

DE CÓMO BORGES CONTRAPUNTEÓ CON HEMINGWAY

Marta Spagnuolo

En 1955, Emir Rodríguez Monegal comparó “La espera”, de Borges, con “The Killers”, “anterior y levemente similar de Hemingway”. Que sobra “levemente” es claro. E inescrutable todo lo que sigue: que “se adivina” que el hombre es “contrabandista” y que “sin duda ha delatado” a sus compañeros; que sin tregua “imagina” el momento en que entran en su cuarto y lo balean; aunque al fin “pertenecen a un sueño” –que es una pesadilla en que lo balean y él muere–; y que su muerte “no es sino una variante, la última tal vez, de la pesadilla circular.”

En 1965 John Updike, que leyó el cuento mucho mejor, apunta: “La posibilidad de que Borges se hubiera propuesto escribir una suerte de glosa del cuento clásico de Hemingway no es del todo descartable” (82). Updike apenas elude la afirmación. Es evidente que, llegado al borde, no quiso dar un paso más. En esos tiempos empeñados en hacer de la literatura lo que no era, decir con sencillez que Borges reescribió un cuento de Hemingway hubiera equivocado a acusarlo de plagio. Pues en este caso Borges, a diferencia de otros, no mencionó el original. Más aún: no perdió oportunidad de mostrar antipatía por Hemingway. Contradecirlo hubiera sido sumarse a una legión de enterradores operantes en su propio país, justamente cuando “el tardío reconocimiento norteamericano del genio de Jorge Luis Borges” (quien ya pisaba la ancianidad) progresaba “a paso acelerado”. Cuando Updike lo proponía “como guía” para el estancamiento en que él encontraba la narrativa en los EE.UU. Y, sobre todo, cuando esas páginas están signadas por

una extraña ternura: “Me entero no sin obsesión que este lector insaciable está ahora virtualmente ciego” (63-64).

Dice Borges en 1974, al “transcribir” la nota de la *Enciclopedia Sudamericana*, que se publicará en Santiago de Chile, en 2074: “siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos” (3: 500). Entonces ya sabe que su gloria ha traspuesto el finisterre sur. También que pocas glorias sobreviven los cien años. Para cuando lleguen los demolidores, se adelanta a escamotearles los dos únicos adjetivos con los que, a costa de su obra entera, exhibirían una astucia. Pues, ya se sabe, los sinónimos están, pero cuando uno quiere usarlos, nunca sirven.

“Impostor” vale por mentiroso, embustero, ya que no hay impostura sin engaño. “Chapucero” acuerda, en la Argentina, con la etimología anotada por Corominas, que lo da como derivado de chapuz, “obra manual de poca importancia o hecha sin arte ni pulidez”, y éste del francés dialectal antiguo *chapolisier*, “desbistar madera, carpintear groseramente”. El radical *chap* es el mismo de *chabler*, “cortar a pedazos, trincar”, y se relaciona con el castellano *capar*, “castrar” (192).

Se necesitaba la socarronería de un “criollo viejo”, con mañas de jugador de truco, para que reaprendiéramos lo que sabíamos de niños: que el mejor contador de historias es el que mejor miente y el que mejor entrevera las que nos cuenta como propias con las ajenas. Y, a la vez, el que no puede infringir el octavo mandamiento porque en un juego ni de cristianos ni de moros la regla es la opuesta. “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística,” escribe Borges en 1954, en el prólogo agregado a *Historia universal de la infamia* (1: 291), como si casi veinte años después le fuera forzoso justificar esas páginas “de naturaleza barroca” en que “se distrajo en falsear y tergiversar” historias ajenas. Sin embargo, esa aparente justificación es una mentira. Ya para entonces Borges ha llegado al extremo de hacer también indistinguibles sus ficciones de la red de invenciones exegéticas en que las envuelve, que no pocas veces incluye descarados embustes sobre el origen de tal o cual historia, revelado en cambio en el texto a modo de desafío al lector. Este es

el caso de "La espera", quizá el más barroco de sus cuentos. Así, mintiendo acerca de las cartas que se tienen, desafiando con risa a partir de la mentira pero poniendo seriedad en la partida, se juega al truco.

En 1938 Borges criticó *To Have and Have Not* en la revista *El Hogar*:

La historia de un malevo imaginada por un hombre de letras no puede no ser falsa. Dos tentaciones encontradas la acechan. La una: pretender que el malevo no es tal malevo, sino un hombre nobilísimo de cuyas fechorías es culpable la sociedad [...] Hemingway, en los primeros capítulos de este libro, parece desoír esas tentaciones. Su héroe, *Captain Harry Morgan* de Key West, comete fechorías no indignas del bucanero homónimo [...] Ante las primeras cien páginas, pensamos que la voz del narrador conviene a los sucesos narrados y que puntualmente equidista de la mera bravata y de la quejumbre. Creemos hallarnos ante una obra digna del hombre lejanísimo que escribió *Adiós a las armas*.

Inexorablemente, los capítulos finales nos desengañan. Esos capítulos, escritos en tercera persona, rinden una curiosa revelación: Harry Morgan es, para Hemingway, un varón ejemplar. Un entusiasmo esencialmente didáctico ha hecho que Hemingway exhiba sus homicidios a una generación decadente. (4: 364)

Para esa fecha, Borges ya está enfrentado a una segunda etapa de nacionalismo creciente en la Argentina, esta vez populista, que hallará encarnación superlativa en un nuevo caudillo desde principios de los 40. Contra esta "barbarie" Borges emprendió una campaña solapada, que duraría por el resto de su vida, de la cual el *Martín Fierro* fue el pato de la boda, y con la que forma sistema la "negación" de Hemingway. La construyó sobre una ética patriótica y cívica cuyo texto más explícito es el citado epílogo a *Obras completas*, donde se reprochó "la veneración atolondrada de los hombres del hampa" (3: 500) y se las tomó, como siempre, con "Hombre de la esquina rosada". La jeremiada aclara que "el narrador" es un asesino. Tácito, puede leerse todo lo dicho en la citada crítica a *To Have and Have Not*. Pues es contra el nuevo caudillismo argentino sobre el que carga al hablar de sus propios "homicidas" con los cuales, llevado por su "culto al valor" —se dis-

culpa— “contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas” (3: 500). El sesgo es claro: “culminó” en el culto a Perón y a su esposa Eva, al que Borges alude. En pleno auge de ese culto escribe “La espera”. Apareció en *La Nación*, en 1950, año siguiente a la reforma constitucional *ad hoc* que instauró la reelección presidencial indefinida, por la cual Perón fue reelecto a fines de 1951. El cuento se incluye en *La muerte y la brújula* (1951) y, en 1952, se agrega, junto con otros tres, a la segunda edición de “El Aleph”.

“¿Hemingway? Un matón”, llegó a arbitrar Borges, por si quedaran dudas (Peicovich 106). En suma, Borges eligió “The Killers” en tanto cuento emblemático de una admirable literatura de matones sobre el cual metaforizar su rechazo a la “exaltación de la barbarie” triunfante en la Argentina. De lo cual resulta una contraglosa de índole correctiva, escrita también con “entusiasmo didáctico”. Una más de las ficciones de Borges, quien nunca abandonó el “culto al valor”. Precisamente, el contrapunto con Hemingway que lleva a cabo en “La espera” trata del valor y de la cobardía.

II

El epílogo de la segunda edición de “El Aleph” lleva una posdata referida a los cuatro cuentos incorporados, en la que éste ya viene con el embuste puesto:

De “La espera” diré que la sugirió una crónica policial que Alfredo Doblaz 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 corresponde la cifra 231. El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad. (1: 630)

Es extemporáneo, y por lo tanto cómico, que “hará diez años” (1942) la víctima de una vendetta en el Río de la Plata fuera un turco. Quien conoce el habla local sabe que aquí se llama “turcos” a los árabes sirios y libaneses, que no se caracterizaron por constituir el hampa. De ahí que Borges diga “lo hice italiano”. Los turcos se seguían viendo como los mostró la generación del 80 y

la etapa sucesiva de creación del teatro nacional, v.g. los sainetes: personajes temibles sólo en el trance de esquivar comprarles alguna baratija. Cumplieron el papel que en tiempos de la colonia, ridiculizados por el teatro embrionario, correspondió a los portugueses: el de vendedores ambulantes. Registro incomparable de los efectos del aluvión inmigratorio son los cuentos que Fray Mocho (José S. Álvarez) publicó en *Caras y Caretas* (1998-1903). En "Callejera", alude al pacto entre antiguos adversarios de nuestra política parda, por culpa del cual ha quedado un tendal de criollos desocupados que antes trabajaban "d'elemento eletoral" o "zanagorias", y que ahora andan por las calles tratando de vender algo. En medio de tanto extranjero, para tener éxito en su nuevo oficio deben presentarse con hábito exótico. Para los porteños, siempre de espaldas al resto del país, es tan exótico un inmigrante como un nativo demasiado autóctono. A uno que vende yuyos disfrazado de colla, un inspector municipal quiere detenerlo porque no tiene "patente'e colla". El amenazado confiesa que no es colla sino criollo de Buenos Aires, y que le pidió el traje "a un amigo que ha dentrao al cajoncito". El inspector pregunta qué es eso y el falso aborigen le responde: "¿No sabe?... Pucha... ¿ve?... Eso sí que no le creo... ¡Si ustedes son más corsarios que los de la municipalidá, que no se les va el aire sin que le metan un sello!... ¡Mire! ... Mi amigo ha dentrao de turco y anda con el cajoncito vendiendo su merchería" (192-93).

Después de eso, tomar un turco en serio en la literatura argentina parecía imposible. La hazaña la emprendió el "cachorro de hecatónquero" en *Odas seculares*, publicado para el Centenario (1910), cuando el país necesitaba fomentar la integración de los inmigrantes. En la célebre "A los ganados y las mieses" dice Lugones: "Más allá viene el sirio buhonero,/ balanceando a la espalda su bicoca,/ al canto gutural de su sabida/ 'cosa linda y barata' que pregona" (435). Claro que tanto Lugones por sus *Odas*, como Rubén Darío por su "Canto a la Argentina", tuvieron que soportar no pocas chanzas de los jóvenes de la generación del 22 -la de Borges-, como el pastiche "Salutación optimista de Año Nuevo" que hizo Nalé Roxlo del encomiástico poema del nicaragüense. Cuando, a la manera del gran Rubén, va llamando a todas las razas

del mundo a esta nueva “tierra prometida”, al turco le toca esta estrofa: “Y el turco amoroso y cetrino/ para las criollas sencillas/ traiga percales y puntillas/ en el cofre de maravillas/ que le dio su padre, Aladino” (194).

Creo que los ejemplos bastan para demostrar que lo escrito por Borges sobre “La espera” es una broma a costa del turco. “Bruse-las” sirve para despistar al lector. Y lo humorístico se acentúa por la falta de decoro entre la crónica policial del turco y el lugar y el momento que elige su amigo para contársela, en una biblioteca, mientras clasifican libros según el CDU (cuya presunta exactitud tampoco se libró de Borges).

Borges no intenta ocultar las marcas de la reescritura. Al contrario. Habiendo podido mantener el asunto y cambiar los detalles, variando sólo las circunstancias, repite aquellos ateniéndose al original. A saber:

a. En los dos cuentos el traidor es extranjero en el país donde ha ocurrido la traición: Ole Anderson, sueco en los EE.UU.; el protagonista de Borges, italiano en el Río de la Plata. Ambos son inmigrantes mal mirados que ni siquiera provienen de las naciones colonizadoras. El sueco es *white trash* y el falso Villari un “tano”, elemento inmigratorio especialmente despreciado por los criollos.

b. Ninguno de los dos tiene resolución o perspicacia para poner una distancia lo más segura posible de sus perseguidores. Apenas se animan a pasar una frontera que no implique cambios de lengua, costumbres, etc. Ole pasa de Chicago (Illinois) a Summit (Nueva Jersey); como se da a entender que se ha mudado varias veces, nunca debió de ir más lejos. “Villari”, de Melo (Cerro Largo, Uruguay) a Buenos Aires.

c. Ambos eligen lugares tranquilos, con vecindario pacífico, que les den la ilusión de que no alcanzarán los hampones: Ole, un pueblito del que se burlan los hombres de Chicago; el falso Villari, un barrio pueblerino de la ciudad.

d. Los dos se instalan en un cuarto de pensión, que regatea una mujer. El del sueco queda en el segundo piso (el que aquí llamamos primero); el del italiano da al segundo patio.

e. En ambos cuentos los asesinos son dos (“Villari” sueña que serán tres, pero terminan siendo dos). La única variante es que los

de Ole son sicarios del ofendido, mientras que entre los del falso Villari se encuentra el propio Alejandro Villari.

f. Los dos se entregan sin defenderse: Ole rechaza las propuestas de Nick de llamar a la policía, huir a otro pueblo o el simple intento de salir a la calle; el italiano rehúsa el gesto instintivo que aguarda el lector: el intento de alcanzar su revólver, que tiene en la mesa de luz.

g. El lector de "The Killers" es inducido a imaginar que Ole va a morir como muere "Villari": en su cama y voluntariamente vuelto hacia la pared, dando la espalda a los asesinos.

h. Los asesinos ultimarán a Ole y ultiman a "Villari" con armas de fuego.

i. En ninguno de los dos cuentos se fecha la acción. La de "The Killers" es contemporánea a su publicación (1927), en pleno gangsterismo desatado por la "ley seca". "La espera" sugiere transcurrir en la misma fecha, mediante el uso del mismo recurso usado por Hemingway para contextualizar su cuento, junto con la ironía de Al por la falta de bebidas alcohólicas en el restaurante Henry's. Se alude al cine de gánsteres, cuyas primeras expresiones son de comienzos de la década del 20. (1927, además, es el año de estreno de *Underworld*, de von Sternberg, film muy admirado por Borges.) En "La espera" el hombre llega a la pensión en un coche de plaza. *Mateo*, de Armando Discépolo, que dramatiza el reemplazo de las victorias de alquiler por el automóvil, fue puesta en escena en 1923. Pero, de hecho ambos vehículos convivieron durante varios años más.

El ombligo de la reescritura son las últimas cuatro frases de "The Killers":

"I'm going to get out of this town," Nick said.

"Yes," said George. "That's a good thing to do."

"I can't stand to think about him waiting in the room and knowing he's going to get it. It's too damned awful."

"Well," said George, "you better not think about it." (67)

Borges quiere, por el contrario, pensar en eso. Nick Adams quiere irse del pueblo. (Hemingway se va de la escritura.) Borges se queda, va más atrás, narrando el resto del "iceberg", y más adelante,

hasta darle fin. Como siempre, prefiere el final cerrado. Este narrador no tiene el mismo apuro que Nick (el alter ego de Hemingway) para irse, porque "Villari" no le merece la menor piedad. Updike, al suponer que el cuento sería una glosa de "The Killers", comentaba: "De ser así, Borges ha enriquecido el tema con una compasión superior". En este aspecto, mi lectura es la opuesta. Menos bella que la de Updike, que conmueve por el amor que trasunta y por la inteligencia tan fascinada ante ese mundo nuevo de las hermosuras de Borges que quisiera abarcarlas todas de una vez. Así como halló que "Borges lo reduce todo a una condición de misterio", también observó que "sus cuentos tienen la tupida textura de una demostración". Su apasionamiento no relacionó este último concepto con "La espera", que abordó por ser uno de sus favoritos, a pesar de reconocer que es "una rareza" en la obra de Borges, "porque nada increíble ocurre", y por su "realismo", que asoció "al talento literario para el realismo de los argentinos" y que Borges destacó en su ensayo sobre Hawthorne.

El método narrativo es el mismo usado en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)": indagar, en el pasado y el carácter del personaje, las causas que determinan conductas que no parecen normales o lógicas, como no lo es volverse súbitamente contra los propios compañeros por defender a un desconocido, o dejarse matar sin intentar defenderse. En tanto sendas explicaciones de textos oscuros, ambos cuentos son glosas, como llama Borges a "Biografía" y Updike a "La espera". Pero "La espera" terminará siendo una contraglosa, cuya intención es despojar al protagonista de cualquier rasgo heroico. O, por mejor decir, de despojar a Nick Adams —a quien algunos consideran el protagonista— de la visión de Hemingway. Visión que en la historia falsamente objetiva impulsa George, que da ocasión de poner a prueba la virilidad del adolescente, quien se juega por un hombre que no es su amigo y cuyo drama lo sacude aunque sea un delincuente —especie de rito iniciático en el código de honor de Hemingway—; y a la que ayuda Mrs. Bell con su calurosa apreciación de Ole: "He's an awfully nice man".

No es fácil, ni para Borges, detener estos golpes bajos de Hemingway. La situación narrativa parece insuperable: un hombre

que sabe que lo van a matar pero no cuándo, es agotado por la espera hasta que ésta se hace tan espantosa que, en lugar de esa muerte multiplicada por el miedo, prefiere morir de una vez. A mi entender, Borges le halla el flanco débil al ser Ole demasiado consciente de su situación para resultar del todo real. En el estado de depresión en que ha caído, es verosímil que se sienta empujado al suicidio. Pero dejar su muerte en manos de enemigos, arriesgarse incluso a la tortura se parece más a un autocastigo por el martirio que a una entrega por cansancio. Y si el estado de confusión de Ole es tal que no le permite imaginar el riesgo, ¿cómo puede tener tan claro que sólo quiere acabar de una vez con eso de andar escapando de aquí para allá? A un lector que permaneciera frío, no le convencería que un sujeto que ha empleado tanto esfuerzo en huir se comporte ante su asesinato inminente como un filósofo estoico. Para evitar esa frialdad, allí está la pericia de Hemingway, logrando conferirle a Ole un aura de coraje que, en realidad, viene del impulso de George, a través de Nick. De ahí que el lector siga envuelto en ese impulso y se duela de su suerte como si se tratara de un héroe que arrostra un destino trágico en vez de la consecuencia lógica del acto de haber traicionado a un gángster.

¿Cuadra ese rasgo de coraje final que Hemingway le transmite a Ole? ¿Es valiente un hombre que, en vez de enfrentar a su enemigo, se pasa años huyendo de él? La pregunta se responde en "La espera". El fugitivo es, por definición, un cobarde. Tal el falso Villari, quien no concibe que podría tomar la iniciativa de matar a Alejandro Villari; antes que actuar, abraza la esperanza de que Villari muera o alguien lo mate, y enterarse de ello por los diarios. "También era posible que Villari *ya hubiera muerto* y entonces esta vida fuera un sueño. Esa posibilidad lo inquietaba, porque no acabó de entender si se parecía al alivio o a la desdicha" (1: 609). En suma, aunque "Villari" no alcanza a reconocerlo — "cuando la mujer le preguntó cómo se llamaba, dijo Villari, no como un desafío secreto, no para mitigar una humillación que, en verdad, no sentía" (1: 608) —, su sujeción al otro que no puede enfrentar es total. Así, la entrega pasiva de Ole no sería más que una continuidad de su sujeción cobarde.

Llama la atención que Updike haya dicho que “sin darse cuenta, el lector llega a sentir simpatía por Villari, a respetar su insulsa humildad y a compartir su terror animal.” La experiencia de la mayoría de los lectores, como he podido verificar, es otra: el lector llega a compartir su terror, pero sin simpatía alguna. Pues Borges destaca el execrable sentido implícito en el *double-crossed* de Ole, disimulado por el *nobody* de Hemingway (“*Double-crossed somebody*”, conjetura George, cuando Nick le dice que Ole sabe por qué lo quieren matar.) La traición es siempre a la confianza. “Villari” ha traicionado con precisión: a un amigo. En cuanto a la espera, como a Ole, poco a poco lo va ganando la exasperación y después la fatiga. Pero — más verosímelmente — no sabe reconocer que la muerte sería para él un alivio. Cree, hasta el final, que no quiere morir. Y su coartada es el sueño.

Para indagar sobre el personaje, el narrador de “La espera”, aunque mantiene la tercera persona, se ve obligado a invertir el punto de vista: debe enfocar a la víctima. Y mientras que el de “The Killers” oficia de parco acotador del diálogo, el de “La espera” debe cargar con todo el peso de una omnisciencia extrema — que además Borges recarga de compromiso al imponerle acotaciones propias—. Ello debilita la verosimilitud. Pues el narrador de Hemingway no sabe cuál es el dato escondido. Mientras que el de Borges, para mantener la misma atractiva ambigüedad, debe apelar al recurso espurio de esconderlo adrede. Tiene que controlar férreamente que el falso Villari, entre las cosas que piensa, no evoque nunca qué pasó “esa noche en el hotel de Melo”, lo cual se hace difícil de creer.

Los rasgos del personaje son: tiende a la soledad, habituado a ella por años de cárceles y hospitales; ha sido antes ambicioso sin escrúpulos y voluntarioso como para mover el odio de los hombres y el amor de alguna mujer; ahora ya no quiere cosas particulares, sólo “perdurar”, no “concluir”; es un desarraigado pero su desarraigo no parece ser completo: conserva el idioma italiano e incluso recuerda palabras del dialecto rústico de su niñez. Es violento pero muy cobarde: la calle, la gente, cualquier cosa que lo haga sentir inseguro lo aterroriza.

A medida que caracteriza al hombre, Borges va introduciendo los datos que el lector necesita para armar la trama:

1. Es italiano.
2. Viene del Uruguay, huyendo por alguna causa.
3. Quien lo persigue se llama Villari.
4. El hombre es un hampón.
5. Teme y espera la venganza de Villari, porque, siendo su amigo, lo ha traicionado.

Este procedimiento es a priori atractivo y canónicamente “moderno”, pues hace “trabajar” al lector. Pero para evitar la mención llana de esos datos Borges despliega tan complicados circunloquios, que el texto se adensa y produce una sensación incómoda de desproporción entre la sencillez del meollo y la pomposidad de la cáscara.

Para que se infiera el dato 1, el hombre es italiano, describe de este modo el barrio al cual llega: “En la vidriera de la farmacia se leía en letras de loza: Breslauer; los judíos estaban desplazando a los italianos, que habían desplazado a los criollos. Mejor así; el hombre prefería no alternar con gente de su sangre” (1: 608). En lo que atañe a la caracterización del personaje que acompaña los datos restantes, la escritura adolece de enfatizar solamente un aspecto: el de su simpleza mental.

La inferencia que el lector hará del dato 2 — viene del Uruguay, huyendo por alguna causa —, se funde con la poca rapidez y astucia del hombre para tomar recaudos:

Desde el pescante el cochero le devolvió una de las monedas, un vintén oriental que estaba en su bolsillo desde esa noche en el hotel de Melo. El hombre le entregó cuarenta centavos, y en el acto sintió: “Tengo la obligación de obrar de manera que todos se olviden de mí. He cometido dos errores: he dado una moneda de otro país y he dejado ver que me importa esa equivocación”. (1: 608)

La escritura se hace cada vez más barroca, a medida que insiste en la poca complejidad del individuo. La permisión de inferencia del dato 3 — quien lo persigue se llama Villari — se entrelaza con la primera apreciación excesiva del narrador: la falta de imaginación del hombre para pensar en otro nombre tiene algo que ver con que no frecuenta la literatura de ficción (idea que se ampliará al infiltrar el dato 4).

La posibilidad de inferir el dato 4 —el hombre es un hampón— va entreverada con la caracterización según la cual la medida de su simpleza está en relación directa con su incapacidad de apropiación de productos artísticos como el cine, y nuevamente, con su falta de contacto con la literatura. Ello resultaría en una total imposibilidad de identificación con lo ficcional.

El señor Villari, al principio, no dejaba la casa; cumplidas unas cuantas semanas, dio en salir, un rato, al oscurecer. Alguna noche entró en el cinematógrafo que había a las tres cuadras. No pasó nunca de la última fila; siempre se levantaba un poco antes del fin de la función. Vio trágicas historias del hampa; éstas, sin duda, incluían errores; éstas, sin duda, incluían imágenes que también lo eran de su vida anterior; Villari no los advirtió porque la idea de una coincidencia entre el arte y la realidad era ajena a él. Dócilmente trataba de que le gustaran las cosas; quería adelantarse a la intención con que se las mostraban.

A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte. (1: 609)

Cuesta digerir que un hampón, por más que no haya leído novelas, no se sienta identificado con los gánsteres de películas, del mismo modo que quien juega al fútbol no puede menos que identificarse con los jugadores que compiten en la cancha. Esta identificación pone, en el cuento de Hemingway, la nota de humor, justamente porque es inevitable. Al y Max son la caricatura de los gánsteres cinematográficos a los que tratan de imitar, no sólo en la manera de hablar de “chicos malos”, sino también de vestirse, como mellizos, al punto de parecer “una pareja de vaudeville”.

Pero en “La espera”, donde Borges despliega un barroquismo *ad nauseam*, diría Bustos Domecq, es en la incorporación del dato 5. Para inferirlo —teme y espera la venganza de Villari porque, siendo su amigo, lo ha traicionado—, el lector debe ahora creer: que en la pieza que ocupa hay por azar un estante con libros, entre ellos, por azar, la *Divina Comedia*; que el hombre es tan considerado con su compatriota que, a pesar de no haber leído jamás una novela, se lea la *Comedia* de cabo a rabo por “deber”, aun sin comprenderla, incluso las notas, lo cual bordea la parodia de un gánster de historieta; y que su mente primaria se evidenciaría, además,

en su falta de luces para penetrar nada menos que en el poema de Dante, y establecer la asociación entre lo que lee y su propia circunstancia.

Entre los libros del estante había una *Divina Comedia*, con el viejo comentario de Andreoli. Menos urgido por la curiosidad que por un sentimiento de deber, Villari acometió la lectura de esa obra capital; antes de comer, leía un canto, y luego, en orden riguroso, las notas. No juzgó inverosímiles o excesivas las penas infernales y no pensó que Dante lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri. (1: 610)

Para el lector no especializado, esto de que Borges le exija conocer el poema de Dante con el solo fin de entender el motivo de venganza de una simple historia de hampones puede, cuanto menos, parecer una exageración. Y cuanto más, si no se arredra, “acometerá” la lectura del poema como un “deber” parecido al de “Villari” y acaso con parecidos resultados. En efecto, sabemos cuándo el barroco sobrepasa el punto extremo toda vez que su única función es halagar la vanidad de una minoría de expertos. Éstos hasta podrían lucubrar que esa mención de la *Comedia* incide en que precisamente sea un perro lobo el que hay en la casa y con el que “Villari” se amista.

Pero a aquel que reconozca “The Killers” detrás de “La espera”, la ineludible comparación le tornará ese párrafo extravagante. Incluso irritante en comparación con la fuerza y la inmediatez de Hemingway:

“He must have got mixed up in something in Chicago.” [...]

“I wonder what he did?” Nick said.

“Double-crossed somebody. That’s what they kill them for.” (67)

Aunque de lectura tan trabajosa, el cuento de Borges se juega entero en un final soberbio. Para usar el lugar común más exacto, el espectáculo como premio del que consiguió subir la colina. La contraglosa, que venía desarrollándose con morosidad, da ahora un rápido viraje. Borges, sin alterar la causa profunda por la cual un perseguido prefiere que lo maten de una vez antes que seguir soportando el constante temor de la muerte, resuelve de mano maestra la entrega final por el temor mismo, inherente al

cobarde. Borges contesta a Hemingway que en "The Killers" su concepto del valor es erróneo, dando por tierra con la empatía que en el lector despierta Ole. (Se sobreentiende que como lance del contrapunto intelectual, no en el lector concreto de "The Killers". Ese temor es el que provee a Villari del recurso para enfrentar la muerte dándose vuelta contra la pared. "Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño" (1: 610). El sueño recurrente de los amaneceres en que él sacaba el revólver de la mesa de luz y lo descargaba contra los hombres que venían a matarlo.

La explicación es demorada apenas un instante por otras dos: una, cuya sola función es ésta, demorar, y que el lector descarta enseguida: "¿Lo hizo para despertar misericordia en quienes lo mataron?"; otra, la propuesta por Hemingway y que está en la base de ambos cuentos: "¿o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin?" ¿Qué hace Borges con esto? A esta causa —que está en "Villari", pero dormida—, Borges no la despierta: "¿o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora? [...] En esa magia estaba cuando lo borró la descarga" (1: 611).

Sobre ese final dijo Updike: "De este modo, la acción interna de la narración ha consistido en convertir al héroe absolutamente inimaginativo en un mago". Sin embargo, que el héroe sea absolutamente inimaginativo es lo que ha provisto a Borges de una explicación absolutamente "realista" para ese ceder al alivio que ignora desear. Hasta el ser humano más simple conoce un mundo mágico, que es el del sueño. Y a todos nos ha ocurrido alguna vez, al despertar de un sueño que mágicamente ha anulado el miedo o la preocupación que lo provocó, tratar de reanudarlo para no enfrentar la realidad. Así, el recurso de "Villari" es tan natural que lo sentimos como aquel al que todos apelaríamos si fuésemos "Villari". El mismo, tal vez, que está buscando Ole Anderson, encerrado en su cuarto todo el día, tirado en la cama, vestido, con la cabeza apoyada en almohadones, vuelto hacia la pared, para que, antes que los asesinos, llegue el sueño en el que él esté vivo. La

palabra “magia” es un artilugio más que Borges se permite incluso al borde del fin. Pero la resolución es tan clásica, en cuanto a su ajuste al realismo basal del cuento, que consigue una magia de las más poderosas a las que Borges nos tiene acostumbrados: borrar en el lector —como la descarga borra a “Villari” — toda impresión molesta que el barroquismo del texto le hubiera dejado.

Marta Spagnuolo
Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- Alvarez, José S. (Fray Mocho). *Obras completas*. Buenos Aires: Schapire, 1954.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obras completas. 4: 1975-1988*. Barcelona: Emecé, 1996.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1976.
- Hemingway, Ernest. *Men Without Women*. New York: Scribner, 1997.
- Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Nalé Roxlo, Conrado. *Antología apócrifa*. Buenos Aires: Kapelus, 1971.
- Peicovich, Esteban. *Borges, el palabrasta*. 1ª ed. 1980. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1995.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Borges: teoría y práctica.” *Número 27* (1955): 125-57. 26 de febrero de 2007. <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_271.htm>.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. 1ª ed. 1974. Buenos Aires: El Ateneo, 2001.
- Updike, John. “El autor bibliotecario.” *The New Yorker*. 30 de octubre de 1965. En *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 63-86.