

**estudios
semióticos**

FORUM INTERNACIONAL
DE SEMIOTICA

13/14 1987

AMEIDA

6 Arévalo Arredondo

Iván Almeida

Universidad de Tulear

BORGES:

"AVELINO ARREDONDO"
O LA COMPLEJIDAD DE LOS HECHOS

Me propongo interpretar este cuento (*) partiendo de tres simples principios metodológicos, dictados por un afán de economía.

1 . Evitar en lo posible el recurso al metalenguaje. No cabe duda que el discurso de análisis es ya un metalenguaje, porque se aplica a inducir estructuras y reglas del discurso-objeto. No se tratará, desde luego, de eludir este aspecto de la jerarquía de discursos. Lo que se quiere evitar, más bién, es la ilusión de estratos generativos que acompaña en general el uso de un metalenguaje. Un discurso que dice la significación del otro, no por eso es un discurso más profundo o fundamental. Los semas son innombrables, lo que se produce al querer designarlos, son palabras de un nuevo discurso, del mismo nivel que el primero, al que se le

atribuye la función del interpretante. Partiendo de esta base, el objetivo consiste en economizar en lo posible la diseminación de discursos. Para ello se partirá de la suposición que, dentro del propio discurso-objeto, un elemento o conjunto de elementos puede servir de modelo a elementos del mismo nivel, a la manera de un prototipo. En nuestro caso se tratará de llevar lo más lejos posible la pretensión de explicar aspectos del cuento mediante elementos del cuento mismo, por ejemplo, haciendo que un fragmento, secuencia o figura sirvan de prototipo, icónico, indicial o simbólico, de los otros fragmentos, secuencias o figuras del cuento.

2. Des-jerarquizar los niveles de la semiosis literaria. Vale decir, no prejuizar del nivel discursivo al que deberá pertenecer el elemento tomado como prototipo: puede ser tanto un esquema de transformación narrativa, cuanto una figura, un efecto de lenguaje o de enunciación. Puesto que no se trata de adivinar la intención del autor, ni de descubrir las estructuras profundas, ni de retrazar la génesis lógica del sentido, nos queda la tarea de sistematizar expectativas de lectura a partir de índices aparentes, ofrecidos por el texto a un lector medianamente advertido. La tarea será, por lo tanto, de interpretación y no de de-codificación.

3. Recurrir a un método emparentado con el que Peirce llama "abducción"; una vez que se ha observado un fenómeno peculiar, o en cierta medida inesperado, tratar de

convertirlo en norma, presumiéndole una cierta regularidad y tratando de imaginar cómo sería el micro-cosmos discursivo si dicha norma fuere generalizable. Acto seguido, se trata simplemente de verificar o falsificar dicha hipótesis de regularidad.

1. El Título

El título del relato es un nombre propio. Un nombre extraño, cargado de aliteraciones. Si se tratara de un nombre y un apellido corrientes, el caso merecería tal vez menos que se les preste atención. ¿Y si tomáramos ya ese nombre y ese apellido como primer indicador de una cierta regularidad?

Avelino Arredondo. Ambas palabras tienen igual cantidad de sílabas. AEIO, AEIO. Cuatro vocales en cada término, tres de las cuales son comunes a ambos, cambiando sólo en cada caso la tónica: I/O. La barra de separación entre las dos vocales tónicas sirve en este caso para marcar una oposición distintiva de significantes, como lo hacía Barthes en su célebre estudio S/Z.

A-E-I-O, son cuatro -las cuatro primeras y en el orden en que se las aprende- de las cinco vocales que completan el sistema standard castellano. Falta la U. Dicen que en castellano sólo existe una palabra que contiene las cinco vocales: "murcielago", pero con ella no se puede hacer un nombre propio. Las vocales de "Avelino" parecen ser un intento de cuasi totalidad ordenada, como un deletreo incoativo: A-E-I-O...

El elemento diferencial del "sistema" vocálico de cada término es la variación I/O. Desde el punto de vista fonético, estas dos vocales se sitúan en las antipodas de la posición bucal: la "I" es la más superficialmente palatal, mientras que la "O" es la más profundamente velar. Desde el punto de vista gráfico, la "I" se opone a la "O" como la barra se opone al círculo, o como lo lleno se opone a lo vacío. O bien como lo linear se opone a lo recursivo. Podría decirse que la "I" es una "O" que se estrecha al infinito, o que la "O" es una "I" que se extiende al infinito. La "I" es recta y la "O" es ... redonda. Frecuentemente se las utiliza como equivalentes de "uno" y del "cerro", bases de todo sistema binario, que divide los elementos de un mensaje en positivos y negativos.

No sé si todas esas observaciones conducirán a una abducción provechosa o si resultarán, al cabo, irrelevantes. Pero ya que estamos, podríamos aventurarnos en una etimología salvaje de la condición semántica de ambos términos. AVELINO parece ser una derivación de ABELINO, diminutivo de ABEL, nombre que evoca en todo lector un cierto recorrido figurativo propio a nuestro canon cultural: la primera familia y la primera muerte. La reduplicación de la "R", en Arredondo, proviene sin duda, como es frecuente en las lenguas latinas, de la colisión entre la "L" y la "R". En nuestro caso, el apellido derivaría de una composición de artículo arábigo + adjetivo sustantivado: "Al redondo", o sea "El redondo", en donde encontramos la alusión semántica de la diferenciación gráfica de la "O" dentro del mini-sistema I/O.

Partiendo de la evocación de /familia+primigenio+muerte/ aportada por AVELINO, cabe recordar que la relación de parentesco obedece a la llamada estructura de ordenamiento, a la que rigen tres principios: irreflexividad, transitividad, asimetría (no se puede ser padre de sí mismo: si A es antepasado de B y B de C, A es antepasado de B: si A es padre de B, B no puede ser padre de A). A esta estructura se opone la circularidad de ARREDONDO, la cual, negando el ordenamiento, niega igualmente las categorías de INICIO (nacimiento) y de FIN (muerte). ABEL se opone a REDONDO como la "I" se opone a la "O", como la incoativo se opone a lo sin comienzo, como lo acabado se opone a lo recursivo. Pero tal vez haya un espacio en que las diferencias coinciden: la "O" es vacía y plena, la "I" es densa pero de la paradójica densidad que posee lo unidimensional.

En el caso en que todas esas diferencias sean pertinentes y que pudieran constituir una figura prototípica, las marcas diferenciales seguirán siendo aleatorias mientras no hayamos encontrado una redundancia del fenómeno en otros campos de estudio del mismo texto. En todo caso, no es seguro que cada uno de los elementos diferenciales que acabamos de elencar, tenga una aplicación concreta en la figurativización general del texto. Más vale dejar, por el momento, flotando en el aire estas primeras observaciones.

Cabe sin embargo tratar de sistematizarlas. La ventaja de tomar como base de análisis prototipos textuales más bien que categorías lógicas, es que los prototipos textuales son complejos, a la manera de las categorías de Peirce, que

funcionan como operadores de rasgos diferentes según la posición del fenómeno al que se aplican. Así, la <I> y la <O> son, en nuestro caso figuras, y como tales, representan categorías semióticas inestables, definiendo oposiciones variables según el tipo de fenómeno ocurrente. Si establecemos una tabla binaria de las observaciones que preceden, tenemos:

I: término lineal	O: término circular
I: término positivo	O: término negativo
I: término de identidad	O: término de diferencia
I: término de lo incoativo	O: término de lo saturado
I: término de la relación de orden	O: término recursivo
I: término estrecho	O: término amplio
I: término denso	O: término vacío
I: término superficial	O: término profundo
I: término de linaje	O: término de no-linaje
I: término de muerte	O: término de no-muerte

2. Otras figuras

En toda narración se dan al menos dos momentos: un punto de partida y un punto de llegada. Nuestro cuento comienza narrando la vida original del protagonista en medio de sus vecinos. Concluye narrando su gesto original con respecto al

presidente de la república. En el centro del relato, hay una larga escena de reclusión heterotópica, que conviene, por ahora, dejar entre paréntesis. Tratemos de caracterizar los dos momentos extremos. Para ello, comencemos por recordar que el Montevideo del cuento, es un espacio político compuesto de dos partidos: el colorado y el blanco. El colorado es el término marcado, el blanco es simplemente el otro partido. El texto nos dice que Avelino Arredondo pertenece al partido colorado. También el presidente es colorado.

Blanco y Colorado ocupan sendos momentos, convirtiéndolos en espacios figurativos. Prescindiendo por ahora del hecho principal (el asesinato), el segundo espacio comporta la afirmación de los valores oficiales (Colorados), el primero es el de su negación (los vecinos critican la acción del presidente, uno de ellos está afiliado al partido Blanco). Puesto que hemos atribuido a la <I> la característica del elemento marcado, digamos que el primer espacio es <O> y el segundo es <I>. <O> es el espacio de la negación de lo Colorado, <I>, el espacio de su afirmación.

Tratemos ahora de poner en juego otros pares de categorías entre las que eran representadas por <O> e <I> en el párrafo anterior.

Desde el punto de vista toponímico, recordemos que las actividades del primer espacio tienen como centro un café llamado, significativamente, "El Globo" mientras que las del segundo se desarrollan en una plaza llamada "Matriz". El "globo" actualiza el rasgo /saturado/ y /cerrado/ de la <O>, mientras que la "matriz" actualiza el rasgo /incoativo/ y

/abierto/ de la <I>. La matriz evoca también el /parentesco/ connotado por la <I>, del que la <O> no es más que la negación.(2)

En sendos espacios se reproduce un doble tipo de temporalidad. El espacio <O> posee una temporalidad /circular/ (reunión todos los sábados, relato en pretérito imperfecto) mientras que el espacio <I> presenta una temporalidad /lineal/ (el término de una espera, un acontecimiento, en un día preciso, narrado en pretérito perfecto).

En el espacio <I> sucede un asesinato (/muerte/= Abel). En <O> no hay ningún rasgo de fin ni de muerte (podría decirse que no hay una secuencia narrativa propia del espacio <O>, sino únicamente la descripción de un estado complejo).

Con respecto a los valores de espacio <I>, el protagonista afirma su identificación ("soy colorado": /identidad.). Con respecto a los valores del primer grupo, en cambio, marca constantemente su /diferencia/ (rehusa las confidencias y las preguntas, se comporta con avaricia, se aleja del grupo, se separa de la novia e interrumpe la correspondencia, deja de leer los diarios).

Arriesgándome a la acusación de recurrir a una simbología sexual barata (<I>= /masculino/, <O>= /femenino/), me permito recordar que en el espacio <O> los lazos de alianza del protagonista están marcados por una mujer (la novia) mientras que en el espacio I se trata de un hombre (el presidente).

Resumiendo:

Espacio <O>	Espacio <I>
/cerrado/ ("café")	/abierto/ ("plaza")
/saturado/ ("El Globo")	/incoativo/ ("Matriz")
/no-marcado/	/marcado/ ("Colorado")
/diferenciación/	/identidad/
tiempo /circular/	tiempo /lineal/
/-/	/linaje/ ("matriz")
/-/	/muerte/
/femenino/	/masculino/

Demás está recordar que los términos que preceden no representan necesariamente "semas" ni "clases", sino simples medios mnemónicos que aluden a configuraciones ya repertoriadas.

La articulación

Las oposiciones mencionadas configuran el paisaje axiológico de base, la raíz polémica del relato, los dos estados (propuesto y correlativo) entre los cuales la narratividad despliega su función primordial de articulación. La articulación narrativa de las figuras se realiza en general a través de dos operaciones de mediación: la operación de doble disyunción (negación de ambos contenidos: figuras neutras) y la de doble conjunción (afirmación de ambos contenidos: figuras complejas).

En este caso, la figura nuclear de la articulación de las oposiciones es el sujeto operador de la acción principal: Avelino Arredondo. Con su nombre y apellido, parece predispuerto a representar una figura compleja, a la vez <I> y <O>, articulación de ambos espacios antinómicos.

En torno a esta figura se construye un nuevo espacio, el de la cuarentena. Se trata de un espacio reducido, de un micro-universo de ensayo, suerte de laboratorio de articulaciones. Referido a las tradicionales estructuras míticas, se trata del tiempo y del lugar de paréntesis, adonde el héroe se retira para adquirir la competencia necesaria a su acción.

La incorporación a este espacio significa, para Avelino Arredondo, en primer lugar una doble disyunción con respecto a los espacios antagónicos: 1) disyunción del espacio <O>: el protagonista deja a su novia, a sus vecinos, y abandona la lectura de periódicos y se retira a las afueras del mundo habitual. 2) disyunción del espacio <I>: Avelino Arredondo se prohíbe a sí mismo toda tentación de pensar en el hombre que ha de matar.

En segundo lugar, este espacio es el de la conjunción con ambos elementos de la oposición de base. En efecto, el espacio privado de Avelino Arredondo es permeable. Por una parte se da una intrusión explícita del espacio <O> (el vecino no identificado que viene a visitarlo). Por otra parte hay una apertura hacia el espacio <I> (la incursión de Arredondo en el almacén de soldados en que se cuenta la anécdota del fonógrafo).

Desde el punto de vista temporal se trata de la conjunción polémica entre un tiempo lineal y un tiempo circular. Es una espera en cierto modo "escatológica" ("Esperaba la fecha como quien espera una dicha y una liberación"... "todas las noches, al oír las doce campanadas oscuras, arrancaba una hoja del almanaque y pensaba un día menos". "El día veinticinco de agosto... se dijo con alivio: adios a la tarea de esperar. Ya estoy en el día"), pero vivida como negación de la espera ("Había parado su reloj"), mediante la ritualización de gestos y el anhelo de vivir como un sapo en un pozo redondo, "sin tiempo". La "rutina" de la jornada y la recursividad de la semana conforman su modo de espera: "Sus días y sus noches eran iguales, pero le pesaban más los domingos". El tiempo aparece bajo la figura de dos aguas, la de la corriente inexorable, que "fluye aguas abajo, como por una leve pendiente", y que le hace, de vez en cuando retomar "otra vez la impaciencia", y el agua quieta del aljibe, "que linda con la eternidad".

Un lector medianamente informado de la Biblia, reconoce ese tipo de conjunción en los dos libros que Avelino trata de aprender de memoria: el Exodo es el libro escatológico y político por excelencia (espacio/tiempo <I>), y el Eclesiastés es el libro del escepticismo individual, el de la inutilidad de todo proyecto, porque todo posee la circularidad de lo vacío o de lo eterno. Las últimas palabras de Gohélet, que Avelino se repite, dicen: "Vanidad de vanidades, todo es vanidad", y "advierete hijo mío que hacer

libros es un trabajo sin fin, y que mucho estudio fatiga el cuerpo" (espacio/tiempo <O>).

Esta misma articulación se afina en un espacio aún más reducido, el micro-laboratorio representado por el tablero de ajedrez. Se sabe que el ajedrez es un juego de estrategia, en el que sólo el final decide la calidad de la partida (tiempo <I>). Ahora bien, Avelino, operador de neutralización, solo, "jugaba partidas desordenadas que no acertaban con el fin" (tiempo <O>). Original es también desde el punto de vista geométrico esta vez- el fenómeno de sustitución de la pieza ausente: la torre. La torre es una arquitectura cilíndrica que reúne en una sola figura las características de lo linear y de lo circular (su reverso es el pozo del aljibe, que neutraliza a ambas). Avelino Arredondo la sustituye alternativamente por una bala (<I>), o por una moneda (<O>), como delectando en el tiempo las conjunciones que la torre lograría en un sólo espacio.

Si el tablero de ajedrez constituye una miniatura lúdica de la figura compleja, los sueños de "medidos de julio" constituyen su miniatura fantástica. En el estrecho recinto de su habitación, Avelino Arredondo sueña con paisajes integrales, que reúnen el cielo, los cerros, los caminos, el campo, los ríos, las bestias y los hombres, lo habitual y lo puntual, la infancia y la muerte, lo natural y lo político. Y en cada caso, aparecen figuras pasarelas, como el barrilete que une el cielo y la tierra, la diligencia que aproxima las tierras, la bahía que integra el mar al continente, el

escudo, que integra la naturaleza a la patria...

En el espacio neutro hay un segundo personaje: Clementina, la vieja nodriza. Se la describe como "parda", ese color indefinido que tienen todos los gatos de noche y que, desde el punto de vista racial, representa el mestizaje, la mezcla: ni blanco ni negro. Clementina es "parda" por oposición a la novia de <O> cuyo nombre es "Clara". Clementina lleva el mismo apellido que Avelino, pero por simple adopción, porque no pertenece a la misma familia. Su función es simplemente nutritiva, sin relación de parentesco. En eso se opone a la tenue connotación de femineidad del espacio <I>: la "matriz". Clementina no es ni novia ni madre, aunque cumple parcelas de las funciones de ambas. Así, en el plano de los elementos femeninos, Clementina la parda se opone a Clara, y Clementina la nodriza se opone a la matriz (/linaje/).

Como se ve, la "pieza de fondo" adquiere poco a poco las dimensiones de un universo, y la reclusión es la cara aparente de una evasión múltiple hacia todos los horizontes. Avelino Arredondo es el punto de convergencia de todos los mundos evocados por el relato.

4. El Hacho

Todo lo visto es la descripción estática de un sistema binario y del lugar de su neutralización. Pero un relato es siempre, esencialmente, la narración de un hecho. En nuestro cuento, "el hecho aconteció en Montevideo, en 1897".

Asumir el hecho en cuestión parece fácil. El veinticinco de agosto, Avelino Arredondo da muerte a Juan Idiarte Borda, presidente de la república, y líder del partido colorado, al que pertenece también el asesino. Lo mata acusándolo de traicionar y mancillar el partido.

En realidad, las cosas son más complicadas. Recordemos ante todo que el protagonista comunica dos veces con el mundo del espacio <1>: la primera vez, una noche, "cuando la fecha no estaba lejos", se dirige al almacén en que conversan los soldados. La segunda vez, el veinticinco de agosto, mata al presidente después del Te Deum, en la Plaza Matriz. Recordemos también que las descargas son igualmente dos. La primera es la de los soldados del almacén contra un fonógrafo "en contravención", en la redacción del periódico "La Razón". La segunda es la que mata al presidente.

Hay algo en la anécdota del almacén y en el relato de los soldados que anticipa, explica o invierte lo que va a suceder en la plaza, como si se tratara de lo que los biblistas llaman un "gesto parabólico". El fonógrafo es una simple voz que narra ("está formalmente prohibido que se den noticias de las batallas"). El presidente es un hombre de carne y hueso, el protagonista de esas batallas que no se pueden contar. La voz y el cuerpo se dislocan en dos mundos opuestos. La voz del fonógrafo es una apariencia. Los soldados le dan el destino de un/cuerpo/ y la "quemar a balazos". Más tarde, en la plaza, las figuras se invertirán: el /cuerpo/ muerto se vuelve /voz/ narrativa de su propia muerte: "Idiarte Borda dió unos pasos, cayó de bruces y dió claramente: Estoy

muerto". El cadáver se convierte en fonógrafo, crónica prohibida de la última batalla del presidente.

Es allí, en la articulación de ambas escenas, donde toma el protagonista su espesura definitiva. Los soldados del almacén lo obligan a aclamar al presidente. Avelino ejecuta la orden. La apariencia es de miedo. Hay un ser y un saber sobre el ser: "Se había portado como un cobarde, pero sabía que no lo era". Pero importa reconocer que los dos -ser y saber-, son igualmente afirmados, sin subordinación alguna: su voz aclama "¡Viva el presidente de la Nación Juan Idiarte Borda!", su mano disparará la bala que dará muerte al mismo presidente. No creo que haya jerarquía ni verdadera oposición entre ambos hechos. De todos modos, se puede concebir un mundo posible (¿el de este cuento?) en el que la muerte y la afirmación no sean contradictorios. Basta que haya una escena como la del fonógrafo que exponga el sistema de articulación entre /voz/ y /cuerpo/ y entre /ser/ y /parecer/.

Todo esto parece alejarnos de las perspectivas abiertas por las primeras observaciones. Las categorías ya no parecen ser las mismas. Es el desafío más difícil que deberá afrontar nuestra tarea. ¿A qué servía la prolija separación de espacios si "el hecho" del relato parece trabajar sobre otras bases?

La tentativa de respuesta será ardua pero breve. La alquimia del relato ha consistido a exponer los dos espacios antagónicos en primer lugar; a crear, luego, un micro-universo figurativo de neutralización de esos antagonismos, del que nace el llamado sujeto-operador del

"hecho"; y en tercer lugar a producir el hecho en cuanto tal, que al situarse al final del relato, es a la vez transformación y sanción, anécdota y criterio interpretativo del verdadero valor a dar a las oposiciones de base. Esto ocurre mediante la instalación del sistema de posibles que rigen ocasionalmente las relaciones entre el /parecer/ y el /ser/, relevados por las categorías -no necesariamente respectivas- de la /voz/ y del /cuerpo/. Lo impactante, por ahora, es advertir que las relaciones entre esas categorías no son necesariamente las que provienen del hábito interpretativo extra-textual, sino que van impuestas, en forma inédita, por la fuerza reveladora de "hecho".

5. La complejidad de los hechos

Toda historia se cuenta porque vale la pena de ser contada. Lo banal no alcanza a hacer un relato. Lo que podría quedar como esqueleto de anécdota narrable en nuestro caso, vale decir lo que podría convertirse fácilmente en tradición oral, es, en resumen, el extraño caso de un presidente partidario, asesinado no por un enemigo político ni por un adversario envidioso, sino por un correligionario, y en nombre de la causa común. Toda la arquitectura figurativa preparaba a la victoria de un bando sobre el otro, y no es así. Por eso el acontecimiento merece convertirse en leyenda.

La presencia del espacio figurativo llamado <O> aparece así como inútil. <I> se basta a sí mismo. Era necesario, sin embargo, delimitar el espacio de lo /otro/ para poder identificar lo que constituirá lo /mismo/. La muerte del

presidente aparece claramente no como un asesinato político sino como un parricidio. El espacio de <I> no se auto-destruye, sino que cambia de interpretabilidad, se escinde a la manera de un brote o de un linaje.

Si en el plano de lo pragmático no de dan, a la postre, ni vencedores ni vencidos, es que ha habido otra lucha secreta en el plano de lo axiológico. La figura compleja de Avelino Arredondo (compleja en todo salvo en su pertenencia política), sirve para indicar que no hay que buscar allí las diferencias. La verdadera batalla es la que se libran la /voz/ y el /cuerpo/. lo simbólico contra lo real. lo posible contra lo actual. Y la verdadera victoria es epistemológica y consiste en la anulación de la jerarquía que subordina, en dicho binomio, el primer término al segundo. El auténtico extraño caso es el de un asesino que proclama la vida de una víctima y el de la víctima que narra su propia muerte.

La oposición <I/O> pertenecía precisamente a ese mundo de lo real que acaba perdiendo la batalla. Muere el presidente, pero no se anulan por ello los rasgos que determinan su espacio. Al contrario, son proclamados y reivindicados: "Soy colorado y lo digo con todo orgullo". El presidente es un cuerpo que cae, una I que pierde su verticalidad y se confunde con la horizontalidad de una plaza. La bala y la moneda se asimilan.

En un nuevo escenario en que redundan las alusiones a lo ritual y simbólico (día feriado, vestidos de fiesta, Te Deum, caballeros, militares y prelados, templo, sombreros de copa, uniformes, entorchados, armas, túnicas, arzobispo, mitra y

Dácuio) Avelino conoce por primera vez a su víctima ("preguntó cuál era el presidente"), aprende, con "una suerte de respeto", a descifrar los símbolos (el presidente "va al lado del arzobispo") y provoca la muerte como culminación de una ceremonia iniciática.

Avelino Arredondo posee la complejidad del "hijo", a la vez cercano y extranjero, que, como Edipo parricida, enfrenta al padre sobre la "matriz", y de un mismo gesto lo mata y lo afirma. En el mundo de lo ritual/, el 25 de agosto es el primer día de la vida de Arredondo.

Esta última alusión puede escandalizar al semiólogo puro y duro. Mi intento -lo confieso- no ha sido reducir los contenidos del relato a un aparato lógico, sino tratar de interpretarlo a través de modelos hermenéuticos.

La diferencia metodológica consiste en que el primer caso se trata de despojar poco a poco la superficie de una articulación de signos para llegar a captar la estructura formal subyacente que la convierte en sistema, mientras que en el segundo caso solo se trata de re-interpretar las figuras de un discurso pleno en las figuras de otro discurso igualmente pleno. Esta opción justifica el parangón con el aparato metafórico de Edipo.

La hipótesis de base que ha ido guiando hasta ahora mi abducción es la siguiente: En el hecho final, el texto sugiere -por simples indicios que la censura dictada por el realismo no llega a borrar- la reivindicación de lo onírico, de lo posible y de lo simbólico. A partir de allí, los hechos son segundos y se afirma una nueva jerarquía ontológica. El

cambio que se opera se asemeja al final inesperado del cuento "El Otro", en el que, de los dos personajes que desdoblían la identidad de Borges, gana en veridicción el que demuestra ser un sueño del otro...

En todo caso, el "hecho" anunciado con precisión por el narrador desde la primer frase, parece ser, al fin del relato, mucho menos preciso y mucho menos linear. Pluralidad, imprecisión y complejidad: lo confiesa Borges en la última frase del texto: "Así habrán ocurrido los hechos, aunque de un modo más complejo...".

Así puedo soñar...

Ahora quisiera glosar las ultimísimas palabras del cuento (esas que completan la frase dejada en suspenso en el párrafo anterior), por medio del recuerdo de otro cuento del mismo Borges, que podrá servir ocasionalmente de interpretante del primero. En ambos relatos el autor explora el mismo tipo de hipótesis ontológica: la inversión de la jerarquía entre lo real y lo posible, entre los hechos y los sueños, entre la empiria y la literatura. Y todo eso, en una trama en la que entran en juego de nuevo el antagonismo dentro de lo mismo, la reclusión neutralizadora, la muerte esperada y la complejidad de los hechos. Muchos de los elementos descriptivos son casi los mismos en ambos textos. Solo cambia el ángulo de perspectiva.

Se trata del relato "La espera", que forma parte del

célebre tomo llamado *El Aleph*. Una vez más, es la historia de una reclusión, pero esta vez es la víctima y no el asesino el que se esconde -igualmente en la pieza del fondo, detrás del segundo patio- tratando de escapar de alguien que lo persigue. Su técnica es la misma que la de Avelino Arredondo (es, como él, uruguayo): evacuar la temporalidad, esperar la muerte neutralizando la temporalidad, que provoca figuras. Más precisamente, convertir su vida en un presente empírico, sin ninguna intrusión del recuerdo, y por ende de lo narrativo, que lo proyectaría inexorablemente a un pasado dudoso y al miedo de un futuro lleno de zozobra. La lucha entre el perseguido y el perseguido va a ser transformada, por la habilidad de Borges, de nuevo en una lucha entre real y posible, entre positivismo y narratividad. La tarea va a consistir en transformar, a pesar suyo, a ese hombre que, por razones de sobrevivencia, rehúsa las historias y lo imaginario, en un personaje de historia imaginaria, en cifra, en sueño.

El primer anhelo del personaje, al llegar a la pensión en que se esconde, es que todas esas cosas que hacen de la vida un recuerdo o un proyecto se vuelvan, con el tiempo, "invariables, necesarias y familiares". Para lograrlo, comienza anulando el motor de toda transformación de la vida en historia: el deseo: "esa voluntad poderosa... ya no quería cosas particulares: sólo quería perdurar, no concluir"... "tratada de vivir en el mero presente, sin recuerdos ni previsiones".

En cuanto a su identidad: por una parte, corta con toda 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 pensión le pregunta su nombre, no le da el suyo sino el de su enemigo: Villari. (Dicho sea de paso, es esa caída en el grado cero de lo narrable, en la descalificación total como sujeto diferente, lo que dará al relato que lo contiene a pesar suyo -el que cuenta Borges- la posibilidad irónica de reducirlo precisamente a puro relato).

Sin embargo, por ahora, lo vemos tratando de evitar las historias. Rechaza toda connotación, toda relación entre la vivencia y la ficción. Si cambia de nombre, no es -dice Borges, afirmando ya la ironía que lo guiará en adelante- porque lo haya seducido "el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia". 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 la 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 significante). '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 narrativo y figurativo, y ese es el caso que Borges se encargará de explorar, mediante la técnica de la ironía narrativa.

La primera ironía consiste, claro está, en convertir precisamente a este hombre en personaje de un cuento, el de Borges: "La espera".

La segunda estrategia irónica es la que instaura Borges 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 operadores de anáfora: "El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de 'esa' calle del Noroeste". 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". 'La' descarga es siempre la misma descarga. Sabemos que para Borges, el artículo definido alude a su convicción que existe un único puñal, el mismo que mató a Julio César y al gaucho de la pampa, y una sola bala, que mató a todos los muertos por el fuego. Cada muerte real es una variante anafórica de las muertes que cuenta la literatura (cf. "La otra muerte").

Pero lo que permite la verdadera evolución y transformación de la historia, es ese rechazo de la identidad que obliga a tomar el apellido de su enemigo. Todo se va a jugar a partir de ese detalle.

En efecto, Borges va a tomar al pie de la letra ese empréstito y desde ahora en adelante llamará a su protagonista simplemente Villari, como su enemigo. Allí comienza el juego substancialmente narrativo de despliegue y deleiteo de la identidad como envío a la alteridad.

Villari, siempre fiel a la hipótesis borgesiana que lo inventó, no lee nunca nada, ni siquiera cartas, ni siquiera circulares. No espera ninguna novedad, ni siquiera cuenta los días, porque —a diferencia de otras reclusiones anteriores— esta "no tenía término".

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 comienza lo que podría llamarse la recuperación narrativa y la inversión de la jerarquía de valores entre lo real y lo imaginario.

Borges expone el problema de manera enigmática: "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 hay más que un apellido: Villari. Un apellido que llevan dos hombres rivales.

Hay dos interpretaciones posibles:

1.- "También era posible que Villari (Alejandro, el enemigo) 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, entonces es mi propia vida la que se vuelve fictiva, sueño. No hay más 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 del otro cuento). 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, de la ficción de la una dependiendo la realidad de la otra.

Villari lee como nosotros esta alternativa enigmática de Borges, y no sabe si le trae "alivio o desdicha". Prefiere rechazarla como absurda. Y de ese cajón del absurdo irá a pescarlo Borges 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 el mismo y su propio enemigo. A la vez un hombre y un relato.

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 sincopa de su

identidad, un personaje del arte y de la ficción. Lee a Dante y se sirve de una de las escenas de La Divina Comedia como referente de su propio dolor de muelas. Vuelve al cine, pero esta vez, las "trágicas historias del hampa" entran en su propia vida. Al salir del cine se cree él también agredido por un pasante, y "le escupió una injuria soez". Ya no distingue muy bien entre el arte y la realidad.

Helo aquí convertido en personaje de literatura, de cine, y finalmente, al alba de cada día, en personaje de la ficción total: el sueño.

No sueña con los pavos reales del papel carmesí que tapiza la pieza, y que "parecían destinados a alimentar Pesadillas tenaces". No, sueña consigo mismo. 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 propia vida. 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 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 empujará 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". Tal vez lo hizo, dice Borges, "para despertar la misericordia", o "porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y guardarlo sin fin", o más bien "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".

La última frase de la historia dice literalmente: "En esa magia estaba cuando lo borró la descarga"

Estaba, entonces, en la magia, en la alquimia en la que se combinan los sueños y los hechos. En esa magia estaba cuando debió suceder su muerte...

¿Sucedió?

Borges dice simplemente que la descarga "lo borró"... como se borra un nombre escrito con tinta en la página de un texto...

Volvamos ahora a la conclusión del primer cuento. Habíamos podido establecer, hasta aquí, los criterios de ordenamiento que permiten de leer el texto como:

1) el establecimiento primero de un realismo binario que será neutralizado.

2) la apertura subsiguiente de una grieta en la identidad, por la muerte de lo mismo por lo mismo.

3) en esa misma muerte, la derrota del "hecho" por parte del relato que lo cuenta, y más allá, por el sueño que lo crea.

Vemos entonces que ya no hay un hecho, sino "hechos", que son sin duda, como acabamos de descubrir, "más complejos". Y llegamos así al verdadero desenlace, que se sitúa en el tenue plano de la enunciación: lo posible y lo onírico modalizan doblemente los hechos: "así puedo soñar que sucedieron".

Nota que no tiene, tal vez, nada que ver...

El asesinato del presidente Juan Idiarte Borda no es la única historia que Borges sitúa en un 25 de agosto. Hay al menos otro caso, el del cuento que se llama precisamente "Veinticinco de Agosto 1983" y que es uno de los últimos escritos por el autor. En ese relato aparece el mismo Borges, personaje de sesenta y un años, enfrentado a un Borges viejo de 84 años. Es como el segundo episodio de la historia infinita de encuentros desencadenada por el cuento "El Otro".

El encuentro sucede en dos lugares distintos y a veintitrés años de intervalo. Sólo la fecha es la misma para los dos Borges: 25 de agosto.

Ese día, el Borges viejo se suicida, o dice que se suicida, mientras que el Borges adulto conoce lo que será su porvenir. El otro yo -viejo- muere y se convierte en personaje de un futuro cuento fantástico que el yo joven

creerá urdir.

Ahora bien, en la vida real, Jorge Luis Borges nació en un 24 de agosto. El 25 es, pues, el primer día de su vida. Y la relación de la fecha del cuento con la del nacimiento no es casual. Ambos personajes la explicitan:

- ... "¿En qué fecha estás?

- No sé muy bien -le dije aturdido.- Pero ayer cumplí sesenta y un años.

- Cuando tu vigilio llegue a esta noche, habrás cumplido ayer, ochenta y cuatro años. Hoy estamos a 25 de agosto de 1983."

Como en "Avelino Arredondo", en el marco de una identidad desdoblada, en un mismo día el viejo muere y el joven conoce. Y el sobreviviente concluye su relato diciendo:

"Afuera me esperaban otros sueños"

NOTAS

1) Muchas de las ideas expuestas en este trabajo, provienen de largas conversaciones con Salomón y Ana Resnik. No sé hasta qué punto habré desvirtuado sus intuiciones, pero vaya aquí, para los dos, mi agradecimiento más profundo.

2) Estas últimas observaciones, leídas sin tener en cuenta las consideraciones del primer párrafo, pueden ser juzgadas aberrantes. ¿Por qué la matriz evocará lo que es abierto más bien que lo cerrado (útero)? Sin embargo, conviene recordar que no se trata en este caso de identificar semas lingüísticos u oposiciones conceptuales, sino de distinguir paquetes figurativos de aplicabilidad inestable. "Matrice" es un simple índice anafórico, que no retiene, en la oposición actual, que el recuerdo de la diferencia entre una plaza y un café.