

El héroe acosado

Una de las constantes en la narrativa hispanoamericana del siglo veinte es la presencia del personaje que voluntariamente se separa del trato de sus semejantes. No pocos de los mejores cuentos, de las mejores novelas tienen como héroe a personas que han roto con la sociedad. No nos referimos, por supuesto, a aquellos protagonistas que, aunque distanciados de su medio, siguen peleando para mejorar esa misma sociedad que los rechaza: tipo de protagonista común en la novela hispanoamericana de protesta social, en la cual la actitud del narrador —a través del héroe— es optimista, ya que todavía cree que es posible conquistar las bestias del apocalipsis moderno: la injusticia, la explotación del hombre por el hombre, la nueva corporación anónima. En este tipo de narrativa del mensaje implícito consiste en creer que la injusticia, la corrupción política y social, la tiranía, la pobreza, las villas miseria pueden ser eliminadas cambiando de dictador, de instituciones políticas, de organización social.

Nos referiremos, sí, al héroe apartado de la sociedad que no es un idealista consciente de que lu-

cha —con las armas o la pluma— por una mejor sociedad, sino un ser acosado, a veces por razones que desconoce; al héroe que aparece en relatos de estructura arquetípica —la cacería— en donde no sólo se le presenta como ser perseguido sino también como víctima de ineludibles fuerzas sociales.

El héroe cazador es el arquetipo al cual la narrativa clásica nos tenía acostumbrados; el arquetipo lo encontramos en Sagitario, el Centauro Quirón, maestro de dioses y de héroes. En la sociedad burguesa Sagitario se convierte en Sherlock Holmes, el detective implacable que siempre *caza* al criminal; o en cazador de leones y elefantes en África ("El Riflero terrible y el fuerte Cazador"). Era inconcebible —y para muchos todavía lo es— pensar en un héroe acosado, perseguido, derrotado. En la narrativa contemporánea, sin embargo, es precisamente el que predomina. Lo encontramos en el cuento *The Killers* (*Los pistoleros*) de Hemingway, en donde el protagonista, Ole Andreson, pugilista retirado, acepta el hecho de que va a ser asesinado. Cuando Nick Adams entra en el cuarto donde se aloja y le dice que se cuide, contesta: "There isn't anything I can do about it". Y cuando Nick le sugiere que deje el pueblo, Ole Andreson, que está acostado, se voltea hacia la pared y dice: "No... I'm through with all that running around". Está cansado de corretear tratando de evadir la muerte. Ni el lector ni los otros personajes en el cuento saben qué ha hecho Andreson para ser perseguido. Más tarde, cuando Nick le pregunta a George, el dueño del restaurante, "I wonder what he did?", éste contesta: "Double-cross somebody. That's why they kill them for". Hemingway, con esas palabras, nos informa acerca de la motivación de los pistoleros.

Borges, en el cuento *La espera*, se vale de una estructura idéntica: el protagonista acosado por dos pistoleros. Tanto Andreson como Alejandro Villari son personajes acosados; y también extranjeros (Andreson es un sueco que ha emigrado a los Estados Unidos, y Villari un italiano que se refugia en Buenos Aires).¹ Si bien en el cuento de Hemingway el énfasis recae sobre los dos pistoleros, en el de Borges se enfoca el destino del personaje acosado, personaje que ha tomado para sí el nombre de su perseguidor, para mejor escaparse de él, según cree. Para captar la naturaleza de estos dos héroes acosados, tan parecidos, los autores se valen de técnicas narrativas distintas. Hemingway se apoya en el diálogo, recurso que maneja con soltura y da relieve a los personajes. Borges, en cambio, evita el diálogo y recurre al monólogo interior con el objeto de dar importancia al estado mental del acosado. Las dos técnicas, tan diferentes, están utilizadas con gran provecho por estos dos maestros del cuento, quienes hábilmente nos revelan los rasgos que caracterizan a estos dos héroes acosados y en poder de sus perseguidores.

Andreson, hombre fracasado, espera la muerte



Dibujos de
Isaac Kerlow



con resignación. Villari, en cambio hace un último esfuerzo para escaparse de ella escondiéndose en un hotelucho de Buenos Aires. Los dos, sin embargo, están perdidos, condenados a morir. Hemingway sólo sugiere que Andreson será asesinado, mientras que Borges termina la historia con la muerte de Villari por sus perseguidores. El motivo por el cual le matan no es tan obvio como en Hemingway. Más artista, Borges sólo nos dice que Villari, en el cuarto del hotel donde se aloja, había encontrado un ejemplar de *La Divina Comedia* y que, al leer el episodio de Ugolino y Ruggieri pensó que en su caso Dante no lo hubiera condenado al último círculo del infierno, círculo que, como el lector sabe, es donde se castiga a los traidores.

La asociación entre los temas principales —la traición y la muerte— en el cuento de Hemingway es tenue. En el de Borges, en cambio, la integración de los mismos temas está muy bien lograda. Al hombre acosado, Alejandro Villari, le da muerte Alejandro Villari, su perseguidor. Antes de morir, Villari también se da vuelta en la cama, hacia el lado de la pared.² Andreson lo hace porque está

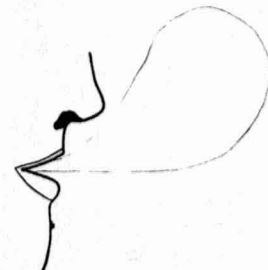
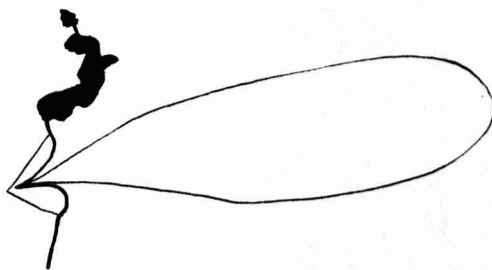
tan cansado de huirle a la muerte que ya no quiere oír el consejo de Nick. Más filosófico, Borges hace que Villari le dé la espalda a los pistoleros para fingir que no existen, que son parte del sueño que tantas veces ha tenido. “Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y guardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? En esa magia estaba cuando lo borró la descarga.”

Ole Andreson y Villari son idénticos precisamente por su deseo de morir antes que sufrir más la agonía de la espera; el horror a la espera de los victimarios es peor que el horror a la muerte. Los dos acosados tienen más en común de lo que se revela en los estilos —tan distintos— de Hemingway y Borges. Los dos protagonistas pueden ser considerados como arquetipos del hombre que prefiere la muerte por parecerle infinitamente menos dolorosa que su espera.

En el cuento *La noche de Ramón Yendía* del cubano Lino Novás Calvo hay una pequeña variante en la estructura: el hombre acosado huye de perseguidores imaginados, no reales. En vez de esperar a sus verdugos, como Andreson y Villari, en un cuarto, pasa la noche recorriendo las calles de La Habana en su taxi, con la esperanza de evadir la muerte; su angustia, sin embargo, no es menos verdadera que la de Andreson y Villari; sus perseguidores, aunque imaginados, no dejan de ser menos reales. Y el desenlace es el mismo: su muerte, que resulta ser un error, no es menos trágica; es la muerte de un héroe desconocido. La respuesta a la pregunta final de uno de los revolucionarios que lo han matado reafirma el poco valor en que se tiene la vida del hombre acosado: “El hombre dijo: ‘¿Lo conoce alguno?’ Nadie lo conocía.” Lo han matado sin saber quién es, sólo por huir, como el cazador a la fiera.

La caracterización del héroe acosado obtiene su punto culminante en la ficción hispanoamericana con la publicación de la novela corta *El acoso* de Carpentier. El héroe innominado en esta compacta obra es el epitome del personaje asediado. Hombre doblemente desvinculado —de su herencia cultural provinciana simbolizada por los padres y la religión cristiana primero, y luego en La Habana de sus estudios universitarios— se refugia en El Partido para escapar de esa existencia anónima. Refugio que, como los anteriores, no representa la salvación. Incapaz de aguantar, igual que Ramón Yendía, el tormento al cual le somete la policía, traiciona al Partido delatando a sus camaradas. De ese momento en adelante es hombre señalado, tanto como lo es el del acné en el cuello, sentado frente a él en el Salón de Conciertos.





El acoso no tiene tregua. Como en el cuento de Borges —pero no en el de Hemingway— el énfasis narrativo recae sobre el destino del acosado y no sobre los perseguidores, meros agentes en su capacidad de verdugos anónimos. Para evadir la muerte, el acosado se refugia en el desván de la casa donde vive su antigua nodriza; en el cuarto de una prostituta, Estrella, y en el Salón de Conciertos, donde por fin los pistoleros le dan muerte. La novela abre cuando el acosado se refugia en ese Salón para escaparse de sus perseguidores, y termina menos de una hora después con las descargas de los cazadores. Es en ese Salón donde repasa su vida entera mientras la orquesta ejecuta la tercera sinfonía de Beethoven; y no es coincidencia que se trate de la Heroica, la sinfonía cuyo tema central es la cacería, el acoso. En estas páginas de Carpentier es donde mejor podemos captar la agonía por la que atraviesa el hombre acosado, el hombre segregado, incapaz de establecer lazos permanentes ni con la familia, los condiscipulos, los amigos, los camaradas o el mundo del arte; y en verdad, ni siquiera consigo mismo. La escena final, la muerte del aco-

sado, palidece cuando la comparamos con aquellas en torno a la cacería, en las que el héroe se ve sometido a intensos padecimientos, tanto físicos como psicológicos.

En los relatos de Borges, Novás Calvo y Carpentier la muerte del acosado es parte necesaria para el efecto dramático de la anécdota. De las tres muertes, la de Ramón Yendía es la más violenta; las de Villari y el acosado de Carpentier, aunque dramatizadas, tienen menos impacto sobre la sensibilidad del lector: son el resultado lógico, esperado, de los acontecimientos anteriores; se trata de hombres perseguidos que no tienen salida, de hombres-bestias atrapados por el certero cazador.

Las actitudes de los cuatro acosados ante la vida y la muerte son, sin embargo, diferentes. Andreson es un hombre que ha perdido la voluntad de vivir; se ha resignado a morir y quiere que el hecho ocurra cuanto antes. Villari, en cambio, ha anticipado tantas veces el acto de morir, en el sueño, que cuando la muerte por fin le llega no es sino una más en la serie. En el extremo opuesto encontramos a Ramón Yendía y el acosado de Carpentier, quienes no desean morir y tratan de salvarse. Ramón Yendía es el menos desvinculado de la sociedad, ya que tiene una familia a la que mantener y por la cual desvelarse; en el taxi, con el cual se gana la vida, recorre la ciudad en busca de pasajeros y con la esperanza de que las cosas mejoren. El acosado, que desea vivir, ha roto toda comunicación con la sociedad habanera y su provincia, a la que no puede volver; a la muerte de su nodriza tiene que abandonar su escondrijo; la Universidad lo ha expulsado; la iglesia le niega el santuario; el Partido lo persigue. Al final de la novela, escondido entre las butacas del Salón de Conciertos, todavía tiene esperanza de salvarse, de empezar una nueva vida ("No pensarán que he permanecido aquí. Nadie se queda en un teatro cuando ha terminado el espectáculo... Dormir; dormir primero. Más allá empezará otra época"). La brutal muerte y la actitud de un policía hacen resaltar lo irónico de esa mínima esperanza. "Uno menos —dijo la policía recién llamado, empujando el cadáver con el pie."

Como Ramón Yendía y el acosado, el antihéroe del cuento *En la playa*, de Salvador Elizondo, no quiere morir. Tiene esperanzas de escaparse del implacable cazador de profesión que con él juega como el gato con el ratón antes de dar el zarpazo. El desenlace de este safari en el que la víctima es un ser humano es más que evidente. El acosado, tan gordo y torpe como un elefante, no puede evitar la muerte a manos de un cazador que se regodea con la cacería. La estructura del cuento difiere de las anteriores en que observamos la acción desde dos perspectivas, la del cazador y la de la víctima. El constante cambio de narrador nos permite penetrar en la mente de ambos personajes. Sin embargo, le es difícil al lector simpatizar con ellos. El cazador es un cruel sadista que no sólo mata al ele-





fante humano, sino que lo hace con gusto, ya que cada momento del acto (que puede ser simbólico de un acto sexual) le causa placer. Es un perseguidor, también, mucho más hábil y cruel que los de Hemingway, Borges, Novás Calvo y Carpentier. La escueta anécdota cobra intensidad debido a que no se le comunica al lector la relación que existe entre cazador y víctima, ni el por qué de la cacería. Nunca se descubren los motivos que mueven al cazador, ni los que el fugitivo ha dado para merecer la muerte. A Elizondo no le interesa revelar ese aspecto del relato. Y es precisamente la falta de conocimientos que tenemos acerca de las razones que mueven a los personajes (que no faltan, por ejemplo, en el cuento *El hombre* de Juan Rulfo, de idéntica estructura) lo que hace de este relato uno de los más descarnados entre aquellos que utilizan la cacería como forma arquetípica.

En su cuento Elizondo logra obtener el grado cero de la motivación. En *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, en cambio, la motivación se convierte en el elemento central del relato. El narrador presenta múltiples posibilidades que servirían para

explicar el por qué del acoso, en esta novela de un nazi que se ha refugiado en México. La narrativa adquiere complejidad a través de la ambigua identidad de los personajes: el perseguidor es, o puede ser, el acosado. A la persona que sentada en una banca en un parque en una de las plazas de la ciudad de México, ocupada por la interminable lectura de los avisos de ocasión de un periódico, se le identifica (en una de las muchas posibilidades) con el hombre que le espía escondido tras la persiana de un cuarto en una casa enfrente del parque. Ese doble enfoque, esto es, la identificación del cazador con su víctima; ese sugerir que el perseguidor es un ser no menos angustiado que el héroe acosado es lo que da una nueva variante a la estructura de la cacería, para no mencionar la multitud de posibles interpretaciones que el lector puede dar a las motivaciones de los personajes (o el personaje, si acaso es uno). A la narración, cabe añadir, se le da complejidad por medio de la yuxtaposición de dos tiempos dispares, lo mismo que por el desarrollo de la fábula en trayectorias paralelas, la destrucción de Jerusalén por los ejércitos de Tito y la del ghetto de Varsovia por los esbirros de Hitler.

Si bien es verdad que cada uno de los relatos comentados presenta una estructura interna original, también es verdad que todos ellos se valen de una forma arquetípica externa (la cacería) que nos parece sumamente bien adaptada para captar el tema del hombre desvinculado de la sociedad en que vive. Difieren del arquetipo característico de la novela policial, en la cual el detective persigue y caza al criminal, en que los acontecimientos son observados desde el punto de vista del héroe (o antihéroe) acosado y no de sus perseguidores. Además, en la narrativa policial el detective es el héroe y el hombre acosado es generalmente un criminal a quien hay que castigar. En algunos casos, como sucede en el cuento de Elizondo y la novela de Pacheco, la perspectiva puede ser doble. La estructura es común no solamente en la narrativa hispanoamericana, como hemos tratado de demostrar, sino también en la ficción mundial preocupada por los problemas del hombre contemporáneo en su confrontación con las fuerzas sociales que lo oprimen y con frecuencia lo destruyen.

Notas

1. En una Nota que Borges añadió a una de las ediciones de *Aleph* leemos que el sujeto de la crónica era turco, pero que el autor lo hizo italiano "para intuirlo con más facilidad". También confiesa Borges que el cuento *La espera* se lo sugirió "una crónica policial que Alfredo Doblas me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos los libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231".

2. El recurso lo ha utilizado Antonioni en su película *The Passenger*, en la cual el héroe acosado muere de idéntica manera.

