

Duelos

Sobre “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, de Jorge Luis Borges y “Gaucho pobre”, de Enrique Amorim

Pablo Rocca
(Universidad de la República, Montevideo)

RESUMEN

El núcleo temático y aun la estructura del primer cuento de Borges, finalmente titulado “Hombre de la esquina rosada”, fueron retomados por el uruguayo Enrique Amorim en “Gaucho pobre”. Cada historia está dedicada por cada escritor al otro. En primer lugar, este artículo trabaja sobre las posibilidades de diálogo formal entre los dos cuentos y, luego, aborda otros planos —privilegiando lo ideológico y el problema del realismo— en que los autores se encuentran y se distancian. Asimismo, se observan las repercusiones posibles que ese cruce pudo tener en “Historia de Rosendo Juárez”, el contrapunto de Borges a su historia originaria.

Palabras clave: Borges - Amorim - diálogos - realismo(s)

ABSTRACT

The thematic core and even the structure of Borges's first short story, finally entitled “Hombre de la esquina rosada”, were readopted by Uruguayan Enrique Amorim in “Gaucho pobre”. Both writers dedicated their short stories to each other. First, this article explores the possibilities of a formal dialogue between the stories; it then approaches other levels —especially ideological issues and the problem of realism— where the authors converge and diverge. The possible effects of this dialogue on “Historia de Rosendo Juárez”, Borges's counterpoint to his original story, are also observed.

Keywords: Borges - Amorim - dialogues - realism(s)

I

Nada más natural que un narrador publique algún que otro cuento. La cosa cambia si uno de estos cuentos está dedicado a otro autor, y si este hace lo propio y devuelve la atención. Y más si en el reembolso hay trazas de la invención que se había ofrecido en su homenaje. Este fue el atractivo y, hasta donde sé, el desatendido caso de “Hombre de la esquina rosada”, de Jorge Luis Borges, y “Gaucho pobre”, de Enrique Amorim.¹ El primero, originalmente se publicó con el título “Hombre de las orillas” en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*, en 1933; con el nombre definitivo —y otras variantes no tan estruendosas— pronto su autor lo recogió en volumen (*Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Tor, 1935). Dos décadas más tarde, Amorim dio a conocer “Gaucho pobre” en su libro *Después del temporal* (Buenos Aires, Quetzal, 1953).² Quizá no sea ocioso sintetizar las anécdotas.

El célebre cuento borgeano transcurre en un periférico “salón de baile” de la ciudad de Buenos Aires en una época no del todo imprecisa, se diría que en la linde de los dos últimos siglos. El narrador, personaje de la historia y testigo de los hechos narrados, “cuenta” lo acontecido una lejana noche. La voz oscila entre la primera y la tercera persona, en un

¹ No sólo en la bibliografía crítica que conozco sobre los dos autores me fue imposible hallar estudios al respecto. En una búsqueda en Internet realizada el 27 de mayo de 2010 apenas si saltó alguna referencia menuda.

² Las versiones de los cuentos utilizadas en este trabajo se detallan en la bibliografía.



procedimiento que produce la ilusión del relato oral para un oyente —un narratario—, que no interviene en ese relato. De a poco sabemos que el narrador, de muy joven, había rodeado al caudillejo de barrio Rosendo Juárez, y sabemos una y otra vez de su recuerdo inextinguible por la deslumbrante belleza de la Lujanera, mujer de su jefe. El primer extenso párrafo informa vagos datos sobre este entorno de individuos dados al tango, el trago y la pelea. De inmediato el foco se desplaza hacia Francisco Real, el Corralero, un temido cuchillero de la zona Norte de Buenos Aires, que se presenta con algunos de los suyos sin aviso y con determinación. Borges activa los resortes orales del relato, los silencios, las falsas reticencias, los fugaces anuncios de posteriores momentos decisivos, como cuando menta a Francisco Real como “el finado”, algo que pronto quedará claro. O, por ejemplo, la forma en que remata el elogioso retrato de su oponente Juárez, al evocar aquella noche que “nos ilustró la verdadera condición de Rosendo”. En rigor, este último enunciado, esta taxativa y aun enigmática afirmación, pone en marcha la acción. Es que, con la llegada del Corralero al rústico escenario confusamente se produce una trifulca. Todos los hombres de Rosendo —incluyendo el narrador— sacan a relucir sus armas y, de a uno, enfrentan al forastero. De a uno, son rápidamente vencidos y humillados por el temerario visitante. Francisco Real sólo quiere luchar con Rosendo, el único al que considera a la altura de su coraje. Entonces, la anunciada “verdadera condición” de Juárez queda al descubierto. Rosendo no se deja amedrentar por las desafiantes miradas de quienes lo consideraban el mejor, pero en un sorpresivo giro, desprecia la incitación de su mujer a la pelea, arroja su cuchillo fuera del local, y se retira. “Dejalo a ése, que, nos hizo creer que era un hombre”, sentencia la Lujanera, quien, sin demora, se tira a los brazos del recién llegado. En el punto, el centro de atención se desliza del triunfador Francisco Real hacia el narrador-personaje, quien se autoanaliza al tiempo que muestra las contradicciones, miserias y cobardías de los hombres. También deja entrever rebeldía y envidia secreta.

Ocurre algo imprevisto. En medio de una gran confusión y gritería, vuelve a escena el Corralero, hasta entonces obliterado por las reflexiones del narrador. Sabemos que el victorioso había salido del local con la mujer que acababa de ganarse, y ahora vuelve a entrar herido gravemente en el pecho, esta vez para morir en presencia de todos. La Lujanera, única testigo de lo que había ocurrido al descampado en la negrura de la noche, no pudo identificar al asesino, pero se adelanta a descartar que haya sido Rosendo. Los avisos sobre la inminente llegada de la policía restablecen el orden precedente al duelo; vuelve el reino del alcohol y el jolgorio. Raudos, los circunstantes hacen salir al muerto por la misma ventana por la que Rosendo había despedido su cuchillo, vejan el cadáver, le roban lo poco útil de que dispone y, al cabo, lo tiran en el arroyo lindero. Pero “ajuera estaba queriendo clariar”, y la luz disuelve el encuentro.

El episodio ulterior sucede años después, cuando en su rancho, el narrador-personaje se confiesa ante Borges, quien ahora se asume con tal identidad en la historia, artificio con el que mezcla las fronteras entre lo ficticio y lo testimonial, al volverse oyente-narrador-lector. El testigo dice que revisó su cuchillo y comprobó con satisfacción que no quedaba ni un “rastrito de sangre”. Así concluye el relato en el que hay un enigma a resolver, una sensación que podríamos denominar de historia trunca o de obra abierta que reclama un final *otro*, el que — como siempre— completará el lector, el que uno (o dos) autores deciden reemprender.

Al igual que en el cuento de Borges, en “Gaucha pobre” desconocemos el nombre del narrador-protagonista, y asimismo la tercera persona de la narración se alterna con la primera. El protagonista también es un *hombre de las orillas*, pero desde un comienzo su voz se identifica con la del narrador, algo distinto a lo que sucede en “Hombre de la esquina rosada”, en que éste termina de conquistar su pleno dominio sólo en el último fragmento de la historia. El relato de Amorim asume la mimesis de una situación oral del discurso y, como en Borges, hay un narratario, un oyente-ideal que no interviene en el relato, pero que tiene el poder de escribirlo: “Mire, mi amigo, las cosas pasaron así. Yo entré en la pulpería...” Sin mediaciones, en los dos primeros enunciados el lector se topa con una estrategia retórica bifurcada: la voz del protagonista que supone un escucha ilusorio; el escenario físico de la historia (la pulpería del ñato Godoy). Allí, entre copa y copa, el clima se enturbia, y desde las primeras líneas el yo-narrador evoca sus provocaciones al rubio Freneroso, hasta el reto: “Si alguno me esperaba, no

tiene más que seguirme”. La frase-desafío remite a la bravata de Francisco Real ante Rosendo, pero a diferencia de lo que sucede con este último, Freneroso se siente aludido y no vacila en salir a campo abierto. A fin de retardar la acción inevitable que, después de todo, es lo que procura cualquier perseguidor de una anécdota cruel, en esta instancia el discurso trata de equilibrar el infalible empuje de los sucesos con el pensamiento del audaz protagonista, que parece acompasar los movimientos que dibuja el caballo de su contendor. El animal será el detonante de la pelea y de la muerte. Cuando Freneroso se aproxima a su oponente en la codiciada cabalgadura, el gaucho pobre decide hundir su cuchillo en el corazón de su malacara. Ese acto de crueldad inútil enfurece al Rubio, pero el gaucho pobre se justifica ante sus auditores (el oponente, el —y los— oyentes ficticios): “Me gusta tu lobuno. Y como de aquí no debe salir caminando más que uno... ¡Sobra un caballo!”

El cuento de Amorim se cierra con dos acciones: el inmediato duelo y la implícita muerte del Rubio. En todo caso, no es el narrador a quien toca revelar el enigma, sino al escritor y, desde luego, al lector: “Lo que después pasó, no sé contarlo. ¡Que otro le ponga música!”. El desenlace, al fin, deja una incógnita abierta, pues la historia se remata con esta solitaria frase que concluye por darle sentido al título del cuento: “Y como soy un gaucho pobre...”

Amorim sintetiza así varias direcciones de sentido: le atribuye al personaje una identidad por su condición social específica y, por otro lado, sugiere una explicación al ciego acto de violencia que precede al asesinato. La herida mortal que infiere a su caballo opera como último impulso para que Freneroso, quien califica dos veces a su retador de “bárbaro”, se disponga a pelear. La pobreza, la desposesión, se convierten en llave interpretativa para tantos extravíos.

II

Parto de la suposición de que resultaron creíbles los esquemas descriptivos propuestos, que por lo menos refrescarán una imagen válida o podrá ubicar a quien no conozca alguno de ellos. Sea como fuere este recuento de núcleos significativos de dos historias tiene que asumirse como *re-cuento*. Arthur Danto enseña que la descripción no es distinguible de la interpretación y, por lo tanto, también la contiene o insinúa (Danto 1989: 58). Seleccioné las secuencias y unidades estructurales que entiendo básicas en cada historia, pero en esa colección descriptiva no sólo se filtró alguna esquivra analítica sino que se ha puesto énfasis en algunos elementos útiles para la proposición de una lectura que, por supuesto, diferirá de otras. Aportaré tres pruebas directas de antaño, tres observaciones a propósito del cuento de Amorim y, de paso, sobre el relato de Borges, que cimentarán esto que llamaría la imposibilidad de la descripción pura y que, aun en sus matices y contrastes, no participan de mi perspectiva, de mi *re-cuento* que, desde ahora, pretende desdoblarse en relectura de otras lecturas.

A poco de aparecer *Después del temporal*, el 19 de marzo de 1954, Omar Prego Gadea reseñó este libro en el prestigioso semanario montevideano *Marcha*. “Gaucho pobre” le pareció “lo mejor del volumen”. En la tradición crítica que se filia al modelo clásico del cuento, como lo estatuyó Edgar A. Poe,³ el joven crítico entendió que en esta pieza narrativa “la peripecia está en función del relato, del ritmo, el personaje central está pintando en dos o tres trazos, entero, hay una felicidad peleadora en él, que está expresada con perfección”. No obstante el gran elogio, Prego cierra su comentario con una sentencia ambigua sobre el problema del valor: “De algún modo, este cuento nos recuerda al ya célebre de Jorge Luis Borges ‘Hombre de la esquina rosada’” (Prego 1954: 14). Nada dice sobre cualesquiera referencias cruzadas entre los dos autores; nada agrega sobre la sustancia de ese *recuerdo*. En 1962, Arturo Sergio Visca incluye “Gaucho pobre” en su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. En la nota preliminar

³ Esa tradición que Piglia llama la de la historia que encierra otra, que debe ser descubierta por el lector (Piglia 1999: 90).

avanza un pequeño paso en relación al crítico de *Marcha* cuando apunta, algo tímidamente, que el texto de Amorim “parece tener cierta deuda con el cuento titulado ‘Hombre de la esquina rosada’” (Visca 1962: 122). Más tajante, unos años después Mercedes Ramírez afirma que “Gaucho pobre” es una “deliberada imitación de Jorge Luis Borges” (Ramírez de Rossiello 1969: 429).

Detrás de cada una de estas tres opiniones vacías de desarrollo argumentativo, solapándose bajo esa tríada conceptual (*recuerdo, deuda, imitación*), laten los implícitos paradigmas *diálogo e influencia*. El primero supondría una mayor apertura en el acto creativo, que estaría necesariamente trazado por rutas interiores, contactos posibles más allá de toda noción de originalidad. En otras palabras, la noción de diálogo entre textos comporta la posibilidad de encuentros y reelaboraciones, con lo cual la idea de la creación original *sin más* empalidece o caduca. El segundo, la noción de influencia, presupone una matriz indeleble y una consecuente copia que, por su condición de tal, resulta subalterna, descartable ante el fenómeno que la habría inspirado.

Ensayemos un acercamiento algo más cuidadoso. Para establecer similitudes y diferencias, para precisar dónde está la imitación, dónde la novedad y dónde la reescritura creativa, si estos términos son posibles, tomando en cuenta que el texto de Borges es anterior, habrá que ver qué tipo de *deuda* contrajo o quiso contraer Amorim —si es que esa metáfora sirve para designar la economía de su relato. Roland Barthes pensaba que sólo en el examen de los textos es posible experimentar los alcances de “un trabajo, una producción” (Barthes 1974: 73). Para ubicar las unidades significativas comunes o discordantes entre los dos cuentos, habrá que situarse en el tejido de cada pieza y no en sus alrededores.

Sin embargo, hay un *alrededor* de los cuentos, un paratexto, el de las yuxtapuestas dedicatorias, que suma un indicio relevante puesto que habla de lazos de afecto entre los dos autores y, en un segundo plano, abre la puerta a una concepción de la literatura complementaria a este vínculo. Como se dijo, “Hombre de la esquina rosada” está dedicado a Enrique Amorim, el marido de Esther Haedo, la querida prima *oriental*, como le gustaba decir a Borges. Esto nos puede hacer pensar en alguna larga tarde disfrutada en Salto, a orillas del río Uruguay o en “Las Nubes”, la comfortable casa de Amorim, en la que el escritor argentino pudo contar a su amigo y semipariente esta historia que, luego, llevaría a la escritura.⁴ Se podría especular que hubo un preoriginal ensayado en rueda de amigos, como el que simula Borges con el narrador de “Hombre de la esquina rosada”, el que le contó una historia a él, escritor, único competente para doblar la oralidad. O, por lo menos, y sobre esto no hay margen de duda, puede pensarse que la dedicatoria habla de gratitud, del gesto amical, quizá hasta de una forma de la complicidad.

Simétricamente, “Gaucho pobre”, está dedicado a Jorge Luis Borges. Este tributo crece más allá de la devolución de la cortesía, en un momento —como veremos— en que las opciones estéticas de los medio parientes tomaban senderos muy distintos. Porque en el caso de que “Hombre de la esquina rosada” fuera apenas un cuento ofrecido en homenaje al escritor del otro lado del río Uruguay, ante todo, “Gaucho pobre” retoma lo subjetivo y lo trasciende, porque es una historia que parte o recupera otra historia, la del autor al que la dedica. ¿O habría que manejar la peregrina hipótesis de que Amorim se la transmitió a Borges en aquellos encuentros a la vera del río Uruguay, y que el porteño se apropió del modelo y lo traspasó del contexto rural al medio suburbano de Buenos Aires? Una suposición de esta naturaleza, como es evidente, nos hace participar de un veloz movimiento de naipes que acaso sólo los implicados podrían precisar. Siempre que no sean muy taimados. Propongo continuar el juego, no clausurarlo. Como sea, empobrece deducir que apenas por el canje de dos dedicatorias y algunas analogías narrativas, el cuento de Amorim “adeuda” o “imita” el anterior. Salvo que eliminemos la carga menoscabante con que se pudo emplear los términos *recuerdo* (Prego) o *deuda* (Visca) como, sobre todo, el que se pronunció de modo francamente peyorativo: *imitación* (Ramírez).

⁴ Sobre los encuentros y desencuentros personales de los dos escritores véase Rocca 1987 y Rocca 2002. Mientras corrijo la última versión de este texto, el 21 de octubre de 2010, me entero de que “Las Nubes” ha sido vendida a un particular, ominoso destino para el patrimonio público.

La elección de un gaucho en lugar de un compadrito introduce una mudanza estructural fuerte que *no* permite seguir la pista de la “deliberada imitación”. O tal vez *sí*. Dos razones nada desdeñosas del concepto de imitación, en el sentido aristotélico, podrían llevarnos a su rescate.

Primero, este *modus operandi* creativo recuerda —insisto: *recuerda*— la práctica artística que se ejerció durante cientos de años antes de que el romanticismo instalara la idea de la originalidad en el hecho artístico. No es que Borges y Amorim retomen la noción clásica de que “la pluralidad de los tiempos y de los hombres es accesoria [, ya que la] literatura siempre es una sola” (Borges 1979c: 155).⁵ Estaríamos ante otro gesto, como si uno y otro se hubieran puesto de acuerdo, tal vez sin convenirlo en forma expresa, en que sólo escribimos borradores que otros recogen y enmiendan. En alguna medida, estaríamos ante una pragmática aplicación *avant la lettre* de las ideas que Borges manejaría en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en tanto un texto se visibiliza como reescritura y, como veremos, se rehace en cuanto tal a partir de la ostensible matriz y de otras posibilidades.⁶

Segundo, con buenas razones, podría postularse que los orilleros de Borges no son más que sucedáneos del sujeto rural que fue construyendo la literatura rioplatense con las permutaciones imaginables. Justamente, ése es un punto álgido: en Borges priva el arquetipo que sin rehuir las marcas de un tiempo y una situación social propende a la construcción del modelo, el del enfrentamiento del hombre con el hombre, del solitario con el solitario, situación en la que el cuadro general incide pero no determina.

En Amorim, sin perder de vista este enfrentamiento atávico, como en el relato precedente, la motivación individual pesa más que cualquier gravitación de clase o, mejor, que cualquier fuerza colectiva. En esta ficción hay una adherencia de lo social que se manifiesta en la misma elisión del nombre propio del protagonista, al que se identifica —desde su *propia voz*— por una marca genérica (ser gaucho), y al que se asigna un inmediato adjetivo que, en alguna medida, viene a funcionar como un atributo fuerte casi sustantivado: “Gaucho *pobre*”. En otras palabras, su personaje no es un gaucho cualquiera y la pobreza es inseparable de este caso concreto. Porque si la voz del protagonista se define como tal, esto supone que el género “gaucho” no está asociado a la pobreza, sino que habría otros sujetos de esta serie que podrían escapar a esta condición. Uso la palabra *condición* a propósito. Esa fue la que adoptó, como se recordará, el narrador del cuento borgeano para calificar elípticamente la cobardía de Rosendo Juárez. En Amorim, el vencedor habla de sí mismo y lo que importante halla de sí es que poco o nada tiene.

En un punto Amorim se mueve dentro del mito del gaucho —como se sabe, un sujeto de imprecisa definición social—, en la medida en que recupera la fuerza del sustantivo que notifica la presencia de un tipo humano. A la vez, en un movimiento contradictorio, se aparta de esa idea porque en este cuento le interesa que su personaje remarque la ambición de un caballo, un bien económico y un bien simbólico de altas proporciones en la tradición cultural campera. De ese modo, indirectamente corrobora la opinión de Borges, quien en el prólogo que escribió en 1938 para la edición alemana de *La carreta*, apuntó que Amorim “trabaja con el presente [...] no escribe al servicio de un mito ni tampoco en contra. Le interesa —como a todo auténtico novelista— las personas, los hechos y sus motivos” (Borges 2000: 61). Es cierto que también cuando se adentró en las formas del realismo social —y aun del realismo socialista, como en su novela *La victoria no viene sola* (1952)— al escritor salteño lo desvelaron las causas de la injusticia, de la existencia de relegados y privilegiados. Como sea, y a pesar de que el Amorim de los años cuarenta y cincuenta insiste en la denuncia de las infamias de una sociedad de clases, tanto en sus ficciones como con mayor ardor en sus ensayos y declaraciones públicas, aun ante la consulta de una publicación periódica ligada al Partido Comunista del Uruguay, ostenta como un timbre de honor el haber recibido aquel juicio de su colega: “En el prólogo a la versión alemana de *La Carreta* [...] ya Borges habla de mi alejamiento de los mitos. El del

⁵ “La postulación de la realidad”, en *Prosa completa*, Jorge Luis Borges, *op. cit.*, tomo I, p. 155.

⁶ Algunas observaciones, con las que este trabajo no necesariamente concuerda, sobre el problema del original, la copia y el proceso creativo en literatura, en Santiago 2000 [1978].

gaucho, y otros” (Amorim 1955). Las elocuentes defensas del realismo como la vía más apta para el arte moderno, que es arte social, se corresponden en este cuento según el Amorim de tal época. Lo que hay de arquetípico en éste, en el sentido de cierta atemporalidad aunque no del todo remota ni brumosa, recupera en la frase última la ruta de las equivalencias con el presente o con el referente social.

En cambio, apenas unos meses antes de que divulgara su primer cuento, Borges había reunido en su libro *Discusión* (1932), una serie de artículos, en muchos de los cuales —sobre todo en “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”—, defiende la hipótesis de que el realismo no es más que un artificio, un ejercicio que se interpone en la polémica entre clásicos y románticos. “Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad” (Borges 1979c: 155). Desde lejos, y tomando en cuenta su obra inmediatamente posterior, no parece un comienzo del todo coherente para la escritura de un cuento que al fin y al cabo se somete a los preceptos realistas, como el que terminó por llamarse “Hombre de la esquina rosada”.

Pero el realismo de Borges tiene varios límites. Primero, el pacto tácito que supone la descreencia en la literatura como espejo de la realidad; segundo, la declarada afición por los arquetipos y una subsiguiente recusa de la correlación fuerte entre lo representado y la cosa, por más que todo tienda a fortalecer este vínculo. Nada de pedagogía, nada de buscar la causa de la violencia de un grupo en un marco más amplio, nada de justificación de conductas de tipo alguno. Y, sin embargo, este primer Borges es realista, en cuanto practicante del artificio y no como explicación desde el discurso ficcional de cualesquiera conflictos materiales. Visto así, “Hombre de la esquina rosada” se corresponde con los postulados sobre el realismo de sus artículos inmediatamente anteriores a la escritura del cuento.

En el cuento de Borges, el móvil para el crimen radica en la exaltación del coraje como valor supremo, en el inmediato dominio de la comarca y —sólo como corolario natural de ese poder parroquial— en quedarse con la mujer del otro como si fuera una apreciada parte del botín. En la narración breve de Enrique Amorim, el más pobre doblega al más rico con el visible objetivo de apropiarse de un bien de éste. En rigor, ese cumplido deseo de posesión expresa en el pobre —o quizá el más pobre de los dos— el oscuro deseo por salir de un estadio de minoridad, aunque sea simbólicamente. Y el cuchillo es la única herramienta que el más pobre tiene a mano para alcanzar su meta con celeridad. Francisco Real, aun en su bravuconería, aspira a recibir una lección moral: busca a alguien que le enseñe a ser más hombre y, si gana, obtendrá ciertos dividendos (ser temido por otros; una mujer; tal vez un caballo); el provocador del cuento de Amorim quiere obtener algo que lo eleve, más que nada, ante sí mismo, y quizá se pone en el camino de ser provocado. Bien mirada, la desavenencia entre uno y otro cuento no parece leve. Propongo, en primer lugar, que “Gaucho pobre” recurre a “Hombre de la esquina rosada” para producir un desvío, lo cual —desde luego— no significa que Borges haya redactado el original y su viejo amigo la copia.

Marta Spagnuolo ha demostrado que también en “Hombre de la esquina rosada”, Borges es fiel a su poética y su ideología estética. Dicho de otro modo, se nutre de referentes materiales pero, sobre todo, arma el andamiaje de la historia a partir de otra literatura. Un personaje capital en el cuento es, se dijo, la Lujanera. Borges elige ese nombre que por un lado designa un gentilicio comarcal (la originaria del partido de Luján), pero, por otra parte, se llama Lujanera a la carta sucia en el juego de naipes, la carta envenenada que el jugador taimado introduce subrepticamente para aniquilar a su oponente. Quien primero habría usado esta imagen en la literatura rioplatense habría sido el poeta gauchesco Hilario Ascasubi, exiliado en Montevideo en tiempos del gobierno de Rosas, donde hizo una proficua labor de propaganda poético-política y, de paso, consolidó el género gauchesco. Borges tenía por Ascasubi una opinión más alta que la que le merecía José Hernández. En ese desglose pesaban razones ideológicas, ya que Ascasubi era una antirrosista insomne y Hernández, para Borges, un federal

disfrazado.⁷ Señala Marta Spagnuolo que la Lujanera “en Ascasubi no representa la derrota en el juego concreto sino en el juego tomado como metáfora de la guerra entre unitarios y federales durante el sitio de Montevideo”. Tres referencias a la Lujanera anota esta investigadora argentina en dos poemas de Ascasubi. En uno de esos poemas, el gaucho Retobao reprocha a un ministro inglés que haya pactado con Rosas, a quien amenaza:

Si la gauchada oriental
se le agacha como al paro,
puede que le cueste caro
la jugada al mariscal;
¡Qué Cristo!, aunque juegue mal
y haga las yuntas que quiera,
si le alza Frutos Rivera,
aunque se la dé empalmada
en la primer relanciada
le mete la Lujanera.

“La traslación de la metáfora al cuento de Borges —comenta Spagnuolo— es evidente: la Lujanera es la mujer fatídica, la mujer-carta que le hace perder la suerte a Francisco Real cuando la cree muy segura. [...] En ese punto, la suerte de Francisco Real está echada. 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”. (2003)

De manera que, si Amorim abrevó en Borges, éste lo hizo en Ascasubi, quien se inspiró en Hidalgo, quien se fundó en el romancero castellano... Y, todos, en la oralidad criolla o, mejor, en una imagen, en su pretendida reproducción y su simulacro.⁸ “Gaucho pobre” se podría entender como un epílogo de “Hombre de la esquina rosada”, y este cuento un epílogo desfigurado, entre otras fuentes, de la gauchesca fundacional.

Confrontar estas narraciones pone de manifiesto la equivalencia de las funciones de la acción. Pero no podría desconocerse que estas funciones componen todo relato en el que se planteen ciertas reglas de construcción similares, desde siempre usuales: duelo, escenografía físico-social (baile, boliche, etcétera), motivo de disputa (honor, mujer, objeto), muerte de uno de los rivales. No obstante estas regularidades, en el plano verbal las diferencias entre un discurso y otro son profundas. Éste es un segundo distingo fundamental. El cuento de Borges apela al habla del malevo, matizada con referencias literarias que toma de Ascasubi —no sólo en la recuperación de un símbolo—, pero también de José Hernández. El intertexto del *Martín Fierro* aflora por lo menos en una frase, cuando Borges le hace decir a su narrador: “se le durmió con un planazo que tenía listo”, resuenan los versos 1215-1216 del canto VIII de la primera parte del poema: “*en el medio de las aspás / un planazo le asenté*” (Hernández 2001 [1872]). En veintiuna ocasiones, otro detalle significativo, Borges usa el término “como”, ya sea en cuanto adverbio relativo (“como quien”), ya en su función de nexos comparativo. Esto último también se advierte en el cuento de Amorim, quien utiliza en once ocasiones este vocablo en una historia que, en extensión, apenas representa la mitad de la otra. Con todo, el registro de “Gaucho pobre” está atado a la tradición de una narrativa criolla más estereotípica, mientras que Borges se las ingenia para construir una lengua literaria en la que resuenan citas de la gauchesca con palabras de hipotético origen rural y la incorporación de un vocabulario del suburbio porteño, fomentado por el tango, al que menciona varias veces y al que, presumiblemente, saquea.

⁷ Véanse los numerosos estudios de Borges sobre literatura gauchesca, en particular Borges 1981 [1935] y 1950.

⁸ El desarrollo del punto, se sabe, nos llevaría muy lejos. Remito a unas pocas consideraciones y alguna bibliografía pertinente en Rocca 2003.

III

Otra parte tiene esta historia. Cuando ya había traspuesto los setenta años de edad y estaba completamente privado de la visión, Borges decidió escribir una versión complementaria de “Hombre de la esquina rosada”, esta vez desde la voz del vencido que se había esfumado del escenario de la humillación y el crimen. En un breve cuento incluido en *El informe de Brodie* (1970), titulado “Historia de Rosendo Juárez”, el personaje, ya en sus últimos años y que ahora vive en el barrio de San Telmo, evoca ante el autor otra versión a la que “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”. Quisiera detenerme en dos detalles que, conjeturo, entran en diálogo con el cuento de Amorim.

Cuenta Juárez que cuando empezó su gloria: “Me agencié una mujer, la Lujanera, y un alazán dorado de linda pinta”. O sea, no sólo la mejor mujer sino el mejor de los caballos, como el que ambiciona el Gaucho pobre, aunque la tonalidad del pelaje cambie en relación al que perteneció al rubio Freneroso, ya que el de éste era lobuno, es decir grisáceo en el lomo, claro en las verijas, negro en la cara, cola y patas: “fue por el lobuno que hice lo que hice —le hace decir Amorim a su personaje—. Si me equivoqué, paciencia. Otros se pierden por una mujer [...] El lobuno me olfateó en el aire como si ya fuese mío. Lo que hice, fue por aquel caballo. Lo juro por esta luz que me alumbra”. Claro que entre esos *otros* que se pierden por una mujer —o que una mujer los pierde, si recordamos la elección del nombre de la Lujanera— se encuentran Rosendo Juárez y Francisco Real. Pero mientras el personaje de Amorim remarca la justificación de su lucha y su crimen, el temerario desafiante de “Hombre de la esquina rosada” centra el conflicto en la guapeza. A pesar de la diferencia, hay una nota que los mancomuna, un aspecto que hoy está lejos de ser “políticamente correcto”: el caballo del rubio Freneroso *a priori* está dispuesto a cambiar de dueño. Como la Lujanera.

Del mismo modo que en la gauchesca, estos cuentos de Borges y de Amorim exhiben un narrador que trasmite con detalle y hasta con delectación la violencia ejercida por mano propia o por mano próxima. Esta es, en suma, la comunión última en la que se movilizan sus historias: la que deja hablar, con o sin deliberación, la violencia instalada en dos núcleos sociales vecinos y aun emparentados, el de los sujetos rurales desplazados y el de los habitantes de barrios “decrecientes y opacos”.⁹

Cuando cierra su relato, el narrador-protagonista de “Historia de Rosendo Juárez” dice que, después de su asumida derrota con Francisco Real, “me corrí a la República Oriental, donde me puse de carrero”. ¿Acaso el cruce de una banda a otra del Río de la Plata no es una manera que encuentra Borges para arrojar la última carta que responde el lance de Amorim, emparentando ahora a su Juárez con el Gaucho pobre, que se emparentaba con el sucedido de “Hombre de la esquina rosada”?¹⁰

Se trata de concluir el juego más que de continuarlo, ya que Borges decide completar la historia escrita en su juventud cuando el uruguayo no podrá contrapuntearla. Porque Enrique Amorim había fallecido diez años antes de la publicación de esta nueva historia. Quizá una forma velada de homenajear a su viejo amigo muerto consista en asignar a Rosendo Juárez la profesión de carrero en el lado oriental del Plata. Claro que no como conductor de una carreta en la que funcionaba un prostíbulo ambulante, como el de la novela del uruguayo que tanto atrajo a Borges. O quién sabe.

⁹ La breve cita, claro, pertenece a “Emma Zunz”, de *El Aleph* borgeano (1949).

¹⁰ Aunque parezca ocioso para el lector atento, quisiera remarcar que las tres lecturas debatidas y, de un modo paradójico recogidas aquí, las de Prego Gadea, Visca y Ramírez, son anteriores a la publicación de “Historia de Rosendo Juárez”, con lo que su campo de visión, como es obvio, necesariamente tenía que estrecharse.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORIM, Enrique (1955). "Cómo, por qué y para qué escribo. Contesta Enrique Amorim". *Gaceta de Cultura* n° 1, Montevideo. [Reproducido en Enrique Amorim, *La Carreta*, Madrid, Colección Archivos, edición crítica coordinada por Fernando Ainsa, 1988].
- AMORIM, Enrique (1999) [1953]. "Gaucho pobre". *Las quitanderas y otras historias*, selección y prólogo de Pablo Rocca, Montevideo, Banda Oriental: 48-49.
- BARTHES, Roland (1974). "De la obra al texto". *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets: 71-82. (Traducción de F. Llinás).
- BORGES, Jorge Luis (1933). "Hombre de las orillas". *Suplemento Multicolor de los Sábados de Crítica*, Buenos Aires, 16 de setiembre. [Reproducido en CD en *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999. (Edición a cargo de Nicolás Helft. Prólogo de Horacio Salas. Textos de Sylvia Saítta)].
- BORGES, Jorge Luis (1979a) [1935]. "Hombre de la esquina rosada". *Prosa completa*, Barcelona, Seix Barral, vol. 1: 289-296.
- BORGES, Jorge Luis (1979b) [1970]. "Historia de Rosendo Juárez". *Prosa completa*, Barcelona, Seix Barral, vol. 2: 383-389.
- BORGES, Jorge Luis (1979c) [1932]. "La postulación de la realidad". *Prosa completa*, Barcelona, Seix Barral, vol. I: 153-158.
- BORGES, Jorge Luis (1981) [1935]. "La poesía gauchesca". *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera: 107-125.
- BORGES, Jorge Luis (2000) [1938]. "Prólogo de Jorge Luis Borges a la edición alemana de *La carreta*". *Borges en El Hogar, 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé: 60-62.
- BORGES, Jorge Luis (1950). *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo, Ed. Número.
- DANTO, Arthur (1989). "Historia y crónica". *Historia y narración*, Barcelona, Paidós: 53-98. (Traducción de Eduardo Bustos).
- HERNÁNDEZ, José (2001) [1872]. *Martín Fierro*, Madrid, Colección Archivos, edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez.
- PIGLIA, Ricardo (1999). "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial: 89-134.
- PREGO GADEA, Omar (1954). "Letras nacionales: Amorim cuentista". *Marcha* n° 712, Montevideo, 19 de marzo: 14.
- RAMÍREZ DE ROSSIELLO, Mercedes (1969). "Enrique Amorim". *Capítulo Oriental. La Historia de la literatura uruguaya*, n° 27, Montevideo, Centro Editor de América Latina: 417-432.
- ROCCA, Pablo (1987). "Contrapunto: Borges y Amorim". *Brecha* n° 87, Montevideo, 3 de julio: 30. [Inéditos de Jorge Luis Borges y de Enrique Amorim sobre uno y otro, acompañados por notas y comentarios].
- ROCCA, Pablo (2002). "Historias nacionales de un diálogo complejo". Pablo Rocca (editor), *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos (1924-1974)*, Montevideo, Universidad de la República / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Editorial Linardi & Risso: 11-42.
- ROCCA, Pablo (2003). *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo, Banda Oriental.
- SANTIAGO, Silviano (2000) [1978]. "O entre-lugar do discurso latino-americano". *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco: 9-26.
- SPAGNUOLO, Marta (2003). "Ascasubi, Borges y la Lujanera". *Variaciones Borges* n° 16, Denmark, University of Aarhus: 16-78.
- VISCA, Arturo Sergio (1962). *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Montevideo, Universidad de la República: 117-122.