

EL FINAL DE LA ESPERA



Ivan Almeida

*The names of things, too, are fatal,
following the nature of things.*
Ralph W. Emerson. *Representative Men*, 1850

*Quizá del otro lado de la muerte
sabré si he sido una palabra o alguien.*
J. L. Borges. "Correr o ser", OC 3: 324

En su inspirado ensayo "Tesis sobre el cuento", Ricardo Piglia propone la idea de que "un cuento siempre cuenta dos historias" (105); y añade:

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas distintos de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (106)

El artículo que sigue aplicará libremente esa intuición a un relato de Borges, "La espera", que apareció por primera vez en *La Nación* del 27 de agosto de 1950, y en 1952 pasó a formar parte de *El Aleph*.

Pido desde ya disculpas al lector por el carácter forzosamente digresivo que tendrá mi trabajo, debido a las inevitables idas y venidas teóricas que requiere su justificación.

La “primera historia” de ese cuento, la historia A, es el relato de de una reclusión voluntaria, engarzado en una trama globalmente policial¹. En cierto sentido es simétrica de otro relato de Borges, “Avelino Arredondo”, publicado un cuarto de siglo más tarde, como parte de *El Libro de Arena*. En ambos relatos un uruguayo se está escondiendo en la pieza del fondo de un viejo hotel, detrás del segundo patio. Pero mientras que en “Avelino Arredondo” quien se recluye es un futuro asesino que prepara su entrada en escena, aquí, el hombre que se esconde ya está marcado como víctima, y trata precisamente de escapar al destino que lo pondrá al alcance de la bala de su perseguidor. La técnica de reclusión es la misma en los dos cuentos: no sólo esconderse físicamente, sino crear igualmente un ambiente de aislamiento interior. Así, gran parte de la trama de “La espera” se desmenuza en las tentativas del fugitivo por neutralizar el movimiento del tiempo, por vivir el puro presente empírico, sin ninguna intrusión del recuerdo, que es narración, y que lo proyectaría inexorablemente a un pasado dudoso y al miedo de un futuro lleno de zozobra. El final de esta historia aparece más interrogado que narrado, como un clímax de conjeturas sobre un hecho simple. Hasta entonces, durante repetidas auroras, el hombre había reiterado en sueños el final temido: llegan los perseguidores y él descarga contra ellos el arma que tiene en la mesa de luz; el ruido del revólver lo despierta y los perseguidores muertos siguen quedando por morir. Hasta que una mañana éstos llegan en realidad (a condición de que esa expresión tenga aquí algún sentido) y él se da vuelta contra la pared “como si retomara el sueño”. Las conjeturas interpretativas que el texto propone de ese darse vuelta son tres:

¹ En el Epílogo del libro, Borges añade una postdata en la que se refiere a este cuento: “De La espera diré que la sugirió una crónica policial que Alfredo Doblas me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231. El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad” (OC I: 629-630).

¿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 quizás 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? (611)

Estas conjeturas pertenecen sin duda a la voz narrativa, pero nada descarta la posibilidad de que se trate igualmente de un discurso indirecto libre atribuido al personaje. En todo caso, ese conjeturar es recategorizado, acto seguido, en términos de “magia” e interrumpido por la descarga que “borra” al protagonista.

En cuanto a la “segunda historia”, la historia B, mi propuesta apunta a considerarla como un duelo entre el personaje y su propio narrador, a través de un arsenal de palabras de alto nivel performativo. Al menos, esa es, por ahora, la hipótesis. Así, en este caso el “final de la espera” es no solamente lo que ocurre al cabo de la larga espera del personaje principal (el recorrido figurativo de la espera se define, semióticamente, por el final). Es también, más cerca de las palabras, el final del cuento “La espera”, es decir la frase “En esa magia estaba cuando la borró la descarga”.

En “Nuevas tesis sobre el cuento”, R. Piglia ilustra su teoría de las dos historias mediante la consideración, precisamente, de la forma en que Borges cierra sus historias:

El relato se dirige a un interlocutor perplejo que va siendo perversamente engañado y que termina perdido en una red de hechos inciertos y de palabras ciegas. Su confusión decide la lógica íntima de la ficción.

Lo que comprende, en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada.

El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos.
(123)

El verbo “borrar”, y secundariamente las otras palabras de la última frase, constituirán aquí la punta de la madeja desde donde trataremos de desenredar la “otra trama” que estructura “La espera”.

EXCURSUS SOBRE LA MAGIA Y EL BORRAR

Si es cierto que “el arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos”, el duelo entre narrador y personaje que se establece en la segunda trama asume también, en cierto modo, el que se desarrolla, ya en los umbrales del texto, entre lecturas opuestas – sucesivas o paralelas– de “los signos” del cuento. Lo veremos a continuación al hacer un repaso del acto de “lectura” inherente a ciertas traducciones del final de “La espera”.

“En esa magia estaba cuando lo borró la descarga”. Pocas expresiones de Borges han producido tantos titubeos en los traductores como esta simple frase. Como si su literalidad fuera, de entrada, inaceptable. Sin embargo, del tino o del desatino con que se explicita lo que en la literalidad está en juego depende el que la traducción dé cuenta o no de la segunda trama de este cuento, puesto que se trata, precisamente de una lucha de palabras.²

La traducción francesa de la Pléiade, realizada por René L.-F. Durrand y revisada por Jean Pierre Bernès, reza así: « Il était dans cette atmosphère magique quand la décharge l’anéantit » (648). Dejemos de lado, por ahora, la desacertada transformación de la “magia” en “atmósfera mágica”. Detengámonos simplemente en el verbo final: “borró”, escribe Borges; “aniquiló”, corrigen los traductores. Es adrede que retrovierto al castellano los términos usados por los traductores, para poner en evidencia el hecho de que tal posibilidad existía en el original y no fue seleccionada. Olvidando la operatividad poética de las palabras, los autores prefieren prosificar la “magia” y el “borrar”, como dando a entender que en francés eso no se dice así. Olvidan que tampoco en castellano, y que eso es lo que vuelve la literalidad ineludible.

Lo que no osaron los traductores franceses, lo pudo, en cambio, el italiano: “Stava in quella magia quando la scarica lo cancellò” (Tentori Montaldo 116). La única concesión hecha aquí al genio de la

² Para elaborar esta somera revisión de algunas traducciones del final del cuento me ha sido de gran utilidad la valiosa colaboración de Carlos García, Max Grosse, Achilleas Kyriakidis, Cristina Parodi y Horacio Lona.

lengua traductora es la inversión en la posición de los verbos; por lo demás, reproduce sin escandalizarse la osadía del original.

Las dos traducciones alemanas, tanto la antigua de K. A. Horst y C. Meyer-Clason como la reciente del mismo Horst y G. Haefs respetan el sustantivo “magia” (*Magie*) pero no osan la obligada connotación escrituraria del verbo “borrar” (en alemán, *ausradieren*, derivado del latín *radere*, “tachar”) y la remplazan por el atenuado *auslöschen*, que significa en primer lugar “extinguir” o “apagar” (el fuego) y que cuando se usa como “borrar” lleva más bien como objeto una mancha, no a una letra³. Dice la traducción de Horst y Meyer-Clason: “In dieser Magie war er begriffen, als der abgegebene Schuß ihn auslöschte” (117), literalmente: “En esa magia se encontraba encerrado cuando la disparada descarga lo apagó”. La traducción de Horst y Haefs alivia el ripio de la precedente pero mantiene la atenuación del verbo: “In dieser Magie befand er sich, als der Schuß ihn auslöschte” (123), “En esa magia se hallaba cuando lo apagó la descarga”.

También la traducción brasilera también evita el “borrar”, con lo que hubiera reproducido el efecto del original castellano, y le substituye el atenuado “apagar”: “Estava nessa magia quando o apagou a descarga” (Cardozo 68). El efecto poético de una descarga que apaga es innegable, pero procede, como lo veremos, de una lectura miope del detalle en contra de la estructura del texto.

La traducción griega, inspirándose tal vez en la francesa, reintroduce la “atmósfera” (ατμόσφαιρα) y convierte el “borrar” en “acabar” (τελείωσε): “Μέσα σ' αυτή τη μαγική ατμόσφαιρα βρισκόταν, όταν ο πυροβολισμός τον τελείωσε” (“En esa mágica atmósfera se encontraba cuando la descarga (de fuego) lo borró”, Kyriakidis 123).

Yuxtapongamos, por último, dos de las traducciones inglesas: la clásica de Irby reza “He was in this act of magic when the blast obliterated him” (202), mientras que la reciente de Hurley, respetando a su manera la alusión a la escritura del verbo “borrar”, se barroquiza en la explicitación de la “magia” (“proyección de un hechizo mágico”) y de la “descarga” (“tiro de fuego del revolver”): “That was the

³ En un registro coloquial, ambos verbos, sin embargo, pueden expresar la idea de “matar” que también autoriza el “borrar” castellano.

magic spell he was casting when he was rubbed out by the revolver's fire" (268).

Todas estas hesitaciones en torno al sustantivo *magia* y al verbo *borrar*, lo son en torno a la ontología verbal que rige la creación borgesiana.

Para quienes se ofuscan frente a la idea de que se pueda "estar en esa magia", baste recordar la teoría de la magia que Borges ilustra en su ensayo de 1932 "El arte narrativo y la magia". Se trata de un procedimiento narrativo en el que ciertos pormenores verbales o narrativos, en forma lúcida y limitada, proyectan o profetizan hechos o situaciones ulteriores. Es lo que Borges llama la "teleología de palabras y de episodios" (*OC* 1: 232), que procede por proyección o por contaminación, de manera que "[t]odo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior" (231). En ese sentido, la magia narrativa (que distingue a los relatos de aventuras) se opone a la causalidad natural, propia de la simulación psicológica y de la novela de caracteres. Borges observa, por ejemplo, que "la sola mención preliminar de los bastidores escénicos contamina de incómoda irrealidad las figuraciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que ha intercalado Estanislao del Campo en el *Fausto*" (232).

Por eso, decir que el personaje de "La espera" *estaba* en "esa magia" no es aludir, en forma inadecuada y corregible, a una cierta atmósfera psicológica, o a la patología del hechizo, sino simplemente posicionar al personaje en su realidad verbal, narrativa, en un momento en que los detalles de lo anteriormente narrado contaminan proféticamente lo que se está por vivir o decir. Más concretamente, la magia aquí es la posible contaminación del presente atroz por el pasado soñado, la posibilidad evocada de que "los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora" (611)

La misma lógica justifica la expresión literal "lo borró la descarga". El verbo "borrar" aquí, es esencial porque de lo que se trata en la trama segunda del cuento es de convertir a un hombre, contra su voluntad, en palabra escrita, para luego borrarlo.

Es más. Si tratáramos de esbozar la entrada "borrar" de un virtual diccionario de términos borgesianos, llegaríamos sin duda a retrazar lo esencial de aficiones filosóficas de Borges que, partiendo del Cra-

tilo o del literalismo de la Cábala, pasando por el misticismo verbal de Silesius, el idealismo de Berkeley, el representacionismo de Schopenhauer, o por Carlyle, culmina en “La biblioteca de Babel”, “La muralla y los libros” o “El Golem”: *somos escritura*.⁴

Borges hace muy poco uso del verbo borrar en su acepción corriente, como en los siguientes ejemplos: “De Cristo sabemos que escribió una sola vez algunas palabras que la arena se encargó de borrar (“El libro”, OC 4: 166)”; “Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos” (“El inmortal”, OC 1: 538).

Pocos también son los casos en que recurre a la carga metafórica con que la tradición ha enriquecido el verbo borrar, en torno al mundo como mapa o a la memoria como elenco: “(...) estuvo a punto de arrasar y borrar, bajo los cascos del caballo estepario, el reino más antiguo del mundo” (*Evaristo Carriego*, OC 1: 154); “Las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena” (*Textos Cautivos*, OC 4: 277).

La mayoría de las veces, en cambio, redinamiza la antigua metáfora, haciéndola depender de una identificación realista de la cosa con la letra. Borrar ya no es “borrar del mapa” o “borrar de la memoria”, es un abanico de posibles procesos de destrucción, desgaste y muerte concebidos como un acto de obliteración⁵

A veces sirve para hilar olvido con muerte, como en “*Paradiso XXXI, 108*”: “Tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada

⁴ “We can locate in the poetry and fictions of Borges every motif present in the language mystique of Kabbalists and gnostics: the image of the world as a concatenation of secret syllables, the notion of an absolute idiom or cosmic letter — alpha and aleph — which underlies the rent fabric of human tongues, the supposition that the entirety of knowledge and experience is prefigured in a final tome containing all conceivable permutations of the alphabet” (Steiner 67).

⁵ Nótese que, a pesar de la moderna noción de “goma de borrar”, que hace pensar en una total desaparición de la letra escrita, el verbo *borrar* tiene originariamente el significado de “tachar”, es decir, de volver ilegible una escritura mediante un borrón o una mancha de tinta. De allí la expresión “borrar de un plumazo”, o el endecasílabo de Quevedo “mancha primera que borró la vida”. Por eso mismo, si se elige esa isotopía literalista, no habría tal vez que descuidar la posible contaminación del término “descarga” por la figura de la “carga” de tinta de la pluma estilográfica...

espejo; tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos” (OC 2: 178).

La destrucción de Cartago es un “borrar” con sal y fuego:

¿Y el incesante Ródano y el lago,
todo ese ayer sobre el cual hoy me inclino?
Tan perdido estará como Cartago
que con fuego y con sal borró el latino. (“Límites”, OC 2: 258)

En “La muralla y los libros”, Shih Huang Ti “borra” el sistema feudal, pero cuando se dice que “borra” los libros canónicos, es que los destruye con el fuego (OC 2: 11).

La vejez también es agente del acto de borrar: “un carcelero que han ido borrando los años manobra una roldana de hierro”, dice “La escritura del Dios” (OC 1: 596). La noche “borra” la llanura, en “El sur” (OC 1: 528), y en “El enemigo generoso”, el crepúsculo del día contamina mágicamente la muerte de Barford, por obra del verbo borrar: “Porque antes de que se borre su luz, te venceré y te borraré, Magnus Barford” (OC 2: 229).

En Tlön, misteriosamente, las cosas “propenden asimismo a borrarse (...) cuando las olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte” (OC 1: 440).

Pero tal vez la esencia del literalismo de Borges y el condicionamiento de toda su ontología del “borrar” se encuentre en el poema “El Golem”:

Si, (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron. (OC 2: 263)

Aquí necesitamos hacer otro desvío. El griego que “afirma en el Cratilo” es Cratilo mismo, en el diálogo epónimo de Platón. Hermógenes, un discípulo, le pide a Sócrates que arbitre entre él y su opositor, Cratilo, a propósito de la naturaleza del nombre (en ese momento no se hacía clara distinción entre nombre propio y nombre común). Hermógenes defiende el carácter totalmente convencional del acto de nombrar, mientras que Cratilo pretende que hay una cierta verdad natural en el nombre, y hasta llega, con cierta sorna, a decirle a su adversario que, aunque todos lo llaman Hermógenes, éste no es su nombre verdadero y natural. Sócrates procede, como siempre, desestabilizando cada vez a su interlocutor inmediato, con lo que, finalmente, no llega a dar razón a ninguno de los dos contrincantes. Manifiesta así, en la primera parte del diálogo, una cierta simpatía provisional por la tesis de Cratilo, y es eso lo que pudo haber justificado la apropiación totalmente personal que Borges se hace del tema. Como la lanzadera y el taladro, el nombre es, en la argumentación de Sócrates, un instrumento: se teje una trama con una lanzadera, se agujerea con un taladro, se habla mediante nombres. A partir de allí, Sócrates incita a Hermógenes a considerar las condiciones de fabricación de dichos instrumentos, replanteando así, por analogía, la pregunta original sobre el origen de los nombres. Si el carpintero debe fabricar una lanzadera adecuada a la naturaleza del tejido, si el herrero debe fabricar un taladro adaptado a la naturaleza del material que se debe penetrar, un cierto legislador competente, un maestro, debe crear el “nombre” siguiendo el mismo procedimiento, es decir, “con la mirada tendida hacia lo que es el nombre en sí” (389d). Luego aporta Sócrates agua al molino de Cratilo diciendo “no cualquiera puede ser un artesano de nombres; sólo quien tiene siempre presente el nombre que pertenece por naturaleza a cada cosa en particular es apto a dar cuerpo a su forma en letras y sílabas” (390e).⁶

⁶ Por supuesto, Sócrates adhiere sólo provisionalmente a las ideas de Cratilo, por simple estrategia conversacional dirigida exclusivamente a los argumentos de Hermógenes. Más adelante, cuando su interlocutor será Cratilo, invertirá la estrategia: “yo no me empeñaría en defender ninguna de las ideas que he expuesto” (428a), y acabará liquidando igualmente el mimetismo naturalístico de Cratilo con la extrapolación siguiente: “Claro está, Cratilo, que sería ridícula la situación en que los nombres pondrí-

Lo curioso, para el desvío que Borges hace de la teoría, es que Sócrates no le pide al “artesano del nombre” que conozca la esencia de la cosa, sino el nombre en sí, es decir la idealidad del nombre, que no resulta, por ende, ser secundario con respecto a la cosa que nombra. De allí que sea relativamente lícito afirmar que en el Cratilo se dice que el nombre es “arquetipo de la cosa”.

De allí, el pasaje al literalismo de la Cábala es casi automático: Dios identificado a las sílabas de su nombre. En la segunda estrofa del poema “El Golem” aparece ya el verbo “borrar”, como sinónimo de olvido: la “herrumbre del pecado” ha borrado la memoria del Nombre esencial, de Dios que habita en sus sílabas.

El poema deriva luego hacia un tema de fracasadas creaciones circulares. Sin embargo, en un texto de prosa sobre la Cábala, Borges retoma una de las versiones de la leyenda del Golem, en cuyo fin se conjuga la identificación ontológica entre el borrar y la muerte

Se supone que si un rabino aprende o llega a descubrir el secreto nombre de Dios y lo pronuncia sobre una figura humana hecha de arcilla, ésta se anima y se llama golem. En una de las versiones de la leyenda, se inscribe en la frente del golem la palabra EMET, que significa verdad. El golem crece. Hay un momento en que es tan alto que su dueño no puede alcanzarlo. Le pide que le ate los zapatos. El golem se inclina y el rabino sopla y logra borrarle el aleph o primera letra de EMET, Queda MET, muerte. El golem se transforma en polvo (*Siete noches*, OC 3: 274).

Observemos que tanto el cratilismo, cuanto el literalismo de la cábala presentan una deriva primordialmente etimológica, mientras que en Borges el arquetipo se define más bien como un paquete de recorridos de connotación o evocación.⁷ Decir que “En las letras de

an a las cosas de las que son nombres, si debieran serles en todo semejantes: todo quedaría, en efecto, duplicado, y nadie podría decir en cada caso cuál es la cosa en sí y cuál es el nombre” (432d). Por supuesto, el veredicto de Sócrates es menos importante para Borges que la posibilidad de acercar la posición de Cratilo al literalismo de la cábala.

⁷ Así, en el cuento de Bustos Domecq “Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis”, F. J. C. Loomis es un celebrado autor que ha escrito seis libros: *Oso*, *Catre*, *Boina*, *Nata*, *Luna* y *Tal vez*. El contenido total de cada *opus* es de una palabra (salvo el último, que tiene dos), y se identifica con el título. El poder de evocación de cada título es tan vasto como las experiencias requeridas para escribirlo. Así, por ejemplo, para la

rosa está la rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo” es como decir, en la “Milonga de Jacinto Chiclana”, “Señores yo estoy cantando / lo que se cifra en el nombre” (OC 2: 338) No se trata de un desmenuzar etimológico de las letras y sílabas de un nombre, común o propio, como lo hubiera hecho Cratilo, sino de un recorrer los mundos imaginarios que un tal nombre evoca:

Quién sabe por qué razón
 Me anda buscando ese nombre;
 Me gustaría saber
 Cómo habrá sido aquel hombre. (337)

Esto deberá ser tenido muy en cuenta en el estudio de “La Espera”, en el episodio en que el fugitivo retoma el nombre de su perseguidor.

Sin embargo, el literalismo de Borges no puede reducirse a una simple teoría de la evocación; tiene repercusiones en su ontología fantástica. “El nombre es arquetipo de la cosa” significa la inversión de la teoría clásica de la referencia, una suerte de platonismo lingüístico que sitúa a las cosas en el plano de la mera imitación de lo que se cifra en su nombre. Dicho en otro contexto –que mostrará también su pertinencia en el cuento que nos ocupa– la realidad es una simple reducción de la riqueza primigenia de los sueños. Borges explicita con una paradoja el poder creador del nombramiento poético, a propósito de la memoria de un hombre: “Casi lo están creando estas palabras” (OC 3: 316).

En esa ontología se enraíza la arqueología del verbo “borrar”. Podemos ahora volver al cuento.

LA OTRA HISTORIA

Lo excepcional del cuento “La espera”, como anécdota, es que no presenta a primera vista nada de excepcional. Uno llega a poder

escritura de *Oso*, Loomis necesitó: “el estudio de Buffon y de Cuvier, las reiteradas y vigilantes visitas a nuestro Jardín Zoológico de Palermo, las pintorescas entrevistas a piamonteses, el escalofriante y acaso apócrifo descenso a una caverna de Arizona, donde un oseño dormía su inviolable sueño invernal, la adquisición de láminas de acero, litografías, fotografías y hasta de ejemplares adultos embalsamados” (OCC 320).

preguntarse a dónde llevan tantos pormenores de una reclusión, que terminan con un final tan poco sorprendente. Y sin embargo, el lector de Borges no puede abandonar nunca del todo el estado de alerta, si quiere ser sensible a esa “magia” que hace que cada detalle tenga un valor premonitorio. R. Piglia comenta los finales de las historias de Borges de esta forma:

El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surgen en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos. (123-124)

Yo discordaría con Piglia en el apelativo “secreto”, al menos en el caso de “La espera”, porque lo que aparece aquí, una vez entendida la frase final, es que todo estaba dicho de esa segunda trama, pero sin verdadero secreto, perdido de vista en las apariencias, como la carta robada de Poe.

La construcción progresiva de la cuasi-metáfora final “lo borró la descarga” ocupa la totalidad del cuento, no por debajo, sino por encima de los acontecimientos narrados. Lo que está en juego es una aventura textual cuyos dos protagonistas son el autor implícito y su personaje. Con una fórmula de relentes pirandellianos podríamos decir que es el duelo entre un autor y uno de sus personajes que no acepta ser tal.

Pero este duelo sirve ya de exploración de un enigma conceptual, que es la posibilidad de vivir en un presente absoluto. Sabemos que con frecuencia los relatos son, para Borges, una manera de explorar narrativamente hipótesis ontológicas. De la misma forma que en “Funes el memorioso”, y más aún en “El Zahir”, Borges lleva al extremo de lo monstruoso la exploración del adjetivo “inolvidable”, aquí trata de imaginar qué le pasa a un hombre que no quiere ser personaje, es decir, que no quiere *tener historias*.

Nuestra vida –escribe Peter Brooks– está constantemente entreverada con relatos, los relatos que contamos y oímos contar, los que soñamos o imaginamos o deseamos contar. Todos ellos son reelaborados dentro de ese relato de nuestras propias vidas, que nos vamos narrando a nosotros mismos en un monólogo a veces en forma semi-consciente, episódica pero virtualmente ininterrumpida. Vivimos

inmergidos en narratividad, contando y evaluando el sentido de nuestras acciones pasadas, anticipando el resultado de nuestros proyectos para el futuro, situándonos en la intersección de varias historias todavía no acabadas.⁸

Esa es la posición compartida por la axiología del texto o – digamos para simplificar– por Borges. Para explorar la hipótesis opuesta, era necesario crear un personaje definido como “antinarrativo”.

Y la figura que mejor podía plasmar esa posición era, sin duda, la de un hombre perseguido y amenazado de muerte. La mayor preocupación de un perseguido es la de “borrar signos”. Para ello necesita no sólo esconderse de un hombre, sino también de su pasado o de sus miedos delatores. En un segundo plano, esas preocupaciones se leen como un rechazo a ser personaje de cualquier historia. Revivir un pasado o anticipar un futuro introduce inexorablemente la ficción en la existencia, es decir la virtualidad de vivirse como literatura. Temporalidad, ficción y significación están siempre mutuamente implicados.

La lucha narrada será subsumida por una lucha entre lo real y lo posible, entre rutina y narratividad. La tarea textual va a consistir en transformar, muy a pesar suyo, a ese hombre que, por razones de supervivencia, rehúsa las historias y lo imaginario, en un personaje de historia imaginaria, en cifra, en sueño. El hombre que borra signos será poco a poco convertido en pura escritura de esas que no se matan sino, como dice la frase final del cuento, se borran.

Veremos cómo hay un detalle casi insignificante en la trama del cuento que permite ese giro de valores. Pero por ahora, veamos cómo se elabora él mismo su plan.

El primer anhelo del desconocido, al llegar a la pensión en que se esconde, es que todas esas cosas que hacen de la vida un recuerdo o

⁸ “Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our own lives that we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semiconscious, but virtually uninterrupted monologue. We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed” (3).

un proyecto se vuelvan, con el tiempo, “invariables, necesarias y familiares”. Por eso su primer mal paso, a sus ojos, será el de haber propuesto al cochero una moneda extranjera, porque todo lo que es desliz es factor de significación.

Recortar el presente del pasado y del futuro, privarlo del relieve de la espera y del recuerdo, implica renunciar al deseo, que es el motor de toda “secuencia”, en el sentido narrativo del término: “esa voluntad poderosa... ya no quería cosas particulares: sólo quería perdurar, no concluir”... “trataba de vivir en el mero presente, sin recuerdos ni previsiones”.

En cuanto a su identidad: por una parte, corta los lazos de pertenencia, evitando “alternar con gente de su sangre”; por otra parte, hasta se deshace de su propio nombre, o sea de lo único que le quedaría, capaz de dar una coherencia a la inteligibilidad narrativa de su experiencia. Cuando la mujer de la pensión le pregunta su nombre, no le da el suyo sino el de su enemigo: Villari.

Al renunciar a su nombre, pretende caer en el grado cero de lo narrable, en la descalificación total como sujeto diferente, en la anulación del duelo que da cuerpo al relato. Y si asume el nombre de su adversario no es –dice la voz autorial– porque lo haya seducido “el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia”.

Veremos que esta falta de astucia es lo que lo va a perder.

Si de vez en cuando sale para ir a ver, en el cine, “trágicas historias del hampa” que “incluían imágenes que también lo eran de su vida anterior”, nuestro hombre no lo advierte,

porque la idea de una coincidencia entre el arte y la realidad era ajena a él. Dócilmente trataba que le gustaran las cosas; quería adelantarse a la intención con que se las mostraban [o sea, rechazaba la idea de una realidad signifiicante]. A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte.

Se trata pues de un caso extremo de rechazo de lo imaginario, y ese es el caso que Borges se encargará de explorar, mediante la técnica de la así llamada *ironía narrativa*. La noción de ironía viene siendo aplicada al campo narrativo desde hace ya tiempo (cf. Booth, Tittler). Copiando la estructura de la ironía lingüística, implica en general una paradójica coexistencia entre elementos narrativos

opuestos o un contencioso entre funciones de la narración que normalmente deberían coincidir: por ejemplo entre un personaje y el destino que le fija su narrador, o entre la voz narrativa y el autor implícito⁹.

Evitaremos muchas disquisiciones teóricas si decidimos aceptar como prototipo operatorio de ese concepto, el uso que Borges hace del término “ironía” en el comienzo de su “Poema de los dones”:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
 Esta declaración de la maestría
 De Dios, que con magnífica ironía
 Me dio a la vez los libros y la noche. (OC 2: 187)

La “ironía” aquí es una distanciaci3n entre dos componentes de la gracia divina: por un lado optimiza las virtualidades del ferviente lector al concederle la direcci3n de una biblioteca de un mill3n de libros, y por otro, lo vuelve ciego el mismo a3o.¹⁰

⁹ Uno de los primeros campos en los que la noci3n de “ironía narrativa” ha sido aplicada es el de los estudios b3blicos. Esta tradici3n remonta por lo menos a Kierkegaard. Por ejemplo, puede considerarse como ironía narrativa la presentaci3n que hace el evangelista Lucas (en sus dos libros, el tercer *Evangelio* y el *Libro de los Hechos*) del rechazo de Jes3s por parte de los judíos: al matarlo, no hacen m3s que cumplir con las profecías mesiánicas que est3n tratando precisamente de evitar (cf. Ray). Algo an3logo sucede con la interpretaci3n que Borges hace de Judas: sin su traici3n no podría haber habido redenci3n (“Tres versiones de Judas”). Es característica de la ironía narrativa la de victimizar no el discurso del adversario, sino la orientaci3n de su vida. En la mayoría de los casos se trata de una ambivalencia del destino en el que un proyecto fracasa por el hecho de cumplirse, o se cumple por el hecho de fracasar, como ocurre con los personajes del cuento “El Congreso”. Kierkegaard hizo suya la expresi3n de Hegel, “ironía general del mundo” (*allgemeine Ironie der Welt*) para describir lo que aqu3 llamamos ironía narrativa o ironía del destino. Ir3nico es, por ejemplo, para el fil3sofo danés, el destino del mismo S3crates, dado que con su ironía pretendió destruir la cultura griega y, por usarla hasta con respecto a la sentencia de su propia muerte, puede considerarse que muri3 v3ctima de su propia arma. Dice la tesis VI de Kierkegaard : “S3crates no s3lo us3 de la ironía, sino que adem3s se entreg3 a la ironía hasta el punto de sucumbir de ella” (*Socrates non solum ironia usus est, sed adeo fuit ironiae deditus, ut ipse illi succumberet*).

¹⁰ Comp3rese esta amarga constataci3n con la que hace Kierkegaard con respecto al destino de Israel: “Ya fue una profunda ironía sobre el mundo cuando la ley, despu3 de haber promulgado los mandamientos, a3ade la promesa: Si los cumplís ser3is salvos, siendo que la gente no podría observar la ley. De tal modo que una salvaci3n dependiente de una tal condici3n se volví3 ciertamente m3s que hipotética” (263)

Aplicando ese criterio al plano literario, la ironía podría consistir, por ejemplo, en un discurso que crea un personaje dotado de ciertas virtualidades figurativas, al cual luego el mismo discurso le da un tratamiento narrativo totalmente opuesto.

En nuestro caso la primera estrategia irónica del texto consiste, claro está, en convertir precisamente a este hombre en personaje de un cuento, "La espera".

La segunda estrategia irónica es la que se instaura entre la forma de enunciación y la descripción del hombre que no quería historias. Esta forma enunciativa es fundamentalmente anafórica. Ya desde la primera frase tenemos una redundancia de partículas determinantes, que son claros operadores de anáfora: "El coche lo dejó en *el* cuatro mil cuatro de *esa* calle del Noroeste".¹¹ Vemos así que el relato comienza basándose en elementos conocidos, como prolongando el pasado que el hombre quiere anular. La conclusión del texto es del mismo tipo: "En esa magia estaba cuando lo borró *la* descarga". Esa descarga que es siempre la misma. Cada muerte, para Borges, es una variante anafórica de todas las muertes que cuenta la literatura (cf. el cuento "La otra muerte" o el poema "La trama").

Pero el golpe de gracia que va a desencadenar toda la operatividad irónica de esta historia reside en el momento en que, por querer renunciar a lo que se cifra en su nombre, asume el apellido de su enemigo. Todo se va a jugar a partir de ese detalle.

En efecto, el texto va a tomar al pie de la letra ese empréstito y desde allí en adelante llamará a su protagonista simplemente Villari, como su enemigo. Allí comienza el juego substancialmente narrativo de despliegue y deletreo de la identidad como envío a la alteridad. Allí comenzará la operación de literalismo, o de Cratilismo a la Borges, que cambiará el destino de un personaje por obra de un simple acto de nominación.

¹¹ Se suele ver en esta frase, además, una alusión a *Las mil y una noches*. Dicha alusión refrendaría con un nuevo elemento la hipótesis del tratamiento irónico. Sin embargo, no estando por mi parte en condiciones de justificar las razones por las cuales una cifra puede ser sustituida por uno cualquiera de sus múltiplos, la hipótesis me parece aportar o demasiado o demasiado poco.

Villari, siempre fiel a la hipótesis borgesiana que lo inventó, no lee nunca nada, ni siquiera cartas, ni siquiera circulares. No espera ninguna novedad, hasta renuncia a contar los días, porque –a diferencia de otras reclusiones anteriores– ésta “no tenía término” (rehusar el “término” es, fundamentalmente, rechazar lo vivido como historia).

Lee confusamente, sin embargo, cada mañana la misma rúbrica del diario, con la esperanza que “una mañana trajera la noticia de la muerte de Alejandro Villari”.

Vemos que la única concesión que hace a la narratividad, es la de poder contar la muerte del perseguidor. Y allí se acendra lo que podría llamarse la recuperación narrativa y la inversión de la jerarquía de valores entre lo real y lo imaginario.

Viene ahora un enunciado que –como el penúltimo del cuento– es a la vez polifónico y unísono. Se trata de una conjetura que pueden asumir al mismo tiempo tres instancias enunciativas: el autor, el personaje, y el lector. El estilo indirecto libre no llega a dar cuenta de la complejidad de esa emergencia interpretativa en la que la manipulación misma del narrador se presenta bajo la forma de una duda:

También era posible que Villari ya hubiera muerto y entonces esta vida era un sueño. Esa posibilidad lo inquietaba, porque no acabó de entender si se parecía al alivio o a la desdicha; se dijo que era absurda y la rechazó.

Esta hipótesis es *inquietante* sobre todo porque ya no se sabe de quién se habla. La primera frase, a propósito de la esperanza de leer la noticia en el diario, se aplica sin duda al enemigo, porque el apellido Villari va precedido de un nombre: Alejandro. En la segunda frase, en cambio, no figura más que un apellido: Villari. Un apellido que llevan dos hombres rivales.

Hay, pues, dos interpretaciones posibles, que prefiero describir en primera persona:

- 1- “También era posible que Villari [el perseguidor] ya hubiera muerto y entonces esta vida era un sueño”. En este caso, la frase significa que la realidad de mi vida (fugitivo) depende la conversión del otro en relato: su muerte debe llegar como una escritura. De esa muerte–escritura depende mi vida real. Pero si el otro ya estaba muerto, si su muerte no puede ser contada, en-

tonces es mi propia vida la que se vuelve ficticia, sueño. No hay realidad sin una ficción a la cual poder articularla.

- 2- “También era posible que Villari [el fugitivo] ya hubiera muerto y entonces esta vida era un sueño”. La hipótesis es aquí la de poder decir que yo estoy muerto (como el presidente de “Avelino Arredondo” que llega a poder decir claramente “Estoy muerto” OC 3: 65). Ahora bien, si mi muerte ha sido real, mi vida es un sueño. La alternativa no estaría ya entre la vida del otro y la mía, sino entre mi vida y mi muerte, dependiendo de la ficción de la una la realidad de la otra.

Villari lee como nosotros esta alternativa enigmática que le propone el texto, y no sabe si le trae “alivio o desdicha”. Prefiere rechazarla como absurda. Y de ese cajón del absurdo irá a pescarlo el autor para darle el papel estructurante en un relato del que ya no se podrá saber si se parece al alivio o a la desdicha. Un relato en el que todas las hipótesis serán plausibles: Villari estará muerto y seguirá vivo. La vida será una realidad y un sueño. La muerte llegará como una ficción y como un hecho real. Villari será él mismo y su propio enemigo. A la vez un hombre y un relato.

A partir de ese pasaje la historia se da vuelta.

Poco a poco Villari, ese hombre que quería un presente de primer grado y sin historias, llegará a ser, a pesar suyo, por obra de esa homonimia que produce la síncope de su identidad, un personaje del arte y de la ficción. Lee nada menos que a Dante y se sirve de una de las escenas de la *Commedia* como referente de su propio dolor de muelas.¹²

¹² El conde Ugolino della Gherardesca, capitán de los güelfos después de haber traicionado a los gibelinos de Pisa, es vencido por el obispo gibelino Ruggieri degli Ubaldini. Encerrado en la torre de los Gualdini junto con sus hijos y sobrinos, perece de hambre. La leyenda dice que, durante su encierro, trató de sustraerse al hambre devorando a sus propios hijos. En el Canto XXXII del libro del *Infierno*, Dante coloca a ambos personajes entre los que han pecado por traición, y da como castigo al conde Ugolino el deber roer eternamente la nuca del obispo Ruggieri: “e come 'l pan per fame si manduca, / così 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca” (*Infierno* XXXII).

Así, para el hombre que no veía ninguna relación entre la literatura y la vida, un dolor de muelas no es, de ahora en adelante, un simple dolor de muelas, es una cita del Canto XXXII del *Infierno*.

Y no sólo. La crisis de muelas es descrita como una “descarga”, figura que anticipa aquella otra “descarga” que borra definitivamente al personaje al final del cuento. Vemos pues que el texto despliega una aceleración de las referencias y los desplazamientos.

Así también, el hombre que no quería historias regresa al cine, pero esta vez sí que las “trágicas historias del hampa” entran en su propia vida. Al salir de la proyección se cree él también agredido por un pasante, y “le escup[e] una injuria soez”. La puerta que separa la realidad de la ficción ha quedado entreabierta y ya se lo ve convertido en personaje de literatura, de cine, y finalmente, al alba de cada día, en personaje de la ficción prototípica: el sueño.

No sueña, advierte el texto, con los pavos reales del papel carmesí que tapiza la pieza, y que “parecían destinados a alimentar pesadillas tenaces”. No, sueña consigo mismo, es decir que convierte su vida en sueño. Cada día, al alba, a esa hora en que debería llegar la noticia de la muerte de Villari, sueña, condensando y desplazando los elementos de su propios temores. Sueña que mata a Villari, el cual sólo muere en sueños, y no acaba nunca quedándose muerto porque el soñador se despierta...

En el cajón de la cómoda hay un revólver. Un revólver, digamos, real. Con ese revólver real mata a los personajes de su sueño. Y el ruido de ese revólver lo despierta a la realidad. Y como no era más que un sueño, Villari, muerto, queda siempre por matar.

Finalmente, una turbia mañana de julio (siempre al alba), ya no es el ruido, sino la presencia silenciosa de desconocidos lo que lo despierta. Como el revólver, esta presencia soñada/real produce nuevos entrecruces entre la ficción y la realidad. El sueño engendra una realidad en la que los papeles se invierten. Ya no empuñará más el revólver. Villari está allí. Y Villari también...

Esa realidad que nace del sueño y que hace enfrentarse dos espejos, promete una muerte. La única solución que le queda al hombre amenazado, es la de crear un nuevo sueño. Que el mundo se convierta finalmente y para siempre, en ficción, literatura, sueño. “Con

una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño”.

Viene enseguida la última ocurrencia de polifonía unísona, ya evocada, en la que las interrogaciones del lector se fusionan con las angustias del personaje y con las conjeturas de su autor, la relectura de lo ocurrido según el registro de la magia, la explicitación del duelo de la “otra historia” y la última estocada de la ficción:

¿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 quizás 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? (611)

Las expresiones “quizás” y “verosímil” contaminan de irrealidad una muerte simplemente aludida (“la misericordia de quienes lo mataron”) y al mismo tiempo representa algo así como un adiós respetuoso de la voz organizadora del texto, que deja a la vista del lector y del personaje los hilos de la trama, pero sin unirlos.

El final de “La espera” dice literalmente: “En esa magia estaba cuando lo borró la descarga”.

La magia, lo hemos visto, es la instancia por la que una trama (un texto, una vida) recupera y conjuga la teleología proyectiva de todos sus detalles, el momento en que lo más insignificante puede revelarse esencial, el momento en que la trama, suturando todos sus hilos perdidos, se satura. Como Villari, el texto se “da vuelta” para recoger los hilos de su propia textura.

Estaba, entonces, en esa magia estaba cuando lógicamente hubiera debido ser narrada su muerte.

¿Lo fue?

Aquí viene la expresión esencial de todo el texto, el final del verdadero duelo, la victoria de la ficción: “lo borró la descarga”. No se nos dirá nada más.

Un texto descarga así su tinta borrando a un hombre ya enteramente convertido en escritura. *Quod erat demonstrandum*

POSTDATA

1. Tal vez estos últimos párrafos alcancen a dar una justificación a lo dicho más arriba sobre las diferentes traducciones de “La espera”. De ninguna manera se ha tratado aquí de defender la indefendible teoría de una total literalidad en la traducción. En cambio, tal vez esté permitido concluir en la necesidad, para el traductor, no sólo de acercarse a un texto literario como lector hedónico, sino de cernirlo también como estudioso, a partir de una paciente actitud esclarecida y munido de una sólida teoría textual.

2. Hay un texto de Borges –poco mencionado a pesar de figurar dos veces en las *Obras Completas*– que se ofrece, en cierta medida, como una esclarecedora inversión del final de “La espera”. Se trata de “Episodio del enemigo” (*El Oro de los tigres*, OC 2: 510, *La moneda de hierro*, OC 3: 152). Está narrado en primera persona por un “Borges” explícito, y comienza así: “Tantos años huyendo y esperando y ahora el enemigo estaba en mi casa”. Se trata, pues de la narración del momento final de una espera que ha durado toda la vida. Un anciano viene a vengarse de un maltrato que Borges le infligió siendo ambos niños. Concluye el cuento de esta manera:

–(...) Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada.

–Puedo hacer una cosa –le contesté.

–¿Cuál? –me preguntó.

–Despertarme.

Y así lo hice.

Podemos ahora servirnos del esquema de ese escueto final para reformular el final de las dos historias contenidas en “La espera”.

En “Episodio del enemigo” el personaje Borges dice: “Puedo hacer una cosa. Despertarme”. En la primera historia de “La espera”, Villari, el perseguido, dice, en cierta forma, a su perseguidor: “Puedo hacer una cosa. Volver a soñarte”. Casi al mismo momento, en la segunda historia, se oye la voz victoriosa del autor diciéndole a su personaje: “Puedo hacer otra cosa: borrararte”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas [OC]*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración [OCC]*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Cardozo, Flavio José, trad. *O Aleph*. Por J. L. Borges. *Obras Completas*. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1998.
- Dante Alighieri. *Commedia. Tutte le opere*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Durand, René L.-F, trad. "L'attente". Traducción revisada por J.-P. Bernès. *Œuvres Complètes*. De J. L. Borges. Ed. J.-P. Bernès. Vol. I. Paris: Gallimard, 1993.
- Horst, Karl August und Curt Meyer-Clason, trad. *Erzählungen 1949-1970*. Von J. L. Borges. Traducción revisada por Gisbert Haefs. München: Hanser, 1981.
- Horst, Karl August und Gisbert Haefs, trad. *Das Aleph*. Von J. L. Borges. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1992.
- Hurley, Andrew, trad. *Collected Fictions*. By J. L. Borges. New York: Viking, 1998.
- Irby, James E., trad. "The Waiting". *Labyrinths*. By J. L. Borges. Trad. Donald A. Yates & James E. Irby. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Kierkegaard, Søren. *The concept of irony : with continual reference to Socrates; together with Notes of Schelling's Berlin lectures*. Ed. and transl. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton Univ. Press , 1989.
- Kyriakidis, Achilleas, trad. *To Aleφ*. Por J. L. Borges. Atenas: Ypsilon, 1991.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Platón. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press. 1903
- Ray, Jerry Lynn. *Narrative Irony in Luke-Acts. The paradoxical Interaction of Prophetic Fullfillment and Jewish Rejection*. Lewiston: Mellel Biblical Press, 1996.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. N. York & London: Oxford UP., 1975.
- Tentori Montalto, Francesco, trad. *L'Aleph*. J. L. Borges. Ed. Tommaso Scarano. Milano: Adelphi, 2000.
- Tittler, Jonhatan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. Ithaca: Cornell UP, 1984.