

Cuando las esquinas son tan largas por un piropo que es metáfora de quiebre de la cotidianidad y un cuento de Evelio José Rosero Diago

Por Mónica Quintero Restrepo

Resumen

“Las esquinas más largas”, del escritor bogotano Evelio José Rosero Diago, es un cuento de ciudad, en el que un hombre es capaz de asesinar la monotonía por un piropo, que actúa como desencadenante de la acción y metáfora de rompimiento. Una historia en la que la ciudad es protagonista, como escenario de dos hombres que la recorren y la viven. La pretensión del análisis es establecer una relación entre los dos sujetos, el piropo y la ciudad, para señalar un quiebre en el cuento y una crítica a la sociedad.

Palabras clave: Evelio José Rosero Diago, literatura de ciudad, cotidianidad, Las esquinas más largas, anonimato, cuento.

“Las esquinas más largas” es un cuento del escritor bogotano Evelio José Rosero Diago, en el que dos hombres protagonizan un duelo a muerte, después de que uno de ellos le dice un piropo a la hija del otro. Ahí se desencadena un recorrido por la ciudad, en tanto espacio físico en el que suceden hechos sociales: Benito Peña corrió las esquinas más largas. A veces rápido, otras meditando. Siempre corriendo y perseguido. Era un hombre de bien (iba a misa, era amigo del presidente, un magistrado muy reconocido). Sin embargo, las esquinas, que es la metáfora de la ciudad, no le alcanzaron para no morir. Murió a manos de un sesentón fornido, que esgrimió su recién comprado cuchillo sobre el cuello de Benito.

El autor – y he aquí la hipótesis de este escrito – utiliza el piropo como metáfora del rompimiento de lo establecido y de la vida rutinaria, en una relación entre el hombre y la ciudad, a través de un lenguaje descriptivo, la comparación de dos sujetos opuestos y un narrador que califica las acciones. El cuentista ironiza una sociedad en la que aparentemente no pasa nada, pero en la que un hecho cotidiano puede cambiarlo todo: el piropo desencadena las acciones. Carácter irónico que se traslada al quiebre de las

convenciones sociales y el ser ciudadano: el hombre “negro”, el “indio”, no es siempre el malo. Ni el hombre de corbata, “el amigo del presidente”, el bueno.

Varios puntos, entonces, se tendrán en cuenta para el análisis de este relato:

Uno. Los personajes se construyen a través de descripciones, ausencias de datos, calificaciones que se hacen sobre ellos y oposiciones que funcionan como códigos. El autor provoca en el lector hacer uso de su conocimiento cultural y social, para inferir ciertas características de los protagonistas. Se construyen por lo que el narrador sabe de ellos. El tema del nombre y lo que se nombra es fundamental en este relato. ¿Por qué se sabe el nombre completo, incluso con apellido, de uno de los implicados y del otro no? La oposición entre los personajes permite mantener la tensión del cuento.

Dos. Hay un hecho clave en el relato de Evelio José Rosero Diago, que tiene que ver con la ruptura de lo establecido y con la manera como una existencia gris puede ser liberada por un hecho inesperado. Aunque algunos seres tengan una manera predecible para comportarse, no siempre pueden tener el control sobre sí mismos y su entorno. El protagonista actúa como nunca lo había hecho, desencadenando la acción. El piropo es un asunto intrascendente, que desordena la vida. En el cuento se narran dos: uno que va de un estado de mejoramiento a uno de degradación, y otro en el sentido contrario, de la degradación al mejoramiento.

Tres. La relación hombre – ciudad. Es en un entorno urbano en donde se desarrolla el cuento. En el pavimento, dos hombres corren y se juegan la vida, a través de un lenguaje que permite seguir su recorrido en la lectura. La ciudad se muestra de dos maneras: sobresaltada y rutinaria. Además, por las características dadas a los protagonistas, el autor toca con la moral, con el ser ciudadano en una sociedad llena de prejuicios y estereotipos.

El que escribió

Evelio José Rosero Diago es bogotano, aunque con influencias nariñenses: sus padres eran de este departamento y una parte de su infancia la pasó en Pasto. Nació el 20 de marzo de 1958. Es un hombre que tiene una voz suave, que habla en un tono que apenas se escucha, que a veces es rápido y otras despacio. No le gustan las entrevistas. Se ha

mantenido al margen de los medios de comunicación. Él dice que es tímido. Prefiere responder por teléfono, por correo electrónico, y se las ingenia para que el periodista diga ‘bueno’. “No soy ni me interesa ser mediático. Me gusta escribir. Esa es la manera de comunicarme con el mundo. No escribo libros para tener que dar entrevistas. Eso me parece fatigoso”, le dijo una vez a María Paulina Ortiz, una reportera de El Tiempo¹.

Es un autor poco conocido, poco estudiado y poco referenciado. En un artículo de la Revista Arcadia lo identificaron así: “Rosero no es, sin embargo, una sorpresa en la literatura colombiana, así su nombre no sea el más comercial entre los escritores colombianos”². La palabra está en comercial. No es un best seller, pero su nombre se ha ido colando en la lista. Sobre sus obras es difícil encontrar análisis. Algunas tesis en las universidades y artículos críticos. Ejemplos, el que le hizo en 2008 Juan Carlos Orrego, quien es escritor y magíster en Literatura colombiana, en su texto *Los ejércitos, nueva versión de un pueblo muerto*. También el de la Revista Colombiana de Humanidades, de Juana y Alexander López, con el título de *Señor que no conoce la Luna: la apuesta escéptica de Evelio Rosero Diago*. Hay, además, quienes se han atrevido a vincularlo con Juan Rulfo, como lo cita la periodista María Paulina, en su nota periodística: “Otros dicen Kafka, otros García Márquez. Curioso: todos en busca de mis antecedentes literarios. Pero si hay escritores que me marcaron, y a los que siempre vuelvo, son los rusos del siglo XIX”³. En sus obras no ha escapado a la violencia. Rosero Diago señaló en algún momento que “de esta realidad ningún escritor podría estar al margen, y, de unos años para acá, empezó a afectarme con más intensidad”⁴. Un ejemplo es *Los Ejércitos*, novela que la tiene como temática.

Escribe novelas y cuentos, aunque en algún momento, muy al principio, poesía. Empezó a esbozar sus primeros cuentos y poemas cuando tenía ocho años. También intentó ser periodista, pero claudicó rápidamente. Estudió seis semestres de Comunicación Social en El Externado, pero, le contó a la periodista de El Tiempo, sintió que no le enseñaban a escribir, que era lo que él quería, entonces se retiró. De

¹ Ortiz, María Paulina (2007, 28 de abril). “No escribo libros para tener que dar entrevistas”, dice el autor de *Los Ejércitos*, Evelio Rosero. Periódico El tiempo. Consultado el 17 de octubre de 2011 en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3534385>.

² Los Ejércitos (2010, 15 de marzo). *Revista Arcadia*. Consultado el 30 de octubre de 2011 en <http://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/los-ejercitos/20961>.

³ Ortiz, 2007.

⁴ Junieles, John Jairo (2007, 21 de mayo). Desde la paz preguntan por nosotros. *Revista Letralia*. Consultado en 17 de octubre de 2011 en: <http://www.letralia.com/164/entrevistas01.htm>. Fecha de consulta: 17 de octubre de 2011.

hecho, su padre le dijo, sobre los poemas que había hecho a los 14 años, que fue lo que alcanzó a leer antes de morir, que estaban bien, “pero que no me olvidara de terminar una carrera porque al escritor le iba muy mal. Tenía razón”⁵. Sin embargo, Rosero se hizo escritor.

Los concursos han sido la forma en que este bogotano ha logrado la publicación de muchos de sus escritos. El primero fue el Premio Nacional de Cuento Gobernación del Quindío, cuando tenía 21 años (1971), por *Ausentes*. Con *El incendiado* se ganó el Pedro Gómez Valderrama a la mejor novela colombiana publicada entre 1988 y 1993. Con *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo* recibió el Premio Nacional de Literatura en 1992. Su novela *Los Ejércitos* fue galardonada con el Premio Internacional de Novela Editorial Tusquets en 2006, el *Foreign Fiction Prize* del diario The Independent de Inglaterra, a la mejor obra de ficción traducida al inglés en 2008, y el premio Aloa 2011, que es concedido en Dinamarca por escritores y editores a la mejor obra traducida al danés. La lista no se acaba ahí. Rosero Diago ha sobrevivido por los libros, así como ha aceptado que los premios le han permitido una vida más cómoda. Y se dice en los círculos literarios y periodísticos, casi a manera de chisme, que cuando concursa en algún premio se lo lleva casi ya por antonomasia.

Entre sus escritos está *Juliana los mira*, que ha sido traducida a varios idiomas, *Señor que no conoce la luna* y varios para niños, como *Los Escapados*, un cuento infantil con el que ganó el Premio Nacional de Literatura, de Mincultura, en 2002. Pese a todo, a este escritor no le gusta que lo encasillen. Se niega a las clasificaciones, porque cree que “todas sus obras son resultado de una entrega a los demás y a sí mismo, a través de la literatura”⁶.

“Las esquinas más largas”, cuento que interesa en este escrito, le da el nombre a un libro de diez cuentos, en los que las historias se desarrollan en la ciudad. En una publicación para el Banco de la República, el autor escribió:

Es posible que estos aspectos de mi creación resulten comunes para otros autores. No soy ellos, desde luego, pero pueden existir aproximaciones. La diferencia siempre radicará en la elección del "tono" y lo que yo llamo "vértigo", más que en

⁵ Ortiz, 2007.

⁶ Lo dijo así en una entrevista hecha por la periodista Liliana Marcela Pérez en el año 2007. Consultado el 30 de agosto de 2011 en: <http://extroversia.universia.net.co/html/arteylit/personajesExp.jsp?actualConsecutivo=7>.

asunto. Ya sabemos que los temas siempre han sido los mismos, y hay regiones culturales que son cantera de idénticas posibilidades de ficción. Pero sólo García Márquez pudo escribir *Cien años de soledad*, y sólo Cervantes *El Quijote*, a pesar de Borges y su *Pierre Ménard* (Rosero, 1993).

Los que actúan

En “Las esquinas más largas” hay tres personajes y un narrador omnisciente. Benito Peña y un hombre anónimo realizan la acción principal. La muchacha desencadena la situación. El narrador cuenta lo que pasó con los tres. Sin embargo, si bien sobre los dos primeros recae la acción, Benito Peña es el personaje principal, si se siguen las preguntas que propone el teórico Friedman.

¿Quién es el protagonista? El protagonista es aquel personaje sin el que la estructuración de la acción dejaría de funcionar; aquel sobre quien recaen los motivos de la acción y de quien proceden las consecuencias de ésta; es aquel que experimenta la transformación más importante; aquel cuya trayectoria constituye el principal núcleo de interés; aquel alrededor de quien gira absolutamente todo en la trama (Sullà, 1996, p. 68).

Es el personaje sin el que la estructuración de la acción dejaría de funcionar. Él dijo el piropo y causó la furia del hombre sin nombre. Sobre él recaen los motivos de la acción: un hombre molesto porque alguien le habló a su hija y le tocó el rostro, persigue a muerte al autor de la afrenta. Al que persigue, sin que el otro lo sepa, se llama Benito Peña. Él desencadenó la situación y sobre él recae la consecuencia: la muerte. Benito experimenta la transformación más importante. Empieza siendo un hombre (de bien y con una vida aburrida) y termina siendo un muerto (por un lado, como un ser peligroso que tocó a una muchacha, que no era su esposa, y por el otro, como un hombre liberado de su rutina). El núcleo de la historia está en su vida y su transformación. Friedman sigue preguntando:

¿Cuál es la personalidad del protagonista y cómo respondemos a ella? ¿Cuál es su destino, si tememos que empeore y deseamos que mejore, o a la inversa? ¿Y cuáles son sus pensamientos y si lo creemos suficientemente consciente de los hechos de la situación y de las consecuencias de su comportamiento para hacerlo responsable de aquello que hace y de aquello que sufre? (1996, p. 68).

En el cuento hay más datos sobre Benito Peña. El narrador se encarga de describirlo con detalle. Era bogotano “de honor, dueño de una casa y una finca en Melgar, con tres

autos y cien fotos en las páginas sociales celebrando matrimonios y bautizos, padeciendo entierros” (1998, p. 103). Era un magistrado que quería disfrutar muchos años con sus hijas y con su nieto, trabajaba en la corte, era casado (no se dice el nombre de la esposa, aunque sí el de las amigas) y nunca había dicho un piropo hasta que se encontró a la muchacha. Las descripciones se vuelven reiterativas sobre un mismo hecho: tenía una vida fiel a sus horarios, sus compromisos, su pulcritud y su honor. Era un “gran jurisconsulto” (1998, p. 103) y un “ciudadano de bien”, pagaba sus impuestos, iba a misa. Para el magistrado hay adjetivos (“gran” y “bien”) y situaciones que socialmente son aceptadas como valores de una persona: ir a misa y ser respetuoso con los horarios. Sobre el destino, no fue como comenzó. Él no tenía premeditado escapar de un hombre furibundo. Los pensamientos son usados por el narrador para señalar los estados emocionales de Benito durante la persecución: tuvo pánico de morir, pena con su mamá y los amigos, porque su vida perfecta iba a destruirse por un piropo, y tuvo ganas de poder dar explicaciones. Él no era consciente de sus actos. No del todo. Aunque de algo sí es responsable: de su vida perfectamente asfixiante.

Del hombre se dice muy poco. El narrador lo describe pobremente, como si lo desconociera. Y hace hincapié, sobre todo, en sus características físicas. Era rústico, de espaldas anchas, abdomen de cervecero y alto, mucho más que el magistrado. Era fortachón, colombiano (sin determinar de qué lugar exacto). Y repetidamente el narrador se encarga de dejarlo claro: “no se sabía quién era, qué era, si indio o mestizo o negro” (1998, p.103). Por la actitud se infiere que es un padre protector, dispuesto a matar por la seguridad de su hija. Es un ser anónimo, sin nombre.

Según las calificaciones, Benito es un hombre de bien: lo viste de corbata, incluso. Y sus características hacen pensar en un hombre de clase alta (tiene varios bienes inmuebles, un trabajo importante y amigos de su clase, como congresistas), que actúa siguiendo las reglas y tiene un comportamiento premeditado. El otro hombre puede ser cualquier ciudadano, de clase media. Lo que hace el narrador es compararlos y diferenciarlos. Físicamente, son opuestos. No hay una descripción exacta del cuerpo de Benito Peña, pero sí del hombre anónimo: anchas espaldas, unos sesenta años, “qué hombre” (1998, p. 103). Ahora, al decir que “superaba en todo a Benito”, hace suponer que éste era un hombre que no tenía la espalda ancha, que no era alto, que no tenía sesenta años y que no era un súper hombre. En ese sentido, el anónimo aventajaba al abogado y tenía las de ganar. Sin embargo, el narrador señala que también eran distintos

en su vida: Benito tenía una casa en Melgar, tres autos, fotos en los periódicos. Y si era tan distinto al anónimo, significa que éste era todo lo contrario. También hace diferencias directas, para las que le funcionan los calificativos. Sobre él no hay frases despectivas, sólo halagadoras y lastimeras: “Gran jurisperito, jamás en su vida tuvo tanto miedo” (1998, p. 103). Para el anónimo hay cualidades negativas y una descripción monstruosa: “aquel indio, monstruo o cosa” (1998, p. 104).

El narrador no es un personaje en la historia. Es el que sabe, como si hubiera sido testigo de ella y la inventara. Tiene información que va más allá del hecho, tanto que le permite omitir lo que no es conveniente. Sabe detalles de la vida del magistrado, de las palabras y los pensamientos que tuvo mientras era perseguido por el monstruo de papá, pero no sabe, y omite, información sobre el perseguidor. Por ejemplo, el nombre de éste último. Si la noticia salió en los periódicos del día siguiente, como él mismo lo cuenta, es muy posible que haya conocido el nombre del hombre. Así que, ¿por qué no lo dice? El escritor Antonio Muñoz habla de que el nombre importa tanto, porque le facilita al lector hacerse a una cara del personaje (1996, p.317). El contexto sociocultural permite inferir que una señora que se llama Josefina Lina de Avellaneda es de clase alta. Incluso el que sea “de Avellaneda” indica que es una mujer casada, que mantiene la tradición de respetar el apellido del esposo y que son las señoras de clase alta las que, por lo general, así lo hacen. El nombre le da un aspecto al personaje que conjugado con el contexto sociocultural del lector, construye un personaje y da cuenta de un hecho. El teórico Hammon escribió:

La mención del nombre propio de un lugar geográfico siempre ejerce una triple función: anclaje referencial en un espacio ‘verificable’, por una parte; subrayado del destino de un personaje, por otra, y compendio económico de ‘papeles’ narrativos estereotipados (no se hace en los Campos Elíseos lo que se hace en el barrio de la Goutte d’or); o si tomamos esto de otro modo, esos nombres (históricos y geográficos) necesitan a la vez ser reconocidos (recurren entonces a la competencia cultural del lector) y comprendidos (reconocidos o no, forman parte de un sistema de relaciones internas construido por la obra). (1996, p. 132).

Aunque ese nombre propio del que habla Hammon es diferente al nombre del personaje, funciona para señalar que hay elementos en el texto que apelan al conocimiento previo del lector, a su competencia cultural, para poder encontrar un sentido y establecer relaciones. Es muy distinto que el hombre anónimo tenga barriga de cervecero, a que tenga barriga a secas. Lo de cervecero le da una connotación social que apela a un estómago prominente, que se asocia a hombres descuidados, que no miden

límites con el alcohol, por ejemplo. En esos pequeños detalles, el narrador logra establecer la diferencia social entre los dos personajes y hacer énfasis en lo diferentes que son.

Vale la pena volver al nombre del personaje, como tal. Muñoz señala que “el nombre es el núcleo y la cifra de identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente” (1996, p. 316). El hecho de que el hombre no tenga nombre, refuerza su carácter oscuro y anónimo y aumenta la diferencia con el que sí tiene nombre. Le permite, además, ser un hombre brusco y un asesino, sin necesidad de que nadie lo juzgue. El anonimato es adrede:

Si el nombre es la cara, no tenerlo, o tener sólo apellido, tal vez sea una manera de mantenerse a medias oculto, un recurso instintivo del escritor para sugerir que de los personajes de la literatura, como de las personas de la realidad, es muy poco lo que puede saberse, y que al escribir importa tanto lo que se dice como lo que se calla: los espacios en blanco son los que deja siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación (1996, p. 317).

Entre el anonimato del ofendido y la visibilidad del jurisconsulto, hay un tiron y afloje constante durante todo el cuento. El narrador diferencia a los personajes para lograr tensión: a Benito lo va a matar un ciudadano que no es de su clase, por una ofensa que él cometió contra su hija y que está por fuera de sus capacidades morales. Él, consciente, no hubiera sido capaz de matar ni a una mosca. El contraste le va a permitir al narrador hilar la historia, llevar los personajes corriendo por las esquinas largas, reírse de ellos (“y era que resultaban paradójicos y trágicos y cómicos esos dos hombres al trote, tan disímiles” (1998, p. 104)) y justificarlos (“ninguno de los dos era culpable” (1998, p. 104)). Asimismo, crear tensión en el cuento. Lo que logra con las descripciones, las comparaciones, el determinar qué está pensando el uno y qué el otro, detiene la acción de correr y, por tanto, de saber si el “indio” será capaz de matar al magistrado. Detiene la acción en otros hechos, que construyen historia, contextualizan y le permiten tomar posición, pero que rompe esa línea de persecución que se desencadena con el piropo.

El papel de la muchacha tiene que ver con este último concepto: propicia la acción. Ella y su belleza encantaron al magistrado para que lanzara el piropo, que llevó a su padre a perseguirlo hasta la muerte.

La metáfora

El cuento deja al desnudo la fuerza de la cotidianidad desde las primeras líneas: Benito Peña abandona su lugar de trabajo a las doce del día. No sale a las 11:55, ni a las 12:05. Sale a las 12:00 en punto. La exactitud habla de una conducta del personaje que será reiterativa en la descripción que se hace de él (más adelante se expresa que tomaba chocolate a las 5:00), y que da cuenta de un hombre rutinario. Primero, Benito es fiel a sus horarios. Segundo, no rompe sus compromisos. Después de salir del trabajo, el personaje hace lo de todos los martes: “conduciría su auto y recogería a su esposa para almorzar con Clemencita Villegas y la eternamente aburrida Josefina Lina de Avellaneda, ¿pero qué más podía hacer? Ése era su destino del martes” (Rosero, 1998, p. 100). Ya hay palabras que hablan de su conducta: el martes era el día más importante de su vida (así se expresa literalmente) y lo tenía destinado a una reunión con su esposa y con una señora que merece el calificativo de aburrida, de “eternamente aburrida”. Ha sucedido tantas veces, que ya la puede calificar. Habla de una situación que se repite semanalmente y que parece importante e ineludible. El escritor relaciona la acción futura y el pasado, dada la definición de este término, al usar los verbos “conducir” y “recoger” en pospretérito (“conduciría” y “recogería”)⁷. Expresa probabilidad, en dos sentidos: es una situación que se realiza comúnmente y es la conexión con lo que continúa: Hoy no va a conducir, ni va a recogerla. Este tiempo “puede expresar, igual que el futuro, la probabilidad, pero referida al pasado” (RAE). Quien narra ya sabe qué sucedió.

Las seis primeras líneas dan cuenta de una vida cotidiana y, a partir de la séptima, de su rompimiento. Hecho que se verá reflejado durante el resto del cuento. “Se encogió de hombros y ya iba a cruzar la calle cuando en la mitad del mundo la vio” (1998, p. 100). Si ese martes de Benito fuese a seguir como todos sus martes, se hubiese acabado con el encogimiento: estaba acostumbrado a salir, conducir, recoger y almorzar. No fue así y cambia la historia: vio a alguien y ese martes fue distinto.

^{7 7} El tiempo pospretérito también se conoce como condicional simple. La Real Academia Española lo define como “tiempo que expresa acción futura en relación con el pasado del que se parte”. Encontrado en: <http://www.rae.es>. [Fecha de consulta: 1 octubre de 2011]

Llega el piropo o el requiebro, que como sinónimo da luces sobre el rompimiento de la rutina: requebrar a alguien es, en principio, alabar sus atractivos. Eso fue lo que hizo Benito Peña, literalmente, con la mujer que vio. “La perpetuizó en su memoria, suplicante, sin descuidar la región pensativa de la frente, los ojos como agua y la boca encarnada y la nariz respingada y el lunar en el cuello (...)” (1998, p. 101). Empero, requebrar también es, define la RAE, “volver a quebrar en piezas más menudas lo que estaba ya quebrado”. Y aquí el juego: con la lisonja, Benito Peña quiebra su rutina. Ya no irá a almorzar. Ahora va a correr. La lisonja es una metáfora que va a desencadenar la acción y a permitir que se descubra un secreto.

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. "La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato", decía Rimbaud (Piglia, 1999).

Cuando este personaje ve a la muchacha en la puerta de una ferretería, su cabeza va armando las condiciones, casi el caldo de cultivo, para que se diga el piropo. “La escrutó de soslayo con lentitud sufriente, de arriba abajo” (1998, p. 101). Le miró las sandalias, la boca “encarnada”, la nariz “respingada”, los senos “melonzudos” y hasta “los tobillos perfectos”. Ese encantamiento con la muchacha fue el que hizo que no cumpliera la cita y, en cambio, dice el narrador, que olvidara su nombre y su condición (1998, p.101). El olvidar quién es implica que hay un inconsciente que funciona en ese momento. Él no está tan seguro de lo que hace y, si bien no está en sus planes, sí está en lo que no puede controlar. Benito Peña no agasajó a la mujer, el piropo “le brotó” (así es el verbo que usa el cuentista). Lo dijo entonces sin pensarlo, con la emoción que le produjo la belleza de la muchacha: “A sus cuarenta y nueve años recién cumplidos dijo por el fin el primer piropo de su vida, le brotó: ‘Mátame madre mía’” (1998, p. 101). Luego pasó ligeramente sus dedos por los hoyuelos de las mejillas, lo que fue suficiente para romper el límite entre dos personas, terminar de sellar el rompimiento y desencadenar la acción: el papá de la muchacha sale enojado con ese hombre que le dijo un piropo y tocó la mejilla de su hija y está dispuesto a matarlo.

Las primeras descripciones sobre el personaje de Benito Peña hablan de una vida rutinaria, que no se sale de los cánones que la sociedad impone. El piropo es la metáfora que usa el escritor para quebrar esa cotidianidad y esa vida gris. El subir los hombros es

un código que apela a la costumbre. El personaje estaba acostumbrado, lo que no significa conforme. De ahí la importancia de que su actuación no sea consciente totalmente, incluso de que el inconsciente lo traicione, es decir, aunque sus comportamientos son predecibles, ni él mismo puede tener control sobre sus represiones (llámense inconformidades). Actúa de manera inesperada y desencadena una serie de situaciones que lo llevarán a su muerte y que harán que el narrador se pronuncie. La muerte física será para el autor un sinónimo del rompimiento, que vendrá a reforzar el quiebre primero, el de la lisonja.

El narrador se da licencia para opinar. Enjuicia todo el tiempo, a través de adjetivos. La vida de Benito no era aburrida. Era “sombria” y “lo asfixiaba sin saberlo” (1998, p. 101). No era solo bogotano, era de honor. No era un simple ciudadano, era de bien. Y esas calificaciones lo llevan a proferir uno de los juicios más significativos del cuento: “y acaso nunca debió decirlo (el piropo), o si debió” (1998, p. 101). Es él quien hace énfasis en la lánguida vida de Benito Peña. Se cumple lo que dice Piglia: “un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia, 2010). Primera. El cuento podría parecer, en principio, que tiene, si seguimos a Friedman, una trama melodramática. Hay un personaje (Benito Peña), que sufre una desgracia de la que no es responsable (un piropo que le brotó) y hay sufrimiento (muere al final). “La catarsis moral dependería de hasta qué punto sentimos que, a pesar de que el personaje no ocasiona sus propias desgracias, no obstante resulta vencido, a fin de cuentas, por sí mismo, debido a la debilidad de su voluntad y a la ingenuidad de su carácter” (1996, p. 71). Benito resulta vencido. Es la historia literal: murió por un piropo, inconsciente, y acabó con una vida perfecta, en la que ni su madre ni sus amigos habían tenido que cuestionarlo por realizar un mal acto, hasta ese día del requiebro.

Segunda. El magistrado necesitaba cambiar su tedioso destino y qué más que hacerlo con algo que nunca nadie iba a creer que era capaz: decir un piropo, rozar el cachete y morir de amor por una muchacha cualquiera, que no era su mujer. El piropo, la muchacha, el hombre y la muerte se convierten en esa posibilidad de liberación, de olvidarse de su condición y de su vida tediosa. Son la ruptura, la posibilidad de ser otro en esa ciudad que lo ha conocido como un hombre de bien. Y lo que hace el cuentista, precisamente, es cuestionarlo: ¿Qué es un hombre de bien? ¿Qué es una ciudad? ¿Qué es una vida, si es aburrida y sombria? ¿Qué es una cotidianidad si hay que subir los hombros y creerse el cuento de que todos los martes esa reunión eternamente aburrida

es lo que hace que el día sea el más importante de la vida? ¿Qué hace una muchacha, sola, mirándote en las esquinas más largas de la ciudad? Rosero Diago se ríe y hace correr, despavoridos, a sus personajes.

Ese es el punto que se oculta en el cuento. El que hay que hurgar y descubrir. Por eso al narrador no le parece tan malo que Benito haya dicho su piropo. Lo malo era la costumbre de tener una vida social tan predecible. Hay entonces un personaje que no sufre una desgracia, sino que la supuesta desgracia es la posibilidad de redención. Si se sigue a Friedman, la trama es apologética: un cambio de fortuna hacia una mejoría. Y aunque se pierde algo (la muerte), hay una ganancia. Ahora, si en el primer cuento el personaje de Benito se transforma de un estado de mejoramiento en uno de degradación, en el segundo ocurre al contrario. La muerte es un sinónimo más de la liberación de su aburrida vida. Si no hubiese corrido, hubiera manejado y almorzado y los martes se hubieran repetido, con dolor de hombros, quizá. La cotidianidad se altera y el personaje pasa de la degradación al mejoramiento. Se transforma. Las tramas anteriores se refieren a tramas del texto, pero Friedman señala que hay otras, que corresponden a las del personaje. En éstas, la que afronta Benito Peña es la de reforma: “Es esta otra forma de cambio a una situación mejor, con la diferencia de que la intención del protagonista es coherente desde el principio. Es decir, se comporta de manera equivocada y lo sabe, pero su debilidad de carácter lo hace alejarse de aquel camino que él sabe que es el correcto y apropiado” (1996, p. 75). El magistrado estaba acostumbrado a su vida aburrida, lo sabe, pero él lo soluciona alzando los hombros y siguiendo la rutina. Su debilidad de carácter no le permite romperla y por eso el inconsciente lo traiciona, para que diga la lisonja y sea posible el quiebre y, por tanto, la reforma.

Con el hombre anónimo también hay dos estados. El primero, de uno de mejoramiento a uno de degradación. Pasa de ser un hombre cualquiera, que está comprando un cuchillo, que puede ser o no para defender a su hija, y termina siendo un ogro, un asesino y una persona incapaz de escuchar razones. El segundo, al contrario. Un papá protector, que defiende a su hija. Es un héroe: la salvó de un hombre peligroso, aun (hasta allá no va el cuento) si termina en la cárcel.

La ciudad

Los hechos del relato se desarrollan entre calles y edificios, lo que le da un carácter de urbano. No en el sentido de violento, como socioculturalmente se asocia a la ciudad, ni en el de limitarse a una situación puramente física. Luz Mary Giraldo, en su libro *Las ciudades escritas*, lo expresa así: “En las ciudades literarias, Fernando Cruz Kronfly afirma que la ciudad refleja su ser más allá de la instalación física y del sujeto que la habita, pues es una estructura eminentemente cultural” (2001, p. xviii). En “Las esquinas más largas” la ciudad se construye de dos maneras: física, descrita por un narrador (“atravesó a saltos la avenida y esquivó carros y capoteó vendedores (1998, p. 103)), y social, es recorrida por dos sujetos que la viven, tienen actitudes, comportamientos e ideas que hacen, por tanto, que pase algo.

La ciudad no está en el relato como un intruso, un simple lugar en el que sucede una acción. Es protagonista. Aparece en el discurso del narrador, para ayudarlo a estructurar las situaciones. En la descripción hay orden y ritmo. No hay saltos de tiempo. El cuento se desarrolla en el orden del recorrido y todo va pasando en seguidilla de acciones: Benito iba a cruzar la calle cuando la vio. Estaba en una esquina cuando le dijo el piropo. El hombre sale de una ferretería. El magistrado corre calles arriba, que son laberínticas, atraviesa los buses, llega a la plazoleta del Chorro de Quevedo y cae en las puertas de la iglesia, rodeado de estudiantes. El recorrido sólo se ve interrumpido por el narrador, que detiene la acción para introducir elementos de la forma de ser de los personajes o de sus pensamientos. Mientras corre, el abogado piensa que si le pudiera explicar al hombre sus motivos y decirle que es un hombre no peligroso, que no quiere morir, la historia tendría otro camino. Lo que hace Rosero Diago es conjugar la narración, la forma, con el fondo. Piglia explica que “Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible (...). Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar” (1999). El bogotano narra las maniobras de los personajes desde la persecución y el lenguaje, mientras construye, también a través del lenguaje, una trama secreta, que está ligada a los materiales de la historia visible. Detrás de ese lenguaje que hace sentir que los personajes están corriendo, la narración cuestiona, señala, reflexiona. La forma es anécdota y la anécdota es forma. Vargas Llosa, en *Cartas a un joven novelista*, lo escribió: “la separación entre fondo y forma (o tema y estilo y orden narrativo) es artificial, sólo admisible por razones expositivas y

analíticas, y no se da jamás en la realidad, pues lo que una novela cuenta es inseparable de la manera como está contado” (Vargas Llosa, 1997, p. 21).

La manera en que una oración se conjuga con la otra produce la sensación de que el lector también va corriendo, jadeando, que también tiene miedo, por un lado, y rencor, por el otro. Eso lo logra al conjugar oraciones cortas, que fragmentan la lectura, y oraciones largas, construidas a través de comas, puntos o su ausencia, y que obligan a leer de corrido. La rapidez de la frase, que casi ni se puede respirar, y la oración corta, que explota, concluye, que frena el texto. Que reflexiona. “Ninguno de los dos era culpable” (1998, p. 104). Cuando el narrador pausa el recorrido con explicaciones, le imprime tensión a la historia, y vuelve a éste en otro punto, creando la sensación de que, evidentemente, los personajes han corrido un tramo más. Dice el Nobel de Literatura:

Todo aquello ha ocurrido en un raptó brevísimo, ha sido una instantánea visión efímera que la narración ha dilatado, creando un tiempo aparte, propio, de palabras, distinto del real (que consta apenas de un segundo, el tiempo de la acción objetiva de la historia). ¿No es evidente en este ejemplo la manera como la ficción construye su propio tiempo, a partir del tiempo psicológico? (1997, p. 21).

Con las palabras, el narrador hace correr al lector con los personajes. El texto se debate entre la velocidad de la fuga y la rutina de la vida de Benito. Entre el miedo y el rencor, y la vergüenza y la protección. Así va llevando al lector a emocionarse, a querer saber si el hombre lo va a matar o no. El cuento obliga al lector a querer llegar al clímax, a la muerte, al final. El cuentista tiene claro, y por eso la puntuación tan exacta (el punto obliga a parar), cómo hay que leer el cuento, incluso cuando el lector quisiera pasar de largo. Con ello logra darle musicalidad al texto. Vargas Llosa al joven novelista: “La palabra justa era aquella — única— que podía expresar cabalmente la idea. La obligación del escritor era encontrarla. ¿Cómo sabía cuándo la había encontrado? Se lo decía al oído: la palabra era justa cuando sonaba bien. Aquel ajuste perfecto entre forma y fondo —entre palabra e idea— se traducía en armonía musical” (1997, p. 21). Las palabras no aparecen en vano. Los adjetivos le permiten al narrador tomar una posición frente a los personajes. Las comas le permiten darle rapidez al texto, musicalidad, con palabras que suenan bien, porque contienen ideas. Por ejemplo,

se aproximó en puntillas y la escrutó de soslayo con lentitud sufriente, de arriba abajo, desde la coronilla hasta la punta de las sandalias de cuero, las hermosas

sandalitas de lazos azules y rojos y amarillos, la perpetuizó en su memoria, suplicante, sin descuidar la región pensativa de la frente, los ojos como agua y la boca encarnada y la nariz respingada y el lunar en el cuello y los senos melonzudos y el vientre frutuno y el ombligo al descubierto y los muslos en auge y el centro rajante que se insinuaba en la apretada cinta de la falda y las rodillas redondas y los tobillos perfectos y las sandalias y las sandalias y las sandalias... (1998, p. 101).

En estas 117 palabras no hay ni un solo punto. Las comas obligan a hacer una pausa suave entre oraciones, lo que implica leer con cierta rapidez, pero a medida que avanza no hay más, lo que implica aumentar la velocidad. Eso se combina con lo que se está diciendo: se describe el sentimiento de Benito cuando vio a la muchacha y en qué hizo énfasis. El ritmo le permite al lector sentir esa emoción del magistrado con la muchacha, que lo va a llevar a rozarle la mejilla. Y entre esa forma y ese fondo, hay una idea que palpita: Benito Peña quedó anonado ante tanta belleza. Por supuesto, también hay musicalidad. Rosero Diago juega con las repeticiones: encarnada y respingada, melonzudos y frutuno, sandalias y sandalitas. Las sandalias varias veces, le van retornando pausa al texto, para poder suspirar con los suspensivos. Esta es una forma que se repite en el texto.

También hay que decir que Rosero Diago no resuelve las circunstancias en simultánea. Provoca tensiones. Sólo hasta el último momento toma importancia el hecho de que la muchacha no está en cualquier lugar, sino en una ferretería. En ese instante se descubre que el hombre tiene un cuchillo, recién comprado, quizá preparándose para los ladrones de muchachas. Sucede lo que Alba Omil y Raúl Piérola describen en su texto "El cuento y sus vecinos": allí se sostiene la teoría de que el cuento posee la fuerza de la totalidad y se habla de una unidad de aliento (de impulso, de interés) que estalla en un final que puede, o no, ser previsto por el lector, pero que es guardado con expectación (1992, p. 150). Hay una unidad que impulsa y es la lisonja, como rompimiento. Está al principio, mientras Benito Peña piensa en su vida y el por qué corre, y está al final, con la muerte. Y para ir entre el piropo dicho y el piropo muerto, se mantiene la expectación todo el tiempo, a través del trote entre los hombres, que sólo termina en la última frase, cuando el cuentista deja la narración abierta, en un final que si bien parece obvio (lo persigue para matar) es circular. En las últimas palabras, "y ambos parecieron olvidarse por un instante de la muchacha sola que hoy siempre te mira en las esquinas más largas de la ciudad" (1998, p. 106), todo vuelve a

comenzar: habrá otro Benito, otra muchacha, otro hombre anónimo, otra ciudad, otro muerto.

Queda al descubierto esa relación entre lo cotidiano, como los hechos que se repiten todos los días, y la ciudad, que tiene que ver con acostumbrarse a una vida aburrida o a encontrarse en circunstancias y con personajes que lo cambian todo. Existe una ciudad en la que no pasan situaciones (rutinaria) y en la que pasan (sobresaltada). Rosero Diago relaciona estos dos conceptos y logra ironizar sobre la vida cotidiana y la sociedad: por un lado, la rutina que hace que los ciudadanos salgan del trabajo, se encuentren con sus esposas, que ya es aburrido incluso, vuelvan a trabajar y se encojan de hombros. Por el otro, el rompimiento, a través de un hecho simple.

Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las abuelas (...). Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada (1992, p. 386).

Lo que cuenta Rosero Diago es una anécdota de todos los días: el señor de la construcción que le lanza el piropo a la joven que pasa por el frente. Sólo que él propone romperlo y se la juega 'reflexivamente' a través de dos situaciones: una sociedad ensimismada y aburrida y una sociedad en la que falta tolerancia. La ironía está en la inferencia. Cómo un piropo logra romper una vida cotidiana y que, pese a la muerte, haya una liberación. Cómo en una sociedad un piropo puede causar la muerte. Cómo una ciudad necesita revolcarse a veces. Dice Juan Bosch:

Un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, más debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento. Importancia no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular (1996, p. 365).

En “Las esquinas más largas” la rutina no es insólita, no es singular y no es novedosa. Apela a la vida de hombres comunes y corrientes, de personas ensimismadas en sus trabajos de jornadas largas (cuando Rosero Diago escribió el cuento no estaba todavía el auge de computadores y celulares, pero aplica para ellos, porque trata una temática que siempre va a ser actual, por su cotidianidad), sin mirar a nadie, sin conversar con nadie, sin escuchar a nadie, sin importar los demás. En ese punto ironiza, se ríe incluso, el cuentista. Juega con la rutina, la exagera y dice que mata del aburrimiento y que morir, en el caso de Benito, es una manera de liberarse. Cuando el narrador señala que los periódicos titularon “Todo por un piropo” (1998, p. 106), ironiza: ¿se muere por tampoco en una ciudad? Los hombres lo dicen a las muchachas, incluso más fuertes que el de Benito. El de él se acerca más a exaltar la belleza de la mujer. También el narrador utiliza contradicciones, que permiten entender lo contrario de lo que se dice, propio de la ironía. “Benito Peña reanudó la carrera más espantado que nunca; oyó que algunos transeúntes chiflaban, que otros protestaban, que muchos reían. Benito Peña sufría” (1998, p. 103). Hay una oposición, en tanto la gente lo vio correr, protestó y se rió, pero nadie hizo nada: Benito sufría. Incluso, el recorrido se detiene no sólo porque los corredores estaban exhaustos, sino también por “la cantidad de estudiantes que se interponían como morsas” (1998, p. 106). Se burla, con la palabra morsas, para reiterar que nadie hizo nada. Silencio social. Ironiza con el piropo, porque fue tan simple, porque el roce si acaso alcanzó a tocar a la muchacha y, sin embargo, ensimismadas los hombres corren, sin hablar. “Nadie podía enterarlos al perseguido y al perseguidor de sus respectivas justicias y justificaciones, y por eso seguían corriendo calles arriba” (1998, p. 104). Finalmente, juega con esa ciudad en la que roban y matan y nadie dice nada, porque ya es costumbre, y juega con esos hombres que están en la ciudad, aburridos, pero no dicen nada, porque es más fácil.

Otro hecho importante, que defiende la idea del tono irónico del cuento, es que la relación que se establece entre los personajes no es sólo entre el hombre que echa un piropo y el padre que se ofende por ello. Ni de perseguido – perseguidor, asesinado – asesino. Es de ciudadano de bien (que tiene nombre) y hombre (anónimo). En ese juego se trastoca la definición de ser ciudadano. Por las descripciones, Benito es el hombre bueno, una persona correcta. Por el contrario, el anónimo es el malo, el asesino. Y apela al cliché: la corbata, el bien vestido y el ser un doctor (magistrado) es sinónimo de buen comportamiento. El negro, el anónimo, el indio, apelan al ‘care malo’. De ahí que en

principio Benito salga justificado: lo mató un hombre desconocido, enrojecido y colérico. En principio, porque hay un cambio. Cada ciudadano tiene una percepción de la ciudad y de los hombres. Para Benito, para el narrador y para el concepto común, literalmente, el anónimo es el malo, pero para el ofendido, ‘inferencialmente’, Benito es el peligroso. Él fue el del piropo y el del roce. Benito puso en jaque a su muchacha, con el antecedente de que ya la habían tratado de raptar y el magistrado, por más decentes que hayan sido sus palabras, se vio como un potencial criminal. El hombre se defendió.

En el cuento, además, se presenta una crítica al qué dirán. Benito Peña está a punto de morir y lo que más le preocupa es qué pensaría su mamá si lo descubriera huyendo de un “mestizo”, porque “aquella muchacha”, que no es su esposa, “lo mató de amor desde el primer respiro” (1998, p. 103). Hay una alusión a lo que pensarán sus amigos congresistas (que deben parecerse a él y que cuestionarían que un hombre tan correcto estuviera muerto por un piropo). Hay una doble ignominia: la traición a su esposa y a su madre (“Que me mire el mundo, pero no ella” (1998, p. 106)) y la traición a su ciudadano de bien. Por supuesto, hay un enmarañamiento de situaciones. Está el miedo al que dirán, pero es también, precisamente, de eso de lo que escapa. Le da pena, pero si no lo hubiera hecho, nadie hubiera sabido que Benito Peña tenía coraje hasta para echar un piropo. Las palabras del narrador, aún en su disyuntiva, son claras. Tal vez no debió decirlo, pero sí debió. El inconsciente estuvo de acuerdo. Y el cuento fue posible.

Conclusiones

Primera. La cotidianidad se rompe a partir del piropo, que actúa como metáfora y desencadenante de la acción del cuento. A partir de él hay un quiebre, en tanto cambia la manera de narrar (se hace más rápida), y de la vida del protagonista: rompe su rutina y se libera de su vida asfixiante.

Segunda. El cuentista juega con los personajes, a través de comparaciones. El narrador los califica, los describe con adjetivos y palabras que apelan a su comportamiento y a su físico, y omite elementos que permiten crear dos personajes verosímiles y distintos. El nombre cumple una función importante, en tanto la carencia de él en uno de los

hombres le da un carácter anónimo, que servirá posteriormente para trastocar el concepto de ser ciudadano.

Tercera. La ciudad es protagonista. Son dos ciudadanos los que la recorren. La rutina es un hecho que sucede en ella, tanto como hay situaciones cotidianas que la rompen. El autor del cuento hace una crítica a esa ciudad en la que no pasa nada, pero puede pasar todo, la muerte incluso, por un hecho que es intrascendente. Habla de un silencio social, de la falta de tolerancia y de la costumbre de hacer una vida igual, todos los días.

Cuarta. En el relato se cuentan dos historias. La que se encuentra leyendo literalmente, en la que un hombre es asesinado por decir una lisonja, y la que se descubre inferencialmente: un hombre que rompe su cotidianidad y se libera. También funciona para los dos hombres: las descripciones son clichés. El hombre bueno es el de corbata y el malo el que parece indio. Ello se trastoca: el malo es el que dijo el piropo y el bueno el que trató de defender a su hija de ese hombre.

Quinta. El autor toma de la realidad una situación que pasa en la ciudad y la vuelve cuento, a través del cual ironiza, juega con ella y el lenguaje y lleva al lector hasta el final, logrando tensión entre la persecución y las descripciones de los personajes. Una situación que es común, que es plausible, que le puede pasar a cualquiera. Es en las esquinas donde se para una muchacha a mirar a un hombre desprevenido a decirle un piropo, para que salga un papá fortachón y energúmeno, a matarlo. Entonces, todo se trastoca. Los personajes, las costumbres, la cotidianidad, la reflexión. La ciudad misma y hasta sus esquinas, que dejan de medir lo que habitualmente suelen medir.

BIBLIOGRAFÍA

Bosh, Juan. “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. En: Carlos Pacheco (Comp), *Del cuento y sus alrededores*. Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Giraldo, Luz Mary (2004). *Ciudades escritas*. Colombia, Convenio Andrés Bello.

Piérola, Raúl Alberto y Omil Alba (1992). “El cuento y sus vecinos”. En: Carlos Pacheco (Comp), *Del cuento y sus alrededores*. Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Piglia, Ricardo (1999). *Nuevas tesis sobre el cuento* (En línea). Consultado el 2 de octubre de 2011 en: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/Nuevastesis_byn.pdf.

_____. *Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias* (En línea). Consultado el 2 de octubre de 2011 en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecnica/tesis.htm>.

Rosero D., Evelio (1998). *Las esquinas más largas*. Bogotá: Panamericana Editorial.

_____. La creación Literaria (En línea). En: Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República, número 33 (1993). Consultado el 17 de octubre de 2011 en : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol33/crea1.htm>

Sullà, Enric, ed (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista* (En línea). España: Editorial Planeta. Consultado el 1 de octubre de 2011 en: <http://es.scribd.com/doc/38172342/Vargas-Llosa-Mario-Cartas-a-Un-Joven-Novelista-PDF>.