletín sobre el héroe en cuestión, a quien “exalta” con descripciones y hazañas hiperbólicas no sólo para el individuo “bastante vulgar” que le sirvió de modelo, sino para cualquier gaucho. A partir de 1886, los Podestá comenzaron a difundir esa figura literaria entre los públicos populares hasta convertirla, después de 1890, en un fenómeno cultural masivo que duró varias décadas. En los ámbitos del teatro gauchesco, Juan Moreira no sólo

³⁷ El Finder's Guide del Borges Center registra un total de nueve textos donde aparece aquel apellido (<http://www.borges.pitt.edu/finders-guide>): “Palabras finales” (1927), “Las alarmas del doctor Américo Castro” (1952), “Versos de Carriego” (1963), Nota a la segunda edición de *El compadrito* (1968), “El gaucho” (1968), “El encuentro” (1969), “La noche de los dones” (1971), “Estanislao del Campo: Fausto” (1974) y “En el patio de Carriego” (1975).

³⁸ J. L. Borges, *Textos recobrados*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio (eds.), t. 3: 1956-1986, Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 199.

se impuso a Martín Fierro, sino a varios héroes semejantes, como Juan Cuello, Santos Vega y Hormiga Negra, cuyas aventuras también fueron llevadas a los escenarios circenses. Para aquel público, Juan Moreira permaneció como símbolo primordial del gaucho. Sin embargo, conviene destacar el breve y significativo matiz que hay en la frase “se pensaba quizá menos en el Moreira histórico, [que] en el Moreira exaltado por Eduardo Gutiérrez”. Mediante la palabra ‘quizá’, Borges alude a los debates promovidos por diversos autores y publicaciones letrados para desmentir la imagen hiperbólica que se tenía de aquel héroe.

En dos textos de 1968, Borges señala qué tipo de habitante de Buenos Aires fue más susceptible de sufrir la influencia de los dramas gauchescos. En la nota a la segunda edición de *El compadrito*, indica: “De paso recordemos que el compadrito se vio a sí mismo como gaucho; el circo de los Podestá y las entregas azarosas de Eduardo Gutiérrez fueron sus libros de caballería”.³⁹ Estos hombres de los suburbios argentinos no sólo habrían sido incapaces de distinguir entre el personaje literario y el individuo histórico, sino que, como don Quijote, se habrían dado a la tarea de emular a sus héroes de ficción —lo que ya se había insinuado o dicho en “El encuentro”, “Historia de Rosendo Juárez” y “El indigno”—. En el prólogo a *El gaucho*, también de 1968, Borges amplía sus comentarios al respecto:

Un epigrama de Oscar Wilde nos advierte que la naturaleza imita al arte; los Podestá pueden haber influido en la formación del guapo orillero que a fuerza de criollo acabó por identificarse con los protagonistas de sus ficciones. En 1908 Evaristo Carriego, primer cantor de los arrabales de Buenos Aires, dedicaba su poema “El guapo” “A la memoria de San Juan Moreira, muy devotamente”. En los archivos policiales de fines de siglo pasado o principios de éste, se acusaba a los perturbadores del orden de “haber querido hacerse el Moreira”. Tal vez no huelgue recordar que de todos los gauchos forajidos, Juan Moreira fue el más famoso y que ahora lo reemplaza Martín Fierro.⁴⁰

³⁹ *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*, Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 7.

⁴⁰ “El gaucho”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, pp. 94-95.

Tras varias décadas de la desaparición de aquel ambiente cultural, Borges recuerda con gran precisión sus rasgos principales. En una nota de noviembre de 1890, ya se temía que la versión teatral de *Juan Moreira* perturbara la conducta de las clases sociales bajas de Buenos Aires: “[...] la influencia de estas cosas es muy directa en las imaginaciones plebeyas”.⁴¹ Beatriz Seibel recoge un testimonio de 1893 sobre la censura que sufrió aquella compañía circense: “en Rosario, [...] el intendente les pide que no representen *Moreira, Cuello y Fierro* por la campaña de un diario opositor que atribuye a los dramas criollos un aumento de la criminalidad” (273).

En 1902, Ernesto Quesada compendia y amplía los cuestionamientos formulados hasta entonces contra los dramas criollos, especialmente contra *Juan Moreira*.⁴² Éste divide el público de la literatura gauchesca en dos tipos: suburbano y rural. Gustaban al segundo las composiciones en verso, sobre todo el *Martín Fierro*; a decir de Quesada, se trataba de un público popular genuino (Cf. 139, 148-149 y 203). Los lectores y espectadores suburbanos, en cambio, erróneamente se creían gauchos y, confundidos, preferían la ficción en prosa y las representaciones teatrales de los circos:

[Los] gauchos [de Eduardo Gutiérrez] a lo Moreira han servido al llamado teatro gauchi-criollo, de los Anselmi y demás empresarios de ese jaez. Entre los orilleros y los compadritos, el *moreirismo* ha causado estragos y las crónicas policiales frecuentemente refieren hechos curiosos de peleas intencionadas entre compadritos y vigilantes, en las cuales los delincuentes se jactan de ser «Moreiras». [...] todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos *matreros* —verdaderos *outlaws*, enemigos del orden social— que acuchillaban policías... El bajo teatro criollo, de circo, se apoderó de esa materia prima, y los dramones de marras comenzaron a alternar con las payasadas, hasta convertirse en un género de una popularidad asombrosa (136-137).

⁴¹ “Juan Moreira”, 11 de noviembre de 1890, *Sud-América, apud Juan Moreira (1886)*..., p. 50.

⁴² “El «criollismo» en la literatura argentina”, en *En torno al criollismo*, Alfredo V. E. Rubione (estudio crítico y comp.), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 105-230 [*Estudios*, año I, tomo III, 1902].

Por lo menos, hay dos coincidencias notorias entre los comentarios de Borges y Quesada: ambos señalan que el público suburbano padeció la influencia de los dramas criollos; de igual forma, los dos identifican a Eduardo Gutiérrez como la fuente original de esos espectáculos. Sin embargo, hay una diferencia básica. En el plano moral, Quesada formula un juicio condenatorio del teatro gauchesco y de Gutiérrez, su precursor; Borges desplaza la cuestión al ámbito literario y estético: en la nota de *El compadrito*, alude a la figura de don Quijote, mientras en el prólogo de *El gaucho*, retoma a Oscar Wilde. Borges aprovecha el caso de los compadritos para mostrar que la literatura y la ficción pueden modificar la realidad: habría, así, una inversión del añejo concepto de *mimesis*. Esta vez, el autor se desentiende de los dilemas morales, que serán retomados, sin que se formulen juicios categóricos, en “La noche...”

Conviene añadir que con respecto a la importancia de los Podestá, Borges y Quesada difieren y aun se contradicen. La lejanía en el tiempo impide al primero percatarse de que este grupo de artistas se había “regenerado” hacia 1902 y colaboraba en la consolidación de un teatro nacional “auténtico”:

Desde que el teatro criollo —el de los dramones de facón— ha quedado relegado a los circos, donde las compañías Anselmi y otras lo cultivan con evidente provecho pecuniario, el naciente *teatro nacional* se ha trasladado a las compañías que —como la de Podestá, en el Apolo— actúan en teatros y se esfuerzan por interpretar con sentimiento y color local los dramas y comedias, en los cuales los autores del país estudian nuestros problemas morales o pintan nuestras costumbres sociales (Quesada, 210).

Este autor no aceptaría ninguna de las fechas que hemos analizado para datar el nacimiento del teatro nacional argentino —a saber: 1884, 1886 y 1890—. Para él, este último seguía gestándose hacia 1902 y nada tenía que ver con los deplorados espectáculos circenses, que para entonces habrían sido expulsados de los escenarios teatrales y devueltos a los picaderos. No obstante, los Podestá habrían logrado afianzarse en los escenarios teatrales

para colaborar en la fundación de una dramaturgia nacional “verdadera”. Quesada vio en el trabajo “actual” de esa compañía un modelo social y moralmente aceptable; considero que por esta razón el autor omitió los orígenes artísticos de los Podestá, quienes propiciaron que el teatro gauchesco se consolidara en el gusto de los públicos suburbanos, rurales y aun letrados. Quesada no pudo prever que catorce años más tarde, aquella compañía tendría que regresar al circo (Seibel, 256). En cambio, Borges lleva más allá de lo debido la influencia de los Podestá: a la distancia, no nota que a comienzos del siglo XX, otras compañías (como la de los Anselmi) se hacían cargo de mantener vigente el teatro gauchesco.

Al año siguiente de la publicación del trabajo de Quesada, en la célebre revista *Caras y caretas*, aparece un artículo con afanes periodísticos titulado “Estudios policiales. La muerte de Juan Moreira”; lo firma Fabio Carrizo, pseudónimo usado por José Seferino Álvarez Escalada —mejor conocido por el pseudónimo de Fray Mocho—. El texto comienza con la siguiente aclaración: “No con el objeto de rectificar las narraciones del distinguido escritor [Eduardo Gutiérrez] —que no tienen carácter histórico—, sino con el de referir la verdad a propósito de su héroe, que hoy vive en la mente popular como una realidad, hemos investigado algunos pormenores de su existencia y reconstruido la escena de su muerte violenta”.⁴³ El autor procura distinguir entre ficción e historia. Tiene la intención de respetar los territorios que corresponderían a aquélla. Sin embargo, las peculiaridades del caso Moreira lo orillan a tomar partido por la historia: en “las mentes populares”, ya se había instaurado como verdad la ficción —narrativa y, sobre todo, la teatral—; había que aclarar el asunto. Carrizo advierte que el Moreira histórico no fue un hombre del suburbio, como lo caracteriza Gutiérrez, sino un gaucho de campaña. Se citan

⁴³ F. Carrizo, “Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira”, *Caras y caretas*, 1903, núm. 235, s. pp.

dos testimonios: del “doctor Leopoldo del Campo”, quien se presenta como amigo de Moreira y asegura saber dónde se encuentra la viuda de éste; y el del sargento Chirino, cuya versión de los hechos procura desmentir la imagen que había quedado de él como soldado cobarde y traidor. Carrizo reproduce una serie de fotografías para fundamentar la veracidad de su investigación. Hay varios retratos: entre otros, de Moreira, su esposa, su hijo y de algunos militares que lo aprehendieron. Destaca un par de imágenes sensacionalistas: en la primera, se reproduce el supuesto cráneo de Moreira y en la segunda, la mano mutilada del sargento Chirino (a causa de un golpe de cuchillo asestado por aquel criminal, el sargento habría perdido los dedos de una mano). Para la época, debió darse un alto valor de verdad a esa clase de testimonios.

En aquel artículo, quizá se publicó por primera vez una descripción del Moreira histórico, la que contradice hasta cierto punto los excesos románticos de Gutiérrez, como se verá enseguida; el sargento Chirino recuerda que aquél “era un hombre de talla regular, pero muy fornido y bien plantado, de nariz fina, blanco casi rosado, picado de viruelas, de pelo castaño claro y usaba una larga pera⁴⁴ que ya tenía algunas canas... ha de haber tenido unos cuarenta a cuarenta y dos años” (s. p.). Por su parte, el narrador de “La noche...” declara: “Pienso en la melena y en la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela” (ELA, 94). Podría pensarse que Borges empleó el artículo de *Caras y caretas* en cuestión para aludir al Moreira histórico: en su obra hay un par de citas de esa revista; incluso algunas se encuentran en textos próximos a la redacción de “La noche...”⁴⁵ Sin embargo, a partir del material que he consultado, considero que no es

⁴⁴ “Porción de pelo que se deja crecer en la punta de la barba, perilla” (*Diccionario de la lengua española*, RAE).

⁴⁵ *El paraíso de los creyentes* [1955], en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, p. 261; “Ese polifacético: Villaseco”, en *Crónicas de Bustos Domecq* [1967], *Obras completas en*

posible determinar con precisión la fuente directa —o las fuentes directas— de la frase “una cara rubiona, picada de viruela”. A pesar de ello, se puede establecer con certeza su origen primordial: el expediente judicial del caso Moreira.

Hacia 1910, José Ingenieros se dio a la tarea de exhumar los documentos legales donde se narran las fechorías cometidas por aquel criminal. Luego de analizar la transcripción completa del expediente, Ingenieros ofreció una conferencia titulada “Psicología de Juan Moreira”, de la que sólo circuló un breve resumen (Ludmer, *El cuerpo del delito...*, 280, n. 21). Éste apareció originalmente bajo la forma de reseña, sin autor, en la revista *Archivos de Psiquiatría y Criminología aplicadas a las ciencias afines*, que Ingenieros dirigía.⁴⁶ Por primera vez, se ofrecía una comparación rigurosa, con fundamentos que en esa época se podía considerar científicos, entre el personaje de la ficción y el individuo real —según las descripciones judiciales—:

[Ingenieros] señaló primero las características psicológicas del Moreira creado por el novelista Gutiérrez y trasladado con tanto éxito al teatro. [...] con documentos en la mano, se propuso demostrar que la psicología del famoso criminal era bien distinta. Su filiación física lo muestra como un sujeto picado de viruelas, de ojos claros y mediana estatura; nunca llevó barba y el día de su muerte usaba pantalón. Era de oficio vago y mal entretenido. Sus numerosos asesinatos fueron alevosos y cobardes, muchos de ellos sin más fin que robar. Lejos de ser un rebelde a la autoridad, era mantenido por el comisario, el juez de paz, el alcalde y el comandante de guardias nacionales de Navarro, quienes lo tenían a su servicio con fines electorales [...] (630).

En esta cita, hay varios pasajes del expediente original intercalados. Teniendo en cuenta los propósitos de mi estudio, sólo me centraré en las filiaciones de Moreira (por ‘filiación’,

colaboración, p. 347; “Dos palabras de amigos del autor” [prólogo a *Adriana Buenos Aires*, de Macedonio Fernández, 1976], en *El círculo secreto. Prólogos y notas*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi (eds.), Emecé, Buenos Aires, 2003, p. 131; “Estanislao del Campo: Fausto” [1974], en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, p. 31. “Jorge Luis Borges habla de Leopoldo Lugones” [*La Prensa*, 17 de junio de 1979, Buenos Aires], en *Textos recobrados*, t. 3, p. 351.

⁴⁶ IX (1910), pp. 630-631. Al año siguiente, el mismo texto se publicó en la revista *Anales de Psicología* (II [1911], pp. 149-150), junto a varios artículos extensos sobre esta disciplina.

conviene entender una ficha de datos personales de alguien, en este caso, de un criminal) y, para mayor exactitud, en los fragmentos que podemos relacionar con “La noche...”

Una sucinta revisión del documento digitalizado, me ha permitido identificar un total de cuatro descripciones físicas distintas, hechas entre agosto de 1869 y abril de 1874.⁴⁷ Hay una variante notoria con respecto a la edad de aquel hombre: en la primera filiación del documento se dice que tenía 28 años (foja 15); sin embargo, para abril de 1874, se le atribuye una edad de entre 45 y 48 años (fojas 78r y 127 r). En cuanto al color de su piel, en todos los casos se dice que era “blanco-colorado” —o “blanco, colorado”—; de igual forma, siempre es descrito como un hombre de pelo y bigote castaños. En la primera filiación, se indica que carecía de barba o que ésta era “muy escasa” (foja 15). El dato se repite en las dos descripciones siguientes, ambas de noviembre de 1869 (fojas 20r-20v y 23-24). Sin embargo, en las filiaciones de abril de 1874, se asegura que tenía la “barba afeitada” y usaba “bigote solo castaño” (fojas 78, 127 y 275r). Nunca se recurre al adjetivo ‘rubión’ o una forma semejante; en cambio, sí se emplea la expresión “picado de viruelas”, aunque sólo una vez. Las marcas dejadas por aquella enfermedad en el rostro de Moreira fueron, al principio, un rasgo “particular” para la policía de Buenos Aires. En las filiaciones de 1869, se habla de un hombre “oyoso [*sic*] de viruelas” (fojas 15, 20v y 23v); en la del 18 de abril de 1874, aparece la variante “picado de viruelas” (fojas 78r y 127r); pero en la del día siguiente, se regresa a “oyoso de viruelas” (foja 275r).

La filiación del 18 de abril es la más divulgada. Incluso cabe la posibilidad de que el sargento Chirino haya tenido acceso a ella, pues él habla de un hombre ‘picado’, no

⁴⁷ *Causas célebres: Juan Moreira 1869-1879*, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires Dr. Ricardo Levene y Universidad Nacional de Lomas de Zamora, versión digital del expediente, 2002 (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Causa_judicial_Juan_Moreira_1869-1879.pdf), fojas 15, 20r-20v, 78r, 127r y 275r.

‘oyoso’, de viruelas. Por la misma razón, podemos pensar que José Ingenieros se basó en esta filiación para describir físicamente a Moreira. Un par de décadas después, Enrique García Velloso la reproduce con algunas variantes cuyo origen resulta difícil de precisar.⁴⁸ Este autor reconoce el trabajo de Ingenieros y le agradece la posibilidad de consultar la transcripción del expediente: “El erudito psiquiatra había hecho copiar en el archivo de los tribunales de Mercedes, todos los procesos instaurados por las autoridades de la provincia de Buenos Aires al célebre bandido y sus secuaces. Debido a la generosidad de Ingenieros, he podido pasar revista a esos interesantísimos documentos [...]” (116). Comenta brevemente el total de filiaciones contenidas en aquellos textos y reproduce, como he dicho, con variantes la del 18 de abril de 1874.⁴⁹ Enseguida concluye: “[...] un Moreira rubio, sin barbas y de pantalones negros; [...] he ahí el personaje real” (118). Al año siguiente de la publicación de las *Memorias...*, Nerio Rojas ofreció una conferencia sobre

⁴⁸ “Eduardo Gutiérrez y la verdad sobre Juan Moreira”, en *Memorias de un hombre de teatro. Selección*, Eudeba, Buenos Aires, 1960, pp. 114-127. No me ha sido posible establecer la fecha de escritura o de publicación original de este texto. Las memorias de Enrique García Velloso (1880-1938) aparecieron por primera vez, y de manera póstuma, en 1942. En la nota introductoria —sin autor— de la edición que cito, se ofrece un par de indicios muy vagos acerca de la composición de los textos recogidos: “En los últimos años, después de la muerte de su esposa, [García Velloso] recopiló sus memorias: a la parte del material ya guardado y ordenado por su compañera fueron agregándose otros papeles en forma de relatos sobre las personalidades y hechos que le salieron al encuentro en su andar” (15). De igual forma, hay una referencia interna; al destacar la importancia de Gutiérrez, García Velloso indica: “A la sombra de *Juan Moreira* se han mantenido en el país durante treinta años varias compañías de las que surgieron nuestros principales autores. Y en el circo o en el teatro afirmó su éxito absoluto” (124). Calculo que este trabajo sobre Gutiérrez y Moreira se escribió entre 1920 y 1938. No he hallado rastros de una publicación anterior a las *Memorias...*

⁴⁹ Como en cualquier otro proceso de transmisión textual, en éste podemos encontrar errores de copista, adiciones, omisiones, entre otras variantes (Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983). Ya que no me es posible ahondar en estas distinciones para el caso analizado, transcribo enseguida ambos pasajes. En el original, se lee: “Filiación [de] Juan Moreira-Se ignoran sus padres-Natural de Buenos Aires jurisdicción de la República Argentina-Oficio vago y mal entretenido-Edad cuarenta y seis a cuarenta y ocho años-Religión C. A. R. [Católico, Apostólico, Romano]-Estatura regular, algo grueso-Color blanco colorado picado de viruelas-Pelo castaño-Barba afeitada bigote solo castaño-Nariz aguileña-Boca grande-Ojos grandes verdosos-Señas particulares un balazo en la boca recibido hace doce días de la fha. [fecha]-una herida en la mano recibida en la misma fha-viste chiripá y con buenas prendas. Navarro Abril 18/874” (foja 127r). Por su parte, Velloso transcribe (destaco con negritas las variantes que advierto): “Oficio: vago y mal entretenido. Edad: cuarenta y seis a cuarenta y ocho años. Religión: católico, apostólico, romano. Estatura: regular, **alto** grueso. Color: blanco colorado y picado de viruelas. Pelo: castaño. **Usa poco bigote y el mentón rasurado**. Nariz: aguileña. **Boca grande con una herida de bala en el labio inferior**. Ojos verdosos. **Usa pantalón negro**” (118).

el Moreira “verdadero”.⁵⁰ A juzgar por las variantes que introduce y por sus comentarios sobre diversos pasajes del expediente, cabe decir que este autor acudió a los manuscritos originales; es decir, no se atuvo a las transcripciones de Ingenieros, o no pudo consultarlas. Rojas reproduce dos filiaciones completas: la de agosto de 1869 y la del 18 de abril de 1874.⁵¹

De esta serie de fuentes, sólo García Velloso emplea una variante próxima al adjetivo ‘rubiona’: él describe a Moreira como un ‘hombre rubio’. Introduce este cambio luego de transcribir la filiación del 18 de abril de 1874. En su versión, se dice que Moreira tenía el pelo castaño —aunque se omite el color de su bigote, también castaño—. Entonces, cabe afirmar que, por lo menos, para Velloso había una proximidad entre ‘castaño’ y ‘rubio’. Quizá Borges introdujo después, a partir del texto de Velloso, la variante ‘cara rubiona’. Me parece que de los documentos analizados, esta última es la fuente más probable de la frase “una cara rubiona, picada de viruela”. El resto carece de una forma cercana a ‘rubión’. No he hallado elementos suficientes para pensar que Borges pudo acceder a los manuscritos del expediente o a la transcripción hecha para Ingenieros. Sin embargo, no me atrevería a descartar cualquiera de las otras fuentes, ni la posibilidad de

⁵⁰ “El verdadero Juan Moreira”, *Archivos de Medicina Legal*, 1943, núm. 13, pp. 91-106.

⁵¹ La segunda de esas transcripciones es la siguiente (destaco con negritas las variantes y reproduzco entre corchetes lo que corresponde en el texto original): “Se ignoran sus padres. Natural de Buenos Aires, jurisdicción de la República Argentina. Oficio: vago y mal entretenido. Edad: **46 a 48** [cuarenta y seis a cuarenta y ocho] años. Religión: católica apostólica romana. Estatura: regular, **alto** [algo] grueso; color blanco colorado; picado de **viruela** [viruelas]; pelo castaño; barba afeitada, **sólo bigote** [bigote solo] castaño, nariz aguileña, boca grande, ojos **verdes grandes** [grandes verdosos]. Señas particulares: un balazo en la boca recibido hace doce días [de la fha] **y** una herida en la mano recibida en la misma fecha. Viste chiripá y **usa** [con] buenas prendas” (99). Posteriormente, Luis Ordaz también reprodujo la filiación del 18 de abril de 1874 (“El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo”, en *Historia de la literatura argentina*, t. 2: *Del Romanticismo al Naturalismo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, pp. 169-192). Ya que su transcripción comparte los errores y adiciones de Velloso, me atrevo a decir que ésa fue su fuente. Por último, en 2014, Carlos Gamerro (*op. cit.*, § 1) ofreció su versión de aquel pasaje del expediente: ésta carece del error *alto*, pero introduce la variante *inferida* —en vez de ‘recibida’—. Si a ello añadimos que la versión digital del expediente empezó a circular desde 2002, podemos decir que Gamerro copia del manuscrito original.

que haya un documento más pertinente que el de Velloso; por ejemplo, una versión intermedia entre el texto de las *Memorias...* y “La noche...” También cabe la posibilidad de que Borges conociera más de una fuente. Este autor alude a una polémica extensa y compleja, a la que, dados los límites de mi investigación, apenas hemos podido echar un vistazo.

Al comienzo de mi análisis, afirmé que *Juan Moreira* es el modelo textual más importante y visible de “La noche...” Al respecto, Juan Pablo Dabove señala:

Borges reelabora el capítulo «Jaque Mate» de [la novela]. Los procedimientos de reescritura pueden ser divididos entre aquellos que no afectan la naturaleza del conflicto o de los personajes (por ejemplo, en *Juan Moreira*, la muerte del bandido ocurre por la tarde —Andrade y Moreira son sorprendidos mientras dormían la siesta con sus amantes habituales—, mientras que en “La noche...” ocurre de madrugada) y aquellos que, por el contrario, van al centro de la redefinición del sentido de la escena (“Borges y Moreira...”, 392-393).

Comparto parcialmente esta división en los procedimientos de reescritura. Yo me atrevería a sugerir que casi todas las modificaciones introducidas por Borges en la trama y caracterización originales son significativas. Desde luego, no podemos atribuirles la misma importancia. Sin embargo, en un texto organizado con tanta cautela, conviene tratar con sumo cuidado este tipo de detalles. Si bien “La noche...” se centra en la muerte de Juan Moreira —narrada en el capítulo que Dabove indica—, Borges alude a varios pasajes y tópicos de aquella historia. De manera sutil, despoja al personaje original de sus principales atributos como héroe gauchesco, hasta conseguir que su estatuto de “bandido social” termine, como Dabove observa, “radicalmente cuestionado” (394, n.6).

A partir de la caracterización que José Miguel Sardiñas (*El héroe en la literatura gauchesca...*) propone en torno a este tipo de héroe, considero que Borges subvierte cuatro cualidades principales: el valor o coraje, la amistad, la excelencia en el canto y las dotes de buen jinete. Trataré hacia el final de mi análisis la primera; me parece que es la más

importante y compleja. Conviene ahondar antes en los demás rasgos, así como en otros que si bien no forman parte de la codificación tradicional del héroe gauchesco, son de importancia para el Moreira de Gutiérrez y el de Borges.

En la novela, las descripciones físicas del protagonista fomentan la exaltación del “individuo bastante vulgar” denunciada por Borges. Según Carlos Gamerro, “la lectura, y más aún, la relectura de *Juan Moreira* puede resultar una experiencia penosa” (§ 5). Para este crítico, gran parte de los defectos del texto tienen que ver con el narrador, que “enmarca” y “empobrece” el discurso de Moreira; uno de los grandes aciertos de la adaptación teatral de Podestá habría sido liberar el argumento de esa carga (§ 5). A lo largo de la novela, el narrador insiste en diversos rasgos físicos del protagonista —como su barba abundante y su complexión—; pero en el capítulo inicial, ofrece una descripción detallada, hiperbólica y sentimental de Juan Moreira:

No había en su semblante una sola línea innoble: su continente era marcial y esbelto, y hablaba con un acento profundo de ternura, bañando, por decirlo así, el semblante de su interlocutor con la intensa y suavísima mirada que brotaba de su pupila de terciopelo. Era una cabeza estatuaria colocada en un tronco escultural. Entonces Moreira tenía apenas treinta y cuatro años. Era alto y regularmente grueso [...] Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca algo gruesa donde se hallaba eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura. Sus más hermosas facciones eran los ojos y la nariz [...] (*Juan Moreira*, 7)

Al contrastar esta clase de pasajes con las filiaciones contenidas en el expediente que Ingenieros ordenó transcribir, García Velloso se lleva una gran decepción: no halla por ningún lado al hombre apuesto que Gutiérrez describe (118). Este último, por lo demás, se ciñe a una añejísima tradición literaria y cultural para la que a un espíritu noble, dotado de las virtudes más altas, debe corresponder una belleza física extraordinaria. A su vez, en “La noche...” Borges alude a las discrepancias que inicialmente notó Ingenieros e indagaron

posteriormente autores como Velloso y Nerio Rojas. En aquel pasaje donde hay una confusión de imágenes en la memoria del segundo narrador, el texto apunta hacia la polémica ocasionada por las diferencias entre el personaje ficcional y el individuo histórico.

De igual modo, desconcierta a García Velloso encontrar en las descripciones del expediente un Moreira “de pantalones negros”, cuya ropa contradice la suntuosidad del personaje de Gutiérrez:

[Moreira] vestía entonces un chiripá de paño negro sujeto a la cintura por un tirador cubierto de monedas de plata, que le servía para oprimir su estómago algo saliente. De este tirador pendían por la parte de adelante dos brillantes trabucos de bronce, y sujetaba sobre el vacío, al alcance de la mano derecha, una daga lujosamente engastada. El aseo de su ropa, que se veía en su blanquísima camisa y en el prolijo cribo del calzoncillo, era notable. Su traje estaba completado por una bota militar flamante, adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente enrollado al cuello, y un sombrero de anchas alas (7-8).

La vestimenta y los accesorios de este personaje requerían una inversión económica que no cualquier persona de la época podía hacer, mucho menos un gaucho prófugo de la justicia. Conviene recordar las dificultades prácticas que los Podestá tuvieron para poner nuevamente en escena la pantomima *Juan Moreira*, en enero de 1886: debieron recurrir a la ayuda de “la comisaría local y estancias amigas” de Arrecifes, que les facilitaron vestuario, escenografía, armas y caballos (Seibel, 218).

En “La noche...”, no se habla de la ropa de Moreira; el relato se enfoca en otra clase de atributos suyos. Sin embargo, basta con decir que se trata de un “orillero borracho”, como lo llama alguien en el cuento, para saber que su ropa carece del lujo descrito por Gutiérrez. Borges desplaza la cuestión hacia otro personaje: Rufino. El segundo narrador del cuento recuerda que su amigo y maestro en las labores del campo se arregló de un modo peculiar para ir a La Estrella:

Un viernes me propuso que el sábado a la noche fuéramos a divertirnos al pueblo. Por supuesto que accedí, sin saber muy bien de qué se trataba. Le previne que yo no

sabía bailar; me contestó que el baile se aprende fácil. [...] Rufino se había empilchado como quien va a una fiesta y lucía un puñal de plata; yo me fui sin mi cuchillito, por temor a las bromas (ELA, 90).

En esta indumentaria —más apropiada para una fiesta, que para batirse en duelo con la policía—, apenas sobresale un puñal de plata, que, llegado el momento, Rufino no se atreve a usar. Para los hombres de la “campana”, como este personaje y el Moreira histórico, el “lujo” poco tenía que ver con los excesos registrados en la novela de Gutiérrez. Sólo en ciertos días y ocasiones, les era posible vestirse con sus mejores ropas, no para desempeñar labores rutinarias, sino para asistir a sitios especiales. El segundo narrador de “La noche...” comprenderá poco después que él y Rufino no van a una fiesta ni sólo a bailar, sino a un prostíbulo para que aquél tenga su iniciación sexual.

También de modo indirecto, Borges despoja a Moreira de los atributos de buen jinete y trovador. En la novela de Gutiérrez, el protagonista tiene dos compañeros inseparables: su caballo y su perro. Según el texto, el primero le fue obsequiado por Adolfo Alsina —un importante político de la época— como agradecimiento por haberle salvado la vida: “Fue entonces que el doctor Alsina compró el caballo más magnífico que halló en Buenos Aires, y lo envió a Moreira con una lujosa daga. Era el famoso overo bayo que llegó a ser el crédito y el orgullo del paisano, y la daga que tan terriblemente esgrimía” (*Juan Moreira*, 56). Incluso este animal ocasiona la codicia de un cacique indio: “[Moreira] empezó a hacer correr la voz de que se hallaba muy pobre y que pensaba vender o jugar su apero y su caballo, posesión que soñaba Coliqueo como quien sueña en un reino o en una fortuna fabulosa” (90). El overo ayuda a Moreira a salir airoso en varios momentos de peligro; por ejemplo, luego de que el cacique descubre que suele hacer trampa en el juego de cartas, ordena a sus hombres capturarlo y matarlo. Gracias a su caballo, Moreira escapa sin sufrir daño alguno. De hecho, este animal es su última esperanza el día en que lo

asesinan (143). A lo anterior, cabe añadir que este personaje es capaz de domar los caballos más bravíos, incluso al hallarse en estado de ebriedad (54).

Para Dabove, las modificaciones introducidas en “La noche...” con respecto al caballo de Moreira no afectan “la naturaleza del conflicto o de los personajes”; sólo advierte un cambio de importancia menor: “En «La noche...», los caballos de los bandidos están en el palenque delante del prostíbulo. En la novela, el caballo de Moreira está atrás, por precaución [...] y es precisamente para alcanzar su caballo que Moreira quiere trepar la tapia donde Chirino lo ultima” (“Borges y Moreira...”, 392, n. 4). Desde mi perspectiva, el cuento no permite saber con exactitud de quiénes son los caballos atados frente a La Estrella e, incluso, cabe pensar que ninguno de ellos pertenece a Juan Moreira. El segundo narrador recuerda: “En una esquina [Rufino y yo] nos apeamos frente a una casa pintada de celeste o de rosa, con unas letras que decían La Estrella. Atados al palenque había unos caballos con buen apero” (*ELA*, 91). Dentro del prostíbulo, “había bastante gente”: “una media docena de mujeres con batones floreados”, “una señora de respeto, trajeada enteramente de negro” y varios clientes (*ELA*, 91-92). Podemos pensar, entonces, que aquellos caballos pertenecían a quienes ya estaban dentro del lugar. Moreira llega después. Si bien irrumpe de un modo tan violento que parecería que encabeza un grupo de indios invasores a caballo, el hecho es que entra a pie:

Hablaba la Cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos. Un empellón y estaban en la sala como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño. Eran orilleros borrachos. Ahora, en la memoria, los veo muy altos. El que venía en punta, le asestó un codazo a Rufino, que estaba cerca de la puerta. Éste se demudó y se hizo a un lado. La señora, que no se había movido de su lugar, se levantó y nos dijo:

—Es Juan Moreira (*ELA*, 94).

Debido a que esta parte del cuento se narra desde la memoria del segundo narrador, no es posible saber si para llegar al prostíbulo, Moreira y sus secuaces —o secuaz, ya que este

dato también es ambiguo en “La noche...”— usaron caballos o algún otro medio de transporte. Además, conviene considerar que Moreira intenta escapar a pie, sin buscar el medio más efectivo y habitual para el personaje de Eduardo Gutiérrez: el caballo.

En la novela, la narración en tercera persona permite precisar las acciones del héroe. Se detalla que llegó a La Estrella a las 11 de la mañana en compañía de su fiel amigo Julián Andrade, que almorzaron “puchero de gallina” y que la mujer con quien aquél decidió “echar una larga siesta” se llamaba Laura (*Juan Moreira*, 142). A sabiendas de que lo busca la policía de Buenos Aires, Moreira toma una previsión fundamental: “salió para acomodar el caballo a los fondos de la casa, calculando no tener más que saltar la pared para ponerse a su lado en un caso de apuro [...]” (143). Es manifiesta la astucia del personaje: dispone lo necesario para salir airoso, como en ocasiones anteriores de apremio.⁵² Confía plenamente en sus dotes de jinete. En “La noche...”, aquel personaje no tiene ninguna precaución y aunque sí logra saltar la tapia, no encuentra más que la muerte. De igual forma, en el cuento, hay un breve comentario en contra del prestigio que la tradición gauchesca tiende a atribuir al jinete —prestigio que Borges también exaltó en “Historias de jinetes” (1954)—. El segundo narrador señala: “[...] no hay un pueblo de la provincia que no sea idéntico a los otros, hasta en lo de creerse distinto. Los mismos callejones de tierra, los mismos huecos, las mismas casas bajas, como para que un hombre a caballo cobre más importancia” (*ELA*, 90-91). Tal entorno propicia que el jinete destaque más de lo debido. Este comentario y las pequeñas modificaciones introducidas por Borges con respecto al caballo de Moreira no son, desde luego, cruciales para la caracterización transgresora que en el cuento se desarrolla. Sin embargo, como se ha dicho, contribuyen a despojarlo de uno

⁵² El testimonio del sargento Chirino, recogido por Fabio Carrizo, coincide con esta versión: recuerda que Moreira “corrió hacia la tapia del fondo, detrás de la cual habían quedado los caballos” (s. pp.).

de sus atributos principales como héroe gauchesco; considero que tienen, por lo menos, un significado y una función precisos.

En el relato hay un comentario sutil —y quizá algo burlesco— sobre las virtudes innatas que la tradición atribuye al hombre de campo, especialmente al gaucho, para tocar la guitarra. El segundo narrador recuerda que, dentro del prostíbulo, “alguien, entre una que otra broma, templaba una guitarra que le daba mucho trabajo” (*ELA*, 91-92). Esta observación corre el riesgo de parecer una broma personal —o para entendidos— más o menos inocente e inofensiva. En primera instancia, conviene tener en cuenta que en dos relatos próximos a la publicación de “La noche...”, hay un par de comentarios similares. Por un lado, en “El evangelio según Marcos” (*La Nación*, 2 de agosto, 1970; *EIB*, 1970), el narrador nota, con crueldad, que los empleados de la estancia Los Álamos —ubicada en el partido de Junín, provincia de Buenos Aires— tienen una capacidad muy limitada para tocar ese instrumento: “En la cocina había una guitarra; los peones, antes de los hechos que narro, se sentaban en rueda; alguien la templaba y no llegaba nunca a tocar. Esto se llamaba una guitarreada” (*EIB*, *OC74*, 1070). Por otra parte, en “El Congreso” (plaqueta, 1971; *ELA*, 1975), al hablar de los días que pasó en la estancia la Caledonia —situada cerca de la frontera entre Uruguay y Brasil—, el narrador recuerda: “Más de una vez traté de conversar con los gauchos, pero mi empeño fracasó. [...] Poco o nada tenían en común con los dolientes personajes de Hernández o de Rafael Obligado. Bajo el estímulo del alcohol de los sábados, eran fácilmente violentos. No había una mujer y jamás oí una guitarra” (*ELA*, 50). Estos tres cuentos se sitúan en sendos entornos rurales —aunque cabe aclarar que en “El Congreso” hay un desarrollo espacial más amplio que implica varias ciudades de Europa—, donde los personajes carecen de un saber letrado complejo: tienden al analfabetismo y sus conocimientos son, en su mayoría, empíricos. De esta manera, se pone

en tela de juicio las caracterizaciones del hombre de campo como un virtuoso para el canto y la guitarra. En la ficción gauchesca, ese tipo de descripciones es un tópico, llevado a la hipérbole por Eduardo Gutiérrez.

A partir de *Martín Fierro*, José Miguel Sardiñas observa que la figura del gaucho cantor está emparentada con una tradición secular de héroes diestros para esa clase de actividades:

El hecho de que [Fierro] se acompañe de un instrumento musical, y el que sea además de cuerdas, una vihuela, no es una coincidencia ni una innovación, sino el seguimiento de una tradición bastante antigua, y, por descontado, también una forma de conocimiento. [...] En la *Ilíada*, Aquiles canta acompañado de una lira; [...] En las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas, Orfeo canta, y precisamente por eso fue enrolado en la peligrosa empresa del Argos. [...] Y héroes posteriores corroborarán que, junto con la fuerza física y el *ethos* agónico, el conocimiento del arte de expresarse por medio del canto o de otras formas del discurso es una virtud épica (*El héroe en la literatura gauchesca...*, 144).

Sin embargo, Sardiñas nota que la capacidad del Juan Moreira de Gutiérrez para la música y el canto es limitada y que esto lo distancia de las convenciones seguidas por José Hernández: “Como cantor vemos a Moreira en una pulpería entonando una décima, «glosa de aquella magnífica cuarteta del *Quijote*: ‘Ven, muerte, tan escondida’», y otras dos décimas; composiciones todas ajenas al espíritu competitivo del payador, melancólicas, catárticas” (220). Además, Sardiñas advierte que este personaje es incapaz de enunciar su historia: a diferencia de Fierro, su voz se encuentra sometida a la de un narrador en tercera persona (cf. 220). Desde mi perspectiva, esta circunstancia tiene que ver con los problemas señalados por Gamarro: el narrador de *Juan Moreira* “enmarca” y “empobrece” el discurso del protagonista; no le permite autonomía. Constantemente lo somete a la exaltación y a la hipérbole. Con respecto a las cualidades de Moreira como cantor, la novela de Gutiérrez alcanza los ámbitos de la inverosimilitud y quizá del humor involuntario.

En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” (1937), Borges afirma: “Moreira, en las páginas de Gutiérrez, es un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima”; asimismo, considera a este novelista un “autor de folletines lacrimosos y ensangrentados”.⁵³ En cuanto a la tradición gauchesca, el sentimentalismo del *Juan Moreira* —aspecto que Borges rechaza y “aniquila”, a decir de Josefina Ludmer— tiene que ver con el tono del lamento estudiado por esta autora en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*; más allá de la tradición local, podemos relacionar ese tono con tres vertientes de la narrativa española. Al caracterizar a Moreira como cantor insigne, el autor recurre a varias convenciones de la novela sentimental, pastoril y de caballerías. Juan Luis Alborg nota en la primera los rasgos siguientes: “artificiosidad de la aventura y del estilo”, “idealista exaltación de los personajes”, “vaguedad lírica”, situada en un “ambiente caballeresco” e “hipertrofia del sentimiento”.⁵⁴ El autor añade que “a diferencia de los héroes de caballerías, estos amadores hablan de lágrimas, las vierten como doncellas, suspiran” (451-452). En la novela sentimental y en la pastoril, los personajes tienen un comportamiento cortesano. Sin embargo, tal circunstancia propicia la falta de verosimilitud en esta última, cuyos protagonistas no son pastores “a la manera que llamamos realista, sino cultos y delicados seres idealizados —como en Virgilio y Garcilaso— entregados a devanar sus cuitas de amor, generalmente frustrado o no correspondido” (924-925). A decir de Alborg, la novela pastoril “alienta siempre la misma nostalgia de pretéritas edades áureas” (925). Precisamente, al comienzo de *Juan Moreira*, el narrador se remonta a los lejanos días de felicidad del protagonista. Entonces vivía de un modo pacífico y feliz en compañía de su esposa. Esa quietud le permitía ejercitarse en la música y el canto:

⁵³ En *Textos cautivos. Ensayos y reseñas* en El Hogar, pp. 41-42.

⁵⁴ *Historia de la literatura española*, t. 1: *Edad Media y Renacimiento*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 450-452.

Allá en sus pagos y años atrás, él había sido también una especie de trovador romanesco. Dotado de una hermosa voz, solía templar su guitarra, llena de incrustaciones de nácar, en algún baile de amigos, y echar un par de tiernas y amorosas décimas, con ese sentimiento delicado de que está dotado nuestro gaucho payador, sentimiento que se ve rebosar en su cara inteligente, que da a su canto una modulación rara y quejumbrosa y que llega hasta el fondo del alma (6).

Enseguida, el narrador caracteriza al gaucho, en general, como un ser doliente, propenso a cantar sus penas y capaz de conmover a cualquiera que las oiga:

Cuando un gaucho canta [...], parece que vertiera él todo un compendio de desventuras. Su rostro moreno se baña de una intensa palidez; su voz tiembla; brilla su pupila humedecida por una lágrima; los dedos con que oprime la cuerda sobre el diapasón parece que quisieran encarnar en ella todo lo que siente; la guitarra gime de un modo particular, y el que escucha se siente dominado por un éxtasis arrobador. El gaucho trovador de nuestra pampa, el verdadero trovador, el Santos Vega, en fin, cantando una décima amorosa, es algo sublime, algo de otro mundo, que arrastra en su canto, completamente dominado, a nuestro espíritu (6-7).

En este pasaje, la “hipertrofia del sentimiento” se apodera del narrador mismo. En su afán de conmover al lector, él es quien primero se conmueve —quizá hasta las lágrimas—. Recurre a expresiones, sustantivos y adjetivos efectistas: ‘desventuras’, ‘su voz tiembla’, ‘pupila humedecida’, ‘gime’, ‘éxtasis arrobador’, ‘arrastra nuestro espíritu’, por enumerar algunos. A continuación, hallamos el elemento de inverosimilitud que emparenta esta clase de pasajes de *Juan Moreira* con la novela pastoril. Como los protagonistas de ésta, los gauchos son personajes “delicados” que se dedican a “devanar sus cuitas”: “¡Es una gran raza la raza de nuestros gauchos! Todos ellos están dotados de un sentimiento artístico. Tocan la guitarra por intuición, sin tener la más remota idea de lo que es la música [...]” (7). Gutiérrez desplaza al ámbito de lo intuitivo la capacidad hiperbólica de sus personajes para el canto. Este recurso atenúa la inverosimilitud de la imagen. No obstante, cuando Moreira hace gala de sus cualidades de “trovador romanesco”, el texto incurre en excesos ostensibles y, por momentos, intolerables para el lector atento o informado.

En el capítulo 7, titulado “Un encuentro fatal”, por unos instantes, el ambiente de la narración se vuelve pastoril, sentimental y caballeresco. Gutiérrez emplea una serie de intertextos, imágenes y tópicos recurrentes en estos géneros. Moreira llega a una pulpería donde otro gaucho —Juan Córdoba—, celoso de su fama de “guapo” o valiente, empieza a desafiarlo. Aquél no hace caso, ya que no quiere alterar la alegría que impera en el establecimiento: ahí se platica, bebe y ríe amistosamente. De pronto, alguien ofrece una guitarra a Moreira y le pide que cante “unas décimas”. Éste se niega argumentando que sólo puede hablar de “desgracias” y “cosas tristes”; “mi destino es llorar”, afirma lapidario (66). Los otros le “ruegan” tanto, que acepta; en cuanto empieza a tocar la guitarra, un sonido rebosante de toda “la “melancolía de su espíritu” invade la pulpería. Aquellos hombres callan y atestiguan circunspectos las habilidades y conocimientos prodigiosos de Juan Moreira: “se prepararon a escuchar con un recogimiento profundo, haciendo llenar de nuevo las copas” (66).

El héroe canta “una glosa de aquella magnífica cuarteta del *Quijote*: «Ven, muerte, tan escondida», que el paisano improvisaba o que, habiéndola aprendido en sus buenos tiempos, aplicaba a su situación, dándole relieve artístico con el sentimiento que rebosaba en su voz” (67).⁵⁵ En esta escena, Moreira muestra un conocimiento letrado exquisito: no sólo conoce un pasaje específico del *Quijote*, sino que tiene la capacidad de improvisar o recordar tres décimas donde glosa la célebre redondilla. Nos hallamos ante un personaje culto y delicado, que se entrega al devaneo de sus cuitas. El narrador no desconoce el alto grado de artificiosidad que hay en la escena. Procura mitigarla mediante dos recursos: por

⁵⁵ Se trata de una redondilla que, a decir de Diego Clemencín, Cervantes copió de Lope de Vega, quien la había glosado en sus *Rimas sacras*. El “autor primitivo” de aquellos versos, que aparecieron en el *Cancionero general de Valencia* (1511), fue el Comendador Escrivá. La versión de Cervantes es ésta: “Ven, muerte, tan escondida / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me torne a dar la vida” (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Diego Clemencín [ed. y coms.], D. E. Aguado Impresor, Madrid, 1836, t. V, parte II, cap. 38).

un lado, dice no saber si aquellas décimas son obra de la improvisación o de la memoria, con lo que cabe la posibilidad de que Moreira las hubiera aprendido de alguien más. Por otro, asegura que “un compañero” —¿de Moreira, del narrador o de quién?— las escuchó y aprendió aquella ocasión; luego las recitó al narrador (67).

La primera décima produce en aquel auditorio el “más patético entusiasmo”. La segunda los hace llorar irremediablemente: “Los paisanos estaban dominados por el canto de Moreira hasta el enternecimiento; algunos de ellos habían vuelto el rostro para secar a escondidas, con el revés de la mano, el llanto que no podían contener, y el mismo Córdoba, arrastrado por un poder extraño, había bajado de la pipa y se había acercado al grupo” (67). Presa de una especie de éxtasis poético y musical, Moreira improvisa o recuerda la tercera décima. Esta última cala hondo en el beligerante Córdoba, quien “parecía haber olvidado su encono, y estaba allí, trémulo, como idiotizado, sin atinar siquiera a llevar a los labios la copa de caña que tenía en la mano” (67). En este punto, la novela retoma un tópico recurrente en los tres géneros narrativos en cuestión: la simpatía hacia el ser doliente. Quienes escuchan las quejas de los héroes de la novela sentimental, pastoril y de caballerías tienden a conmoverse y compartir sus penas; no es raro que también lloren. La naturaleza misma —incluso las piedras— suele participar de aquella hipertrofia sentimental. Sin embargo, ya desde el *Quijote*, la Dueña Dolorida, quien canta la “cuarteta” glosada por Moreira, advierte que esa clase de composiciones contiene “trasnochados conceptos”. Cervantes critica, de modo burlón, ese tipo de sensibilidad hiperbólica y sus convenciones: por creer en los arrebatos poéticos de Don Clavijo, la Dueña Dolorida abrió a este último las puertas de la alcoba de su hija.⁵⁶

⁵⁶ Cervantes parodia mediante la abundancia de superlativos el lenguaje ampuloso de esos géneros, poéticos y narrativos. Primero, la Dueña Dolorida pide la comprensión de los duques, Don Quijote, Sancho y

El discurso del narrador de *Juan Moreira* también se vuelve hipersensible y artificioso; para describir el rostro del héroe, recurre a un par de metáforas petrarquistas: “Moreira levantó entonces la cabeza y pudo verse su negra barba sembrada de lágrimas cristalinas que parecían las gotas de rocío que se ven sobre las matitas de pasto al venir la madrugada, y su frente plegada por ese dolor agudo que, si se apura, se traduce en inevitable y amargo llanto” (67). Las lágrimas del personaje son de cristal y semejan gotas de rocío —cabe añadir que las “matitas de pasto” intentan atenuar el tono elevado del pasaje—. Sin duda, la “novedad” del recurso radica en aplicarlo a un gaucho de la pampa argentina; por lo demás, las imágenes ya estaban más que desgastadas. Sin embargo, Gutiérrez incurre en una audacia aún mayor. Tras aquel raptó colectivo, Juan Córdoba vuelve a provocar a Moreira; su desafío incluye una metáfora más refinada y menos común: “Así es el mundo [...]; el hombre es como la mariposa que da vueltas alrededor del candil. Tanto hace y tanto porfía que al fin viene a caer entre el sebo y queda frita. Y así sucede que un hombre que se tenga por más guapo viene a veces a morir a manos de un mulita [¿maulita?]” (68). José Manuel Pedrosa advierte que el tópico de la mariposa atraída por la luz hasta quemarse es “viejo” y “arraigadísimo”.⁵⁷ En la tradición lírica —que parte de Petrarca y pasa por autores como Gutierre de Cetina, el Conde de Villamediana, Francisco de Herrera y Luis de Góngora—, la mariposa representa al poeta enamorado (650). Habría

el resto de los personajes (cabe aclarar que respeto la ortografía de la edición de Clemencín): “confiada estoi, señor poderosísimo, hermosísima señora, y discretísimos circunstantes, que ha de hallar mi cuitísima en vuestros valerosísimos pechos acogimiento, [...] porque ella es tal, que es bastante á enternecer los mármoles, y á ablandar los diamantes, y á modificar los aceros de los mas endurecidos corazones del mundo” (II, 38, p. 269). En su respuesta a esta petición, Sancho agrega superlativos incluso a un verbo —“lo que quisieredísimis”—. Hacia el final del capítulo, la Dueña Dolorida rechaza que pueda haber algo de honestidad en las expresiones exageradas y contradictorias de Don Clavijo —y, por lo tanto, de trovadores como él—: “si yo fuera la buena dueña que debía, no me habian de mover sus trasnochados conceptos, ni habia de creer ser verdad aquel decir: vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quedome, con otros imposibles desta ralea, de que están sus escritos llenos” (281-282).

⁵⁷ “La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol”, *Criticón*, 2003, núms. 87-88-89, p. 650.

que reconocer, entonces, otro intento de innovación en Gutiérrez: los amantes y el combate amoroso son sustituidos por dos gauchos pendencieros y un duelo a cuchillo. A pesar de ello, no deja de ser inverosímil y desconcertante que un personaje que pertenece al mundo rural argentino del siglo XIX recurra a una metáfora tan sofisticada. Conviene añadir que el público al que Gutiérrez se dirigía originalmente —lectores de folletines— no hacía —ni hace— esta clase de reflexiones y podía disfrutar sin mayor recelo de las aventuras de Juan Moreira. Como los textos pastoriles, sentimentales y de caballerías, la novela de Gutiérrez tuvo un éxito editorial extraordinario y su protagonista sobrevivió en otras obras y géneros. Hacia 1968, Borges señalaba con una gran intuición que “el compadrito se vio a sí mismo como gaucho; el circo de los Podestá y las entregas azarosas de Gutiérrez fueron sus libros de caballerías” (*El compadrito: su destino, sus barrios, su música*, p. 7). Me atrevería a decir que este sucinto análisis confirma las sospechas de Borges y permite ampliarlas: buena parte del ambiente, los tópicos y la sensibilidad de *Juan Moreira* no sólo proviene de la novela de caballerías, sino de, por lo menos, otros dos géneros afines.⁵⁸

En “La noche...”, no hay espacio para la idealización, la hipertrofia sentimental, ni el tipo de convenciones y artificios que la novela de Gutiérrez recoge e intenta renovar. Borges pone al lector frente a un mundo carente de delicadezas y refinamientos sentimentales. Cuando los personajes de este relato intentan tocar la guitarra —por

⁵⁸ Quizá convenga sugerir un par de semejanzas específicas con respecto a la recepción de los folletines de Gutiérrez y las novelas de caballerías. Alborg observa que estas últimas representaban “para los lectores de su tiempo la sola posibilidad de evasión, el único alimento de su fantasía” (468); asimismo, recuerda que esa clase de narrativa fue objeto de la “desaprobación de innumerables moralistas y hombres doctos, que veían en los libros de caballerías un manantial de nocivas influencias para la vida moral y un peligroso estimulante de quimeras y necedades” (470). A partir de la extensa polémica sobre Moreira, que hemos revisado brevemente, cabe afirmar que en ambos casos hubo una censura moral proveniente de las élites letradas y acaso económicas. Es más complejo ahondar en torno a la supuesta evasión que esta clase de literatura permite o promueve. Sin embargo, en el caso argentino, puede decirse que la figura de Juan Moreira tuvo mayor éxito entre un público suburbano y semirural, con una cultura letrada escasa o, en definitiva, carente de ella.

intuición, quizá—, ésta les da “mucho trabajo”; no obstante, ejercen esta actividad con desenfado, “entre una que otra broma” (*ELA*, 91), sin las ceremonias y el patetismo de *Juan Moreira*. Lo hacen para entretenerse antes o después de contratar a la mujer de su agrado, no para enamorar, seducir o conmover a alguien. Es un ambiente descarnado y violento. La cultura letrada, como hemos visto, aparece en el primer nivel del relato, bajo otras formas y códigos: muy lejos de ahí —en términos espaciales, temporales y culturales—, en la Confeitería del Águila, se discute sobre el problema del conocimiento, a partir de las figuras rectoras de Francis Bacon, Platón y el *Eclesiastés*.

Con respecto al tema de la amistad, la caracterización de Moreira en “La noche...” es sumamente transgresora, pero muy sutil. Sardiñas nota que en la novela este personaje se comporta siempre como un amigo “leal” (*Del héroe en la literatura gauchesca...*, 209). Con Julián Andrade, Moreira “cumple los ritos de la amistad”: aquél es “el amigo por excelencia” de éste y tiende a desempeñar funciones de “ayudante” (209-210). Sardiñas advierte en la camaradería de ambos personajes, la “persistencia de un viejo rasgo [del] héroe gauchesco”, que establece “relaciones de afecto, principalmente de amistad, con individuos del mismo género, del mismo grupo social, casi siempre también de la misma clase” (212). Las “muestras de afecto” entre Moreira y Julián no están exentas de la hipérbole; incluso podría pensarse, a partir de un pasaje, que su cariño es de otra índole: “Moreira y Julián, aparte de informaciones, consuelos y algún comentario [...], intercambian [...] miradas, apretones de manos, abrazos y besos apasionados” (211). En el capítulo 7, luego del rapto artístico que hemos revisado, Moreira se bate en duelo con el petrarquista y pendenciero Córdoba; lo hiere de muerte y debe continuar su camino de prófugo de la justicia (*Juan Moreira*, 69). Llega al partido de Las Heras y se refugia en la casa de Santiago Andrade, hermano de Julián (70). La nostalgia se apodera de él; ahora

Moreira incurre en la metáfora empleada por Córdoba: “se había vuelto a recordar de su mujer y su hijo, que era, según decía pintoescamente, el candil donde al fin y a la postre había de venir a quemar sus alas” (71). Poco tiempo después Julián llega a la casa; entonces se produce una serie de expresiones de cariño intenso entre ambos personajes:

Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente; una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados, y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños. Así permanecieron largo rato mirándose al rostro y transmitiéndose con la mirada todo el mundo de cariño que la palabra no había podido expresar, mientras Santiago, enternecido con aquella escena, se ocupaba de desensillar y arreglar los caballos para disimular su emoción (73).

Sardiñas observa que éste es “un pasaje de fácil interpretación homoerótica”; y añade: “comprensiblemente la literatura *gay* [...] (el poema «Moreira», de Néstor Perlongher) lo ha rescatado” (*El héroe en la literatura gauchesca...*, 211).⁵⁹

Fuera de esa clase de insinuaciones, la amistad entre Andrade y Moreira permanece inquebrantable hasta la muerte del segundo. Julián acompaña a Moreira a La Estrella, aunque durante el duelo desventajoso e hiperbólico que Gutiérrez describe en el capítulo “Jaque Mate”, no hace intento alguno por socorrer a su amigo; en cuanto ve una pequeña oportunidad, procura huir del prostíbulo y evadir la justicia de Buenos Aires, pero “dos hachazos en la cabeza” le impiden escapar (*Juan Moreira*, 146). El relato tampoco recoge alguna expresión de dolor o angustia ante la muerte próxima de Moreira; desde luego, el narrador se hace cargo, con gran diligencia, de esa función. Esta indiferencia se puede explicar a partir de dos elementos. Por una parte, Sardiñas ha notado que Julián es un

⁵⁹ Perlongher hace énfasis en los elementos homosexuales del pasaje en cuestión, con lo que desecha la ambigüedad que los comentarios del narrador intentan producir. En la novela, se subraya que aquéllas son sólo muestras de amistad; incluso el hermano de Julián las aprecia con naturalidad y disimulo. Perlongher usa como epígrafe de “Moreira” la descripción de aquel beso; luego en el poema se alude, de modo fragmentario y confuso, a algunas escenas de amor homosexual entre, al parecer, Moreira y Andrade (“Moreira”, en *Alambres*, Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1987, pp. 12-13).

personaje poco desarrollado; esto tal vez se debe a que Gutiérrez evitó “escamotear al protagonista ni por un momento la función principal” (210), lo que explicaría que en el capítulo XVI Andrade sea reducido a mero espectador mientras su amigo pelea espectacular e inútilmente por su vida. Por otra parte, conviene tener en cuenta el formato original de la novela en cuestión. Al respecto, Angela B. Dellepiane comenta: “en el folletín se aíslan situaciones y caracteres del mundo real para su uso literario, lo que determina dos consecuencias: el empobrecimiento de los mismos y, por ende, su esquematismo. De allí la repetición de temas y personajes, *ergo*, la pobreza del folletín en estos puntos”;⁶⁰ la autora añade que el folletinista vive en una “perpetua carrera en contra del reloj [...]. El escribir con un plazo fijo despoja la escritura de toda complejidad y demanda una serie de puntos de referencia” (500). El esquematismo y la prisa con que Gutiérrez trabajó propiciaron algunas inconsistencias o incoherencias en la trama y los personajes. Mientras en el capítulo “Jaque Mate” Julián se comportó —o tuvo que comportar— con indiferencia y hasta cierta cobardía, en el siguiente, ya sin el riesgo de opacar a Moreira, actúa como el amigo —humano— más fiel de este último.

Gutiérrez relata con detenimiento la despedida final de Andrade. El lector ignora hasta el final del capítulo que se trata de él. El narrador recuerda que un desconocido llegó al cementerio de Lobos y caminó hasta una “tumba solitaria” “con imponente respeto” (151). Allí “dobló [...] las rodillas y se pudo ver que de sus ojos negríssimos y varoniles caía un torrente de lágrimas que iban a rodar a la tierra que cubría los restos de Moreira”. Aquel desconocido, como si fuera una “estatua humana”, pasó horas inmóvil junto a esa tumba, hasta que los encargados de cuidar el cementerio le pidieron retirarse para “cerrar la puerta”. Con un lenguaje sencillo —sin las pretensiones de pasajes como el de la pulpería

⁶⁰ “Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez”, *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), p. 488.

donde Moreira glosa aquella cuarteta— y algunos elementos seleccionados con sumo cuidado, Gutiérrez logra uno de los momentos más emotivos de la novela:

Entonces los labios temblaron a impulsos de los sollozos que lo sofocaban, por sus pómulos se deslizaron las últimas lágrimas, levantó al Cacique en sus brazos, que seguía aullando lúgubrementemente, y dio vuelta para tomar el camino que conduce a la salida del Cementerio. ¡No alcanzó a andar dos pasos!

—Adiós, Moreira! —gritó con la voz entrecortada por los sollozos que hacían su palabra casi ininteligible—. ¡Adiós, hermano Moreira! ¡Daría mi vida por poder montarte en ancas de mi caballo y llevarte al rancho de la amistad! —dijo; su voz expiró en un doloroso gemido y salió del cementerio a la carrera, como si tuviera que hacer un violento esfuerzo para arrancarse la fuerza desconocida que allí lo retenía (151).

El Cacique es el perro fiel de Juan Moreira. Este animal pasó alrededor de cuatro días echado sobre la tumba de su amo, hasta que Julián lo recogió. Inmediatamente después de que fue sepultado el cuerpo de Moreira, se vio llegar al lugar un pequeño perro:

Nos contaba la buena vieja vasca que en compañía de su marido cuida el cementerio de Lobos, que cuando todos se alejaron de aquel sitio fúnebre, se vio trepar al montoncito de tierra recién movida, un perrito que se echó allí y empezó a aullar de una manera tristísima. Según aquella buena vieja, esta escena patética es la que más la ha conmovido desde que cuida aquel cementerio solitario [...]. Era el Cacique, el fiel Cacique, que no abandonaba a su amo, eligiendo por guarida aquel humilde montoncito de tierra (150).

El narrador considera esto una muestra de cariño superior a las que los seres humanos solemos tener con nuestros difuntos: “Extraña lealtad y abnegación que hacen a un perro muy superior al hombre mismo, quien concluye por olvidar hasta el paraje [en] que, en el seno de la tierra, descansan los seres que más se amaron en la vida” (150).

Sardiñas señala que en varios pasajes de la novela, el Cacique sustituye a Julián Andrade como ayudante (*El héroe en la literatura gauchesca*, 210). Yo me atrevería a ir más lejos; yo diría que la relación de amistad más sólida y mejor configurada en el relato corresponde al cariño y los cuidados recíprocos de Moreira y su perro fiel. Se trata de un afecto de otra índole —no humano, si se quiere— y probablemente ajeno a la codificación

tradicional del héroe gauchesco. Sin embargo, para efectos de mi análisis, es necesario ahondar en él, pues en este punto, Borges realiza un par de cambios drásticos en su caracterización transgresora de Juan Moreira.

Gutiérrez dedica el cuarto capítulo de la novela —titulado “El Cacique”— al elogio general de los perros de que solían servirse los gauchos, así como al elogio particular del compañero inseparable de Moreira. La relación de este último y su perro databa desde “tiempos más felices” (42). Entonces Moreira lo crio sin saber que en el futuro le serviría de “policía”, pues según el narrador, los cuzcos —perros de tamaño pequeño— tenían la capacidad de alertar a los gauchos ante cualquier peligro: “Es el perro más centinela, fuera de duda, y es más leal para el hombre que el hombre mismo, pues lleva su cariño hasta seguirlo a la tumba y echarse sobre ella a cuidar sus restos, como hemos tenido hasta hace poco un ejemplo en el cementerio del Norte” (43). En los capítulos sucesivos, quedarán demostradas tales virtudes: el Cacique vela el sueño de Moreira y lo alerta ante la llegada de sus enemigos. Como hemos visto, tras la muerte de su amo, va a refugiarse a aquella tumba. A diferencia de Julián, permanece al lado de Moreira durante el combate hiperbólico de La Estrella y podría decirse que le da el último adiós: “El Cacique, que lo había seguido paso a paso, desde que salió de la pieza [donde dormía con Laura, su acompañante], se acercó solícito a lamer aquel semblante que la agonía iba apagando poco a poco, y Moreira, mirándolo con el último destello que quedaba en sus ojos entornados por la muerte, cayó de boca pesadamente” (148). Entre este perro y su amo, hay constantes e intensas muestras de cariño; el animal es capaz de compartir las desdichas de su dueño: “El Cacique se había asimilado de tal modo con Moreira, que en las horas de tristeza que solían dominarlo, haciéndole abatir la cabeza sobre el pecho a impulsos de un recuerdo amargo, se veía al Cacique sentado sobre sus patas traseras, mirando a su amo con una expresión

patética y tristísima, sin salir de esa actitud hasta que el paisano alzaba la frente y lanzaba un poderoso suspiro [...]” (43-44). Como una suerte de consuelo, el cuzco solía lamer cariñosamente la mano de Moreira. Éste, por su parte, pasaba con dulzura su mano sobre la “cabeza pequeña e inteligente” del Cacique (43); también llegó a besarlo: “Moreira se acercó a su fiel amigo, lo bajó del caballo y lo acarició amorosamente sobre sus brazos; le dio enseguida un beso en el hocico y lo puso en el suelo al lado del caballo [...]” (65).

En “La noche...”, Borges despoja a Moreira de la virtud —heroica y humana— de la amistad. Suprime o evade la figura de Julián. Muy poco podemos saber de sus compañeros; había más de uno y quizá podemos decir que se trataba de un grupo numeroso: “Un empujón y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño. Eran orilleros borrachos. Ahora, en la memoria los veo muy altos. El que venía en punta le asestó un codazo a Rufino, que estaba cerca de la puerta” (*ELA*, 94). La ausencia de sujetos explícitos y las formas verbales empleadas permiten al texto ocultar la identidad de esos personajes. Sólo la frase adverbial “en punta” sugiere que en *La Estrella* irrumpe un grupo de hombres más o menos numeroso encabezado por Juan Moreira.⁶¹ Sin embargo, nada podemos saber de sus nombres ni de sus características personales —salvo que estaban “borrachos”—. No hay indicios de que entre ellos mediara la amistad o algún afecto personal. A partir de la descripción lacónica y elusiva que el texto ofrece, sólo podemos decir que los unía el vicio del alcohol y de las mujeres; quizá también los uniera el hábito del crimen. En este punto, “La noche...” se acerca a la versión del sargento Chirino, quien habla de la “banda” de Moreira.

⁶¹ En la versión que el sargento Chirino cuenta a Fabio Carrizo, Moreira está acompañado por “algunos de su banda”. Un par de ellos se da a la fuga y abandona al resto a su suerte: “Dos de los compañeros de Moreira que estaban levantados huyeron” (“Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira”, s. p.).

Tras describir la llegada violenta de aquellos hombres al prostíbulo, el segundo narrador se desentiende de los demás personajes y se centra en su líder: recuerda que éste empujó a Rufino, quien, olvidando su “fama de animoso”, se hizo a un lado y dejó pasar sin objeciones al “orillero borracho”. Enseguida, el segundo narrador dice que no sabe si se acuerda del “hombre de esa noche o del que vería tantas veces después en el picadero” (ELA, 94). Luego, consigna un acto cruel y absurdo de ese personaje: “El cuzquito salió corriendo a hacerle fiestas. De un talerazo, Moreira lo dejó tendido en el suelo. Cayó de lomo y se murió moviendo las patas” (ELA, 94). A la luz de los pasajes de *Juan Moreira* analizados anteriormente, esta acción adquiere mayor relevancia. Sin ese precedente, es difícil advertir la magnitud de la transgresión que Borges propone. Por ejemplo, Juan Pablo Dabove considera que ese cambio en las relaciones de Moreira y su perro es un “procedimiento de reescritura que no afecta la naturaleza del conflicto o de los personajes” (“Borges y Moreira...”, 392, n. 4). Conviene recordar que para este crítico, en “La noche...” sólo se reelabora el capítulo “Jaque Mate” de la novela en cuestión. Bajo esa perspectiva, incluso cabría decir que la muerte del cuzquito tiene una importancia menor. No obstante, mi análisis ha procurado mostrar que Borges transgrede —de manera radical, por momentos— la configuración tradicional de Moreira como héroe gauchesco. Por su parte, Carlos Gamerro advierte en este pasaje —el “más insidioso” del cuento, para él— un recurso meramente efectista:

Cheapest trick in the business: si quieren que un personaje le caiga antipático a los lectores, nada mejor que hacerlo matar un animalito simpático e indefenso. Se lo creería un recurso indigno de Borges, pero el viejo era más taimado e insidioso: este episodio es una revisión irónica de la novela de Gutiérrez, en la cual Moreira siempre va acompañado de su fiel cuzquito Cacique, que varias veces lo salva de la muerte alertándolo del peligro con sus agudos ladridos. *Cheapest trick in the business*: si quieren que un personaje les caiga simpático a los lectores, nada mejor que mostrarlo mimando a un tierno animalito (“Cuatro versiones de Moreira”, § 28).

Sin lugar a dudas, una de las finalidades de aquella acción es volver —más— antipático al Moreira de “La noche...” Pero creo que es algo apresurado hablar de un mero recurso narrativo barato.

La descripción de la muerte del perro carece de juicios morales y de sentimentalismos por parte del segundo narrador. Si el pasaje no tuviera otra finalidad que suscitar el enojo de los lectores, podría decirse que el relato desperdicia una oportunidad magnífica para sacar más provecho de ese acto atroz de Moreira. Gamero nota con precisión que el cuzquito es simpático y está indefenso. Sin embargo, hace falta explicar cómo se configuran en el cuento ambas características. Este perro aparece por primera vez en una escena donde hay varias insinuaciones sexuales. En cuanto entran a La Estrella, Rufino presenta a su novicio acompañante —el segundo narrador— a la encargada del prostíbulo:

Una señora de respeto, trajeada enteramente de negro, me pareció la dueña de casa. Rufino la saludó y le dijo:

—Aquí le traigo un nuevo amigo, que no es muy de a caballo.

—Ya aprenderá, pierda cuidado —contestó la señora.

Sentí vergüenza. Para despistar o para que vieran que yo era un chico, me puse a jugar con el perro, en la punta de un banco (*ELA*, 91).

Considero que en este pasaje, el muchacho se percata de la clase de lugar al que han llegado y de que está a punto de ocurrir su iniciación sexual. Si bien los comentarios con respecto a su virginidad son elusivos —“no es muy de a caballo” y “ya aprenderá”—, el personaje capta el sentido y se avergüenza. El segundo narrador ya no recuerda por qué razón se puso a jugar con el cuzquito: si para “despistar o para que vieran que yo era un chico”. ¿En qué podría consistir el supuesto despiste? Yo diría que en ese caso, el personaje habría intentado ocultar que acababa de descubrir las funciones del establecimiento y sus empleadas, y que ya sabía qué le esperaba. Si aquella acción no fue para despistar, entonces

podría decirse que el muchacho intentó defender su virginidad: quiere mostrar a Rufino y a la señora que todavía es un “chico” y no está preparado. El relato deja pendiente la disyuntiva. En cualquier caso, al jugar con el cuzquito, el personaje prácticamente se despide de su inocencia sexual. A partir de este rasgo, y de una manera más sutil que la descrita por Gamarro, este pequeño animal se gana la simpatía del lector. En el cuzquito, en medio de aquel ambiente, aquel muchacho halla un último refugio para su inocencia.

Por inocente, este animal recibe indefenso a Moreira. Mientras la encargada del prostíbulo reacciona con desdén ante la irrupción de este personaje —“es Juan Moreira”, apenas dice—, el cuzquito lo saluda amistosamente: “salió corriendo a hacerle fiestas”. Cabe pensar que el perro reconoce a aquel hombre y espera de él alguna muestra de cariño. De otro modo, hubiera podido huir o salirle al encuentro mejor preparado. Considero que el relato sugiere una especie de amistad o afecto anterior entre el cuzquito y Moreira, que en su borrachera iracunda, actúa sin escrúpulos —a diferencia de Martín Fierro, quien logra contenerse después de matar al moreno en la *Ida*—. ⁶² Adicionalmente, conviene advertir que esta escena alude de modo paródico al desenlace de uno de los innumerables duelos que hay en la novela: al final del capítulo IX, Moreira mata sin querer al “Pato picaso”, quien lo desafió varias veces y sin mayor motivo le tiró una puñalada. Moreira logró esquivarla y le respondió con un rebencazo cuya intención inicial era sólo aplacarlo, pero le causó la muerte. El narrador atribuye este desenlace involuntario a la descomunal capacidad física del protagonista: “El golpe dado por Moreira, con el pesado cabo de plata del rebenque, había sido terrible, y acusaba la fuerza muscular del paisano. El hueso frontal estaba roto en una extensión de ocho centímetros y el cuero que lo cubría completamente deshecho y hundido, mezclándose al cabello y las partículas de hueso” (96). No sé en qué

⁶² Véase *supra*, pp. 60-61.

medida Borges buscó de manera consciente este efecto paródico. Pero a partir del presente análisis, cabe afirmar que tenía un conocimiento minucioso de la novela, sobre todo de ciertas escenas y ciertos gestos del personaje en cuestión. A lo largo de *Juan Moreira*, el protagonista emplea varias veces su rebenque para castigar, sin inferir daños mayores, a sus enemigos. Quizá valga la pena añadir que en un pasaje de la novela mata a puñaladas a dos perros (99).

A pesar de los excesos y asesinatos de Moreira, Gutiérrez jamás pone en tela de juicio sus virtudes humanas. Por lo contrario, el narrador procura justificar cada yerro del personaje: sus crímenes son involuntarios, casi nunca transgreden la ética gauchesca del coraje y suelen estar propiciados por una especie de hado funesto. Borges, en cambio, no concede virtud alguna a Moreira. Lo asedia desde que aparece en el relato y sólo le permite una pequeña tregua al morir. En “La noche...”, este personaje es caracterizado como un borracho pendenciero, incapaz de la amistad e indigno de cualquier clase de cariño. Mediante la escena del cuzquito, Borges lo despoja de un último rasgo de camaradería y humanidad. De un modo radical, este autor se aparta del mundo idealizado e hiperbólico que Gutiérrez propone: nos presenta a un ser tosco y vil —a un “individuo bastante vulgar”, como Borges mismo señaló en 1975 en una conferencia sobre Evaristo Carriego—.

A decir verdad, en la novela hay varios pasajes donde el protagonista se comporta de un modo que cabría considerar ajeno a la ética del héroe gauchesco: en el capítulo IX, Moreira vive entregado al ocio, al alcohol y quizá a la lascivia; hace trampa, traiciona y roba; además se insinúa que mató a otros en condiciones ajenas al “ritual” del duelo a cuchillo. Sin embargo, sus acciones son justificadas en virtud del tipo de personajes que padecen esos abusos: se trata de indios de la pampa argentina. David Viñas advierte en los folletines de Gutiérrez dos rasgos de la “mentalidad predominante” de aquella época: “su

laxa simpatía paternalista por el gaucho posterior a las montoneras incrustado en el Desierto, y [...] su permanente y exacerbado desprecio (temor) por el indio”.⁶³ Como hemos visto, el narrador de *Juan Moreira* no sólo siente una simpatía locuaz por el protagonista, sino que a menudo habla de él con devoción. En cuanto al tratamiento de los indios, Viñas nota que en la “literatura de frontera”, se atribuye a éstos una serie de rasgos que habrían justificado su exterminio durante el XIX: irracionalidad, regresión, peligro, maldad, entre otros (46-52).⁶⁴

Hacia el capítulo IX —titulado “El último asilo”—, Moreira debe varias muertes y es buscado por la policía de los partidos próximos a la ciudad de Buenos Aires. Decide refugiarse en un lugar, digamos, lejano: a pesar de que se interna en los partidos de 25 de mayo y de San Carlos, sigue dentro de la provincia de Buenos Aires. Para la época, estos lugares eran considerados fronterizos: solían padecer invasiones indias, denominadas ‘malones’; ahí comenzaba la pampa o Desierto —como también la llamaban los argentinos de la época—.⁶⁵ El narrador recuerda que este personaje había estado en uno de esos sitios para pelear en una batalla decisiva contra los indios:

⁶³ *Indios, ejército y frontera*, Siglo XXI, México, 1982, p. 270.

⁶⁴ Para Viñas, habría dos modos de tratar la literatura de frontera. Por un lado, se podría considerar aquellos textos donde se justifica, elogia, promueve o alude a la Conquista del Desierto; los folletines de Gutiérrez, las crónicas de Lucio Mansilla y Estanislao Zeballos, *La Cautiva* (1837), de Esteban Echeverría, entre otras obras, pertenecerían a este grupo. Por otro lado, desde una perspectiva más amplia, Viñas sugiere que la literatura de frontera “se abre con el *Diario* de Colón a fines del siglo XV, recorre trágica y contradictoriamente los siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX” (46). De manera general, este autor indica que esa clase de textos se basan “en la dialéctica de lo parecido y lo diferente” y se configuran a partir de las tensiones “entre lo que queda «de este lado» y lo que amenaza «desde el otro», entre «lo que se muestra por nosotros» y «lo que por ello se agazapa», entre «lo que peligrará aquí» y «lo que debe ser castigado allá»” (46). Según Viñas, la literatura de frontera fomenta “una teoría estructurada, global y justificatoria de la sumisión (o de la liquidación) de los indios y de la consiguiente expropiación de sus tierras” (52).

⁶⁵ Susana Rotker observa que esta denominación no es, en modo alguno, inocente: “Entiéndase que desierto no quiere decir tierra seca o estéril, sino campo abierto y fértil: es la pampa inmensa, el vacío que debe ser llenado de palabras y, a la vez, debe ser poseído militarmente: riqueza y literatura nacional. [...] Este discurso del espacio se construye sobre la noción de límite y el lugar del margen: lo periférico inestable (la frontera) sirve a un discurso de un centro fuerte (la ciudad). Desierto, límite, periferia, margen: frontera” (*Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires, 1999, p. 123).

El paisano dejó el camino a la izquierda y galopó aún unas dos leguas en dirección a San Carlos, fortín que pertenecía a la frontera oeste y donde había estado años atrás tomando parte en aquel sangriento combate que dio Cafulcurá al frente de cinco mil lanzas y en el que tanto se distinguió el valiente coronel Borges. Teniendo a la vista aquel fortín glorioso, Moreira echó pie a tierra; sacó el freno al overo y se sentó sobre su manta, poniendo al Cacique a su lado. ¡Cuánta diferencia había de su situación presente, al porvenir feliz que le sonreía cuando cruzó por primera vez aquellos parajes solitarios! Entonces era un hombre honrado y un soldado valiente (89).

Como se sabe, la literatura gauchesca denuncia a menudo la persecución en contra de los gauchos luego de que fueron usados por las élites argentinas en varios conflictos bélicos de principios del XIX. Gutiérrez contrasta el pasado heroico de Moreira con su presente criminal. La batalla de San Carlos ocurrió en 1872. En menos de diez años, Moreira —o el gaucho— se convirtió en un prófugo de la justicia. Autores como Gutiérrez se dieron a la tarea de recordar y agradecer la ayuda de los gauchos en la lucha contra los “enemigos” del progreso argentino.

Durante tres meses, Moreira convive con los indios del cacique Simón Coliqueo. Éstos beben de un modo absolutamente irracional; el narrador compara la manera en que ellos se embriagan con la de los hombres civilizados:

[...] a la inversa de nuestras ciudades, los toldos están en la mayor tranquilidad; y esto consiste en que el indio bebe hasta caer, y caído, se le ve acercar el medio frasco de ginebra a los labios, hasta que el brazo cae como el cuerpo postrado e inutilizado por el alcohol: el indio es entonces un cadáver en toda la acepción de la palabra. ¡Cuántos hermosos casos de alcoholismo podría observar allí el espíritu estudioso del doctor Meléndez! El indio bebe y, como decimos, bebe hasta caer; cuando despierta de la acción alcohólica, es para beber de nuevo, mientras quede en la botella un átomo de ginebra (89).

Para Gutiérrez, los indios eran inferiores, incluso, al poner en práctica los vicios del hombre civilizado. A pesar de que Moreira comparte con ellos “esa vida nauseabunda del ocio y la borrachera”, destaca por sus cualidades físicas y artísticas: en las boleadas, despierta la admiración de los indios “por la destreza y seguridad de sus tiros”; “la belleza de sus prendas y la salvaje magnificencia de su apero” embelesan a aquellos personajes; el cacique

del lugar sucumbe al hechizo de su guitarra y sus cantos (89). Las mujeres del lugar coquetean con él, que, fiel al vínculo matrimonial, no les presta mayores atenciones (hasta donde el narrador sabe): “Cuentan que las indias solían hacerle el *ojo tierno*, pero el corazón del gaucho estaba lleno por otros sentimientos, y si tuvo allí alguna aventura amorosa, no ha llegado a nuestro conocimiento ni hemos tratado de averiguarla” (89). En pocos pasajes de *Juan Moreira*, el narrador desconoce el rumbo de las acciones o los pensamientos de sus personajes; sobre todo cuando se trata de glorificar al protagonista, aquél muestra un conocimiento minucioso de la vida y los sentimientos de su héroe. Pero esta vez intenta ocultar o evadir una realidad atroz de los conflictos entre indios y blancos. Como Rotker señala, el cuerpo de la mujer del enemigo sirvió para dejar huellas indelebles de la superioridad de unos sobre otros (cf. *Cautivas*, 225). El narrador reduce esa violencia a un hipotético desliz donjuanesco.

Moreira también adquiere el vicio del juego de cartas, donde siempre salía victorioso, ya fuera de buena o mala manera. Los indios se enfadaban por perder y propiciaban “lances muy desagradables que habían terminado en una lucha a mano armada, en que el indio sacaba siempre la peor parte, pues Moreira no se hacía mucho de rogar para sacar su daga y hacer un desparramo” (90). A lo largo de la novela, se narra con gran minucia casi una veintena de duelos a cuchillo, pero el narrador apenas dedica un par de líneas a las peleas del protagonista con los indios. Éstas, en el esquema de la novela, no pueden considerarse duelos, pues no hay un oponente digno del héroe. Se trata de meras escaramuzas a las que basta con aludir. Tampoco se puede considerar que los posibles asesinatos de Moreira sean crímenes: los indios no poseían la categoría de ciudadanos ni, por lo que deja ver el texto, la de seres humanos. Quizá por ello el narrador cuenta como una hazaña astuta el robo de sus “sueldos” y “raciones” correspondientes a tres meses.

Después de que les pagan, los indios pasan casi dos días seguidos jugando y perdiendo su dinero y sus pertenencias con Moreira. En medio de la partida más importante, con el cacique del lugar, se descubre que aquél hace trampa, pero logra escapar, gracias a su astucia, con el botín completo. Aunque el personaje en cuestión comparte la corrupción de los indios, Gutiérrez traza un límite preciso: Moreira no es semejante a los indios, sino superior. De ningún modo, se podría confundir con ellos.

En “La noche...”, Borges desaparece esa distinción. Tras los comentarios oblicuos sobre la inexperiencia sexual del segundo narrador, éste se fija en “la Cautiva”, una de las mujeres que atienden en La Estrella (*ELA*, 92). Rufino pide a la muchacha: “Volvé a contar lo del malón, para refrescar la memoria” (92). Al relato de la Cautiva corresponde el tercer nivel narrativo de “La noche...” Ahí se describe un malón: “Era como si todo el desierto se hubiera echado a andar. Por los barrotes de la verja de fierro vimos la polvareda antes que los indios. [...] Se golpeaban la boca con la mano y daban alaridos. En Santa Irene había unas armas largas, que no sirvieron más que para aturdir y para que juntaran más rabia” (*ELA*, 93). Sin embargo, este relato queda inconcluso en el tercer nivel narrativo; lo interrumpe —para de algún modo continuarlo— la llegada intempestiva de Moreira y sus compañeros: “Hablaban la Cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos. Un empujón y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño” (*ELA*, 94). Está a punto de describirse la violencia de aquellas invasiones: en los malones de los indios —y en los de los blancos, pues también los hubo—, había asesinatos, saqueos y raptos de mujeres; al principio de su historia, la Cautiva adelantó que “lancearon” a su hermano. Se interrumpe su relato, pero no el del segundo narrador: la violencia, en efecto, se ejerce. En este pasaje, hay una breve superposición de planos narrativos entre el tercer nivel y el segundo. Por un momento,

parecería que La Estrella va a ser invadida. Inicialmente, se podría atribuir ese efecto al dramatismo con que ese personaje narra su historia: “Hablaban la Cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos”. Luego, debido a la ambigüedad que permite el sujeto implícito o morfológico en español, no sabemos, por un momento, quiénes irrumpen en el prostíbulo: “Un empujón y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño”. Los dos verbos en plural —‘estaban’ y ‘entraran’— admiten como sujeto tanto a Moreira y sus secuaces como a los “indios del desierto”. El cuento insinúa una especie de continuidad o fusión entre planos narrativos: parecería que los personajes del tercer nivel pasan al segundo. Sin embargo, de inmediato Borges precisa ese efecto: “Eran orilleros borrachos”, dice el segundo narrador. Los describe y se centra en Moreira. Tras relatar la muerte del cuzquito, comenta: “Aquí empieza de veras la historia” (*ELA*, 94). Entonces habla de los dones que recibió aquella noche: primero el amor de la cautiva y luego ver la muerte de Juan Moreira. Éste no sólo entra como indio del desierto a La Estrella, sino que además ocasiona una especie de malón dentro del lugar, cuya primera víctima fue aquel animal indefenso.

Para Juan Pablo Dabove, “«La noche» no es necesariamente el momento donde el Borges anciano elige la respetabilidad [...]. Es más bien un radical retorno a Gutiérrez y su escritura del gaucho malo. A este retorno lo llamo «La perspectiva de Hormiga Negra»” (“Borges y Moreira...”, 403). En buena medida, estas consideraciones se basan en una lectura atenta del ensayo “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” (1937). Como hemos visto, ahí Borges afirma que el Moreira de la ficción es “un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima” y su creador, un “autor de folletines lacrimosos y ensangrentados” (41-42). Borges advierte en la obra de este último, un texto y un personaje que exceden esos límites:

Moreira, sin embargo, no es la novela de Gutiérrez que yo suelo recomendar o prestar. Prefiero una que es casi desconocida y que debió desconcertar a su honesta clientela de compadritos, tan veneradores del gaucho. Hablo de la sincera biografía de Guillermo Hoyo, cuchillero que fue de San Nicolás, alias Hormiga Negra. Quienes no se dejen desalentar por la incivilidad del estilo [...] percibirán en esa novela el satisfactorio, el no usado, casi escandaloso sabor de la veracidad. Es verosímil que le dé valor el contraste con la pompa sentimental de todas las posteriores novelas gauchas, sin excluir las otras de Gutiérrez y el *Don Segundo Sombra* (40-41).

Según Borges, los compadritos del XIX esperaban un gaucho que oscilara entre la violencia y el sentimentalismo. En *Hormiga Negra*, Gutiérrez se habría apartado de esa convención para ofrecer a los lectores un personaje y un mundo puramente violentos. En esta reseña de 1937, Borges opone la “sinceridad” y la “veracidad” a los raptos de sentimentalismo. Podríamos decir, entonces, que por excluir la lágrima —el tono del lamento— y hacer énfasis en la sangre —el tono del desafío—, *Hormiga Negra* resulta un texto más sincero y veraz —cabe recordar que en esos años Borges tenía una perspectiva muy idealista del culto del coraje—: “No sé si el «verdadero» Guillermo Hoyo [es decir, el individuo en que se basa el personaje literario] fue el hombre de viaraza y puñalada que describe Gutiérrez; sé que el Guillermo Hoyo de Gutiérrez es verdadero” (41). Para concluir su comentario, Borges ofrece un breve resumen de la vida de este escritor:

Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad. Lo salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida (42).

El comentario incurre en una hipérbole: de antemano, Borges sabía que entre fines del XIX y principios del XX, la “inmortalidad” había optado por *Juan Moreira* y que desde la canonización de Lugones y del Centenario, Martín Fierro se había convertido en el gaucho

por excelencia. Mediante este final, el autor intenta convencer a sus lectores —de *El Hogar*, originalmente—de la importancia de *Hormiga Negra*.⁶⁶

Dabove ahonda en estas consideraciones de Borges y las relaciona con “La noche...”, escrito más de tres décadas después de la nota en cuestión, tras la etapa de crisis del coraje en su narrativa:

Una sola virtud [...] redime [a Hormiga Negra]: un coraje sin tacha cuando debe ejercerlo. En «La noche» Borges reescribe el fin del *Juan Moreira*. Pero nos cuesta reconocer en el Moreira del cuento al enjoyado y seductor jinete que habita la imaginación argentina [...]. En «La noche», Moreira es un bravucón que mata a un perrito amigable, inspira miedo a las mujeres, es vicioso y abusador, muere de una manera no particularmente heroica. Moreira es todo eso porque Borges da al personaje los rasgos de su oscuro hermano de armas, Hormiga Negra [...] (“Borges y Moreira...”, 404).

A decir de este crítico, Borges habría querido, mediante “La noche...”, que el *Juan Moreira* hablara “sobre la excluyente pasión del coraje, *del coraje sin porqué*, del coraje que no se divorcia de sus equívocos compromisos” (405). Bajo tales consideraciones, cabe decir que en este cuento, se opta por la violencia y el valor del personaje original, y se deja a un lado sus paroxismos lacrimosos. Dabove concluye: “«La noche de los dones» nos invita a retornar a la escena a la vez cruel y conmovedora de los hombres que luchan por la pura tentación del peligro. Hombres que quizás son brutales, que quizás son malvados [...]. Pero que tienen una virtud redentora” (409). Esa virtud sería el coraje “sin porqué” y “sin tacha”. Como quizá el lector habrá previsto, me es forzoso diferir profundamente de Dabove en este punto. Si bien en “La noche...” Borges se aparta de las convenciones sentimentales de los trabajos de Gutiérrez y acentúa el carácter violento de Moreira, el coraje o valentía están excluidos —o tal vez desplazados hacia otros personajes—.

⁶⁶ Esta reseña, además, tiene la singularidad de tratar un libro argentino, pues en sus colaboraciones para aquella revista, Borges solía hablar de literatura extranjera.

Sin duda, es necesario revisar y tener en mente aquella nota de Borges sobre Gutiérrez publicada en 1937. No obstante, al identificar o establecer vínculos entre esa nota y “La noche...”, conviene proceder con suma cautela. Aunque ambos documentos tratan el mismo tema, la perspectiva de su autor ha cambiado de una manera ostensible, como se ha descrito en el capítulo anterior. Para comenzar, Borges remite a textos muy distintos: hacia finales de la década de 1930, sostiene que Moreira “es un lujoso personaje de Byron”; hacia principios de 1970, sus reflexiones lo llevan al *Quijote* y a la novela de caballerías. La influencia del Juan Moreira ficcional sobre la cultura popular argentina y la actualización de algunos tópicos de la narrativa española en el *Moreira* de Gutiérrez permiten advertir que Borges corrigió o afinó sus juicios. La nota de 1937 inicia de un modo categórico, pero elusivo: “Descartada la guerra con España, cabe afirmar que las dos tareas capitales de Buenos Aires fueron la guerra sin cuartel con el gaucho y la apoteosis literaria del gaucho” (38). A partir de los trabajos de Rotker y Viñas, debe añadirse que en esos años Buenos Aires afrontó, por lo menos, otras tres tareas “capitales”: conquistar, desaparecer y olvidar al indio. Por diversas razones, que están más allá de mi investigación, la obra borgeana —y, en general, la literatura argentina de la primera mitad del XX— se resistió a tratar ese tema. No obstante, en “La noche...”, el relato incompleto de la Cautiva se interna en los caminos inciertos de la literatura de frontera. Finalmente, mientras en “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, se exalta el coraje y el duelo a cuchillo, en “La noche...” Borges subvierte los códigos del “ritual” y la “ética” de esa clase de enfrentamiento: el cuento evade, frustra y omite el duelo a cuchillo.

Al comienzo de su relato, el segundo narrador destaca la habilidad de Rufino en el manejo del cuchillo: “él era bastante mayor y tenía fama de animoso. Era muy diestro; cuando jugaban a vistear el que quedaba con la cara tiznada era el otro” (*ELA*, 90). Como

se recordará, para ir al prostíbulo, el personaje en cuestión se viste de manera especial y “luce su puñal de plata”. Sin embargo, cuando Moreira lo provoca, Rufino se comporta de un modo que, dentro del código gauchesco, puede considerarse cobarde: a decir verdad, el verbo ‘lucir’ y el material del arma delatan los propósitos y las limitaciones de Rufino: al portar aquel cuchillo, aspira al lucimiento, no a una pelea auténtica. Daniel Balderston observa que el preámbulo para el duelo a cuchillo es la provocación; añade que en la narrativa de Gutiérrez, el provocador suele padecer la muerte (55). Rufino simplemente “se demuda” y se “hace a un lado” cuando Moreira lo empuja; con esta acción desmiente su “fama de animoso”.

A decir de Dabove, en “La noche...” el verdadero héroe es Chirino, y la verdadera heroína, la Cautiva” (“Borges y Moreira...”, 408). Considero que es viable lo segundo. Pero disiento de lo primero: si bien Chirino es felicitado en el cuento, no se pone en tela de juicio su condición de asesino alevoso; por lo contrario, creo que ésta se acentúa. En el cuento, como en la novela, mata por la espalda a Moreira:

Por la tapia un hombre se descolgaba. De un brinco, el sargento le clavó el acero en la carne. El hombre se fue al suelo, donde quedó tendido de espaldas, gimiendo y desangrándose. Yo me acordé del perro. El sargento, para acabarlo de una buena vez, le volvió a hundir la bayoneta. Con una suerte de alegría le dijo:

—Moreira, lo que es hoy de nada te valió disparar.

De todos lados acudieron los de uniforme que habían ido rodeando la casa y después los vecinos. Andrés Chirino tuvo que forcejear para arrancar el arma. Todos querían estrecharle la mano. Rufino dijo riéndose:

—A este compadre ya se le acabaron los cortes (95-96).

En este punto, vuelve la imagen del perro muerto; por fin, el relato concede una pequeña tregua a Moreira: lo identifica con un ser inocente e indefenso. Lejos de sentir alguna compasión por aquel hombre agonizante, Chirino aprovecha su estado para rematarlo: en esta escena, Moreira ocupa el lugar del cuzquito, mientras el sargento se comporta tan

traicionero y criminal como el Moreira que llega a La Estrella. El comentario de Chirino alude a la cobardía de aquel personaje: en vez de enfrentar a sus adversarios hasta el último suspiro —como ocurre en la novela—, Moreira sale huyendo del prostíbulo; no es la primera vez que Moreira “dispara” —es decir, huye— al encontrarse con la justicia; a partir de lo dicho por el sargento Chirino, parecería que este personaje solía proceder de esa forma ante las fuerzas del orden.

Una vez que el bandido ha muerto, los vecinos acuden a ver el cadáver; quieren estrechar la mano homicida y alevosa de Chirino. El otrora apocado Rufino, ante una situación mucho menos comprometedora, se anima a hacer una burla: “A este compadre ya se le acabaron los cortes”. Con excepción, quizá, del segundo narrador, la Cautiva y el cuzquito, en el segundo nivel de “La noche...”, prevalece la infamia sobre cualquier otro rasgo: Borges subvierte de forma radical al héroe gauchesco y su entorno.

CONCLUSIONES

El ciclo gauchesco-orillero de la narrativa borgeana concluye con un texto bastante transgresor y desencantado. A la luz de los vínculos de “La noche...” con la cultura popular de fines del XIX y con la figura, polémica y fascinante, de Juan Moreira, se advierte la magnitud de las transgresiones que Borges lleva a cabo: sin miramiento alguno, despoja al héroe gauchesco —según el modelo de Eduardo Gutiérrez— de cada uno de sus atributos; no queda más que un “orillero borracho”, pendenciero y cobarde. El héroe gauchesco se vuelve casi irreconocible: no es de extrañar que sólo algunos críticos hayan prestado atención al hecho.

Durante la crisis del culto del coraje, Borges reconfiguró paulatinamente los rasgos más importantes del héroe en cuestión. En “La intrusa” (1966), los hermanos Nilsen incurren en la “debilidad” de enamorarse de la Juliana; ningún vestigio queda en ellos del gaucho cantor y sentimental: son orilleros analfabetos. En “El encuentro” (1969), si bien se narra un duelo a cuchillo a detalle, siguiendo la ‘liturgia’ instaurada por Eduardo Gutiérrez, el narrador —que conoce con minuciosidad la tradición gauchesca— termina rebasado, o “roto”, por la ciega violencia que Maneco Uriarte y Duncan despliegan. En “Historia de Rosendo Juárez” (1969), el protagonista, que ha padecido las miserias del suburbio, explica por qué no enfrentó al Corralero: harto de ver sangre derramada, se reconoció, “como en un espejo”, en ese fanfarrón y decidió cambiar su modo de vida. En “Juan Muraña” (1970), Borges alude a las limitaciones empíricas que, en el fondo, tenía para hablar del suburbio: pasó gran parte de su infancia encerrado en su casa, leyendo; su primer contacto con el Palermo cotidiano lo enfrentó a la pobreza, intolerancia y violencia de sus compañeros de

escuela. El protagonista de “El indigno” (1970), Santiago Fischbein, incurre en quizá el peor defecto sancionado por el canon gauchesco: la traición.

“La noche...” no es un cuento espontáneo: hay una trayectoria narrativa que lo justifica y nos ayuda a explicarlo. También las etapas anteriores del ciclo gauchesco-orillero nos permiten echar luz sobre las transgresiones, a veces crueles, que Borges ejerce sobre el héroe gauchesco. La gran influencia que la figura de Juan Moreira tuvo durante el nacimiento y el apogeo del culto borgeano del coraje favoreció las degradaciones posteriores. Ningún otro modelo, incluido el de Martín Fierro, influyó tanto en Borges. A partir de Juan Moreira, configuró y exaltó la figura del cuchillero suburbano; incluso cuando sus relatos se trasladan del suburbio a la campaña, procura hacer del héroe un compadrito cuchillero, para quien la sangre derramada no tiene mayor importancia y quien no puede detenerse hasta cumplir su destino: morir en una pelea a cuchillo contra alguien más guapo. Es razonable que a partir del modelo de Moreira, Borges haya reconfigurado al héroe gauchesco y prácticamente lo haya destruido en su último cuento dedicado al tema.

Durante casi toda su trayectoria narrativa, Borges trató el género gauchesco. Entre 1927 y 1935, llevó a cabo sus primeros ejercicios de narrador hasta lograr un cuento propio, donde se insinúan o, incluso, manifiestan algunas de sus mayores virtudes para el relato breve. Mientras “Leyenda policial” (1927) se subordina a una trama muy anquilosada y previsible —que proviene tanto de los relatos orales que Borges escuchó en su juventud como del modelo instaurado por Eduardo Gutiérrez—, “Hombre de la esquina rosada” logra independizarse de ese monótono esquema: el relato en primera persona, la “cobardía” de Rosendo, las intervenciones de la Lujanera, la búsqueda de un estilo oral, la omisión del acontecimiento más importante, entre otros recursos, permiten a Borges, por primera vez, ir más allá de los márgenes del coraje y Eduardo Gutiérrez.

Si bien durante la década de 1940, Borges se enfocó en el relato fantástico, en 1944 publicó “Biografía...” Al aproximarse al modelo de Hernández, la técnica borgeana se depura: los duelos son narrados con mayor sutileza, como en el *Martín Fierro*, y se atenúan las hipérbolos abundantes de Gutiérrez, cuya influencia, en la “ética” del cuchillero, no decae: el héroe pelea por fama; no tolera que alguien sea más valiente, famoso o diestro que él. Desde una perspectiva letrada, podría decirse que «El desafío» (1952) —cuento escrito durante el apogeo del coraje— resulta un retroceso o desliz en el estilo de Borges, quien recurre, como pocas veces, a argumentos y estrategias bastante efectistas. Por lo tanto, considero que este relato es uno de los más débiles de la serie gauchesco-orillera, junto con “Leyenda policial”. Sin embargo, debemos reconocer que, dentro de los parámetros de la cultura popular, «El desafío» es eficaz: al poco tiempo de su publicación en el periódico *La Nación*, dos lectores, mediante sendas cartas a Borges, confirmaron y ampliaron su relato.

En la tercera etapa del ciclo gauchesco-orillero, este autor logró distanciarse de Gutiérrez y, por lo tanto, de la técnica y las concepciones de las dos etapas anteriores. Esto le permitió componer textos de una mayor complejidad literaria. La estructura discursiva y temporal de los cuentos que van de “La intrusa” a “La noche...” propicia múltiples perspectivas para contar y juzgar los acontecimientos: no hay puntos de vista definitivos ni infalibles. En estos relatos, se establece un diálogo intenso con la tradición rioplatense, letrada y popular, de la que —para la década de 1960— algunos trabajos de Borges ya eran parte. Sin enunciar los textos la mayoría de veces —es decir, sin hacer referencias explícitas—, se comenta, reelabora o cuestiona el *Juan Moreira*, el *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, *Los gauchos judíos*, *El juguete rabioso*, la tradición del teatro gauchesco, la polémica del Moreirismo, “Hombre de la esquina rosada”, *Evaristo Carriego*, entre otros. En esta etapa se configura gradualmente un estilo tan erudito y sutil como el de los

cuentos más célebres de Borges; “La noche...” sería, para mí, la culminación de ese periplo. Yo diría que este autor trató con la misma diligencia la tradición llamada “universal” y la local. Por razones diversas —gusto, prestigio, accesibilidad, prejuicios, convenciones de lectura—, se ha dificultado a los lectores, “comunes” y especializados, sostener ese equilibrio en la recepción de la obra borgeana. Es muy probable que la vertiente universal prevalezca a largo plazo. Sin embargo, ante un autor de las dimensiones de Borges, tal vez no convenga renunciar a los terrenos que cultivó con tanto esmero desde su primer libro hasta el último.

Sobre todo en la poesía, Borges seguirá tratando la tradición gauchesca. Por ello, no sería pertinente considerar definitiva, para su obra, la imagen —desencantada y cruel— del gaucho que aparece en “La noche...” Como mi investigación propone, quizá lo más conveniente sea identificar regularidades con respecto al coraje y el cuchillero. En la poesía final de Borges, se confirma su tendencia a exaltar, mediante este género, a los hombres de coraje. En ninguno de los poemas que he revisado, se cuestiona al gaucho o al compadrito.¹ Reaparecen la nostalgia del Buenos Aires de fines del XIX y principios del XX —“1929” y “Buenos Aires”—, el monótono esquema narrativo del duelo a cuchillo —“Milonga del forastero” y “El condenado”—, el culto del valor y, desde luego, del puñal —“La promesa”, “El estupor” y “Milonga del sueño”—. No obstante, como suele ocurrir en un autor tan complejo, se introducen varios matices de importancia. Por ejemplo, en “Buenos Aires” (*La cifra*, 1981), el poeta echa de menos la antigua ciudad, ya desaparecida, pero comprende que en el futuro se experimentará una nostalgia semejante a la suya:

¹ Éstos son: de *El oro de los tigres* (1972): “El gaucho”, “La tentación”, “1891”, “1929”, “La promesa”, “El estupor”; de *La moneda de hierro* (1976), “Hilario Ascasubi (1807-1875)”; de *Historia de la noche* (1977), “Milonga del forastero”, “El condenado”; de *La cifra*, “Buenos Aires”, “Milonga de Juan Muraña”; de *Atlas* (1984), “Milonga del puñal”; de *Los conjurados* (1985), “Todos los ayer, un sueño”, “Milonga del infiel”, “Milonga del muerto”.

Alguien casi idéntico a mí, alguien que no habrá leído esta página, lamentará las torres de cemento y el talado obelisco.²

En la narrativa borgeana, se suele establecer una relación rígida entre pasado y presente: éste es una degeneración de aquél. Muy pocas veces se habla del futuro, que, por lo general, implica un empobrecimiento y una desmemoria aún mayores. En “Buenos Aires”, el poeta se distancia de su experiencia nostálgica del pasado; advierte —y admite— que en el futuro, se experimentará una nostalgia semejante a la suya: alguien extrañará la ciudad presente, donde él se siente ajeno: “He nacido en otra ciudad que también se llama Buenos Aires”. Al relativizar su experiencia, el poeta puede sentir empatía hacia quien echará de menos la urbe moderna, cuyos encantos poco agradaban a Borges.

En la cuarteta final de la “Milonga de Juan Muraña” (*La cifra*, 1981), advierto otro matiz de interés:

Lo recordaba Carriego
y yo lo recuerdo ahora.
Más vale pensar en otros
cuando se acerca la hora.³

Anteriormente, el poeta observó que Muraña, a quien “recordaba Carriego”, “tuvo una sola virtud”. Ésta fue, desde luego, el valor o coraje. Se podría decir que hacia los 82 años, por una cuestión natural, de tiempo, Borges sentía que la hora de su muerte se aproximaba. Invoca, entonces, la figura de Muraña, cuyo ejemplo de valor inquebrantable podría servirle para no temer el descenso “a la última sombra”.

En el soneto “Todos los ayeres, un sueño” (*Los conjurados*, 1985), reaparece la idea de que Borges habría tramado “la mitología de un Buenos Aires que jamás existió” (“Epílogo”, *OC74*, 1144). El poeta enumera una serie de elementos que le “bastaron” para

² *Obras completas*, Emecé, México, 1989, t. 3, p. 305.

³ *Ibid.*, p. 314.

consumar esa labor ilusoria: Juan Muraña, el rasgueo de una guitarra, los relatos del coraje contados por “una voz pretérita” y la ‘liturgia’ del duelo. En el tercer cuarteto, se comparan las “invenciones” borgeanas con las de la historia:

Una mitología ensangrentada
que ahora es el ayer. La sabia historia
de las aulas no es menos ilusoria
que esa mitología de la nada.⁴

En uno de sus últimos poemas, Borges “reconcilia” las dos vertientes principales de su obra: la universal y la local. Tanto sus textos del suburbio como la Historia han erigido mitos:

El pasado es arcilla que el presente
labra a su antojo. Interminablemente.⁵

Si el pasado es arcilla y si la Historia también forja mitos, ¿por qué le sería negada esa posibilidad o ese derecho a cualquier individuo? Lo importante sería saber que en ningún caso, se alcanzan o poseen verdades absolutas, como Borges mismo llegó a creer, de manera dogmática, en un par de textos suyos dedicados a la tradición gauchesca.

⁴ *Ibid.*, p. 493.

⁵ *Idem.*

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- BORGES, Jorge Luis, *El círculo secreto. Prólogos y notas*, Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio (eds.). Emecé, Buenos Aires, 2003.
- _____, *El idioma de los argentinos*. M. Gleizer, Buenos Aires, 1928.
- _____, *El libro de arena*. Emecé, Madrid, 1975.
- _____, *El matrero*. Edicom, Buenos Aires, 1970.
- _____, “Hombres de las orillas”, *Revista Multicolor de los sábados*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1933, s. p.
- _____, “Leyenda policial”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, 1927, núm. 38, 4.
- _____, *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- _____, *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 2011, t. 3 (anotado por Rolando Costa Picazo).
- _____, *Obras completas*. Emecé, México, 1989, t. 3.
- _____, *Obras completas en colaboración*. Emecé, Buenos Aires, 1979.
- _____, *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza, Madrid, 2002.
- _____, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar*, Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.). Alianza, Madrid, 1998.
- _____, *Textos recobrados*. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio [eds.], Emecé, Buenos Aires, 2001, t. 3.
- _____, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Hermes, México, 1987, pp. 112-129.

_____, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Sur*, 1940, núm. 68, 30-46.

_____ y Silvina Bullrich, *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*. Emecé, Buenos Aires, 2000.

GUTIÉRREZ, Eduardo, *Juan Moreira*. Sopena, Buenos Aires, 1941.

“HARTO DE LOS LABERINTOS”, entrevista de César Fernández Moreno con Jorge Luis Borges, *Mundo Nuevo*, 1967, núm. 18, pp. 5-29.

HERNÁNDEZ, José, *El gaucho Martín Fierro*, ed. bilingüe, trad. C. E. Ward, con notas de Frank G. Carrino y Alberto J. Carlos. State University of New York Press, New York, 1967.

_____, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, en *Poesía gauchesca*, sel., notas, vocabulario y cronología Jorge B. Rivera. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

JUAN MOREIRA DE EDUARDO GUTIÉRREZ. *Drama en dos actos*, en *Breve historia del teatro argentino*, ed. L. Ordaz, t. 2: *La organización nacional*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962, pp. 25-50.

JUAN MOREIRA (1886), *drama por Gutiérrez-Podestá*, s. editor. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1935.

Bibliografía crítica

ALONSO, Amado, “Borges, narrador”, *Sur*, 1935, núm. 14, 105-115.

AMATTO, Alejandra, “Una declaración final borgeana: «Aspectos de la literatura gauchesca» como una propuesta de relectura genérica”, en Rafael Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 127-149.

AVELAR, Idelber, “Ficciones y rituales de la masculinidad en la obra de Borges”, *La Biblioteca*, 2013, núm. 13, 92-105.

- BARDINA, Lidia, “Forma y contenido en dos cuentos de Borges: «Hombre de la esquina rosada» e «Historia de Rosendo Juárez»”, *Mester*, 18 (1989), 19-31.
- BOLDY, Steven, *A Companion to Jorge Luis Borges*. Tamesis, Suffolk, 2009.
- BORGES, LIBROS Y LECTURAS. *Catálogo de la Colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*, Laura Rosato y Germán Álvarez (edición, estudio y notas). Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2010.
- BOTERO CAMACHO, Manuel, *El abismo lógico. Borges y los filósofos de las ideas*. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2009.
- BALDERSTON, Daniel, *Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000.
- _____, “«Puntos suspensivos»: sobre o manuscrito de «Hombre de la esquina rosada»”, *Manuscrita. Revista de crítica genética*, 2013, núm. 24, 7-14.
- CANTO, Estela, *Borges a contraluz*. Espasa Calpe, Madrid, 1999 [1989].
- CONTRERAS, Sandra, “Intervenciones con Sarmiento: A propósito de «Historias de Jinetes»”, en *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*, Juan Pablo Dabove (ed.). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008, pp. 77-99.
- DABOVE, Juan Pablo, *Bandit Narratives in Latin America: From Villa to Chavez*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2016.
- _____, “Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam: Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, México, 2008, pp. 391-412.
- _____, “Eduardo Gutiérrez: Narrativa de bandidos y novela popular argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. general Noé Jitrik, t. 3: *El brote de los géneros*, dira. Alejandra Laera, Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 295-324.

- DELLEPIANE, Angela B., “Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez”, *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), 487-506.
- FISHBURN, Evelyn, “(Dos) momentos epifánicos en la cuentística de Borges”, en Ruth Fine y Daniel Blaustein (eds.), *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2012, pp. 95-110.
- GAMERRO, Carlos, “Cuatro versiones de Moreira”, *Cuadernos LIRICO*, 2014, núm. 10 (en línea: <http://lirico.revues.org/1704>).
- GASPAR, Martín, “La liturgia del duelo y la voz popular en tres relatos de cuchilleros de Borges”, *Variaciones Borges*, 2017, núm. 43, 109-126.
- HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- KLINTING, Hanne, “Procedimientos de Re-escritura en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» de J. L. Borges”, *Variaciones Borges*, 2001, núm. 11, 187-248.
- LONA, Horacio E., “Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges”, *Variaciones Borges*, núm. 8, 1999, 153-165.
- LOUIS, Annick, “El testamento. Formas del realismo en *El informe de Brodie*”, en Juan Pablo Dabove (ed.), *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008, pp. 331-354.
- LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*. Libros Perfil, Buenos Aires, 1999.
- _____, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- OLEA Franco, Rafael, “Borges y Rulfo: otro diálogo posible”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66 (2018), 153-181.

- _____, “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006, pp. 37-66.
- _____, *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- OVIEDO, José Miguel, “Borges sobre los pasos de Borges: *El libro de arena*”, *Revista Iberoamericana*, 43 (1977), 713-719.
- PEREIRA Boán, Xosé, “La revisión narrativa del coraje en El informe de Brodie”, *Variaciones Borges*, 2016, núm. 41, 129-135.
- PÉREZ Bernal, Ángeles Ma. del Rosario, “El texto bíblico en «La intrusa»”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 2003, núm. 28, 105-124.
- PODESTÁ, Guido A., “La reescritura de *Juan Moreira*: La política del *decorum* en el teatro argentino”, *Latin American Theatre Review*, 25 (1991), 7-19.
- RETAMOSO, Roberto, “Reescrituras del Moreira”, *La trama de la comunicación*, 10 (2005), 85-96.
- RIVERA, Jorge B. “El folletín. Eduardo Gutiérrez”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, t. 2, pp. 217-240.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, “Borges 1970: A la búsqueda del proyecto perdido”, *Hispanamérica*, 1997, núm. 78, 109-116.
- ROJO, Grínor, “Doce calas en «La intrusa»”, *Revista Chilena de Literatura*, 2007, núm. 71, 127-133.
- SARLO, Beatriz, “Borges y la literatura de crímenes: una estrofa de Borges y nueve noticias policiales”, en *Reescrituras*, Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.). Rodopi, Ámsterdam, 2004, pp. 193-206.

SEIBEL, Beatriz, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor. Buenos Aires, 2002.

SPAGNUOLO, M., “Ascasubi, Borges y la Lujanera”, *Variaciones Borges*, 2003, núm. 16, 57-68.

_____, “Para dar fin a una discusión sobre «El fin» de Borges y posible comienzo a otra”, *Espéculo*, 2005, núm. 30, s. pp.

[Texto en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/elfin.html>]

ULLA, Noemí, *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1990.

VILLANUEVA, Graciela, “Avatares de Moreira”, *Revista Iberoamericana*, 71 (2005), 1167-1178.

WILLIAMSON, Edwin, *Borges. Una vida*, trad. Elvio E. Gandolfo. Seix Barral, Barcelona, 2004.

Bibliografía auxiliar

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, t. 1: *Edad Media y Renacimiento*, 2ª ed. Gredos, Madrid, 1970.

BACON, Francis, *The Essays or Counsels, Civil and Moral, of Francis Ld. Verulam Viscount St. Albans*. Mount Vernon, Nueva York, 1883.

BARTHES, Roland, *S/Z*. Siglo XXI, México, 2001 [1ª ed. en francés, 1970].

BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*. Castalia, Madrid, 1983.

CARRIZO, Fabio [José Seferino Álvarez Escalada], “Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira”, *Caras y caretas*, 1903, núm. 235, s. pp.

CAUSAS CÉLEBRES: Juan Moreira 1869-1879. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires Dr. Ricardo Levene y Universidad Nacional de Lomas de Zamora, versión digital del expediente, 2002.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Causa_judicial_Juan_Moreira_1869-1879.pdf).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Diego Clemencín (ed. y coms.). D. E. Aguado Impresor, Madrid, 1836, t. V.

CHIAPPARA, Enrique, *Glosario lunfardo*. S. ed., Montevideo, 1978.

CHUCHUY, Claudio y Laura Hlavacka, *Nuevo diccionario de argentinismos*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1993.

CONDE, Oscar, *Diccionario etimológico del lunfardo*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1998.

CONTRERAS, Leonel, *Historia cronológica de la ciudad de Buenos Aires: 1536-2014*. Editorial Dunken, Buenos Aires, 2014.

DEL PINO, Diego A., *Historia y leyenda del arroyo Maldonado*. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.

DICCIONARIO DEL USO DEL ESPAÑOL DE AMÉRICA Y ESPAÑA. Vox, Barcelona, 2002.

DICCIONARIO DE AMERICANISMOS. Asociación de Academias de la Lengua Española, Lima, 2010.

FEIERSTEIN, Ricardo, *Historia de los judíos argentinos*. Galerna, Buenos Aires, 2006.

FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Littoral*, 1983, núm. 9, 3-32 [esta conferencia fue pronunciada originalmente el 22 de febrero de 1969].

GAYOL, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2000.

GARCÍA VELLOSO, Enrique, *Memorias de un hombre de teatro. Selección*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.

GERCHUNOFF, Alberto, *Los gauchos judíos*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 194.

GOBELLO, José, *Nuevo diccionario lunfardo*. Corregidor, Buenos Aires, 1990.

- GÚIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*, sel. estudios y cronología Luis Harss y Alberto Blasi. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1983.
- HURTADO, Gustavo, *Tangoanálisis de papusas que no oyen y varones amuraos*. Club de Estudio, Buenos Aires, 1994.
- LUGONES, Leopoldo, *El payador*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991.
- MARQUIS STAMBLER, Beatriz, *Vida y obra de Alberto Gerchunoff*, tesis de doctorado (versión española). Universidad de la ciudad de Nueva York, 1976.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 2007.
- ORDAZ, Luis, “El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo”, en *Historia de la literatura argentina*, t. 2: *Del Romanticismo al Naturalismo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, pp. 169-192.
- PECAR, Samuel, “El Rusito”, en *Cuentos judíos latinoamericanos*, Ricardo Feierstein (sel. y pról.). Milá editor, Buenos Aires, 1989, pp. 62-65 [este relato forma parte de *Los rebeldes y los perplejos. Cuentos casi serios*, 1959].
- PEDROSA, José Manuel, “La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol”, *Criticón*, 2003, núms., 649-660.
- PERLONGHER, Néstor, *Alambres*. Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1987.
- PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*. Debolsillo, México, 2014.
- “PSICOLOGÍA DE JUAN MOREIRA” [resumen anónimo de la conferencia dictada por José Ingenieros], *Archivos de Psiquiatría y Criminología aplicadas a las ciencias afines*, 9 (1910), pp. 630-631; y *Anales de Psicología*, 2 (1911), 149-150.
- ROJAS, Nerio, “El verdadero Juan Moreira”, *Archivos de Medicina Legal*, 1943, núm. 13, pp. 91-106.

- QUESADA, Ernesto, *En torno al criollismo*, Alfredo V. E. Rubione (estudio crítico y comp.).
Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil. Gredos, Madrid, 1979.
- _____, *Diccionario de la lengua española*. Espasa, Madrid, 2001.
- REGULES, Elías, *Versos Criollos*. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social,
Montevideo, 1965.
- ROTKER, Susana, *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Ariel, Buenos Aires, 1999.
- SANTA BIBLIA, versión Reina Valera revisada. Grupo Nelson, Nashville, 2018.
- SARDIÑAS, José Miguel, *El héroe en la literatura gauchesca argentina del siglo XIX*. Fontamara,
México, 2017.
- SCOBIE, James, *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910*. Oxford University Press, Nueva
York, 1974.
- _____, “The Paris of South America”, en *The Argentina Reader. History, Culture, Politics*.
Gabriela Nouzeilles y Graciela Montaldo (eds.), Duke University Press, Durham, 2002,
pp. 170-181.
- TORRES, Juan Lucio, *El español como soldado argentino. Participación en las campañas
militares por la libertad e independencia*. Ediciones de La Torre, Madrid, 2014.
- VEGA, Carlos, *Las danzas populares argentinas*. Ministerio de Educación de la Nación, Buenos
Aires, 1952.
- VIÑAS, David, *Indios, ejército y frontera*. Siglo XXI, México, 1982.
- ZINGARELLI, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Miro Dogliotti y Luigi Rosiello (eds.).
12ª ed., Bolonia, 1998.