

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018





CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

De Jorge Luis Borges a René Mugica.

Relecturas del mito clásico en *Hombre de la esquina rosada*

Daniela Oulego

UBA

La intratextualidad en la narrativa de Borges

El cuento “Hombre de la esquina rosada” fue publicado por primera vez en un número de la revista *Martín Fierro* en febrero de 1927 bajo el título “Leyenda policial”. Luego, se divulgó como “Hombres pelearon” en *El idioma de los argentinos* (1928). Finalmente, la versión definitiva integró *Historia universal de la infamia* (1935). Si bien hubo modificaciones de un libro a otro, los relatos versan sobre la cuestión del desafío como temática principal.

Además, hay situaciones que se reiteran apelando a la noción de *intratextualidad* entendida como “varios textos que, de alguna manera, se remiten los unos a los otros” (Genette: 255). Por ejemplo, en “Hombres pelearon” el narrador describe a El Mentao como el único *hombre* de Palermo dispuesto a pelear. Del mismo modo, en “Hombre de la esquina rosada” Francisco Real no sólo se presenta como exponente de la hombría en el Norte, sino que manifiesta la búsqueda de un hombre con todas las letras para batirse a duelo. Es decir, la concepción de hombría ligada al coraje es un elemento que aparece en ambos cuentos.

Asimismo, la única frase que se repite textualmente es “no sirve más que pa juntar moscas” (Borges 2005: 114). Mientras que en el primer relato alude a la muerte del Chileno, en el posterior, a la de Francisco Real. Según Helene Weldt, “indica el

poder y la facilidad de la *llegada* de la muerte, y hasta cierto punto la inutilidad de toda la valentía del hombre” (220).

En relación directa con lo anterior, Borges retoma esta cuestión años más tarde en “Historia de Rosendo Juárez”, publicado en *El informe de Brodie* (1970), donde el apuñalamiento de Garmendia despierta en el protagonista una reflexión sobre la fragilidad de la existencia humana. De la misma manera, el personaje de La Lujanera – que siempre se queda con el más valiente– repite la expresión con la que en “Hombre de la esquina rosada” incita a Rosendo a pelear mientras le alcanza el cuchillo: “Rosendo, creo que lo estarás precisando” (Borges 1997: 39). Sin embargo, en este último cuento se resignifica el sentido primero al dar las explicaciones de su retirada del enfrentamiento.

Consideramos que las repeticiones señaladas en la narrativa de Borges acercan su obra literaria al ámbito del mito clásico. Para Mircea Eliade, “una repetición cualquiera de un gesto arquetípico, suspende la duración, excluye el tiempo profano y participa del tiempo mítico” (48). Además, en la Antigüedad los rapsodas se servían de la reiteración de algunos versos como recurso mnemotécnico para el enlazamiento de los cantos. De esa forma, la repetición en la obra de Borges no sólo confirma el vínculo *intratextual* sino que configura el universo mítico de la *orilla*.

Durante su adolescencia el escritor entró en contacto con esta temática a partir de la escucha de historias de guapos en Palermo, denominada en aquel entonces la “Tierra del Fuego”. A diferencia del gaucho, el *orillero*, perteneciente al “linaje hispano-criollo” (Sarlo 2003: 49) habita barrios carenciados ubicados en la región ribereña del Plata, parafraseando a Ricardo Piglia (Fullone 2013). En otras palabras, Borges crea en los márgenes de la ciudad un espacio imaginario que transcurre en un tiempo mítico.

Otra figura retórica que usa el autor en su cuentística es la hipálage. Beatriz Sarlo explica: “desvía signos y entrevera líneas semánticas” (2013: 129). A modo de ejemplificación, en “Hombres pelearon” se alude a “casas de decente dormir” (Borges 1994: 127) en un mecanismo que se atribuye un adjetivo a otro sustantivo de manera inusual con el propósito de generar un sentido nuevo. Asimismo, en “Hombre de la esquina rosada” el “placero insolente” (Borges 2005: 106) refiere a la actitud de los pasajeros transportados junto a Francisco Real.

Volviendo a la noción de *intratextualidad*, en “Hombre de la esquina rosada” el narrador dice que Rosendo Juárez es “uno de los hombres de don Nicolás Paredes” (Borges 2005: 105). Ese enunciado remite directamente a su ensayo previo *Evaristo Carriego* (1930) donde aparece ese personaje como representante de la hombría criolla. Además, se le atribuye el rol del “varón de los asados homéricos” (Borges 1930: 43) en alusión a los banquetes celebrados en el poema épico *Odisea*. Años más tarde, en “Historia de Rosendo Juárez” se describe a Paredes como un viejo al que, en sus últimos días, le gustaba mentir para entretener a la gente deviniendo, entonces, en una suerte de rapsoda moderno.

Un caso de transposición

La denominada *Generación del 60* del cine argentino se caracterizó por el fluido intercambio entre textos literarios y fílmicos. Algunos de los directores que la integraron “tenían una formación literaria y fueron ellos mismos quienes escribieron sus propios guiones o quienes aportaron las ideas originales. Otros realizadores se inspiraron en escritores u obras ya consagradas” (Aguilar: 306). Tal es el caso de *Hombre de la esquina rosada* (1962), dirigida por René Mugica, basada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

De acuerdo con Carmen Peña-Ardid, la *temporalidad* y la *secuencialidad* son elementos comunes a la literatura y al cine. Con respecto al tratamiento del tiempo en el texto literario, se puede identificar una *temporalidad* doble. Por un lado, en el presente el narrador le relata a Borges lo sucedido años atrás con Francisco Real: “arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará” (Borges 2005: 105). Por otro, hay una *analepsis* en la que el narrador asesina a Francisco Real.

Siguiendo con esta línea, en la transposición fílmica también hay dos tiempos: el musicalizado por un payador –enmarca el relato en los créditos iniciales y finales– y el de la historia. A su vez, esta última posee una estructura circular porque empieza y termina en la misma esquina donde se visualiza el placero del cuento y un afiche que ubica la narración el 25 de mayo de 1910. Consideramos que la circularidad puede vincularse con la concepción borgeana de *biblioteca infinita*, compuesta por un universo de libros sin ningún tipo de orden preexistente. Además, Claudio España asegura que en el cuento relator y oyente “quedan cerrados circularmente” (50) al nombrar a Borges como destinatario sobre el final.

En cuanto a la *secuencialidad*, la película acentúa el recurso narrativo de la repetición en el modo de construcción audiovisual de los duelos ya que siempre parecen el mismo, así sea Cosme (Mario Savino)-El Oriental (Walter Vidarte) o Ramón Santoro (Manuel Rosón)-Francisco Real (Francisco Petrone). Primero, hay una provocación verbal que conlleva al cambio en el tono festivo y un corte abrupto en la música. Luego, ambos contrincantes desenvainan sus cuchillos y se mueven lentamente en círculo de manera desafiante. Finalmente, tiran puntazos con el objetivo de herir al otro. La ceremonia concluye con un reconocimiento a la hombría a cargo del compadre del

lugar, en este caso Rosendo Juárez (Jacinto Herrera), quien invita una copa de alcohol en un gesto de cortesía.

Elementos del mito clásico

Desde el comienzo del cuento pueden detectarse marcas de oralidad debido a que el narrador utiliza el habla popular rioplatense para contarle a Borges lo sucedido. La frase “a mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real” (Borges 2005: 105) no sólo es un registro oral equivalente a “justo a mí” sino que, como señala Piglia (Fullone 2013), otorga autenticidad. En este sentido, las expresiones “como quien dice” y “parece cuento” (Borges 2005: 106) tienen el propósito de enfatizar la potencialidad que posee el habla oral de lograr diferentes versiones. En relación con esto, “Hombres pelearon” finaliza con el enunciado: “oiremos de él” (Borges 1994: 128) habilitando lo acontecido a las reproducciones posteriores.

Según Walter Ong, “la memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas” (73). De esta manera, en *Evaristo Carriego* el mito sobre el guapo Nicolás Paredes se construye, en parte, sobre su voz grave capaz de afeminarse para provocar. Del mismo modo, en “Hombre de la esquina rosada” la personalidad autoritaria de Francisco Real es asemejada a su voz.

En razón de esto, el regreso del compadre herido se reconstruye desde la oralidad: “ajuera oímos una mujer que lloraba y después la voz que ya conocíamos, pero serena, casi demasiado serena, como si ya no fuera de alguien” (Borges 2005: 113). A continuación, se asocia a la mujer con la Lujanera y al hombre moribundo con Real. Su agonía se deduce por la serenidad en su voz que indica la pérdida de un rasgo fundamental de su carácter.

Por otro lado, la provocación pública al Pegador mediante la frase “andan por ahí unos bolaceros” (Borges 2005: 109) para desacreditar su condición de hombre puede entenderse como “un acto de *captatio benevolentiae*” (Ulla: 139). Consideramos que este recurso retórico, utilizado para generar empatía con el público, se parece a la recitación oral de los rapsodas en el mundo griego dispuestos a adecuarse a las preferencias del auditorio con el propósito de captar su interés.

De igual forma, en el filme de Mugica el payador podría interpretarse como un rapsoda criollo. En primer lugar, pide atención a los espectadores, luego se refiere a una de las destrezas del poeta oral con la siguiente expresión: “valga mi buena memoria pa’ contarla con largueza”. Por lo tanto, apelará a distintos recursos mnemotécnicos en el recitado. Finalmente, aclara que va a ofrecer una versión posible de la historia. Sin embargo, se contradice con una frase inmediatamente anterior en la que aseveraba: “juro que no estoy mintiendo” retomando, así, la necesidad de otorgar autenticidad constante en el cuento. En su segunda intervención, el payador refiere a la incidencia del destino en las personas en consonancia con la vinculación que para Borges tienen la voz y el destino en la construcción de sus personajes.

Asimismo, en la película los rumores barriales se encuentran relacionados con el mito porque su transmisión es de manera oral y carecen de un enunciador responsable por los dichos dando lugar a tergiversaciones. Las habladurías son, en un primer momento, sobre la muerte de Nicolás Fuentes en la cárcel y, después, en torno a su velatorio. Si bien el personaje de Cosme asegura: “lo dicen todos” para otorgar veracidad al rumor, Mugica omite el sonido de las voces en algunas escenas de esa secuencia para hacer hincapié en las múltiples especulaciones producto del intercambio oral. Durante el baile entre la Lujanera (Susana Campos) y Rosendo se corre el rumor de que mataron a Ramón Santoro, es decir, la llegada de Francisco Real es inminente.

Con respecto al sistema de personajes, en el cuento el narrador repara en la destreza con el violín de un “mulato ciego” (Borges 2005: 109). Mugica se sirve de esta referencia para caracterizar a Don Carmelo (Ricardo Argemí), un anciano no vidente que vaticina el regreso desde la tumba de Nicolás Fuentes, como una suerte de “Tiresias del arrabal” (España: 53). En otras palabras, equivalente al rol del adivino ciego de la mitología cuya ceguera era compensada por su habilidad de pronosticar el futuro.

En relación con esto, la Lujanera vislumbra en sueños a Fuentes pero Rosendo la trata de loca pudiéndose establecer una analogía con la sacerdotisa Casandra, quien tenía la capacidad de predecir los acontecimientos pero nadie creía en sus palabras. Así, Mugica profundiza en el descreimiento presente en el cuento en torno a la versión de la Lujanera sobre la muerte de Real en manos de un desconocido. Del mismo modo, la película incorpora a las lloronas en el velatorio para otorgarles un papel similar al del coro en la tragedia griega.

En la obra literaria el narrador describe al difunto Francisco Real como el “hombre de negro” (Borges 2005: 115). Sin embargo, la transposición agrega a un cochero (Rafael Diserio), quien porta una capa y un sombrero negro, para trasladar a Real en un placero tirado por caballos de igual color, como metáfora de la muerte venidera, y tapar su rostro moribundo con un pañuelo. En este sentido, se asemeja al dios Hermes de la mitología griega –generalmente representado con un sombrero de ala ancha– encargado de conducir las almas de los difuntos a los Infiernos, por eso también llamado “Psicopompo” (Grimal: 262).

En el cuento de Borges, la presencia de lo *dionisíaco* se evidencia en el salón de Julia donde hay “musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile” (2005: 106). En ese lugar se conjugan música y danza aunando a los asistentes bajo el mismo ritual colectivo. Vale recordar que Dioniso es el dios del vino, pero también del fluir

vital. Por tanto, “el olor a madre selvas” (2005: 112) que trae el viento en la noche de la muerte de Real demuestra la primacía de las fuerzas instintivas.

A diferencia de las bacanales en las que sólo participaban mujeres, en la relectura criolla los hombres adquieren fundamental protagonismo acercándose más a la noción de *sympósion* –etimológicamente significa reunión para beber– donde las *hetairas* servían bebidas, tocaban instrumentos o satisfacían los deseos sexuales de los comensales, parafraseando a Hugo Bauzá (1997).

En la película también aparece el prostíbulo regentado por Julia (Berta Ortigosa) como el ámbito propicio para el enfrentamiento entre guapos. Desde los créditos iniciales, donde se exhiben fotografías que documentan la celebración del Centenario de la Revolución, Mugica enfatiza en el ambiente festivo del cuento. Más adelante, se reparten comidas típicas y vino entre los asistentes.

Para concluir, durante el viaje de Real desde San Telmo a Palermo se visualizan danzas populares al borde de la ciudad. Asimismo, en la noche del asesinato un baile ditirámico alrededor de una fogata transpone en imágenes y sonidos el clima *dionisiaco* del texto literario y preanuncia el destino fatal del malevo que encontrará en ese barrio su esquina final.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo (2005). “Tiempos de la literatura, tiempo de cine. Escritores y guionistas”. En *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)*, Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. (306-323).
- Bauzá, Hugo (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.
- Borges, Jorge Luis (1994) [1928]. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1955) [1930]. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2005) [1935]. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1997) [1970]. *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza.
- Eliade, Mircea (1982). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.

- España, Claudio (2005). "Encuentro de textualidades en *Hombre de la esquina rosada*". En *Cine argentino. Modernidad y vanguardias (1957/1983)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. (50--55).
- Fullone, Gabriel (2013). *Borges por Piglia*. Buenos Aires: Tv Pública, septiembre.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grimal, Pierre (2010) [1951]. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Homero (1982). *Odisea*, traducción de José M. Pabón. Madrid: Gredos.
- Mugica, René (1962). *Hombre de la esquina rosada*, con Francisco Petrone, Walter Vidarte, Susana Campos, Filme.
- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peña-Ardid, Carmen (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Sarlo, Beatriz (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2013). "En el límite". *La Biblioteca*, número 13. (128-136).
- Ulla, Noemí (1990). *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial: Borges, Arlt, Hernández, Onetti*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Weldt, Helene (1983). "Borges: diálogo entre tres textos". *Revista del Centro de Investigaciones lingüístico literarias*, números 26/27, enero-diciembre. (214-227).