

S. de Huelva

CRÍTICA SEMIOLÓGICA DE TEXTOS LITERARIOS HISPÁNICOS

Volumen II de las Actas del Congreso Internacional
sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid
en los días del 20 al 25 de junio de 1983

SEPARATA

Reproducido en: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Nº 431 - MAYO 1986 - MADRID - pp. 133 a 141

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LO REAL COMO IMPOSIBLE EN BORGES

SONIA MATTALÍA ALONSO
y
JUAN MIGUEL COMPANY RAMÓN
Universidad de Valencia
Valencia, España

I

Sería, en apariencia, difícil encontrar, al comienzo de esta exposición una palabra lo suficientemente unánime como para llamar la atención de todos los presentes. Sabemos, sin embargo, lo que aquí nos reúne, el objeto que causa nuestro deseo en tanto nos hace hablar de él: la literatura. Y también tenemos conciencia de una patria tan común como inexorablemente perdida: la infancia. Evocamos, pues, simultáneamente, como exorcismo suscitador de imágenes, el libro y nuestra irrupción simbólica en el mundo. Son dos hechos que suelen ir unidos. Cuántas veces la infancia es el libro que nos regalaron cierta Navidad o aquella tarde despoblada de domingo, con la tristeza gris de los deberes escolares aún no realizados, que hicimos extinguirse ante una novela de Julio Verne.

Pero nuestro abrochamiento simbólico con el mundo rara vez se produce mediante la lectura de ese primer libro. Un buen día, el padre decide que ha llegado la hora de abrirle al hijo cierto sector de la biblioteca que éste aún no conocía y, solemnemente, pone en sus manos algún volumen de Stendhal o Balzac con una frase tan definitiva como clausurante: «Ya estás en edad de leer libros que hablen de la realidad.» Tal es el pacto simbólico que une el Relato con la Ley, estableciendo —esa es la intención del padre permisivo— una buena y confiada relación entre el sujeto y el mundo, mediante la implantación de una escritura que haga perfectamente transitivo el encuentro entre el objeto y su expresión.

Los comienzos de cualquier narración adscribible a la escuela realista no hacen sino proporcionar al lector indiscutibles testimonios de certeza:

«El 15 de mayo de 1796, el general Bonaparte hizo su entrada en Milán»¹

«La señora Vauquer, de soltera De Conflans, es una anciana que desde hace cuarenta años regenta una pensión en la calle Neuve-Sainte-Geneviève, entre el barrio Latino y el de Saint Marceau»².

«Durante los seis inolvidables años que mediaron entre 1814 y 1820, la villa de Madrid presentó muchos festejos oficiales con motivo de ciertos sucesos declarados faustos en la Gaceta de entonces»³.

Enunciados como los aquí reunidos al azar, podrían hacer válidas las tesis referencialistas de Barthes, en tanto que, según parece aquí, la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo⁴. Una fecha histórica, un determinado barrio de París o ciertos festejos madrileños irrumpen en el relato con la fuerza, a la vez clausurante y evocadora, de la verdad.

Convoquemos ahora, en nuestra exposición, los inicios de dos relatos de Borges:

«Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes, hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.»

«Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.»

Algo hay aquí de sospechoso y que justificaría plenamente el título del ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna. Nos encontramos, efectivamente, en plena *era del recelo*. Una característica esencial de la narrativa del siglo XX sería su continuo aproximarse a la certera definición que Juan José Romero hace del lenguaje: *arrepentimiento de ser tan exactos en el silencio*⁵. Glosadores del mutismo, autores como Beckett parten del hecho mismo de que nada hay que expresar, para imponer a su discurso la necesidad de expresar esa nada.

Muy otro es el caso de Borges, hacedor de ficciones aún susceptibles de ser enganchadas en el viejo carro de los sueños humanos, el cual, generación tras generación, transita los caminos de las historias que nos contamos

¹ STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, París, Gallimard/Folio, 1984, pág. 21. «Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milán...»

² H. de BALZAC, *Le père Goriot*, París, Le Livre de Poche, 1985, pág. 5. «Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le foubourg Saint-Merceau...»

³ B. PÉREZ GALDÓS, *La fontana de oro*, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 11, 5.ª ed.

⁴ R. BARTHES, «El efecto de realidad», en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 100.

⁵ J. J. ROMERO CORTÉS, *Didáctica de lo obsceno*, Valencia, Fuentearnera, 1980.

para estar menos solos y sobrellevar el paso del tiempo. En ambos casos, hay goce de la palabra. Pero, ante la impositiva angustia beckettiana —*debemos hablar mientras queden palabras*—, Borges plantea una escritura más explícitamente ociosa y relajada.

Si observamos el comienzo del primer relato —ustedes ya lo habían adivinado: era, efectivamente, el «Tema del traidor y del héroe»—, veremos que nuestro indolente autor no tiene reparo alguno en mostrarnos las fuentes de donde mana su discurso y su escaso interés en enunciarlo pormenorizadamente, al tiempo que muestra información deficiente sobre algunos puntos del relato y puntualiza, casi notarialmente, la instancia del acto de la escritura del mismo. Como dice Pierre Macherey, Borges, en lugar de trazar las grandes líneas estructurales del relato, señala únicamente la posibilidad del mismo. Y esa posibilidad queda, generalmente, aplazada cuando no rechazada. *Borges indica un relato: no solamente el que podría escribir, sino el que otros hubieran podido escribir*⁶.

Enfrentémonos ahora al comienzo del segundo relato. Se trata de «Ulrika» y más adelante le dedicaremos una atención más precisa. Limitémonos, por ahora, a resaltar la contundencia de esa primera frase en la que el autor proclama su fidelidad al recuerdo personal de la realidad, identificando éste con la realidad misma. Es toda una declaración de principios. El yo del narrador proclama, desde el comienzo, su total inmersión en el propio imaginario. Así, cualquier referencia posterior a la realidad, estará tamizada por la conciencia del narrador, vista a través de su propio juego de espejos.

La realidad es espejo, pero también simulacro. Sería prolijo traer aquí a colación los innumerables *efectos de superficie realista* —datos, fechas, acontecimientos históricos— con los que Borges salpica sus cuentos. El autor parece entrar a saco en la acreditada cacharrería del realismo literario, utilizando todo su arsenal retórico, toda su profusión de verosímiles. Pero el resultado final no es una imagen sin fisuras del mundo, un impávido espejo de certidumbres que se pasea por la orilla del camino, como quería Stendhal. Se asemeja más a una interrogación que a una certeza. El mismo Borges ha explicitado, en clave metafórica, la inadecuación histórica actual del modelo realista para traducir la heterogeneidad del mundo real: los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio. Cuando el Imperio declina, restos de ese improbable mapa se descomponen y disgregan por los desiertos. Las ruinas del mapa son las del propio edificio realista. Son, igualmente, qué duda cabe, un efecto de lenguaje y, por lo tanto, homogéneo y lineal, mediante el cual Borges constata la imposibilidad misma de expresar lo heterogéneo y simultáneo, de «decir» la realidad.

El lenguaje en Borges es, pues, irremisiblemente opaco. *No traduce* el mundo sino que, en todo caso, lo interroga. Vuelto sobre sí mismo, consciente de su pura facticidad, crea explícitos simulacros, fascísimiles que —al

⁶ P. MACHERAY, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1971, pág. 281, 3.ª ed.

igual que ese mapa del tamaño del Imperio— se confiesan como tales. Dicho en otros términos, la escritura borgiana se plantea como una continua denegación del concepto de *realismo literario*, tal y como fue acuñado en el siglo XIX. Consecuentemente, la obra de Borges también se enfrenta a la teoría referencialista de Barthes que, intentando explicarse el efecto de realidad en la novela decimonónica —y, concretamente, en Flaubert—, caía en la misma falacia ideológica que sobredetermina el discurso de dicha novela, al presuponer un orden natural de las cosas en el mundo y una cierta pasividad de los objetos en el universo cotidiano, teniendo como única función la de ser representados en la obra literaria.

El referente en Borges es, como señala Emilio Garroni en su *Ricognizione della Semiotica*, una *operación* del lenguaje. Los dos puntos de partida teóricos que fundamentan el discurso del crítico italiano, son perfectamente aplicables a la obra del autor argentino: 1) Las cosas *están* y deben formarse mediante el lenguaje. 2) El lenguaje no es un *logos* (principio metafísico) sino lo que habla de algo distinto del lenguaje (y, por tanto, no es el principio mismo de la realidad). *Lo que se critica*, dice Garroni, no es la idea de lo otro, *sino más bien la idea de que lo otro sean las «cosas» mismas y que éstas se encuentren allí «aguardando» que las representen... El «referente» no es la «cosa misma», sino nuestro modo de operar sobre las cosas, de manipularlas y configurarlas como el correlato implícito del lenguaje; la «operación», a su vez, es este mismo manipular concreto que no puede disociarse, por otra parte, de nuestra forma de representarse las cosas y nuestra manipulación sobre las mismas, o sea, de nuestro «tomar las distancias» con respecto a los estímulos inmediatos, y que supone, por consiguiente, de alguna manera nuestro conocer y hablar de ellos⁷.*

II

El estatuto de realidad es en Borges tan sospechoso como ese *regalo anónimo al cumplir los años* del que nos habla Juan José Romero en *Gramática de las cosas*⁸. Y lo es, precisamente, en tanto que éste se enmascara en el código falso de lo natural. *Todo signo disfrazado es un signo alienado*, dice Barthes. La escritura borgiana, oscilando siempre entre el engaño/desengaño del lector practica un continuo desvelamiento de la mascarada realista, de la narración como trasunto del mundo. En *Funes, el memorioso*, por ejemplo, Borges organiza una verosimilitud ficcional extremadamente coherente que pronto va a ser denegada como un mero efecto de superficie. Dicha denegación surge, precisamente, en el acto mismo de contar del narrador, que invalida y cuestiona la apariencia de realidad producida por el efecto de verosimilitud. Las dudas y cautelas del narrador —expresadas por

⁷ E. GARRONI, *Ricognizione della Semiotica*, Roma, Officina Edizione, 1971, págs. 62 y 69.

⁸ J. J. ROMERO CORTÉS, *op. cit.*, pág. 54.

la doble emergencia de ese *creo* entre paréntesis al comienzo del relato que corrige la posible rotundidad de sus afirmaciones— son, en términos estrictamente enunciativos, las mismas dudas y cautelas —o el mismo fracaso— del lenguaje en su frustrado intento de aprehender la realidad. Ha dicho el autor en *Otras inquisiciones*:

Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

Así, Ryan, bisnieto de Fergus Kilpareick, supuesto patriota irlandés asesinado por sus enemigos, investigando la muerte de su antepasado descubre en ésta una gigantesca representación donde hizo de teatro la ciudad entera y de actores sus habitantes. Los puntos claves de esa representación intentan ser englobados por Ryan en un régimen de saber que trascienda los hechos narrados. Y encuentra referencias en las morfologías de Hegel, Spengler y Vico, en la historia decimal de Condorcet y en la doctrina de la transmigración de las almas. Borges practica aquí uno de los habituales deslizamientos de su escritura desde lo que es, estrictamente, la narración al sustrato cultural que la mantiene. Perversión del relato mediante la cual, como ha señalado Macherey, éste hace la explícita crítica de sí mismo al igual que los artículos críticos del autor —incluso cuando se refieren a obras reales— son ficticios.

La Historia para Borges es tan sólo una posibilidad más, entre otras muchas, de fabulación. Frente a cualquier acontecimiento histórico, el autor puede esgrimir la misma provocadora afirmación de Hans Jürgen Syberberg al comienzo de su *Hitler, un film de Alemania: Todo lo que sigue es pura ficción*. Desde el momento que es narrada, la Historia deviene metalenguaje; si un personaje histórico se representa, la única historia que podemos deducir de él es la de sus propias representaciones a lo largo del tiempo. Representación, qué duda cabe, teñida de connotaciones culturales y que se abre al espacio simbólico del Mito, como bien queda ilustrado en «*El Sur*». El cuento narra el itinerario inconsciente de su protagonista (Juan Dahlmann) hacia el Sur, en busca de su propia identidad como sujeto. Dicho itinerario hace desfilar ante el lector tres diferentes y muy determinantes espacios: el sanatorio —donde Dahlmann, escrutado por anónimos médicos, llega a odiar su identidad—, el almacén —donde la mirada y la actitud agresiva de unos también anónimos peones provoca el duelo— y, finalmente, el espacio abierto del desafío, donde la fractura sintáctica (verbos en presente frente al tiempo pasado en el que se escribe todo el relato) es, igualmente, una fractura semántica: De la recuperación fetichista del pasado, Dahlmann llega a ser figura emblemática de ese mismo pasado. El gaucho extático, cifra del Sur (*del Sur que era suyo*, puntualiza Borges) no hará sino pasarle la daga, a modo del testigo en una carrera de relevos. De lo cultural a lo emblemático, de la condición de sujeto histórico a la de simple figura representable,

Dahlmann se convierte en símbolo de una abstracción —el coraje— que, a través de sus múltiples avatares de cuchilleros, serpentea en tantos relatos de Borges. Quizá sea en «*El Sur*» donde se exprese, mejor que en ningún otro, ese enfrentamiento —tan vital para algunos sociólogos de la literatura— entre la tradición europeísta y americanista en la cultura latinoamericana y, al mismo tiempo, la distancia que Borges adopta frente a la problemática, considerándola precisamente —en el terreno de lo literario— como un hecho de cultura y de representación. Así, por ejemplo, el aspecto exterior del almacén evocará en Dahlmann *un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia*. Y, a su vez, la misma escena final del desafío tiene algo de *tableau*, de tiempo congelado en la eternidad del instante, como cualquier ilustración de *Martín Fierro*.

III

En «El idioma analítico de John Wilkins» Borges comentaba la utopía semiológica del obispo, uno de sus temas más queridos. El deleite nos obliga a reproducir su definición de la belleza, incluida en la categoría decimosexta de las cuarenta que Wilkins utilizó para clasificar el universo, *la belleza es un pez vivíparo, oblongo*, entre tanta cita útil, una, perfectamente gratuita nos expresa. Pues en realidad queríamos utilizar la extensa cita que Borges hace de Chesterton y con la que termina su comentario:

El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo.

No en vano este texto fue recordado por Jacques Lacan en su Seminario sobre «La carta robada» de Poe, donde Lacan señalará la articulación del objeto del deseo en el lenguaje, y en cuya estructura repetitiva y triádica verá reproducidas las divisiones que forman al sujeto según el deseo del Otro. Y decimos no en vano, ya que en el arco que va de la enseñanza freudiana a la lacaniana, el psicoanálisis ha escuchado con frecuencia a la literatura para captar la relación del deseo con el lenguaje, de la cual la palabra poética es su más desgarrante testimonio.

Como señala Germán L. García: *Los escritores se rebelaron siempre contra la vieja moral del signo y sus ideas religiosas de comunicación —versión profana de la antigua comunión— y conocimiento. Defendieron un saber carente de referente*. Entre la ingenua ilusión realista del lenguaje como transparencia y la nueva de un lenguaje reificado, instrumental o comunicacional, el psicoanálisis nos encamina a leer la literatura como síntoma, *esto es como metáfora, como el efecto de un poder del lenguaje en el ser que habla, como*

*cifra de un goce que el sujeto no puede reprimir más y en el que tampoco puede reconocerse*⁹.

Y en el nudo de la enseñanza lacaniana otro nudo, borromeo, por cierto, su triada: Lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, tres dimensiones de un conjunto solidario. Remontarnos a la génesis de estos conceptos nos llevaría a trazar el largo recorrido de lectura que Lacan realizó sobre los textos freudianos: dentro del cuadro de las relaciones aristotélicas, Lacan marcará lo Real como relación imposible, como una relación que no instaure ninguna relación, lo cual no significa ausencia, sino imposibilidad de tal relación, el punto donde todo es lo mismo, lo indistinto. Lo cual presupone una determinada actitud del sujeto ante los objetos desprendidos de su propio cuerpo, en esta relación el sujeto inviste al objeto con una serie de residuos excedentarios que lo convierten en objeto a, «autre», causa de su deseo. Solidariamente el registro Imaginario es el vinculante, aquel que permite la entrada en el juego simbólico, el que marca la relación del yo con el mundo como transferencial, entre el Yo (deseable) y el «otro» la marca está en la dependencia. Mientras lo Simbólico instaure la diferencia, la que transporta al sujeto en la cadena significante $S_1 \dots S_2$, cuyo efecto es un Sujeto escindido ($\$$), determinado por su relación al Otro (deseante), el verdadero Amo de su discurso.

En virtud de estos tres registros Lacan ubicará las tres pasiones fundamentales del hombre: *en la unión entre lo simbólico y lo imaginario esa ruptura, esa arista que se llama el amor; en la unión entre lo imaginario y lo real, el odio; en la unión entre lo real y lo simbólico, la ignorancia*¹⁰.

Borges no sólo ha insistido en sus ficciones en la insalvable brecha que separa al hombre del mundo, ha metaforizado más de una vez esta imposible relación de lo real, y en su subliminal, pero persistente, erótica narrativa percibimos esta paradójica situación del sujeto «excéntrico», no sólo descentrado en relación con el universo, sino consigo mismo.

En su dulcísimo «Otro poema de los dones», uno de nuestros preferidos, Borges da las gracias: *Por la razón, que no cesará de soñar con un plano del laberinto... Por el amor, que nos deja ver a los otros como los ve la divinidad*. En estos versos Borges sintetiza su base epistemológica, el universo como laberinto y los delirios de la razón para aprehenderlo; pero detengámonos un instante en los que hablan del amor: el amor no diviniza al objeto, por el contrario del otro sólo tenemos su imagen, la que nos hemos creado para identificarnos con el dios; lo que el amor produce es un efecto de autovaloración, el amor permite vincular al yo, a su actividad (el uso de la comparación es, lingüísticamente, la vinculación entre dos términos disímiles, pero con una base identificable) con la actividad de un ser que es, en esencia, la visión; que es, en esencia, el Deseante y el Amo: la divinidad. Quite-

⁹ L. GARCÍA GERMÁN, *Psicoanálisis, dicho de otra manera*, Valencia, Pre-Textos, 1983, pág. 47.

¹⁰ J. LACAN, «La verdad surge de la equivocación», en *Los escritos técnicos de Freud, El Seminario I*, Barcelona, Paidós, 1981, pág. 395.

mos —toda lectura es una resta— las connotaciones místicas, o más bien, las suspendamos —bastante ha dicho ya Lacan sobre la relación entre la mística y el Otro—. ¿No reconocemos en esta actividad del *yo* amable (un *yo*, en este caso pluralizado en un *nos*) la base misma del registro imaginario: la identificación? ¿Identificación con quién?, no con el objeto (los «otros») sino con aquel Otro que está en el principio, en el antes de que el Verbo se hiciera carne, en el que posee el Verbo. Es pues en este Otro en el que me convierto cuando amo, es él quien desea cuando *yo* amo. ¿No encontramos aquí la clave que permite a Lacan decir que *el objeto del deseo es siempre metonímico*? Pero vayamos un poco más aquí, ya que conviene mantenerse siempre a ras del significante, ¿No es acaso la función del ver omnipotente la que define el lugar por excelencia del Padre?

Enamorarse —ha dicho Borges— *es producir una mitología privada y hacer del universo una alusión a la única persona indudable*. Leemos «Ulrika», el único (confesado) relato de amor, que Borges dice haber escrito en la vejez, pues ha perdido el pudor.

Ya señalamos su comienzo contundente, la declaración de principios del narrador: realidad es igual a recuerdo, esto es, a inmersión en el imaginario. Pero veamos que este *yo*, que comienza a enunciar, está precedido por una cita de la Volsunga Saga, en islandés antiguo, y que un alumno ha tenido la amabilidad de traducir para nosotros: «Él coge la espada Dam y la coloca, desnuda, entre los dos.» La excentricidad cultural de la cita misma, respecto a un lector contemporáneo, la inviste de los atributos del Amo, de la Ley: es esa voz que precede a la emergencia del *yo* la que legaliza su verosimilitud y, al mismo tiempo, la que señala su ficcionalidad. Lejos queda la ilusión de un *yo* referencial, lejos la posibilidad de remitir el relato a la autobiografía, aunque luego el sujeto de la enunciación nos hable de «recuerdo personal» o de «crónica». ¿Qué otra cosa podíamos esperar de aquél que, con lucidez de cuchillo, afirmaba: *Toda literatura es autobiográfica. Sólo que eso puede ser dicho: «Nací en tal año o en tal lugar» o «Había un rey que tenía tres hijos»*?¹¹

Desde esta cita de la Volsunga Saga, que sintetiza el motivo del relato, que remite el acto amoroso a lo simbólico, que devela el Fantasma que discurre por la ficción, reconstruyamos el movimiento del texto. Movimiento que dividimos en tres momentos: la historia del relato es la historia de un encuentro, pero todo encuentro se produce por una identificación imaginaria, y ésta es la que marca el encuentro de Ulrika con Javier Otárola, el narrador. Justamente la identificación del *yo* narrador con Ulrika se basa en la imposibilidad de ambos de definir su propia identidad: «¿Qué es ser colombiano? —No sé —le respondí—. Es un acto de fe. Como ser noruega —asintió.» En la estructura narrativa estas frases marcan el clímax y final de la primera secuencia, la que, en el plan enunciado por el narrador en su introducción, corresponde a «una noche».

¹¹ J. L. BORGES, *Borges, el palabrista*, Madrid, Letra viva, 1980. Con excepción de esta cita, todas las demás se realizan por *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Después de este primer momento identificatorio, sigue la larga secuencia del paseo de Ulrika y Javier, que comienza con una confirmación: «*Sé que ya estaba enamorado de Ulrika*», y que culmina con dos frases que sellan el pacto simbólico que hará posible el amor: «*Te llamaré Sigurd*», bautismo amoroso, en el cual la ambigüedad del «llamar» que contiene el dar el nombre a otro y la demanda de su asistencia («tu nombre es Sigurd», «Ven, Javier») implica el reconocimiento del deseo del otro y, al mismo tiempo, la investidura del otro como objeto del deseo: «*Si yo soy Sigurd, tú serás Brinhild.*»

Entre el amor como «*pasión imaginaria*» y el amor como *don activo de sí*, entre el cautiverio narcisista y la aspiración al ser del otro, entre lo imaginario y lo simbólico, se juega la relación erótica.

En el cuento la problemática del deseo se sitúa siempre desde el lugar de una palabra proferida. Una palabra plena, un nombre propio, mítico, que, a su vez, designa los límites mismos de esa palabra a la hora de expresar el deseo. Como es habitual en los cuentos borgianos, el efecto de superficie realista se consigue a partir de la frase inicial del relato: un *yo*, aparentemente firme, bien constituido, pero, en el acto mismo de narrar, ese *yo* comienza a ser *acotado*: *lo que decimos no siempre se parece a nosotros*. Las palabras pueden convertirse en una barrera defensiva y cautelara contra la emergencia del deseo y su fulminante poder de escisión en el sujeto: una frase condicional, puesta en boca de Ulrika —*si alguien puede tener algo o algo puede perderse*—, señalará la verdad central: la imposibilidad del deseo en tanto falto de objeto. Tras la carencia originaria que constituye al sujeto como eterno portador de la demanda, nada puede, realmente, perderse y la posesión del objeto del deseo no podrá jamás satisfacerlo. Borges nos habla, en esta segunda secuencia, de ese inútil peregrinar, y lo hace, una vez más, a través de una figura literaria: de Quincey buscando a Anna por las calles de Londres.

El tercer momento es el de la consumación del acto amoroso. En él la pérdida momentánea de la identidad precipita con su caída la caída de los objetos codificados como reales; y esa pérdida, ese borramiento de lo real (referencial) en el texto conlleva una caída importante para el relato: la del *yo* narrador:

Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor.

Es el único momento del relato en el que el sujeto de la enunciación se distancia del sujeto del enunciado, poniendo de manifiesto que todo lo dicho por el *yo* no es nada más que una enunciación enunciada por Otro. Dos referentes (dos cuerpos), dos nombres, dos sujetos, que caen y son sustituidos por dos abstracciones: el tiempo y el amor, cuyo fluir absorbe en el ondular del Deseo las identidades particulares, las conciencias, y el deseo del lector, diferido por el suspense narrativo.

Sin embargo, un instante antes de su borramiento el narrador había recuperado su verdadero nombre, la marca de su *yo*, y con él se reconstituirá en el imaginario, después de su caída, para verificar la grieta insalvable de lo real: *Poseí por primera y última vez la imagen de Ulrika*.

La paráfrasis de la Volsunga Saga se sitúa tanto en la reduplicación de los nombres de los personajes como en el itinerario y la ubicación espacial de los mismos. Así la *Posada del Norte* («Northern Inn») de York se asimilará al castillo donde yace la valquiria armada y dormida, al igual que la homónima posada de Thorgate podría hacerlo a la corte de Gjuki. El tránsito sonámbulo por el bosque, donde Ulrika/Brinhild camina como si hubiera una espada en el lecho que la separara de Javier/Sigurd, es parangonable a las tres noches que Sigurd, bajo la apariencia de Gunnard, pasa con la valquiria sin tocarla. La analogía se detiene aquí. El cuento trabaja la perversión del mito original: Ulrika, a diferencia de Brinhild, no es una virgen, y tiene, por lo tanto, un cierto saber sobre el goce que la diferencia de Javier Otárola, autodefinido en el relato como «un hombre célibe entrado en años». Ambos tienen en común los mismos referentes culturales, pero, en oposición a la conocida visión wagneriana del mito germánico, aquí no se deduce ningún tipo de conocimiento en el encuentro amoroso.

El cuento termina con la explícita referencia a la noche de amor de Ulrika y Javier. Pero antes, se ha deslizado en el texto un inquietante signo indicial de muerte. Dice Ulrika: «Y yo estoy por morir.» Los conocedores de la Saga —lectores, también, del cuento de Borges— tienen conciencia de que la muerte de Brynhild es posterior a la de Sigurd y que, ante la pira fúnebre de éste, la valquiria expresará su deseo de que nuevamente entre los dos esté la espada desnuda, porque no hay separación simbólica posible en la muerte, allanadora de toda falsedad de la existencia aleatoria. El tema de la disolución del ser en la noche aniquiladora de los sentidos, designando la pertinente implicación entre Eros y Thanatos, fue magistralmente señalada por Richard Wagner en el dúo Sigfrido-Brühnilda (*Sigfrido, III*), tras el despertar de ésta en su roca.

Se detiene el cuento en el umbral mismo donde emergería, nuevamente, lo real como indecible e irrepresentable: la muerte de los amantes y, con ella, la del propio sujeto de la enunciación que señalaría la imposibilidad misma del relato como tal.

IV

Leer, interpretar, comentar a Borges se asemeja a la tarea de Sísifo; el crítico se siente atravesado por su estilo y su saber deviene un no saber. Y bien, llegamos a lo que será nuestro último encuentro por hoy: «*Utopía para un hombre que está cansado*», al que Borges definirá en su epílogo al *Libro de Arena* como «la pieza más honesta y melancólica de la serie».

El encuentro: el de un hombre con su destino, con el amor, con su doble joven, con su doble oponente, con el libro, con un objeto... es una ley de

estructura en la narrativa borgiana. Describir la variedad de estos encuentros y sus consecuencias, sería reconstruir quizá «la figura en la alfombra» de su producción. Este, nuestro último y más reciente, encuentro con Borges habla de un sueño, de aquella utopía del escritor moderno que, como señalara Roland Barthes «sintiéndose sin cesar culpable de su propia soledad, es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adánico donde el lenguaje ya no estaría alienado. La multiplicidad de las escrituras instituye una literatura nueva en la medida en que inventa su lenguaje sólo para ser proyecto. La literatura deviene Utopía del lenguaje»¹². O, como diría Quevedo, citado por Borges: «Llamóla Utopía, voz griega, cuyo significado es no hay tal lugar.»

Eudoro Acevedo, hombre y nombre con resonancias históricas, bonaerense, nacido en 1897, que ha cumplido setenta años, profesor de letras inglesas y escritor de cuentos fantásticos, nos narra un encuentro, en un no lugar de la llanura (en Oklahoma, Texas o la Pampa, la imprecisión del espacio reduplica el tema de la cita, al igual que en «Ulrina») con «alguien», un in-nombrado hombre del futuro, que habla en latín y sólo ha leído dos cuentos fantásticos: *Los viajes del Capitán Samuel Gulliver* y la *Summa Teológica*. Dos hombres, determinados por una época; uno inmerso en un tiempo histórico, empeñado en ejercitar el arte de la memoria; otro, en una época donde sólo enseñan la duda y el arte del olvido, que elude la precisión, la cronología y la historia. Y en el juego de contrastes que se intercambian una definición de nuestra época: «esse est percipi» o, como diría Merleau Ponty: *Somos seres mirados en el espectáculo del mundo*, lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como *speculum mundi*.

Frente a este hombre —Eudoro Acevedo—, cercado por su propia historicidad, una confirmación: el lenguaje es irreductible, sirve como moneda intercambiable, pero, al mismo tiempo —fundamental ampliación de los límites de lo decible—, designa lo no inscribible: la propia muerte del hablante, como libre elección del mismo. ¿Qué es lo que este encuentro metaforiza? La imagen soñada de un futuro, un no lugar, donde los hombres han logrado ser «su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo, su propio Arquímedes», que han borrado sus huellas y sus nombres, han matado muchas palabras, pero no han logrado desprenderse del lenguaje como productor de sentido. La única lucidez de estos hombres del futuro consiste en observarlo con total impasibilidad.

El encuentro dice lo indecible de Ulrika: la muerte del amante. «La nieve arreciaba», afirma el narrador de «Ulrika» en el momento álgido del amor. Observando al hombre anónimo que entra en el crematorio, una mujer, igualmente anónima, que lo ha acompañado dice: «La nieve seguirá.»

Recuerdo o sueño del futuro, el narrador guarda de este encuentro un testimonio: la tela, «la más pequeña, que figuraba o sugería una puesta de

¹² R. BARTHES, «La utopía del lenguaje», en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 89.

sol y que encerraba algo infinito». Como la rosa de Coleridge, esa tela es el significante mudo.

Frente a la palabra poética, aquella que proponíamos como cifra de un goce irreprimible, nos preguntamos: ¿De qué es síntoma la lectura? ¿Qué hemos intentado perder en esta exposición? «Leer es desear ser el texto —dirá Roland Barthes—, criticar es desear ser su lenguaje»¹³. Y entre ese deseo y la melancolía discurre nuestro fantasma como críticos. Mientras tanto el lenguaje goza, las más de las veces a nuestras espaldas, o como diría Valéry: «Un texto no está hecho de lo que uno quiere decir, sino de lo que uno es capaz de oponer a las ganas de decir algo.» Escribir para contradecir el principio del placer, gozar ante lo real que ya estaba allí.

Y en esta tristeza del significante mudo, donde la escritura vuelve a su principio, sólo quedan restos dispersos, algún residuo del pasado, la única letra del futuro: las lápidas en un cementerio donde lo real es la presencia tangible y, ¿por qué no?, serena de la Muerte. Como Adso de Melk, que admiraba el saber; como Guillermo de Baskerville, que confiaba en sí mismo; como Jorge de Burgos, que temía a la risa, de la rosa sólo tenemos su nombre. Ella posee su perfume. Demos gracias, pues lo prodiga sin saberlo. Como las dio Coleridge, como las repitió Jorge Luis Borges.

¹³ R. BARTHES, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, pág. 82.