

# DESCARTES

REVISTA INTERNACIONAL

*N. Ulla*



Año V - Número 7 - Junio 1990  
ANAFORA EDITORA

## LOS EFECTOS CERCANOS DEL PRIMER CUENTO DE BORGES

Los narradores de los años sesenta y setenta, tratábamos de buscar, a partir de una línea ideológica, alguna identidad para los grupos sociales que no tenían aún voz en la cultura, es decir, un discurso popular. Escritores como Julio Cortázar, Manuel Puig, Germán Rozenmacher, Néstor Sánchez, Germán L. García, Miguel Briante, Osvaldo Lamborghini, Enrique Medina, entre otros, se propusieron imponer el discurso directo, el monólogo narrativo, la entonación que en 1933 había dado "Hombre de la esquina rosada", que incluía también, criollismos, escasos términos lunfardos, y un solo italia-nismo: *hiaba*.

El primer cuento de Borges, tras siete años de diversas reescrituras, consigue una entonación del habla, aquella ilusión de la narrativa oral que había dado Gogol en *El capote*, y que su crítico Boris Eichenbaum observó en un ya clásico estudio, fechado en 1918. En el texto borgeano, la ilusión de la narrativa oral la dan el léxico, la sintaxis coloquial, el artificio del monólogo, y la cadencia de la voz. "En mi corta experiencia de narrador —dice Borges en la conferencia dictada en Montevideo en 1950, "Aspectos de la literatura gauchesca"— he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino".

Creo que "Hombre de la esquina rosada" resuelve de la mejor manera todas aquellas polémicas que se venían sucediendo desde fines del siglo pasado y aún en los años veinte con más fervor, sobre el criollismo, la hispanidad, el cocoliche, los coloquialismos y su inclusión en la literatura, en suma, la escritura literaria que los rioplantenses queríamos tener. En 1928 Borges expone en *El idioma de los argentinos* su posición frente a las diferencias con la vertiente hispanizante. Mucho más tarde, en el cuento "El Aleph" (*El Aleph*, 1949), intercala advertencias, correcciones que precisan su argumentación, conjeturas, explicaciones, y en la voz de Carlos Argentino Daneri ridiculiza la solemnidad de la poesía de ecos lugonianos. La enfermedad posterior, la ceguera, obligó a Borges a dictar sus relatos y poemas y después de aquel libro "barroco" —como

llamó a *El Aleph*—, vuelve a la sencillez de la prosa conversada, la de sus anhelos de los años veinte. *El informe de Brodie* (1970) así lo testimonia y *Siete noches* (1980), que transmite el saber sobre los mitos de la literatura universal, la cábala, el budismo, la poesía, y adquiere forma decididamente coloquial, también lo muestra en la búsqueda del discurso directo. De esta manera Borges recuperaba algo que se había propuesto en los años treinta en *El idioma de los argentinos* y en "Hombre de la esquina rosada".

El ejercicio de dictar—sin otro referente que la invención—promueve necesariamente, sospecho, la construcción de una sintaxis más simple, que elude la subordinación temporal, modal y de otros tipos, que aún *El Aleph* presentaba en abundancia. Pero no sólo esta razón debe conformarnos. Conjeturemos, con criterio nada azaroso, que Borges debió ir ajustando su escritura a la mayor sencillez sintáctica del habla y alejarse—tras reflexiones sobre el lenguaje compartidas también con Silvina Ocampo y con Adolfo Bioy Casares—de los usos tradicionales de la oratoria clásica, diseminada en el discurso literario. Aventura también que la ceguera y el acto de dictar fue desplazándolo de su seguro lugar de escritor al no tan seguro de orador íntimo y, mejor aún, en una fantasía nada improbable, de relator oral. ¿Acaso no fue convirtiéndose Borges, cada vez más, en el conversador o el charlista, abandonando al conferenciante académico anterior? En los años ochenta, cuando solíamos almorzar juntos, Borges me comentó una vez que se sentía muy preocupado porque había sido invitado por los Estados Unidos a dar unas conferencias y no se sentía demasiado seguro de poder hacerlo. Advertí que la idea de viajar lo afanaba tanto como la de conocer otros ámbitos universitarios. Se me ocurrió decirle que en lugar de conferencias se podría hablar de diálogos, donde los estudiantes le hicieran preguntas y él les respondiera siempre dialogando con ellos, para hacer más fluida la comunicación. Con la rapidez que le era propia Borges percibió de inmediato la ventaja que el diálogo le ofrecía, y se alegró de la sugerencia, aunque en realidad creo que sólo di un nombre a un hábito que él ya había empezado a practicar en público desde hacía tiempo.

A la vertiente del primer cuento borgeano, corresponden—muchas veces sin saberlo—los textos de los escritores jóvenes del sesenta y setenta, ya que también Germán Rozenmacher, a pesar de su posición estética contraria a la de Borges, reconoce más tarde los errores de aquel esquema binario que se había trazado, junto con otros escritores, por cierto, en su juventud literaria. En una entrevista realizada por Néstor Tirri (recogida en su libro *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, 1973), Rozenmacher expone lo que significó para su generación la responsabilidad de la escritura del "compromiso" y aquella división entre "cuento literario"—pensando en Borges y en el primer Cortázar—y en "cuento realista", con la consecuente estética simplificadora, que despreció la imaginación en favor de la crónica.

Al mismo tiempo, Silvina Ocampo empezaba a ejercer en algunos cuentos de *La Furia* (1959), la parodia literaria y la estilización. Sus cuentos "Las fotografías", "El vestido de terciopelo", "La casa de los relojes", dialogan con otros de Cortázar, incluidos en *Final del juego* (1964): "Torito", "El móvil", "Los venenos", "Final del juego". Los dos escritores parodian formas del habla popular y comienzan, aunque con cierta timidez, a usar también el voseo en la narración. En 1950 Estela Canto prefiere en *El retrato y la imagen* el discurso directo e incluye el voseo con observaciones precisas sobre el habla de un provinciano. La red se expande, las relaciones de aquel cuento de Borges aparecen en la narrativa de Angélica Gorodischer de manera diversa. En 1973 hace un homenaje a Borges en un breve fragmento de "Los sargazos" (*Bajo las jubeas en flor*):

---

"Ahora, la historia de un hombre que encuentra el universo en una habitación de su casa, no puede contarse fácilmente. Hay que acercarse y alejarse por vías más o menos indirectas, más o menos oblicuas, o de otra manera optar por no contarla".

Pero quizás el verdadero homenaje, los verdaderos efectos del relato borgeano, los alcanza Angélica Gorodischer en *Trafalgar* (1979), donde sus personajes hablan no desde luego con una entonación porteña, sino con la entonación de la zona sur de su provincia, la de Rosario de Santa Fe, tratando de imprimir a su escritura, y en especial a los diálogos, el lugar del voseo y sus correspondientes formas verbales, los italianismos —Rosario es ciudad de fuerte inmigración italiana— y algunos términos de uso muy local. Más tarde, en *Kalpa imperial* (1984) abandona la mimesis lingüística y de manera estilizada, presenta el relato oral más neutro, meno regionalizado.

Entretanto Manuel Puig elabora una novela a base de lo paródico. Es *Boquitas pintadas* (1969), donde trata de recuperar los lenguajes cautivos, alienados del cine o de la radio, en las voces de los personajes de una comunidad pequeña de la provincia de Buenos Aires. También Alicia Steinberg parodia en *Músicos y relojeros* algunas entonaciones porteñas, según los referentes del humor y la burla.

El cuento de Jorge Asís "Fe de ratas" (*Fe de ratas*, 1976) sigue el esquema binario o de la coincidencia de los opuestos de Borges y también el oxímoron o relación siptáctica de dos antónimos —tan peculiar del pensamiento borgeano— pueden encontrarse en los nombres de muchos libros de Silvina Ocampo, como *Los días de la noche*, *Lo amargo por dulce*, *Los que aman odian* (novela) escrita en colaboración con Adolfo Bioy Casares. Mucho más cercano, en *El amor no es amado* (1983) de Héctor Bianciotti, encontramos nuevamente el oxímoron.

La novela *Ena, la cautiva* de César Aira presenta en 1981 otra huella borgeana, otro uso de la parodia. Si recordamos aquella definición de Julia Kristeva sobre el texto como espacio donde se inscribe un conjunto de textos, encontramos en esta novela el culto de la intertextualidad —a lo Borges— con la burla del realismo, el psicologismo y la gracia de la parodia de *Una excursión a los indios ranqueles*. En cambio Juan José Saer, en *Unidad de lugar* (1967) toma en cuenta el valor de las pausas o los silencios borgeanos, particularmente en el cuento "Sombras sobre un vidrio esmerilado", pausas o silencios que también ha de buscar Néstor Sánchez en su novela *Nosotros dos* (1967), tras la entonación que remeda la sintaxis oral.

Borges y Bioy Casares, con la ironía y el humor, contribuyen a diseñar —como lo observa María Luisa Bastos con acierto— el perfil lingüístico-social, las desigualdades entre los diferentes estratos socio-culturales de Buenos Aires, que otros escritores continuarán observando y advirtiendo para impregnar, con sus propias modalidades, la narrativa argentina.

Aún otra particularidad presenta "Hombre de la esquina rosada" que también será motivo de lecturas y reflexiones. Es el suspenso propio de la narrativa policial que Borges prepara dando algunos pocos datos, haciéndole al lector la propuesta de descubrir un enigma, preguntas dirigidas para invitarlo a participar en el relato, como "Recordarán ustedes aquella ventana alargada por donde pasó como un brillo el puñal" en "Hombre de la esquina rosada" u otros llamados que nos recuerdan a Macedonio Fernández, quien tantos hábitos literarios dejó a su vez en Borges, como la subversión del sentido común, del tiempo, del espacio y de la causalidad, observados por Alicia Borinsky en un artículo sobre Julio Cortázar.

Buena muestra de las articulaciones del suspenso y sus propósitos, es el poema "Un soldado de Urbina", donde no se dice el nombre del soldado, no sabemos que se trata de Cervantes, sino siguiendo la pista de los datos que el poeta da:

Sospechándose indigno de otra hazaña  
como aquella en el mar, este soldado,  
a sórdidos oficios resignado,  
erraba oscuro por su dura España.

.....

La mención del nombre "Borges" al final del cuento "Hombre de la esquina rosada" provoca una sorpresa, descifra el enigma y el lector aclara esa confusión de identidades provisoria, se entera de que quien relata la historia y quien mató a Francisco Real, es la misma persona, terminando de articularse el punto de vista. Precisamente esa fusión o ambigüedad de identidades a través de los dobles, es en Silvina Ocampo tan usual como en Borges, desarrollada en cuentos diferentes, "La continuación", "Autobiografía de Irene" (cuento y poema), "Nosotros", "El castigo", y el más borgeano "La última tarde".

La causalidad mágica opuesta a la real causalidad, las interferencias del sueño y la vigilia, que Borges tuvo tan en cuenta, se suscitan con nitidez en "Ulrica" (*El libro de arena*, 1975):

"Mi relato será fiel a la realidad o en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo".

Otra de las particularidades borgeanas fue dar al cuento las reflexiones propias del discurso ensayístico, práctica que algunos escritores también llevaron a cabo. Lo más corriente es que un narrador se impregne de los discursos sociales, pero con Borges sucedió a la inversa. Su escritura impregnó los discursos sociales —no sólo los literarios, no sólo el cuento— sino los más diversos, como los periodísticos, y basta sólo con recordar la *Primera Plana* de los años sesenta y su remedo de la retórica borgeana.

La lectura que muchas veces se hizo de la vertiente criollista de Borges ("Hombre de la esquina rosada", "Evaristo Carriego", "El lenguaje de Buenos Aires") borró otros textos por acentuar una línea nacionalista, olvidando que Borges escribió "Hombre de la esquina rosada" también influido por los films americanos de Sternberg y la prosa de Stevenson.

Noemí Ulla

Doctora en Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde es profesora asociada de Literatura Argentina. Ha publicado, entre otros libros, los siguientes: *Urdimbre* (novela, 1981), *Ciudades* (cuentos y relatos, 1983), *Macedonio Fernández* (estudio, 1980), *Silvina Ocampo* (estudio, 1981) e *Identidad rioplatense*, 1930 (estudio, 1990)