

Bryn Mawr College

Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College

Spanish Faculty Research and Scholarship

Spanish

2017

La liturgia del duelo y la voz popular en tres relatos de cuchilleros de Borges

Martín L. Gaspar

Bryn Mawr College, mgaspar@brynmawr.edu

Follow this and additional works at: https://repository.brynmawr.edu/spanish_pubs



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

[Let us know how access to this document benefits you.](#)

Citation

Martín L. Gaspar. "La liturgia del duelo y la voz popular en tres relatos de cuchilleros de Borges". *Variaciones Borges* 43 (2017): 109-126.

This paper is posted at Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College.
https://repository.brynmawr.edu/spanish_pubs/22

For more information, please contact repository@brynmawr.edu.

La liturgia del duelo y la voz popular en tres relatos de cuchilleros de Borges

Martín Gaspar

Borges vaticina que los siguientes poemas de Carriego conmoverán –acaso– a muchas generaciones argentinas: “El casamiento”, “Has vuelto”, “El alma del suburbio”, “En el barrio” (OC 142). Se trata de poemas en los cuales los habitantes pobres del suburbio son el marco que construye un centro de atención. En “El casamiento” nos encontramos con “bullicio”, “gritería”, “grupos de la vereda”, “varias chismosas” y un “montón de curiosos” que se callan para escuchar un duelo entre dos payadores que está por comenzar (Carriego 134-37). En el segundo poema, quien “ha vuelto” es el organito, a quien “la gente modesta [...] mira pasar”; nuevamente, espectadores: “Adiós, alma nuestra!, parece / que dicen las gentes en cuanto te alejas” (140). En “En el barrio” la multitud escucha historias de “sombrias pasiones”, “castigos crüeles”, “agravios mortales” y “novias infieles” de boca de un guitarrero (90). “El alma del suburbio”, por último, se expone sobre una larga galería de voces y personajes típicos y anónimos (“la algarabía del conventillo”, el pregonero, el “heraldo gangoso”, comadres

que comentan, parroquianos jugando al truco, el expresidiario, la tísica, la “mujer del obrero”, vigilantes) para detenerse en uno:

¡Allá va el gringo! ¡Como bestia paciente
que uncida a un viejo carro de la Harmonía
arrastrase en silencio, pesadamente,
el alma del suburbio, ruda y sombría! (84)

Son poemas que extraen de lo colectivo una voz o personaje que adquiere centralidad, representatividad, debido al marco que lo rodea. Equivalentes literarios del *paneo* con que comienza el clásico del cine mexicano *Nosotros los pobres* (1948), forman la coreografía costumbrista de una comunidad de pocos recursos, propicia para el melodrama y barroca de personajes que se detiene, al cabo, en los futuros protagonistas. En estos poemas, las riquezas del barrio suburbano –rico en pobreza, voces, historias y música– siempre son pasibles de ser *cifradas* en una voz o “alma”. “Creo”, sentencia Borges luego de sugerir su escueta antología, “que [Carriego] fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor” (OC 142). Observar, descubrir, inventar (sinónimos en este caso) “nuestros barrios pobres”: he aquí el gran logro del poeta del suburbio. Es un logro romántico, en el cual la heterogénea multitud formada de tipos se vuelve espectadora de una expresión que la representa. Pero también un logro tímido y de orden secundario. Nunca escuchamos la voz protagónica que nos refiere el poeta (la del organito, el guitarrero, el duelo de payadores, el gringo).

Ya se han explorado los diversos motivos de fama literaria, poéticos, políticos y entrañables por los que Borges escoge a Carriego como “origen poético”.¹ Lo que me interesa aquí es indagar una vertiente de la obra de

1 Sabemos por Beatriz Sarlo que la marginalidad en el circuito literario de este poeta “pobre, cuya mayor virtud fue ‘no ser enfático’” es uno de los motivos por los que Borges lo elige como “origen poético” (40). Aprendemos de Alan Pauls que, por medio de Carriego, “Borges diseña la clase de escritor que se propone ser [...]: un escritor ‘modesto’, opaco y abstigente, alguien que ha canjeado el estrépito de la ‘nueva sensibilidad’ por la naturalidad de las entonaciones populares, el prestigio de lo singular por la gracia reticente de lo común, la veleidad de ser original por la vocación de ser anónimo” (19). En términos políticos, Molloy y explica que, con el anacronismo de elegir en 1930 a un poeta muerto en 1912 (que a su vez se refería a una ciudad anterior a la gran inmigración), Borges pide prestada la nostalgia de la “gran aldea” lamentada ya por la genera-

Borges que dialoga con este particular “invento” de Carriego: la escena en que la atención se condensa y surge una voz representativa de los muchos, los espectadores, los secundarios. Me refiero, pues, a un motivo vinculado con la forma en que tratará narrativamente la relación entre el barrio pobre del suburbio y su voz, entre comunidad y representante. Ciertamente, hablar de “comunidad”, “representantes” y “barrios pobres” alude, directa o indirectamente, a lo político.² A esta imbricación entre forma e ideología (es decir, a la ideología que sugiere la forma) me referiré con mayor énfasis hacia el final del estudio. Mi primer paso será la lectura formal: observar cómo Borges adopta y adapta la ceremonia popular de Carriego presente en los poemas que él considera más valiosos. A partir de allí, buscaré entrever una teoría borgeana de la tipicidad y la representatividad de lo popular.

Volvamos brevemente a Carriego y su ceremonia de la voz popular. Notamos en ella una forma nítida de lo típico: los personajes que la enmarcan son innombrados porque nombrarlos, individualizarlos, sería restarles tipicidad. Se los nombra tautológicamente, mencionando su *función* en la coreografía de lo social: “el guapo” lo es e impone respeto, “el músico” desafina, “las comadres” comentan, “el vigilante” vigila. ¿Cómo interviene Borges este procedimiento? En primera medida, condensando. En su comentario sobre la obra de Carriego reduce el marco o cuadro de costumbres del poeta recortando dos funciones-personajes que juzga más exitosos: el del guapo y el de la “costurerita que dio aquel mal paso”. Reconoce que el segundo es “ese otro mito más popular de Carriego”, pero lo

ción de 1890 (Wilde, Cané y Mansilla)) (“Flâneries” 26-28). El motivo entrañable nos lo refiere Borges: Carriego visitaba habitualmente su casa y le sirvió para conectarse, años después y al regreso de sus años europeos, con el mundo (Palermo) fuera de la casa y su biblioteca. En el “Prólogo” a *Evaristo Carriego* imagina preguntarse cuando niño: “¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A estas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo” (OC 101).

2 Tenemos herramientas para emprender la indagación de lo político. Sabemos que Borges se crió rodeado de fuentes anarquistas, fue un declarado nominalista (y según el nominalismo lo colectivo es una entelequia), desconfió de la política representativa. “Zigzageó”, comenta Bruno Bosteels, entre “distintas convicciones políticas”, pero siempre mantuvo un descreimiento libertario de la representación política manifestado en continua referencia a *The Man Versus the State*, de Herbert Spencer (252). Resulta más productivo, sin embargo, encarar la lectura textual a partir de la forma para no reducir al texto a un puro síntoma.

descarta junto con su “contratiempo orgánico-sentimental” (OC 128). Se queda con el primero, por supuesto, y lo hace tanto por preferencia personal (“me interesa con más justificada atracción”) como porque esta “comunidad [ha resuelto] que el valor es la primera virtud”.³ En este guapo o cuchillero, narrativizado, encontramos una figura privilegiada (sin dudas anacrónica e inventada) para indagar lo popular en Borges.

Sabemos que en ensayos, poemas y relatos volverá una y otra vez sobre este “cultor del coraje” y, especialmente, sobre *su* ceremonia por antonomasia: el duelo de honor.⁴ La liturgia del duelo de cuchilleros aparece desarrollada narrativamente en una serie de relatos por demás conocida: la que va desde su temprano “Hombres pelearon” (de 1928, considerado por muchos el primero), pasa por uno de sus cuentos más famosos, “Hombre de la esquina rosada” (incluido en *Historia universal de la infamia*, de 1935), y llega hasta el tardío “Historia de Rosendo Juárez” aparecido en *El informe de Brodie* (1970).⁵ Suele entenderse el duelo que Borges elige heredar de la gauchesca como una suerte de guerra privada necesaria, provocada por una ofensa o desafío: el guapo o compadrito necesita –como el payador– de otro con quien medirse.⁶ Pero el duelo, como la payada, es –y

3 Tal vez sea aquí pertinente recordar que el guapo de Borges es una figura que, como explica Balderston, “no alcanza la estatura heroica y mítica del gaucho (Martín Fierro o Santos Vega): es el matón electoral, el compadre o su imitación más modesta, el delincuente local, el compadrito” (29). Tampoco Juan Moreira (otro mítico gaucho) es un modelo viable para Borges, como veremos más adelante.

4 “El duelo de honor”, comenta un presentador de una antología, es “una estilización del combate, una guerra privada que, al oponerse a las leyes que la prohíben, intenta reparar la imagen maltratada que provoca una ofensa, reclamando otra forma de justicia con la abstracción del honor que irremediablemente deriva de la dignidad ante Dios, aunque no se apele a su designio” (Solano 5). En los duelos cuchilleros de Borges, como en la gauchesca, el duelo de honor está vinculado a la fama, al qué dirán: es un honor derivado de lo social y que busca, no lo divino, sino lo social.

5 En estos relatos se han visto continuidades –“un sentido épico, de elevación humana, del drama del cuchillo y el coraje” (Mata 172)– y revisiones: Pereira-Boán observa que en la versión aparecida en *El informe de Brodie* “el verdadero coraje residiría [...] en una real política (ética) del pudor” (138). Alan Pauls lee cada relato como pasos de una misma “ceremonia fúnebre, el rito por medio del cual la escritura borgeana hace otro duelo, el duelo de una voz que ha muerto”: la de Nicolás Paredes, un caudillo político amigo de Borges que contaba historias de cuchilleros (64).

6 “El casamiento”, de Carriego, termina así: “Deseosos de aplausos y de medirse / de nuevo [...] van a verse las caras dos payadores” (137). Lo mismo puede decirse del duelo de cuchilleros: buscan “medirse” con otro, verle la cara y aumentar su fama marcando

esto es importante para nuestro propósito— una liturgia eminentemente *social*: siempre hay en torno al hecho de sangre una comunidad de espectadores. En torno a esta ceremonia buscaremos encontrar la *comunidad* en los tres relatos de Borges: el malevaje de “Hombres pelearon”; el barrio por el cual el observador se vuelve actor en “Hombre de la esquina rosada”; y la sociedad moderna que el protagonista de “Historia de Rosendo Juárez” pasa a integrar tras extricarse de la cultura del duelo. Estos relatos retratan tres perspectivas en torno de la ceremonia del duelo, tres tipos de voces y, con ellas, tres aproximaciones a lo popular.

“NO SIRVE SINO PA JUNTAR MOSCAS”: LA REPRESENTACIÓN

“Hombres pelearon” se presenta como un relato de lo típico o arquetípico. El título de 1928, con su carencia de artículos (incluso más que el título anterior, que tampoco los tiene: “Leyenda policial”, de 1927), así lo anuncia.⁷ La primera oración, en que las armas y vagas referencias de origen reemplazan los nombres de los principales actores, insiste: “Esta es la relación de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur” (*El idioma* 126). La manera general en que se describe la esquina puntual del hecho, Cabello y Coronel Díaz, lo reafirma: “una parecita, el fracaso criollo de un sauce, el viento que mandaba en el callejón” (*El idioma* 127). Y el final, que eleva lo típico hasta la trascendencia, lo rubrica: “Así fue el entrevero de un cuchillo del Norte y otro del Sur. Dios sabrá su justificación: cuando el Juicio retumbe en las trompetas, oiremos de él” (*El idioma* 128). La secuencia de la trama es, asimismo, típica de relatos de la gauchesca en muchos sentidos: un protagonista (“El Chileno”) desafía al otro verbalmente, poniendo públicamente en duda su valentía; el otro (“El Mentao”, es decir el *famoso*) lo invita a salir a la calle a pelear; el famoso, típicamente, lo mata, en este caso luego de hacer otra cosa típica: marcarle la cara.⁸

(“rubricando”, la palabra borgesiana que examinó Molloy en *Letras de Borges*) la cara del otro o matándolo.

7 El mismo relato apareció publicado bajo el título “Leyenda policial” en el número 38 de la revista *Martín Fierro*, en 1927, y “Hombres pelearon” en *El idioma de los argentinos* en 1928.

8 “Un salto y la cara del Chileno fue disparatada por un hachazo”, dice el relato. Sobre el origen, significado en Borges y relación con la gauchesca de marca del cuchillo en la cara, ver Balderston “La marca del cuchillo” en su *Borges: realidades y simulacros*.

Si consideramos, siguiendo la pista de Carriego, que este relato –sea que lo tratemos como un cuento policial, un bosquejo o “la relación de un sucedido” (Pauls 63)– contiene una ceremonia típica en torno a un colectivo popular, ¿con qué nos encontramos? ¿Quiénes son los espectadores? “El duro malevaje los vio pelear”, comenta el narrador. Y de ese colectivo da un paso al frente un personaje cuya voz es la última que se oye en el relato: “No sirve sino pa juntar moscas, dijo *uno* que, al final, lo palpó” (127, énfasis mío). Detengámonos en ese *uno* parasitario del duelo, que adquiere voz. Se trata de alguien que, como una mosca, “palpa” el cadáver. Narrativamente el Chileno “sirve”, una vez muerto y habiendo cumplido su parte en el duelo, para que este ser anónimo se nutra de él y vomite una frase popular. Si Carriego había inventado una voz de la comunidad nostálgica y entrañable, en “Hombres pelearon” la ceremonia del duelo da pie a una voz del lugar común, una voz infame que puede representar a los miembros del malevaje.

Esto se distingue de la gauchesca y de un modelo que interesa especialmente a Borges, el de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.⁹ Allí los espectadores del duelo se mantienen en silencio y al final se oye una voz: la voz del vencedor que representa los valores de la comunidad. Así sucede con el duelo favorito de Borges: el de Juan Moreira con Leguizamón.¹⁰ En la novela de Eduardo Gutiérrez, cuando Juan Moreira vence, los espectado-

9 Balderston señala que “uno de los aportes más importantes de Gutiérrez a la literatura gauchesca y a la mitología argentina es su modo memorable de representar peleas a cuchillo” (51). Borges fue asiduo lector de Gutiérrez, a temprana edad, según Alicia Jurado (28). Borges menciona sus “novelones policiales” entre “los mejores goces literarios que he practicado” (*El idioma* 101).

10 En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, un texto sobre el que volveremos, Borges señala que “ciertas peleas de Gutiérrez son admirables. Recuerdo una, creo que la de Moreira con Leguizamón [...] A puñaladas pelean dos paisanos en una esquina de una calle de Navarro. Ante los hachazos del otro, uno de los dos retorcede. 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. Un sargento de la policía provincial ha visto este duelo. El paisano, desde el caballo, le ruega que le arranque el facón que se le ha olvidado. El sargento, humilde, tiene que forcejear para arrancarlo del vientre muerto... Descontada la bravata final, que es como una rúbrica inútil, ¿no es memorable esa invención de una pelea caminada y callada? ¿No parece imaginada para el cinematógrafo?” (40). La descripción de Borges se ajusta al relato (más allá de esa pared “rosada”, de su invención).

res callan: “Ninguno se movió, ninguno turbó con una sola palabra aquel silencio imponente” (98). Moreira, arrogante y valiente –en lo que Borges considera una “bravata” y “rúbrica inútil” (40) que desmerece la escena– le pide a un sargento que observaba la contienda: “Haga el favor, amigo; alcánceme la daga que he dejado olvidada allí”. Cuando le quita la daga al cadáver y se la da a Moreira, más silencio: “se dirigió al sitio indicado y recogió la daga, que entregó a Moreira humildemente y sin permitirse la menor palabra” (99). La voz de Moreira es la del “alma del pueblo”.¹¹ Gutiérrez no genera una ceremonia de la que va a surgir la voz popular, como Carriego y como Borges, sino un portavoz: el propio héroe.

Ahora bien, Gutiérrez sí crea personajes secundarios dispersos que hablan a destiempo, se quedan en la bisagra entre palabra y acción, y no respetan a Moreira. No *cuentan* –en el doble sentido del término– y suelen hablar sin actuar: son los “flojos, de los que llaman *pura boca*”, señala el narrador (114). Maulas, capaces de burlarse, indignos incluso de la daga de Moreira (“No te degüello de asco”, le dice a uno) (238). Son, en definitiva, el *otro* defenestrable necesario para que haya un *nosotros* popular digno. Borges toma la voz de uno de ellos y la reposiciona como última cita en “Hombres pelearon”. Es individual (es “uno”) y aunque forma parte de un colectivo (integra el “malevaje”) no es necesariamente representativo, aunque sea inevitablemente sintomático. Estamos ya lejos de los poemas de Carriego y del modélico *Juan Moreira*, textos de corte romántico que aspiran a expresar o sugerir un *Volkgeist*. Para responder a la pregunta formal de lo popular (¿cómo contener a una comunidad en un solo relato?) Borges acude aquí a un método que él describe como “clásico” en su “Postulación de la realidad”: lo hace a partir de una acción o expresión *circunstancial* de uno de sus integrantes.¹²

11 La voz, siempre de Juan Moreira, prevalece: en otro episodio, canta sus penas y, tras el último rasguído de guitarra, “[t]odos los oyentes guardaron un profundo silencio, reteniendo en el oído la imagen de aquella triste caricia con que Moreira remató sus décimas” (125). Todo es silencio cuando el representante, por sus palabras o sus hechos, habla. Los espectadores son fundamentales para que la voz del héroe sea glorificada.

12 Borges sostiene que la postulación clásica de la realidad tiene tres modos: “notificación general de los hechos que importan”; “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos”; y por último “el tercer método, el más difícil y eficiente de todos,” que “ejerce la invención circunstancial” de memorabilísimos rasgos que son *insinuativos* (OC 220).

El personaje parasitario de la trama que se expresa con una frase popular en “Hombres pelearon” reaparecerá en “Hombre de la esquina rosada”, donde corroboramos el interés de Borges en el marco social de la ceremonia del duelo. En este segundo relato, la voz aparece duplicada en dos personajes femeninos: “-Para morir no se precisa más que estar vivo -dijo una del montón, y otra, pensativa también: // -Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas” (OC 333-34).

Del “montón” salen estas voces que se asoman para observar el cadáver y decir frases hechas y lugares comunes. También asoman además unos ladrones: “Lo levantaron entre muchos y de cuanto centavo y cuanta zoncera tenía, lo alijeron esas manos y alguno le hachó un dedo para refalarle el anillo” (OC 334). Pero del *montón* de espectadores sale también el narrador del relato, que alternativamente afirma sentirse parte de la comunidad y más digno que ella. Por una parte, el narrador anónimo se aparta. Menciona con menosprecio a las mujeres (“una del montón”, “otra”) y critica a los ladrones: “Aprovechadores, señor, que así se le animan a un pobre dijunto indefenso; después que lo arregló otro más hombre” (OC 334). Él es “más hombre”, es *mejor* (aunque de su relato se desprenda que es un homicida manipulador, un infame). Por otra, es en defensa de la comunidad que actúa. Se intuye aquí una dialéctica: se vuelve un individuo en la medida en que actúa en nombre de lo colectivo. Para ver esto tenemos que rastrear sus motivaciones: ahí está la clave.

El narrador es un espectador del fallido duelo entre Francisco Real, el Corralero, y Rosendo Juárez. Ante el desafío bravucón del Corralero, Rosendo se niega a luchar y se retira, emasculado (ya no es “un hombre”) y cediéndole al rival su fama y mujer, la Lujanera. Al observar esa escena, el narrador se ve contaminado por esa humillación que trasciende el oprobio personal del líder y cubre todo el barrio. “Me dio coraje”, reflexiona, “de sentir que no éramos naides” (OC 332). ¿Quién integra el tácito “nosotros”? Indudablemente el malevaje del lugar y, por extensión, la “patria chica”.¹³ El narrador, contándole la historia a “Borges”, reflexiona en una

13 El tema de la patria chica aparece en varios escritos de Borges, especialmente en los años 20. En la siguiente frase, vemos cómo la pertenencia se traza como círculos concéntricos: “Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los

suerte de fluir de la conciencia que tiene mucho de indagación psicológica¹⁴ sobre su pertenencia al barrio y la obligación de actuar:

Me quedé mirando esas cosas de toda la vida –cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba solo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierra, los hornos– y pensé que era apenas otro yuyo de estas 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 nomás? Sentí que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo. (OC 332)

La identidad comunitaria se constituye en relación con un espacio que en la enumeración caótica se presenta deshabitado.¹⁵ Se trata de una identidad orgánica, silvestre y pobre: ser “otro yuyo” implica integrar un “nosotros” inclusivo y excluyente que surge, literalmente, de *esa* tierra. La ofensa sin motivo aparente del Corralero es dirigida a Rosendo y al grupo que él representa: “He consentido a *estos infelices* que me alzarán la mano”, dice, “porque lo que estoy buscando es un hombre” (OC 331, énfasis mío).¹⁶ El narrador, aunque quiera, no puede extricarse de esa ofensa: “Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de

otros barrios. ¡Y hasta esa patria chica –que fue la de Evaristo Carriego– se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear!” (“De la dirección de *Proa*” 303).

14 Esto contradice lo que el propio Borges casi afirma en su “Prólogo” a la primera edición de *Historia universal de la infamia*: “Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro [...] [a]busan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Ese propósito visual rige también el cuento “Hombre de la Esquina Rosada”). No son, no tratan de ser, psicológicos” (289). La negación doble (“no son, no tratan de ser”), teniendo en cuenta el pasaje que examinamos, revela tanto un ímpetu como una imposibilidad de suprimir.

15 Tan vacío como el barrio pobre del escritor-*flâneur* de “Sentirse en muerte”, que, con “Hombres pelearon”, fue publicado formando un díptico titulado “Dos esquinas”. En toda la poesía temprana de Borges se repite, también, el *topos* del espacio vacío. Sobre una lectura política de este dato, ver “Flâneries textuales” de Molloy.

16 Sarlo describe “Hombre de la esquina rosada” como una “*historia de desafío sin ofensa*, donde la virtud del coraje se dilapidaba en el requerimiento de una pelea que no había sido precedida por ningún daño; el ritual del duelo quedaba vaciado de razón” (183, énfasis en el original). Pero la gran mayoría de los desafíos de la *gauchesca* parten precisamente de esta gratuidad. Ludmer señala que Moreira pelea, entre otros motivos, “por la fama, con sus iguales, y representa entonces la violencia como ‘lujo’ de hombre, como exhibición de valor” (xv). La dilapidación del coraje es un lujo *necesario* que obedece a una *razón* en los duelos de la literatura que usa y retoma Borges.

Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar” (OC 332). De la humillación al barrio surge la necesidad de actuar.

Su sentimiento es nacionalista (es imposible que no le importe el insulto al héroe de su patria chica), como lo demuestra la precisa palabra “forastero”. Pero acaso su mayor motivación sea *acallar* la ofensa y permitir, como hizo Rosendo, que el Corralero no se quede con la última palabra: “en cuanto lo supe muerto *y sin habla*, le perdí el odio”, recuerda el narrador (OC 334, énfasis mío). La ceremonia fallida del duelo, entonces, produce la acción de un espectador que se ve conminado a actuar en nombre del barrio. Para no ser parte de un grupo de “gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada nomás” (como aquellos defenestrados segundones de *Juan Moreira*) silencia al ofensor. A espaldas de la comunidad, de manera infame, actúa para rescatarla y rescatarse: es un individuo en la medida en que integra un grupo. La construcción del personaje popular en este relato es dialéctica, y sigue los preceptos de la tipificación que Lukács identifica en la novela histórica: es un personaje que siendo un individuo particular representa “*en su psicología y en su destino* [...] tendencias sociales y fuerzas históricas” (34, énfasis mío).

“QUÉ PODÍA IMPORTARME LO QUE PENSARAN”: EL SOLIPSISMO

En *El informe de Brodie* aparece una nueva versión de este relato en que Rosendo, muchos años después, narra su verdad sobre el día del duelo fallido. Sus motivos para contarle a “Borges” el incidente son que ambos no tienen “nada que hacer” y que él quiere “que se sepa la verdad sobre esos infundios” (OC 1034). (Que el narrador sitúe al entretenimiento y la ofensa contiguamente da una pauta de la jerarquía de sus valores.) En todo caso, para explicar su partida silenciosa y, según el narrador de “Hombre de la esquina rosada”, humillante, Rosendo se remonta a sus orígenes en el barrio, de un modo similar a aquel narrador anónimo: “Me crié como los yuyos”, explica. Fue uno de muchos, que accedió a su condición de guapo por casualidad (sólo un tropiezo, un golpe de suerte, le permitió matar a Garmendia). Rosendo Juárez llega por vía del desorden (el asesinato accidentado) al orden: ese incidente le permite ocupar un espacio de poder como guapo electoral, que consolida luego con “uno que otro hecho de sangre” (1036). A diferencia de lo que se ha afirmado, el duelo, una liturgia

clandestina, es aquí vehículo de acceso al poder estatal y no sólo un poder alternativo en sí mismo.¹⁷

¿Por qué Rosendo abandona este *status quo* de privilegio y fama, negándose a participar del duelo y yéndose al destierro? No por cobardía, dice (“No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear”). El motivo está en dos incidentes consecutivos que en conjunto le habían permitido reflexionar sobre la ceremonia misma del duelo desde la posición de espectador. El primero fue la muerte de un amigo suyo, verdadero “cultor de coraje”, que contra su consejo decidió batirse a duelo exclusivamente para defender su honor, a sabiendas de que su rival triunfaría:

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.

Días después del velorio, fui al reñidero. Nunca me habían calentado las riñas, pero aquel día me dieron francamente asco. Qué les estará pasando a estos animales, pensé, que se destrozan porque sí. (OC 1037)

Ser espectador de la riña de gallos, una ceremonia parecida al duelo, le hizo identificar el motivo del sentimiento de culpa por la muerte de su amigo. Rosendo, concluimos, no le ve sentido a defender algo como el honor ni a andar destrozándose en duelos “porque sí”. Y, al ver al Corralero, cobra conciencia de su función en tantas riñas sin sentido y se avergüenza: “En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza”. El papel de espectador es necesario para ese desdoblamiento. El ver un doble lo reafirma con su momento de anagnórisis.¹⁸

Tras huir del duelo y de la vida de malevo, Rosendo se vuelve un trabajador en ese punto de fuga común en Borges que es Uruguay. Ya está

17 En una discusión sobre “Honor y virtud” en Borges, Sarlo menciona que, en el contexto en que el autor sitúa sus relatos de cuchilleros, “el coraje tomó el lugar de otras virtudes, más ‘civilizadas’. El duelo, que obligaba al ejercicio de la valentía física y moral, ocupaba el lugar vacío de la institución [es decir, el estado] ausente” (181). El relato de Rosendo demuestra que hay una contaminación entre lo institucional y lo marginal, que ya se había registrado en los textos de Eduardo Gutiérrez (Juan Moreira es perseguido por una infinidad de partidas, pero también impone su fuerza en época de elecciones). Me animo a afirmar que esta doblez interesaba particularmente a Borges, quien veía con ironía las instituciones.

18 Según Sarlo, el doble “coloca, en una dimensión universal propia de la literatura fantástica, el episodio” (185). Tal vez, pero el proceso de anagnórisis producido por el doble no tiene por qué remitir a una dimensión platónica universal.

fuera de lo que Xose Pereira-Boán llama “arcaísmo honorable (honor diacrónico)”, algo que se anuncia cuando al retirarse del duelo la “gente [le] abrió cancha, asombrada” (OC 1038). Ahora ha vuelto, y de sus palabras se desprende que ha adoptado valores nítidamente positivistas. Al principio del relato celebra el entubamiento del Maldonado: “Era un zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo entubaron. Yo siempre ha sido de opinión que nadie es quién para detener la marcha del progreso” (OC 1035). Al final, dice haber buscado un lugar organizado dentro de la ciudad: “Desde mi vuelta me he afincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden” (OC 1038). Diametralmente opuesto al narrador de “Hombre de la esquina rosada”, Rosendo no expresa pertenencia ni afecto por la patria chica: aprueba que el progreso invisibilice la topografía de su barrio y va a vivir a otro, donde hay más orden.

Con estas características, Rosendo no podría integrar la coreografía de lo entrañable que construye Carriego ni la ceremonia social del duelo que construye Borges en “Hombre de la esquina rosada”. Es alguien gris y civilizado: “No era alto ni bajo; 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” (OC 1034). Asociado con la decencia de los artesanos, la aprensión de los porteños y, por último, con el autoritarismo nacional (“Algo de autoritario habría en él”) es ahora un ciudadano más, un individuo en un almacén cualquiera.

Años atrás, el narrador de “Hombre de la esquina rosada” no había podido sino ver en Rosendo un héroe representativo caído y actuar en consecuencia, vengándolo y vengando a su comunidad. Imitó y de ese modo continuó, en la mayor de las ironías, una conducta que el propio Rosendo había desdeñado. “Lección compositiva sobre las consecuencias del desplazamiento del punto de vista, ‘Historia de Rosendo Juárez’ pone en escena el modo en que la voz narrativa define no sólo una perspectiva sobre la acción, sino *un campo de saberes y una moral*”, señala Beatriz Sarlo en referencia a este duelo fallido relatado en dos versiones (183, énfasis mío). Puestos en diálogo, estos dos relatos revelan el *malentendido* entre estos saberes (el originado en el sentimiento comunitario, que valora el coraje de los héroes representativos, y el individualista, que valora el pragmatismo del progreso). Ninguno expresa una saber moralmente superior al otro.

Volviendo una y otra y otra vez sobre la ceremonia del duelo, los tres cuentos de Borges construyen diferentes aproximaciones al sujeto popular. Leídos en su conjunto, forman círculos concéntricos: el “uno” de “Hombres pelearon” es exterior al duelo, un puro observador que habla; el narrador de “Hombre de la esquina rosada” es un espectador que se involucra y Rosendo, por último, está en el centro y decide boicotearlo. Los títulos, a su vez, son reveladores en la serie: el primero anuncia una generalidad inespecífica que será observada; el segundo, la presencia de un ser anónimo singular que pertenece a un lugar; el tercero, a una persona con las marcas de la ciudadanía (nombre y apellido) y una historia propia. La ceremonia popular de Carriego, estática como un prístino cuadro de reminiscencias casi medievales, se moviliza y adquiere diferentes perspectivas en los duelos de Borges. No encontraremos en estos relatos una voz oracular y emblemática, como en Carriego, ni la voz prepotente e imponente de un representante como en *Juan Moreira* de Gutiérrez, sino las voces y actos de los que siendo “naides” o “yuyos” actúan siguiendo convicciones o infamias individuales.

Existen, por supuesto, otras formas y dimensiones de lo colectivo en Borges, diferentes a las de lo popular. Las hay de índole mística (como de Ípola identifica en torno al Simurgh),¹⁹ de índole cotidiana (como explica Bosteels sobre el “gremialismo”),²⁰ de índole abarcativa (el colectivo

19 De Ípola comienza su ensayo sobre “Borges y la comunidad” haciendo referencia a las muchas veces que Borges se refiere al *Coloquio de los pájaros*, un texto místico persa que concluye con el descubrimiento por parte de los pájaros de que ellos son el Simurgh y el Simurgh es cada uno de ellos. Explica de Ípola que “el todo, coronado por el final perfecto de la búsqueda, tiende a la hipóstasis; la singularidad amenaza con difuminarse en la identificación de cada uno como *pars totalis*; el mito del acceso a lo absoluto acosa a la escritura y coarta su gesto de permanente recomienzo” (114). En esta instancia la comunidad aparece cancelarse y solidificarse al mismo tiempo.

20 Bosteels recuerda este irrisorio pasaje del texto “El gremialista” de Bustos Domecq: “hemos pertenecido esta tarde a la cofradía de los que suben en ascensor y, minutos luego, a la de quienes bajan al subsuelo o quedan atrancados con claustrofobia entre bonetería y menaje. El mínimo gesto, encender un fósforo o apagarlo, nos expele de un grupo y nos alberga en otro [...] Todo esto, sin una palabra más alta que otra, sin que la ira nos deforme la cara, ¡qué armonía! ¡qué lección interminable de integración!”. La “promesa utópica”, comenta Bosteels, “está activa [...] en la vida diaria de cada individuo en tanto miembro de una serie infinita de gremios” (261).

humano, que Borge lee con afecto y sospecha);²¹ hay héroes del colectivo nacional (no específico a una nación) que actúan desde la infamia (Kilpatrick) o desde el anonimato (Yu Tsun). Cada una de estas formas colectivas (y sus cruces) ofrece diferentes posibilidades estéticas y literarias, aprovechadas por Borges en su ficción y examinadas en sus ensayos. A cada una, si lo pensamos, parece corresponderle un tipo de emoción: el vértigo asombrado de lo místico, el humor de la cotidianidad, el fervor de lo nacional, el cobijo de lo universal. En nuestra búsqueda de las formas de lo popular en Borges, cabe preguntarse: ¿a qué emoción está asociado el colectivo de lo popular en los relatos de Borges? Volvamos para responder esta pregunta final, acaso clave, a las lecturas que hace Borges de Carriego y de Eduardo Gutiérrez, sus fuentes para explorar lo popular.

Como cierre enternecedor de sus lecturas de Carriego, Borges utiliza una cita de Ben Jonson parcialmente modificada, originariamente dedicada a Shakespeare: “Truly I loved the man, on this side idolatry, as much as any”).²² Amor, sí, pero *a este lado de la idolatría*. Esa salvedad es la que Borges querría inculcar al propio Carriego, “devoto de Juan Moreira y aun se atrevió a certificarlo”, en relación con su propio ídolo popular. Cuando presenta el poema “El guapo”, que Carriego dedica a “San Juan Moreira”, Borges lo describe como un (mero) “guapo electoral alsinista” (127). El héroe popular Moreira incomodaba a Borges, seguramente por la idolatría despertada por este personaje que popularizara la novela de Eduardo Gutiérrez y, especialmente, el teatro de los Podestá.²³ Le interesaba cierta-

21 En tono admirativo, Borges se refirió a *Leaves of Grass* de Whitman como “el canto de un gran individuo colectivo, popular, varón o mujer” que a la vez establecía “una relación personal con cada futuro lector” (253, 251). Por otra parte, en este comentario sobre Emerson vemos que este colectivo puede ser un mero consuelo lisonjero: “Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo” (58).

22 Una versión traducida de esta cita reaparece en el ensayo “De alguien a nadie” de *Otras inquisiciones*: “Ben Jonson lo quiere [a Shakespeare] sin llegar a la idolatría, *on this side idolatry*” (737).

23 Según Ludmer, “[f]ue por la representación, por el teatro que le devolvió la voz a la violencia, y le puso música y bailes, que Moreira llegó a ser un héroe popular y nacional. Fundó el teatro argentino en el circo en 1884, representado por Pepe Podestá” (xx).

mente el fenómeno del “moreirismo”, pero lo consideraba una versión degradada de la acción.²⁴ Borges, al lidiar con lo popular, se queda *a este lado* de la idolatría. (Como acaso debió haber hecho el narrador de “Hombre de la esquina rosada” con Rosendo, a quien atribuyó una moral y un saber a los que ya no suscribía.)

En su ensayo “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, de 1937, Borges manifiesta su entusiasmo por *Hormiga Negra*, una menos conocida novela en que Gutiérrez, al no seguir las “exigencias románticas” con las que había escrito *Juan Moreira*, crea un “libro real” (42).²⁵ A diferencia del idolatrabable Moreira, es imposible idolatrar a Hormiga Negra (cuyo nombre real fue Guillermo Hoyo). Hoyo era un personaje popular, irrepetible, individual y *verdadero* (no mítico).²⁶ Nada había de él representativo ni pasible de ser emulado.

A Borges le gustaba citar la noticia aparecida en una edición de *Caras y Caretas* de 1911 que informaba en tono risueño cómo Guillermo Hoyo, de carne y hueso, sumamente ofendido, impidió ser *representado* en una puesta teatral de los Podestá.²⁷ Aquí tal vez hayamos llegado a la emoción

24 Borges comenta el fenómeno del moreirismo con curiosidad e iconoclasia. Dos menciones, citadas por Balderston: “El valor o la simulación del valor era una felicidad y ño Moreira (orillero de Matanzas ascendido por Eduardo Gutiérrez a *semidiós*) era todavía el Luis Ángel Firpo que los guarangos invocaban” (45). “En los archivos policiales de fines del siglo pasado o de principios de éste, se acusa 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” (44). De *semidiós* a forajido: en esas dos palabras se distingue cómo Borges degrada a Moreira y al moreirismo.

25 *Hormiga negra*, para Borges, refuta el “mito del gaucho” (41). Así compara las novelas: “Moreira, en las páginas de Gutiérrez, es un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima; Hormiga Negra es el muchachuelo perverso que empieza por golpear una vieja y que la amenaza de muerte” (41).

26 De ahí que sea verdadero: “No sé si el ‘verdadero’ Guillermo Hoyo fue un hombre de viraza y de puñalada que describe Gutiérrez; sé que el Guillermo Hoyo de Gutiérrez es verdadero” (41). La realidad de Hoyos es, para Borges, mucho más compleja e interesante que la heroicidad de Moreira.

27 “Andan diciendo –dijo– que uno de ustedes va a salir el domingo delante de toda la gente y va a decir que es Hormiga Negra. Les prevengo que no van a engañar a nadie, porque Hormiga Negra soy yo y todos me conocen [...] si alguno salía diciendo que era Hormiga Negra, él, viejo y todo, lo iba a atropellar (55).

del colectivo popular que más interesaba a Borges: la indignación ante la ofensa. La conducta ofensiva de Rosendo hace actuar al narrador de “Hombre de la esquina rosada”. La conducta ofensiva del Corralero avergüenza a Rosendo y lo hace actuar, yéndose. Y la conducta ofensiva del anónimo que se burla del cadáver del Chileno en “Hombres pelearon” amenaza con representar al “duro malevaje”, lo que arruina una ceremonia impecable de un duelo. Queda puesta en escena, en todos estos casos, la amenaza de la representación ofensiva o indebida. Pensado así, es lógico que los héroes como Moreira sean tan sospechosos. En términos políticos, encumbrar un líder, hacerlo representante, puede producir monstruos (una conclusión que enuncia en su “Prólogo” a *De los héroes y el culto de los héroes* de Carlyle).²⁸ Entonces, lo que celebra Borges en lo popular es su capacidad para rechazar esta posibilidad. En una de sus muchas entrevistas de los años 70, dijo: “No sé si debemos hablar de masas. Primero, *estamos ofendiendo a mucha gente*; a nadie le gusta que le consideren miembro de una masa. Las masas son una identidad abstracta y acaso irreal” (Cabo 101, énfasis mío). Una vez más rescata aquí Borges la prerrogativa de los sujetos populares (en este caso, de “las masas”) a sentirse ofendidos por la representación y por posibles representantes que hablen en su nombre. Los imagina como espectadores que pueden volverse cuchilleros.

Martín Gaspar
Bryn Mawr College

28 Allí afirma que la consecuencia de poner un héroe en un pedestal es “que lo juzguemos (y que él se juzgue) libre de las obligaciones humanas” y ese tipo de pensamiento puede conducir a extremos nefastos (53-55). “Más importante que la religión de Carlyle es su teoría política”, elabora Borges. “Los contemporáneos no la entendieron, pero ahora cabe en una sola y muy divulgada palabra: nazismo” (54).

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Bosteels, Bruno. "Manual de conjuradores: Jorge Luis Borges o la colectividad imposible". *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Ed. Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008. 251-70.
- Borges, Jorge Luis. "De la dirección de Proa". *Textos recobrados. Obras completas*. Vol. XVI. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. 303-05.
- . "Eduardo Gutiérrez, escritor realista". *Textos cautivos*. Madrid: Alianza, 1998. 38-42.
- . *El idioma de los argentinos*. 1928. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . "Thomas Carlyle: De los héroes. Ralph Waldo Emerson: Hombres representativos". *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 51-59.
- Cabo, Dardo. "Mi nota triste". *Todo Borges*. Número especial de la revista *Gente* (1977): 97-101.
- Carriego, Evaristo. *Obra completa*. Comp. Marcela Ciruzzi. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- De Ípola, Emilio. "Borges y la comunidad". *Las cosas del creer*. Buenos Aires: Ariel, 1997. 111-36.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Jurado, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- Ludmer, Josefina. "Los escándalos de Juan Moreira". *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1994. ix-xxvi.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hanna Mitchell and Stanley Mitchell. Lincoln: Nebraska UP, 1962.
- Mata, Óscar. *Borges: la dura y ciega religión del coraje*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1999.

Molloy, Sylvia. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire".
Variaciones Borges 8 (1999): 15-29.

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
2000.

Pereira-Boán, Xose. "La revisión narrativa del coraje en *El informe de Brodie*".
Variaciones Borges 41 (2016): 129-39.

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

Solano, Francisco. "Presentación". *El duelo de honor. De Casanova a Borges*.
Alba: Barcelona, 2016. 3-8.