

*dos soluciones estilísticas al tema  
del compadre en borges y cortázar*

por

**Jaime Alazraki**

**Separata**

**REVISTA EXILIO    Año 6, No. 1    Primavera 1972**

## *dos soluciones estilísticas al tema del compadre en borges y cortázar*

En 1945, después de haber escrito "Hombre de la esquina rosada" (1935), Borges publicó una antología cuyo solo título es una declaración de propósitos: *El compadrito; su destino, sus barrios, su música*. Hacia el final del prólogo, auguraba: "Ojalá este volumen sirva de estímulo para que alguien escriba aquel verosímil poema que hará con el compadre lo que *Martín Fierro* hizo con el gaucho. Ojalá aquel poema, como el otro, sea menos estudioso de lo accidental que de lo central, de los dialectos y apariencias del tiempo que de la forma de un destino".<sup>1</sup> Los esfuerzos de Borges en este sentido quedan registrados en algunos de sus cuentos más intensos, en varios de sus ensayos y, en especial, en su último volumen de narraciones *El informe de Brodie* (1970). Lo que Borges busca en el compadre es, esencialmente, esa misma autenticidad que había movido a Güiraldes a decir del gaucho: "El país se me presentó liso y aparentemente hecho, vi que todo en él era imitación y aprendizaje y sometimiento, y carecía de personalidad, salvo en el gaucho que, ya bien de pie, decía su palabra nueva".<sup>2</sup> Para Borges, esa autenticidad se expresa en un acto, en una religión, "la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir".<sup>3</sup> En una Argentina más atenta a imitables modelos europeos o a un vernaculismo folklórico que más place al europeo turista que al argentino, el compadre atraía por su elemental e íntima realidad. Para el argentino el gaucho; primero, y el compadre, después, eran una presencia viva, símbolos,<sup>4</sup> que el tiempo fue convirtiendo en mitos. Ya en un cuento como "Las puertas del cielo" (1951) de Cortázar, es posible percibir hasta qué medida el mundo del compadre entra en la obra de un escritor que se inicia escribiendo poesía de tono

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges y Sylvina Bullrich Palenque, *El compadrito; su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé, 1945, pág. 8.

<sup>2</sup> Carta a Valéry Larbaud (agosto de 1925), incluida en la sección "Del epistolario" de las *Obras completas* de Ricardo Güiraldes (Buenos Aires: Emecé, 1962), pág. 774.

<sup>3</sup> J. L. Borges, *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1965, pág. 155.

<sup>4</sup> A este respecto escribe Borges en el prólogo de *El compadrito* . . . : "El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas. Venerados arquetipos del uno son *Martín Fierro* y Juan Moreira y Segundo Ramírez Sombra; del otro no hay todavía un símbolo inevitable, aunque centenares de tangos y de sainetes lo prefiguraron". Op. cit., pág. 7.

## 22 *Dos Soluciones Estilísticas*

mallarmeano.<sup>5</sup> Con “El Móvil”, Cortázar retoma el tema de “Hombre de la esquina rosada” de Borges y nos ofrece una versión que tipifica algunos de los rasgos más salientes de sus cuentos. Las dos narraciones representan un buen ejemplo donde el tema común es tal vez el índice más claro de las diferencias que separan a los dos escritores. Esta coincidencia indicaría, también, hasta qué punto Borges no estaba solo en ese intento de vindicar las posibilidades literarias del compadre. La elección de un mismo tema por dos escritores ofrece al crítico la coyuntura más propicia para establecer la originalidad del uno respecto al otro. Esa originalidad, como ya indicara Amado Alonso,<sup>6</sup> depende más que de la *no* repetición de un tema o motivo, de su tratamiento. Es aquí donde comienza a definirse un estilo que en cada uno de los dos cuentos ofrece un microcosmo de la estética de sus autores.

“Hombre de la esquina rosada”, de Borges, y “El móvil”, de Cortázar, están narrados en primera persona y en ambos el narrador se propone corregir una injusticia. En el primero “la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero”,<sup>7</sup> han escarnecido el orgullo del barrio. La reivindicación del honor ultrajado se produce cuando el forastero aparece herido de muerte. La identidad del asesino está insinuada desde las primeras líneas del cuento pero sólo al final el narrador confiesa su crimen de manera explícita. En “El móvil”, de Cortázar, los amigos de Montes se proponen vengar su muerte porque “a Montes lo mataron de atrás, de un tiro en la cabeza, y eso no se perdona”.<sup>8</sup> Como en el cuento de Borges, la identidad del asesino se posterga hasta el final. Este elemento de incógnita genera en los dos cuentos un tipo de tensión frecuente en el género policial. Sin embargo sería equívoco definirlos como cuentos policiales. En los dos casos lo central es más que la mecánica del crimen perpetrado, los móviles que conducen a ese crimen y que definen el modo de sentir y de vivir del compadre. En los dos cuentos se insiste en lo in-

---

<sup>5</sup> Para la filiación de Cortázar en el llamado “grupo del 40”, véase *J. Cortázar y el hombre nuevo* de Graciela de Sola (Buenos Aires: Sudamericana, 1968). En el capítulo introductorio, dice De Sola de ese grupo: “Una generación de poetas que siente hondamente el impacto de la segunda gran guerra . . . Que participa de una profunda crisis de todos los valores y se vuelve a los grandes oráculos de la poesía europea buscando la continuidad de una línea espiritual —no de una actitud estética ni de un programa retórico— en un intento desesperado de rescatar lo humano”. Op. cit., págs. 11-12.

<sup>6</sup> A este respecto hay que distinguir entre originalidad de tema y originalidad de tratamiento. De las dos la que realmente interesa es la segunda. “Nunca se ve mejor la originalidad de un poeta —ha escrito Amado Alonso— que cuando trata con personalidad libre el mismo tema que un predecesor con quien forme tradición” (en *Poesía y estilo de P. Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951, pág. 276).

<sup>7</sup> “Hombre de la esquina rosada” está recogido en la colección *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé, 1962), pág. 103. Las citas subsiguientes siguen la paginación de esta edición.

<sup>8</sup> J. Cortázar, “El móvil” está incluido en *Final del juego* (Buenos Aires: Sudamericana, 1964), pág. 117. Las citas subsiguientes corresponden a esta edición.

verosímil de la narración comparándola con literatura, es decir con hechos ficticios: "Parece cuento", dice el narrador de Borges (96), y el de Cortázar: ". . . y háganse de cuenta que están leyendo el conde de montecristo" (119), o con esa otra forma de ficción que es el cine: "No me lo van a creer, es como las cintas de biógrafo. . ." (117), dice el personaje de Cortázar para luego insistir: ". . . ahora sigue el biógrafo" (119). Estas comparaciones con la ficción, interpoladas para acentuar el carácter inverosímil de la narración, actúan en los dos cuentos como "el teatro dentro del teatro", como un medio de otorgar verosimilitud a la ficción autenticando, por contraste, el relato del narrador. En los dos cuentos el narrador se dirige a un interlocutor que no es el lector: el propio Borges en "Hombre de la esquina rosada", y en "El móvil" los amigos del narrador que oyen la historia después de 20 años de ocurrida.

Anotadas estas semejanzas, los dos cuentos empiezan a distanciarse en el tratamiento del tema. En el cuento de Borges, el crimen del narrador desagrava la ofensa cometida contra el orgullo del barrio por la cobardía de Rosendo. En el cuento de Cortázar la cobardía es una muerte a traición que el narrador procura vengar movido por las mismas leyes del honor que sacuden al personaje-narrador de Borges. Hasta aquí los dos cuentos funcionan motivados por una intención común: rendir culto a esa religión del coraje en la que "todo es lícito, salvo ser escarnecido o vencido".<sup>9</sup> En este punto ocurre en el cuento de Cortázar una variante a la versión presentada por Borges: descubierto el asesino de Montes—Lamas—, el narrador no mata a Lamas sino a Pereyra, otro argentino que viajaba en el mismo barco. Este giro se explica en la travesía del viaje. La incógnita que debe resolver el narrador consiste en identificar entre los tres argentinos que viajan con él el asesino de Montes. Su única pista es lo que confusamente ha revelado Montes antes de morir: que el mozo era marinero y que tenía un tatuaje en el brazo. Cuando el narrador logra, por eliminación, localizarlo, se siente más humillado y escarnecido por la pérdida de Petrona —una camarera del barco— que por la muerte a traición de su amigo Montes. Ya no le importa tanto vengarse del asesino de su amigo como de Pereyra, el argentino que le ha quitado la mujer. Cortázar reproduce en la aventura entre Petrona, Pereyra y el narrador el primer triángulo que se resuelve con la muerte de Montes: "A lo mejor era cierto que Montes le había faltado a una mujer, y que el macho se lo cobró con intereses" (117), refiere escuetamente el narrador al comienzo del cuento. La situación se replanteará en términos semejantes en el barco. El narrador se amanceba con la camarera, "una galleguita viva que nos tenía a los dos (a él y a Pereyra) a mal traer". Luego la emplea, "con un canario (cien pesos) y la promesa de otro", para averiguar si Pereyra

<sup>9</sup> J. L. Borges, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1964), pág. 220.

## 24 *Dos Soluciones Estilísticas*

tenía alguna marca en el brazo, pero después del examen Petrona ya no regresa al camarote del narrador sino al de Pereyra. “Que a uno le saquen la mujer” —reflexiona el narrador— “no es para reírse, pero si encima de eso la culpa la tenés vos, se imaginarán que no le veía la gracia” (123). El protagonista debe vengar la afrenta a su amigo, pero debe vengar también su propia afrenta. Este dilema se va definiendo y aclarando en su conciencia lenta y sutilmente y sin dilatar en ningún momento el sorpresivo desenlace, aunque gestándolo gradual y tácitamente: “Me acosté y me quedé pensando” (123). “Creo que fue en ese momento que me di cuenta de la cosa y me quedé pensando” (123). Pero había otras cosas más serias, y tuve toda la noche para pensarlas” (123). “Me daban ganas de partírle la jeta de un revés, para que no siguiera tomándose pal churrete, pero me contuve. Ya no quedaba tiempo para pavadas” (124). El lector supone, equívocamente, que el narrador piensa en la mejor manera de llevar a cabo la venganza del asesino de Montes. Sólo en una segunda lectura del cuento es posible percibir que el narrador se debate entre el deber de hacer justicia a su amigo y la imperiosa necesidad de hacerse justicia a sí mismo, entre el vengar el ultraje a su amigo y el vengar su propio ultraje. La medida de esa humillación queda definida en el momento en que el narrador enfrenta a Pereyra y éste le enrostra: “No seas animal. . . Por una mujer como esa. . .” (125): un reproche que empareja con lo que el narrador ya sabía mucho antes: “De la gallega no me importaba mucho, aunque el amor propio me comía la sangre” (123). El narrador mata a Pereyra no por la camarera sino por el ultraje que siente al perderla vencido por Pereyra y engañado por ella. Sin embargo, sólo en las últimas líneas del cuento el narrador descubre el verdadero sentido de su crimen. La confesión a Lamas —el asesino de Montes— explicita el sentido de un acto aparentemente arbitrario: “Yo sabía hacía rato que iba a estar de acuerdo. Secreto por secreto, los dos cumplimos” (126). Las circunstancias en el barco han empujado al narrador a una situación semejante a la del asesino de su amigo Montes: debe matar más que por la mujer perdida por su orgullo de macho menoscabado. Nada se nos dice de los pensamientos que preocupan al narrador, pero el lector puede fácilmente reconstruirlos a partir de su consecuencia más directa: el asesinato de Pereyra. Entre vengar a su amigo y vengar su propia afrenta, el narrador opta por lo segundo; al matar a Pereyra toma partido con Lamas, el asesino de Montes. Comprende que la forma de matar a la causa de su ultraje es menos importante que el ultraje mismo: el tiro de atrás a Montes es un acto no menos cobarde que su alevosa arremetida contra Pereyra en la estrecha cabina adonde lo conduce con un engaño. También el cuento de Borges confirma la primacía de la venganza sobre el decoro en el código de honor del compadre. El narrador de “Hombre de la esquina rosada” ataca a Francisco Real en la

oscuridad. Según el relato de la Lujanera “lo llama desesperado a pelear y le infiere esa puñalada” (104), cuando Francisco Real —como Pereyra— menos se la esperaba. Entre el desafío de Francisco Real a Rosendo Juárez y la puñalada del narrador al primero, media la misma distancia que separa el duelo de la venganza. El duelo, la pelea entre dos hombres armados, es una forma de probar quién es más hombre; la venganza se propone reparar el orgullo herido y no le importa recurrir a la traición o el engaño: uno y otra constituyen, sin embargo, alternativas legítimas en el código del compadre.

La necesidad de vengar la humillación sufrida está presentada en el cuento de Borges con una dosis mayor de explicitación que en el cuento de Cortázar:

. . . y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporríao, más obligación de ser guapo. ¿Basura? (102).

El narrador de “El móvil” parece suponer que las motivaciones de un código aceptado *de facto* por sus interlocutores están implícitas en el código mismo y no requieren explicación o justificación alguna. Respecto a la muerte de Montes se limita a declarar: “Yo lo miré un rato a Montes que estaba con los ojos abiertos, y le juré que el otro no se la iba a llevar de arriba” (117). Respecto a la venganza de su propio ultraje, en cambio, no nos dice nada. Cortázar opera con un sistema de alusiones que generan una tensión narrativa cuya intensidad prevalece hasta las líneas finales del cuento. La última declaración del narrador, su confesión a Lamas, es también una alusión que se aclara en la frase siguiente con una segunda alusión, aunque menos elusiva que la primera: “Secreto por secreto, los dos cumplimos”.

En el cuento de Borges esa tensión tiene dos conflictos o núcleos generadores. El primero de ellos es el momento en que Francisco Real confronta a Rosendo Juárez. La negación de Rosendo a batirse lleva esa tensión a su punto más alto y provoca una distensión o solución del conflicto que conduce, a su vez, a un nuevo conflicto: la humillación del barrio. De esta situación crecerá el segundo núcleo generador de tensión cuya intensidad culmina, solamente, con la confesión del narrador a su interlocutor. Estructuralmente, en cambio, “El móvil” tiene un solo punto de apoyo generador de tensión: la venganza del narrador que asciende linealmente —aunque sólo aparentemente— a través de la pesquisa entre los tres argentinos que viajan con él a Marsella. Lo que ocurre, en realidad, aunque casi como por debajo del texto y sin que el lector llegue a enterarse del todo en la primera lectura, es que la tensión narrativa en lugar de escindirse en dos espacios diferenciados, como en el cuento de

## 26 *Dos Soluciones Estilísticas*

Borges,<sup>10</sup> se bifurca en dos conflictos pero dentro de los límites de un solo espacio: en la conciencia del narrador emerge una nueva contradicción que irá desplazando a la otra hasta eliminarla o absorberla. En el cuento de Borges, la cobardía de Rosendo ha servido solamente para reforzar la necesidad de enfrentarse con “el coraje insufrible del forastero”: Francisco Real continúa siendo, después del acto de cobardía de Rosendo,<sup>11</sup> el motivo de humillación del barrio todo. Esa humillación irá creciendo en odio hasta convertirse en una fatal puñalada; no importa si viene de Rosendo o del narrador: está motivada por el escarnio infligido al barrio todo y cuando Rosendo falla, es el narrador quien la hace cumplir con su destino.

En “El móvil”, el conflicto “afrenta-vinganza” está originado por un primer triángulo —Montes-mujer-Lamas— que al resolverse con la muerte de Montes provoca en sus amigos la necesidad de vengarlo. Pero Cortázar desarrolla esta estructura básica agregando un episodio paralelo que tiene lugar en el proceso de alcanzar la vinganza. Este episodio presenta un segundo triángulo, narrador-Petrona-Pereyra, que replantea, como el primero, el mismo esquema “afrenta-vinganza” sólo que ahora el narrador-afrentado se halla en la situación de Lamas antes de matar a Montes y, además, está marcado por una doble afrenta: la de Montes y la suya. En esta situación el narrador se encuentra en la embarazosa posición de portador de dos escarnios y de ejecutor de dos vinganzas. Pero dos vinganzas en las circunstancias del narrador representan una contradicción: matar a Lamas significa aceptar la conducta de Pereyra (causa de su propia afrenta); matar a Pereyra significa aceptar la conducta de Lamas (causa de la afrenta de su amigo). Cuando el narrador finalmente despacha a Pereyra, el lector no está completamente seguro de si lo ha matado para vengar a Montes o para reparar su propio ultraje. Aunque Petrona le ha informado que no ha encontrado ninguna marca en el brazo de Pereyra, lo cual lo descartaría como asesino de Montes, cabe todavía la posibilidad de un contra-arreglo entre Pereyra y Petrona. Esta posibilidad que no escapa a la imaginación del lector, tampoco se le escapa al narrador. Primero se cerciora con Petrona: “Decime. ¿Estás bien segura de lo que me dijiste de Pereyra? Mirá que es importante, y a lo mejor no

<sup>10</sup> En “Hombre de la esquina rosada” la línea divisoria de estos dos espacios está representada por el momento en que Rosario arroja por una “especie de ventana alargada que miraba al arroyo” su cuchillo desenvainado por la Lujanera.

<sup>11</sup> En el relato “Historia de Rosendo Juárez” (*El informe de Brodie*, Buenos Aires: Emecé, 1970, págs. 39-48), Borges nos ofrece una explicación del verdadero sentido del acto de Rosendo. Este cuento constituye el reverso no solamente de “Hombre de la esquina rosada” sino también de la actitud ambivalente de Borges hacia el compadre que yo veo resumida en un verso de su poema “Al coronel Francisco Borges”: “y el inútil coraje” (*Obra poética*, pág. 83), y en el último párrafo de su prosa “El puñal”: “A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles”. (*Evaristo Carriego*, pág. 134).

te fijaste bien" (124). Y después de apuñalar a Pereyra, dice: "Aunque ya sabía que era al ñudo, me agaché para ver si la Petrona no me había mentido" (125). El narrador, al encontrarse en la situación del asesino de Montes antes del asesinato, debe escoger una de las dos alternativas. Opta por la venganza de la afrenta que más directamente le afecta: aquella que ha humillado su orgullo, aquella que le hace comprender que, tal vez, alguna justicia hubo en la muerte de su amigo Montes. Todo esto no se aclarará hasta el final del cuento.

Si en el cuento de Borges la incógnita se reducía a identificar al asesino de Francisco Real, en el cuento de Cortázar la incógnita es doble: la primera es la identidad del asesino de Montes; la segunda, la solución del narrador a su propio conflicto. Esta dualidad, que adensa la trama, no está presentada, sin embargo, como tal. El segundo conflicto está planteado solamente de manera alusiva: al lector le toca reconstruirlo en su conciencia a partir de esas circunstancias en que se ha enredado el narrador para resolver el primero de esos conflictos. El arte de Cortázar reside en esa casi total invisibilidad en la que naturalmente se va incubando el segundo conflicto del cuento; en presentarnos una instantánea (arte con el cual Cortázar ha comparado al cuento<sup>12</sup>) en la cual —como la foto de *Blow up*— ya está esbozado el segundo conflicto y su solución, aunque sea necesario esperar hasta las últimas líneas del cuento para distinguir esa segunda presencia. El cuento de Borges parte del código del coraje que rige el destino del compadre y le confiere forma y realidad literarias. Después de leer "Hombre de la esquina rosada", el lector puede decir con Amado Alonso: "Los ideales y normas de los compadritos no los quiero para mí; pero el modo de vivirlos, la radical honradez con que estos hombres los sirven en el cuento no es sólo respetable, no: es aleccionante".<sup>13</sup> El cuento de Cortázar parte también de la aceptación de ese código, para mostrarnos luego, a través de un inesperado vuelco, una doble perspectiva desde la cual el código del compadre, como todo código, se relativiza subordinándose a las necesidades más próximas a nuestro ego. ¿Debía el narrador-protagonista de "El móvil" matar a Lamas en lugar de Pereyra para ser totalmente consecuente con el código del

<sup>12</sup> En su ensayo "Algunos aspectos del cuento", ha dicho Cortázar: "En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar análogicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un 'orden abierto', novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación... Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara". (*Casa de las Américas*, 1962, vol. II, núm. 15-15, págs. 5-6).

<sup>13</sup> Amado Alonso, "Borges, narrador", en *Materia y forma en poesía* (Madrid: Gredos, 1960), pág. 349.



compadre? No necesariamente. Al encontrarse ante un oprobio mayor que el de la muerte a traición de su amigo, el narrador procede consecuentemente. Pero en este cambio de situaciones se produce una apertura desde la cual el vengador de Montes comienza a comprender al asesino de su amigo. Esta revelación otorga al relato de Cortázar una intensidad que subyace como un doble fondo del cuento: cuando el lector llegue a él todo el cuento se reorganiza en el perímetro del nuevo espacio.

## II

Pero más que en el tratamiento del tema, es en la configuración del estilo donde más claramente se definen las diferencias entre el arte de Borges y el de Cortázar. En su cuento, Borges se propone recrear el habla de los compadres hacia 1895. Efectuará una operación semejante a la practicada por los poetas gauchescos. "Estos" —según ha explicado el propio Borges—, "a diferencia de los payadores genuinos, manejan deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovechan los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuesto al urbano".<sup>14</sup> Por eso, "la poesía gauchesca se funda en una convención. Si hubiera existido el dialecto gauchesco que algunos filólogos (por lo general, españoles) han estudiado o inventado, la poesía de Hernández sería un *pastiche* artificial y no la cosa auténtica que sabemos".<sup>15</sup> Ya Amado Alonso ha dicho de "Hombre de la esquina rosada" que "el problema poético planteado en este cuento y bien resuelto es el de dar la sensación de lenguaje oral a la vez que se procede con la mayor dignidad literaria".<sup>16</sup> Es decir, crear una convención literaria, semejante a la gauchesca, empleando algunas formas del lenguaje oral del compadre que contribuyen a crear la ilusión de su habla. Estas formas se integran en un estilo que las trasciende, que muy poco tiene que ver con el habla del compadre y que, sin embargo, logra esa misma autenticidad de la cual nos habla Borges respecto a la gauchesca.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> J. L. Borges, *El Martín Fierro* (Buenos Aires: Columbia, 1960), pág. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> A. Alonso, *op. cit.*, pág. 347.

<sup>17</sup> Entre los formalistas rusos, Boris Eichenbaum llama a lo que Borges define como "convención literaria" y Alonso como "sensación de lenguaje oral" *skaz*. En su estudio "Cómo se hizo 'El capote' de Gogol" ("Kak sledana 'Shinel' Gogolya") ha empleado este concepto para estudiar el problema de la estructura basada en la manera de contar del narrador lo que había ocurrido. En un ensayo más tardío, "La teoría del 1er. método formal", Eichenbaum nos ofrece un resumen de los hallazgos de su estudio sobre el cuento de Gogol: "I tried to show that Gogol's text 'was made up of living speech patterns and vocalized emotions', that words and sentences are selected and joined by Gogol as they are in the oral *skaz*, in which articulation, mimicry, sound gestures, and so on, play a special role. From this point of view I showed how the structure of 'The Greatcoat' imparts a grotesque tone to the tale by replacing the usual humor of the *skaz* with sentimental-melodramatic declamation". *Russian Formalist Criticism; Four Essays*, University of Nebraska Press, 1965, p. 122.

Son varios los procedimientos que emplea Borges para producir una textura lingüística semejante al habla de los compadritos. El más visible es el uso de una grafía que busca reproducir la dicción oral: “laos”, “esperiencia”, “acreditao”, “inoraba”, “peliar”, “soledá”, “juera”, “dende”, “usté”, “güen”, “amistá”, “voluntá”, “autoridá”, “juí”, “jue”, “pa”, “paré”, “naides”, “dentrar”, “pisotiando”, “colorao”, “dentre”, “aporriao”, “loquiar”, “forcejiaba”, “ajuera”, “ausilios”, “traiba”, “juerte”, “oservé”, “trujo”, “esplicar”, “jueron”, “estao”, “fijensén”, “finao”, “ande”, distrainros”, “refalarle”, “dijunto”, “clariar”. Hasta qué punto este recurso, como los demás, representa una convención literaria dirigida a producir una ilusión en la conciencia del lector y no a reproducir —literalmente— el habla del compadre, es posible comprobarlo en las inconsecuencias verificables dentro del texto mismo: junto a “laos” y “forcejiaba” encontramos “lado”, “trajeado”, “agachado”, “apurados”; junto a “pa”, para; junto a “jue”, fue; junto a “dijunto”, difuntos; junto a “juí”, fui. Aunque salpicada de giros locales y de algún lunfardismo, la prosa de Borges en este cuento presenta ya algunos de los rasgos distintivos de su prosa más tardía. Al lado de voces y giros que proceden del habla del compadre, aparecen otras en las cuales reconocemos las destrezas de estilo del autor de *Ficciones*.<sup>18</sup> Hay en “Hombre de la esquina rosada” por lo menos una frase —“Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente” (102)— que pasa casi intacta a un cuento de *El Aleph*: en “Emma Zunz” leemos, “luego, quiso ya estar en el día siguiente” (A. 59). Un verbo como “ilustrar” ya empleado en “Hombre de la esquina rosada” en su acepción etimológica (ILLUSTRO: aclarar, dar luz) —“una noche nos *ilustró* la verdadera condición de Rosendo” (96)—, recurre con idéntico sentido en “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Una lámpara *ilustraba* el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra” (F. 101). Finalmente, la metonimia que fascinó tanto a Alonso.<sup>19</sup> —“Al rato llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y *una voz* . . . El hombre era parecido a *la voz*” (97)—, reaparece en “Funes, el memorioso”: “*Esa voz* hablaba en latín; *esa voz* (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación” (F. 121). Estos pocos ejemplos indican que, en “Hombre de la esquina rosada”, Borges crea un lenguaje que está tan cerca del compadre como del estilo de su prosa narrativa más tardía, un lenguaje que además de reconstruir el habla de los compadritos descubre el estilo de su inventor. Borges procede con el compadre como el

<sup>18</sup> James Irby ha anotado algunos de estos rasgos según aparecen en “Hombre de la esquina rosada”. Que yo sepa, Irby es el primero en explicar algunos aspectos del estilo del cuento aplicando el concepto de *skaz*. Véase su artículo “Sobre la estructura de ‘Hombre de la esquina rosada,’” en *Anuario de filología*, Maracaibo: Universidad de Zulia, 1962, I, 1, págs. 157-172.

<sup>19</sup> Véase el artículo citado de A. Alonso, pág. 347.

poeta gauchesco respecto al gaucho: en ambos casos el lenguaje creado es una fusión de los rasgos más salientes de un habla local y del estilo del escritor. En la prosa de "Hombre de la esquina rosada" es posible comprobar esa fusión: volvemos a oír las dos voces amalgamadas en un estilo que ya no pertenece ni a la una ni a la otra.

Cortázar adopta una solución diferente en "El móvil". Su personaje habla un español que está más cerca del lenguaje de los argentinos, en general, que de una jerga exclusiva. Las referencias al cine, por sí solas, indican que estamos ya en una Argentina más contemporánea. El puñal ha dejado de ser el arma exclusiva: a Montes "lo mataron de atrás, de un tiro en la cabeza". El protagonista de "el móvil", aunque maneja el cuchillo, no es el cuchillero que Borges se esfuerza en recuperar. El personaje de Cortázar tiene mucho de compadre, pero tiene también mucho de un tipo porteño muy actual para quien el país no se reduce a la "villa" o "barrio". Buenos Aires, en el cuento de Cortázar, reemplaza a Villa Santa Rita del cuento de Borges. "El barrio cuanto más aporriado, más obligación de ser guapo" (192) —dice el narrador de Borges—, en cambio el de Cortázar ensancha su fidelidad a la ciudad toda: "A los tres años ya pude volverme. Tenía unas ganas de ver Buenos Aires. . ." (124). Lo que ocurre en este cuento de Cortázar, al nivel del estilo, recurre en varias de sus narraciones. Se trata, en esencia, de encontrar ese tono de la narración que mejor se adecúa a la intención y tema del cuento, un lenguaje que además de ser vehículo significador sea también vehículo expresivo. El propio Cortázar ha dicho que "en todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la expresión de ideas y sentimientos y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado", para explicar luego a través de una cita de Foucault: "Lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso. La obra no se define tanto por los elementos de la fábula o su ordenación como por los modos de la ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula".<sup>20</sup> En "El móvil" y en otros cuentos de Cortázar, la fábula pareciera organizarse según un orden que emana del tono con que aquélla se va enunciando. La decisión del protagonista de matar a Pereyra y su confesión-pacto con Lamas, comportan una alusiva solución al doble conflicto del personaje. Este final esquivo, que en última instancia determina la ordenación narrativa del cuento, es de una sola pieza con el tono reticente del narrador, con su manera evasiva de narrar, evitando excesiva explicitación ya que se trata de presentar una situación que deberá resolverse no con efusiones palabreras sino con actos donde

---

<sup>20</sup> Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI, 1967), pág. 94.

solamente tiene la palabra el honor ultrajado o la prueba de coraje que lo desagraviará.

En su ensayo sobre Carlos Gardel, Cortázar ha escrito: "En su voz de compadre porteño se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar".<sup>21</sup> Muchos de sus cuentos pueden definirse como la búsqueda de una voz, pero de una voz por la que habla una Argentina sin falsete y sin cuello duro, una voz a partir de la cual los personajes alcanzan una auténtica realidad y las situaciones se dibujan trazadas por el tono de esa voz. El don poético de Cortázar reside, precisamente, en mimetizarse hasta tal punto que dejemos de oír la voz del autor para oír solamente esa rescatada voz que el escritor se esfuerza en recuperar. El boxeador de "Torito", la copetuda clase media de "Sobremesa", los chicos de "Bestiario", las niñas de "Final del juego", la familia de "La salud de los enfermos", la frustrada pareja de "Cartas de mamá" son algunos ejemplos memorables de esa lograda naturalidad con que Cortázar acierta hacer sentir y hablar a sus personajes. "Una de la pruebas del subdesarrollo de nuestros países" —ha escrito en su ensayo "Verano en las colinas"— es la falta de *naturalidad* de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad.<sup>22</sup> Y en otro lugar: "Los argentinos necesitamos que nos desalmidonen un poco, que nos enseñen a escribir con naturalidad".<sup>23</sup> A pesar de vivir en Francia, ningún escritor argentino ha logrado, como Cortázar, recrear en la literatura el tono de voz natural de los argentinos. Los peligros de tal naturalidad son obvios y el propio Cortázar ha advertido contra la facilidad de un lenguaje "hablado" cuyo resultado sería como la dosis excesiva de un remedio que termina matando al paciente. "En la Argentina" —dice— "hay índices de un divertido proceso; por reacción contra la prosa de los tortugones amoratados, unos cuantos escritores más jóvenes se han puesto a escribir "hablado", y aunque los mejores lo hacen muy bien, la mayoría le ha errado al bochín y se está hundiendo todavía más que los acrisolados. A mí me parece que no es con pasar del calor del crisol al de la cancha de Racing que haremos nuestra literatura".<sup>24</sup> La naturalidad de la que habla Cortázar está entendida en sus cuentos como un esfuerzo literario y no como una lealtad de cinta magnetofónica. No se trata de reproducir, más o menos literalmente, una jerga o habla determinada. La autenticidad que logra Cortázar proviene de la asimilación de la voz de un tipo porteño, no muy diferente a la suya, a las necesidades *literarias* de la narración. La voz deviene el instrumento apropiado, pero lo que ese instrumento puede dar no depende de sí mismo sino del mayor o menor talento con que lo ma-

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 36.

neje el escritor. Para cantar un tango la voz del argentino es la que mejor acierta, pero pensar que todo argentino es un Gardel es tan disparatado como creer que el tango sonará mejor cantado en alemán o francés. Esto último, sin embargo, es lo que ha ocurrido con un buen segmento de la literatura argentina: se ha recurrido a un español que está más cerca del modelo europeo que se busca imitar que de la situación y del personaje argentinos que se quiere crear aunque prescindiendo de su voz y de su circunstancia. El resultado es una narrativa que está tan distante del modelo europeo que imita como del modelo argentino que quiere expresar. Tal vez porque —como lo ha explicado Cortázar— “entre nuestra vida y nuestra literatura hay una especie de ‘muro de vergüenza’.” Para luego agregar: “En el momento de ponerse a trabajar en un cuento o novela el escritor típico se calza el cuello duro y se sube a lo más alto del ropero. A cuántos conocí que si hubieran escrito como pensaban, inventaban o hablaban en las mesas de café o en las charlas después de un concierto o un match de box, habrían conseguido esa admiración cuya ausencia siguen atribuyendo . . . al snobismo del público que prefiere a los extranjeros sin mirar lo que tiene en casa, a la alevosa perversidad de los editores, y no sigamos que va a llorar hasta el nene”.<sup>25</sup>

Es lo que hace Cortázar en “El móvil”: como Borges, emplea giros, locuciones y un vocabulario que corresponden al habla de su personaje y que más naturalmente lo expresan. En diferentes grados este procedimiento se repite en casi todos sus cuentos. Cuando la voz del narrador se torna más normativa (“Continuidad de los parques”, “No se culpe a nadie”, “La noche boca arriba”), o adquiere un tono de marcado tenor lírico (“El río”, “Carta a una señorita en París”, “Relato con un fondo de agua”), es porque la situación y los personajes del cuento exigen un lenguaje afín que se adecúe más natural y eficazmente a las necesidades del relato. A diferencia de Borges, Cortázar adopta la grafía normal: un detalle aparentemente insignificante pero que no lo es. Hemos visto cómo en “Hombre de la esquina rosada” asoman, por entre los intersticios del habla del compadre, algunos rasgos del estilo más tardío del autor de *Ficciones*. Aunque apenas perceptibles, esos rasgos son lo suficientemente claros y definidos para indicarnos que el lenguaje del narrador es una convención literaria y que Borges no ha calcado el habla del compadre sino que ha creado una ilusión lingüística no diferente a la ilusión que produce todo signo respecto a la cosa que representa. En Cortázar, en cambio, esos intersticios faltan. El escritor se ha cuidado de no dejar pistas que lo delate y el resultado es una mayor consecuencia estilística con el habla del compadre. A pesar de esta prolijidad, también en el cuento de Cortázar signo y cosa están separados por una distancia no menor que la

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 34.

verificada en el cuento de Borges. El indicio más evidente de esa distancia es, en el cuento de Cortázar, la grafía convencional. Una grafía que aparentemente es una deslealtad hacia el lenguaje hablado, pero que en realidad es una forma de restaurar la lealtad del escritor a los signos. Por eso Cortázar ha distinguido entre “escribir hablado” y “escribir *como se habla*”: el adverbio está allí —como la grafía normativa en el cuento— para indicar la relación y la insalvable distancia entre los signos y las cosas.

Para que la voz del argentino vuelva a escucharse, Borges y Cortázar eliminan ese solemne falsete con que el llamado “escritor típico” engolaba su estilo. Borges consigue ese estilo que siendo “plena invisibilidad y plena eficacia”<sup>26</sup> no desdénese ese “matiz que es lo bastante nítido para que en él oigamos la patria”.<sup>27</sup> Cortázar logra un estilo “nacido de una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y nuestra palabra”<sup>28</sup> que reencuentra el tono de voz de sus personajes. “Hombre de la esquina rosada” y “El móvil” representan dos soluciones estilísticas diferentes al tema del compadre pero que, sin embargo, tienen un objetivo común: recuperar, lingüísticamente, una autenticidad perdida; rescatar, a partir de la voz, una realidad ahogada en solemnes posturas; conferirle a la literatura argentina esa naturalidad desde la cual los argentinos comienzan a escucharse.

Jaime Alazraki

---

<sup>26</sup> J. L. Borges, *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: Gleizer, 1928), pág. 158.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 178.

<sup>28</sup> Julio Cortázar, *op. cit.*, pág. 100.

JAIME ALAZRAKI nació en Argentina. Es actualmente profesor en San Diego, California. Es un destacado crítico de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Tiene publicados libros sobre Borges y Neruda.