

ESTRUCTURA NARRATIVA EN HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA

por Carlos Santandrea

NO SON, NO TRATAN DE SER, psicológicos". Es la advertencia que hace Borges en el prólogo a las narraciones incluidas en *Historia Universal de la Infamia*. Por lo mismo, la técnica empleada en *Hombre de la Esquina Rosada* es "visual"¹. Es decir, más que destinada a atraer la atención sobre el modo de contar o el acto mismo, las imágenes remiten a lo contado, a "las dos o tres escenas" que contraen "la vida entera" de un hombre.

Sin embargo, el hecho de que el hablante básico de este cuento sea una primera persona, que el lenguaje que emplee sea "un poco" el de la jerga de Buenos Aires de "hace cincuenta años"² —dato que acentúa el carácter personal de la narración— y que su actitud sea la evocadora y su tono el confidencial o coloquial, parece contradecir la afirmación primera.

El personaje da la impresión de estar concitando la evocación por medio del conjunto de la palabra para, a través de ella, con ella, reencontrarse con su guapeza de entonces, su heroicidad de una noche, el advenido coraje de compadrito y espantar de este modo los fantasmas del ser degradado, insignificante, anónimo, que lo hicieron sentirse alguna vez "yuyo de las orillas".

"A mí tan luego, hablarme del finado Francisco Real..." es una frase que desde la estructura rítmica, aparece como decididamente

¹Hay un cuento, *Hombre de la Esquina Rosada*, que escribí voluntariamente como una serie de imágenes. En ese tiempo admiraba mucho a un director de escena al que casi se ha olvidado, Josef von Sternberg... Hizo películas que se llamaron *Underworld*, *The docks of New York*, *The Dragnet*". En: *El escritor y su obra*, entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges. México, Siglo XXI, Creación Literaria, Colec. Mínima N° 7, 1967, pág. 89.

²"En el caso de la traducción alemana, he visto deslizarse a veces pequeños errores, sobre todo en una historia, *Hombre de la Esquina Rosada*, que escribí un poco con la jerga de Buenos Aires o mejor dicho, con la que se hablaba hace cincuenta años". *op. cit.* pág. 8.

autoafirmativa, centrando el curso del relato en el preminente ego del narrador. Hay distancia, amor propio, más valer y hasta suficiencia cuando se dirige a su auditorio y dice: "A ustedes, claro que les falta la debida esperiencia (pág. 97)" lo que define un temple de ánimo dominado por una conciencia de superioridad explícita y que se manifiesta implícitamente en el modo amañado, ladino, de la organización del relato, siempre discontinuo, zigzagante y sorprendente.

Así entendido, el cuento trataría de alguien —cuya presencia y existencia son muy precisas, cuya historia es tangible— que narra cómo una noche fue capaz de sacar cara, pecho y cuchillo para matar al guapo Francisco Real y reivindicar con ello fama, coraje y valentía de un barrio orillero, obteniendo, como justo trofeo de su probada hombría, el premio de compadritos, la Lujanera.

Es curioso que James Irby dé como motivo del cuento el del desafío, pero remitiendo éste al Corralero y al Pegador. Dice en efecto que el motivo es "el forastero que desafía a un héroe del barrio para que éste le enseñe lo que es un hombre de coraje y de vista"³, lo que, evidentemente, desplaza el acontecimiento a dos personajes que, dada la estructura personal del relato, son el "antes" del motivo, pero en ningún caso el motivo mismo. De aceptar la tesis de Irby, el narrador básico sería un personaje testigo o secundario, lo que es a todas luces, falso.

El desafío que el Corralero hace al Pegador es meramente preparatorio del desafío central del relato, el que hace el personaje-narrador al Corralero, porque si el tema del cuento, como lo afirma el propio Irby, es el *heroísmo*, ¿quién es el personaje que realmente va en su busca sino el personaje que narra? ¿Quién sino él es el que emerge desde el barro de las orillas, desde el anonimato del arrabal para alcanzar el momento sublime, esa verdadera super-realidad, que le otorgue plenitud de existencia? El Pegador, al eludir el desafío, es el héroe que se derrumba con el estrépito.

El narrador-protagonista, en cambio, es el hombre que accede a la heroicidad por necesidad implacable de autojustificación y fundamento óntico. Al aceptar él, el desafío del Corralero, está acep-

³Irby, James E.: "Sobre la estructura de *Hombre de la Esquina Rosada* de Jorge Luis Borges". Anuario de Filología, Fac. de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, Año 1, N° 1, 1962, págs. 157-172.

tando una lucha interior y sobreponiéndose a las fuerzas que lo atan a la condición degradada, que es el infierno oscuro, el peor de los infiernos, al que es arrojado Rosendo Juárez, el Pegador: "...yo me quería salir de esa noche. En eso, me pegaron un codazo que jué 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".

Es de este lado más oscuro de la existencia del que desea desprenderse el protagonista. El momento mismo del acto liberador, el instante sublime en que lo suprarreal se inscribe en la realidad, está eludido en el relato cuyo punto de vista permanente es el de la oblicuidad. "Sabe Dios qué lado agarraron —dice que se dijo el narrador". Y prosigue: "Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta". Es este el instante, en la ordenación cronológica de los hechos, en que a Francisco Real, el Corralero, lo arregla "otro más hombre". El momento climático en el proceso de humillación del barrio, la posesión de la Lujanera, no llega directamente; está exacerbado sólo en la imaginación del narrador, que echa fuego a la hoguera de los celos no ya tan sólo sexuales, sino metafísicos. Es el status de libertad, heroísmo, virilidad y coraje de ese clavel de hombre que es el Corralero, lo que envidia el narrador, "criado entre las flores de sapo y las osamentas". Allí, aporreado en medio de la noche, cara a cara a su degradación, basura él mismo, pero consciente de que "había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de otras" adviene a la categoría del coraje. La escisión espacial de basura y estrellas es el correlato de la dinamicidad conflictiva del personaje. En su nadir existencial, su desnuda osamenta es capaz de esconder la médula cenital de su realización como hombre. Y ésta se cumple a espacio abierto, como debe cumplirse, en la radical soledad. El otro espacio, el interior, de la sociedad, de los hombres, no tiene ojos, por superficial, para tales mutaciones. "Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa, el bailongo". El héroe, consciente de su nueva dimensión, puede ahora ocultar, contribuir al engaño del mundo, hacerse mentirosamente tan minúsculo e insignificante como los demás. "Haciéndome el chiquito, me entreveré con el montón". La verdad corre

aquí verticalmente. El mundo del engaño, el ilusorio, es horizontal, como la marejada del tango. Como un héroe portador del elixir, el narrador se inscribe en la intersección.

Hasta aquí se comprende que el cuento intenta proporcionar una *verdad sicológica*. Es decir, se estaría frente a una historia espiritual de un hombre de las orillas que habría accedido a la aspirada categoría heroica. De ser así, habría que inscribir el cuento en alguna de las distintas formas que asume la literatura "realista".

Irby ha demostrado exhaustivamente en el estudio citado las variadas formas de desrealización que utiliza Borges y la innegable *intención artística* con que se conforma el mundo del relato. El error está en atribuirle a Borges tal intención artística. El autor del relato es Borges, desde luego. Es el hablante histórico. Pero el hablante ficticio, el que habla dentro de esa convención que es la obra literaria, no es Borges. Es un "hombre" de un barrio orillero de Buenos Aires. Y es éste —por obra y magia de Borges, quien lo duda— el que aparece "contando" su propia historia. Con lo que la manera concreta en que la historia nos llega *depende de la intención del hablante ficticio* a quien habrá que atribuirle toda la intencionalidad expresa en su nivel de lenguaje, en la conformación de mundo, en el punto de vista escogido, en la disposición de los hechos. E Irby ha sido definitivo en la demostración de una voluntad plasmadora en el sentido de la desrealización. Aceptando sin reservas este aserto, habría que verificar, sí, su sentido, la dirección de la intencionalidad del hablante-protagonista. Para esto, hay que tener presente que el relato no es un soliloquio o un largo monólogo interior. El circuito de la narración se cumple dentro de la obra misma, en el destinatario en ella aludido. Son cuatro los momentos que se refieren a éste y los cuatro están ordenados hacia una progresiva identificación. A poco de empezar, el relator dice: "*A ustedes, claro que les falta la debida experiencia...*". Con lo que se entiende que lo escuchan varias personas, que éstas desconocen del todo el asunto, y que es ante ellas donde adquiere sentido el hecho de estar narrando. El público es, pues, su justificación y el elemento modificante de su actitud narrativa.

Poco más adelante, todavía en los umbrales, el "ustedes" se

vuelve un "señor": "se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella".

Después de las referencias iniciales a un destinatario expreso, éstas desaparecen. Pareciera que el narrador se hehiza con su propio hablar o se inmerge en la magia de la palabra, que es mundo evocado. Sin embargo, sólo superficialmente es así. *La técnica o intención artística* está omnipresente. Como un prestidigitador, el narrador opera por indicios, despistes, disloques, confusiones. Por debajo de su habla convincente y espontánea, hay una inteligencia siempre alerta normando el discurso, graduando la sorpresa, omitiendo o revelando. Sabe él que cuenta a alguien a quien debe convencer. De allí que la intención artística sea una forma interior de la apelación. Apelación indirecta en lo más de la obra, no así en los umbrales.

La primera fue un ademán épico apuntando hacia el mundo por desplegar, creando el interés por lo desconocido y el espectáculo. Después viene la acción, el ambiente dado a través de retazos significativos, los vislumbres, la oblicuidad. Hay tensión, porque no todo es claro y distinto y el papel del protagonista no está del todo definido. Falta la revelación, la verdad iluminante, el *surprise ending*. Ya no se puede hablar al público en general; es necesario, indispensable, precisar el destinatario, contraerlo en uno, significativo, confidente. Se explica, pues, que sea en el otro umbral, el final de la exposición, punto en que se concentren todas las fuerzas y la convicción ha de ser máxima, el momento en que las referencias al destinatario tornan a ser directas y cada vez más precisas e individualizadas. Al "ustedes" y "señor" iniciales, corresponde ahora otro "señor" que mantiene la tensión en la individualización del destinatario: "Aprovechadores, señor, que así se le animaban a un pobre dijunto indefenso...". Y en la revelación misma, en el clímax del reconocimiento, el paroxismo apelativo: "Entonces, *Borges*, volví a sacar el cuchillo corto y filoso...".

Irby ha dicho que este primer "cuento directo" de Borges constituye la culminación "de una fase en la evolución temática de Borges: la de su mitificación del arrabal bonaerense y de tipos criollos como el compadrito y el guapo". Aceptemos esto, como una verdad interna del cuento. En efecto, todo el esfuerzo del hablante frente a su auditorio es un proceso de *automitificación* que arrastra la mitificación de los elementos simbólicos del arrabal:

la noche, el clavel, el cuchillo y el tango⁴. Pero como la heroicidad, siendo un bien individual, sólo alcanza plenitud en el reconocimiento social, el relato de sus hazañas constituye la última prueba para el héroe antes de elevarse a la dignidad mítica. La gradación intensificadora *ustedes - señor - Borges* es el correlato emocional del más objetivo *veni - vidi - vici*. Se debe reconocer que, hasta este punto, el primer título —*Hombre de las Orillas*— resulta del todo adecuado y consecuente.

Pero cabe preguntarse ¿es éste el Borges que conocemos? ¿Dónde está la ambigüedad de lo real? ¿Dónde las multiplicaciones interminables, los laberintos, los senderos que se bifurcan? ¿Existe en el cuento analizado una puerta que ostente la señal, el signo, la llamada al verdadero Borges? Veamos.

La asunción del coraje no es directa. Hay un acto evocador de por medio que establece una distancia entre el personaje y su momento de climática heroicidad. Aún más. El resulta ser el *único testigo* —protagonista y *testigo*— de tal acto.

El destinatario, el auditorio, sólo por él se entera de valores tan supremos. Todo acto evocador está asimilado, de algún modo a la actividad onírica. Contar es una forma de soñar, donde la realidad no llega directamente, sino operada, maquillada por la aplicación de la fantasía. Desde luego, la narración que comienza *in medias res* es el primer anuncio de que se está aplicando una intención, de que los hechos se están presentando con una finalidad particular. Y esta intención, para la cual se emplea el más acabado "arte" no es otra que la mitificación. Ya lo dice Amado Alonso⁵: "Y, sin embargo, es más poderoso que nunca el tono épico, que no depende aquí de recursos ni de nada instrumental, sino del modo de ser la emoción y del iluminado halo de mitificación que envuelve al personaje y llena la escena". Por otra parte, Ariel Dorfman ha señalado ya cómo en los cuentos de Borges "ambos, verdugo y víctima, son irreductiblemente el mismo"⁶.

Objetivamente, más allá del hechizo que puedan producir las palabras del narrador, cabe la duda de si considerar la muerte

⁴ALONSO, AMADO: "Borges, narrador". En: *Materia y Forma en Poesía*. Madrid, Gredos, 3ª edición, 1965, pág. 375.

⁵ALONSO, AMADO: "Borges, narrador", *op. cit.*, pág. 37.

⁶DORFMAN, ARIEL: "Borges y la violencia americana" AMARU, N julio-sept. 1968, págs. 44-51.

del Corralero como producto de un desafío de guapo a guapo, de compadrito entero a compadrito cabal, como un acto de real coraje. Primero, no hay desafío frontal. Hay un escurrirse, en puntas de pie, "orillando" la concurrencia, inventando "que era por el calor y por la apretura". El regreso no tiene desenfado ni gloria, es casi vergonzante; por lo menos solapado, haciéndose "el chiquito", "entreverado en el montón". La entrega del duelo se realiza mediante la enmarcación de la Lujanera —nueva obli- cuidad— quien habla de "un desconocido" —no hay identifica- ción— que llama al Corralero "como desesperado" y, sin que medie aceptación de éste —nada se dice de ello ni de la cruenta lucha cuerpo a cuerpo que hubiera debido realizarse— "le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo". Por los propios antecedentes que entrega el narrador, se infiere el ningún testimonio social de su hazaña, hazaña efec- tuada al amparo de la noche, en despoblado y a mansalva. Es decir, en vez del héroe, tenemos aquí un traidor. Dos formas po- tenciales de un mismo ser. Un traidor que encuentra en el mundo de su fantasía la forma de realizar su profundo deseo, pero deja los indicios, casi penitenciales, de su lacerante identidad. En todo caso, un ser distante de las sublimes categorías del pasado, un hombre en la esquina —su disyuntiva, su circunstancia— no roja ni carmesí, no heroica, ni gloriosa, sino "rosada", es decir, deslus- trada, distante del verdadero momento mítico. Si a este deslei- miento, a esta ambigüedad básica del personaje, se agrega la de que su habla no es naturalista (lo ha demostrado Irby) —es lite- raria, ha dicho Amado Alonso—, tenemos, entonces, una narración que antes de ser verdad psicológica— y aunque, en un sentido pro- fundo pueda serlo —es verdad estética. Así, lejos ya de una anci- laridad a la psicología, tenemos una ancilaridad a la metafísica. ¿Quién es el que cuenta? No tiene nombre. Y como el nombre es patente de existencia, este narrador se nos escurre, como una som- bra de entre las manos, porque con el nombre nos hubiéramos apoderado de él, sería nuestro, carnalmente nuestro. Y esta sombra ¿de qué nos habla sino de otras sombras? El Pegador es humo, sombra y nada: "agarró el lado más oscuro". El Corralero, "un muerto, amigo". La Lujanera, "se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella". Y esta sombra, ¿a quién habla, sino a otras sombras? El auditorio, plural al comienzo, se va desdi-

bujando en un señor que se transforma al final en *Borges*; no el *Borges* que nació el 24 de agosto de 1899, que vive en Buenos Aires y es nieto del coronel Francisco *Borges*, sino de un *Borges* que nace allí, en la última línea del cuento y que muere allí de inmediato, en cuanto la palabra termina de mentarlo, porque ese *Borges* es literatura y no historia, es ficción, imagen de imágenes, sueño del autor. "Acosado por un mundo demasiado real, pero que al mismo tiempo carece de sentido, busca *Borges* liberarse de su obsesión creando otro mundo de fantasmagorías tan coherente que nos hace dudar, de rechazo, de la misma realidad en que nos apoyábamos"⁷. Mirándose el héroe en el traidor y el traidor en el héroe tomamos conciencia de que ni uno ni otro existen, sino que son reflejos de reflejos, sombras de sombras, pluralidad sin límite. Y que su realidad ilusoria, en el campo de la ficción, es el espejo de una existencia también ilusoria, ambigua, vana en el campo de lo histórico. Guapos y compadritos existen en el pasado intangible, en el olvido, por lo tanto, en la nada. Nada que pena como un fantasma, de corporeidad engañosa, casi asequible, próxima como un ancestro, pero distante como un ancestro, inexistente. *Borges* cumple así con su propio precepto: es el hechicero mayor. Pero un hechicero al revés, porque nos plantea la incertidumbre, la ambigüedad en lo real, haciéndonos creer que lo que existe no existe. Por eso ha dicho: "El mayor hechicero sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería éste nuestro caso?"