

Borges: historias de amor y de odio

Sonia Mattalia

“Enamorarse es producir una mitología privada y hacer del universo una alusión a la única persona indudable”. Esta lúcida definición de lo que llamamos el cenit de la subjetividad, de ese tiempo y ese espacio en el que el “yo” se concede el derecho de ser extraordinario, es decir del enamoramiento, pertenece a Borges. Definición notable de un autor cuya imagen, tanto en su vida como en su producción literaria no parece haber sido ubicada en el terreno de la reflexión sobre las pasiones. Muchos estudios críticos y diversas difusiones, desperdigadas en entrevistas o artículos de prensa, han construido con fuerza fascinada por la supuesta superficie “fría” de la obra borgiana, una imagen de “intelectualismo”, “culturalismo”, “cerebralismo”, escasa en referencias a la subjetividad, y han promovido la del propio Borges como un hombre sumido en una enorme biblioteca, de pocas vivencias amorosas, vago en sus referencias pasionales.

Sin embargo, desde sus inicios hasta el final, los textos borgeanos muestran una línea persistente que atiende, representa y reflexiona sobre las pasiones humanas. Si bien es verdad que mi lectura es lateral al enunciado de este Encuentro y no sé si cabe en las relaciones entre Borges y la cultura popular, apunto a que trataré el más popular de los temas: las pasiones, esto es, el amor y el odio. En este sentido seguiré, en unos pocos textos borgianos, nudos que señalizan su obra puntuando algunas escenas pasionales.

I. Ser de otra parte

No pretendo recomponer el recorrido de la persistencia del pensamiento en la atención a las pasiones, que puntúa toda la historia discursiva de Occidente, sino sólo recordar que el tratado sobre *Las pasiones del alma* de Descartes, surgió de la demanda de una mujer: la delicada Isabel de Bohemia, lectora de los trabajos anteriores del filósofo, en carta del 13 de setiembre de 1645 manifiesta su inquietud por la problemática unión entre alma y cuerpo y le solicita un estudio sobre el tema. A ella le hizo llegar Descartes el primer esbozo de su trabajo, que luego engrosó y publicó en 1649 en Amsterdam y París. Esta demanda de la princesa palatina al padre del racionalismo plantea una

problemática que, hasta ese momento, Descartes había diferido: la necesidad de incluir la "res extensa" – los fenómenos pasionales, entre otros – en el interior del andamiaje de la "res cogitans". En su respuesta a dicha carta, Descartes expresa cierta inseguridad y pide un poco de tiempo para poder "digerir suficientemente" sus propias reflexiones (Martínez 28). La solicitud de Isabel de Bohemia muestra cómo una mujer instala, en el seno de la razón moderna, una interrogación que desea dar cuenta – o pedir cuentas – de una hendidura.

No será la última vez, el discurso de la histérica, al que Freud interpreta como demanda de amor, funda el psicoanálisis. El psicoanálisis ha escuchado con frecuencia a la literatura para atrapar la relación del deseo con el lenguaje; no es para menos puesto que la experiencia analítica, al igual que la literatura, se articula sobre los polos pasionales del sujeto en el lenguaje y como ella trabaja con sus restos.

Entre la postulación racionalista y la demanda de un discurso que se haga cargo de lo que no tiene razones, emerge el sujeto moderno. Por ello la axiomática moderna de las pasiones se concentra en las relaciones intersubjetivas, poniendo a los afectos y sus efectos en el cuerpo bajo el cono reflexivo sobre la naturaleza del ser humano (Milner). Es decir, en la relación entre placer y cuerpo, entre placer y uso de los otros cuerpos; entre placer y sexualidad, de la cual Foucault hizo una historia.

Frente a las filosofías que estructuraron la razón y su realización histórica como aspiración suprema, Sichère puntúa el nacimiento de una nueva subjetividad dividida al término del período de la Revolución francesa. Un sujeto dividido "entre este mundo del bien, al cual se dirige mediante la protesta y esas fuerzas que lo agitan y lo ponen a merced del Otro", del goce mortífero, la muerte o el caos en el que el individuo puede disolverse o afirmar su singularidad desde la rebeldía. Un sujeto que no cesará de representarse como campo de batalla entre el ideal beatífico de un sujeto reconciliado con su deseo y el reconocimiento de un mal radical interior. Una nueva subjetividad, que "ya no tiene gran relación con la individualidad 'ilustrada', que se definía por su capacidad de combatir las supersticiones en nombre de la razón y del saber, del derecho ilimitado a la crítica y en nombre de la proclamación de un yo libre e instruido puesto bajo el símbolo de la felicidad" (177). Tanto la filosofía kantiana como la hegeliana, una vez resuelto el problema de la libertad del individuo como sometimiento del deseo a la ley de la razón normativa, habían desechado la problemática del mal. Frente a los subversivos Sade o Goya, las filosofías de la razón sólo respondieron con un punto muerto. Apunta Sichère: "la conclusión de Hegel es clara: el mal no existe, puesto que lo que nosotros llamamos el mal no es nunca más que un error de perspectiva, una

realización insuficiente y unilateral de lo verdadero, un momento finito que se toma por lo infinito" (181).

Desde entonces la literatura y el arte se harán cargo del enigma del mal, uno de los grandes debates no acabados de la cultura. Muerto el Bien supremo y declarado difunto repetidas veces en el proceso de consolidación del pensamiento moderno, a fines del XIX culminan los procesos de desmiraculización del mundo y de secularización del pensamiento (Gutiérrez Girardot). Los acompaña la angustia, originada por la inexplicable existencia de un mal radical del cual no se hizo cargo la razón moderna. Engendrada por la certeza de la frágil línea que separa el mundo humano del horror, la angustia indica al sujeto parlante la frontera de lo decible, de lo no simbolizable. Representar el mal, sublimar, estetizar o domesticar la intuición de su radicalidad, sospechar su existencia en el corazón de cada sujeto, será el nuevo territorio donde las prácticas artísticas encuentran su límite y su riesgo. El dispositivo de la sexualidad y la microfísica de los poderes, descritos por Foucault como disciplinamiento de los cuerpos y de las conciencias, son cuestionados por estos discursos excéntricos, expulsados, abyectos.

II. Borges: las pasiones del ser

II.a Del amor¹

La escritura, al menos en Occidente desde *El Banquete* de Platón, ha perseguido de manera insistente al significante Amor. Y si la escritura es un lugar de realización de la división del sujeto en la dispersión de su deseo, podemos pensar que es justamente *por* la intensidad de tal dedicación, demostrada a lo largo de siglos por la escritura occidental, *la* que nos conduce a plantearnos otra pregunta: qué verdad de la experiencia literaria devela o vela el significante Amor.

"Cuando soñamos en una sociedad feliz, armoniosa, utópica, la imaginamos construida sobre el amor" – señala Kristeva – "puesto que me exalta a la vez que me supera o excede. Sin embargo, lejos de ser un entendimiento, el amor-pasión equivale menos al plácido sueño de las civilizaciones reconciliadas con ellas mismas que a su delirio, su desunión, su ruptura. Frágil cresta donde muerte y regeneración se disputan el poder" (3). La misma autora señala que la pérdida de los antiguos códigos morales que limitaban, reglamentaban o prohibían los amores ha provocado la inseguridad e inestabilidad de nuestros amores.

¹ Este apartado tiene un origen lejano y en él reelaboro Mattalia, Sonia y Juan Miguel Company, "Lo real como imposible".

Bajo el fuego cruzado de los quirófanos de ginecología y las pantallas de televisión, hemos encerrado el amor en lo inconfesable, en aras del placer, del deseo, cuando no de la revolución, la evolución, la ordenación, la gestión, en una palabra en aras de la Política, antes de descubrir bajo los escombros de estas construcciones ideológicas pero ambiciosas, a menudo exorbitantes, a veces generosas, que eran intentos desmesurados o tímidos destinados a saciar una sed de amor. Reconocerlo no es retroceder humildemente, sino tal vez confesar una grandiosa pretensión. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado: pero también, por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano. ¿Paranoico?. Estoy, en el amor (4).

Dos aspectos a resaltar en esta reflexión: por un lado, espigar que el renacimiento de los discursos sobre el amor aparece unido a la crisis de lo que los teóricos post-modernos han llamado el fin de los grandes relatos y a una conciencia de fracaso de los discursos totalizadores; por otro, también una reivindicación – ligada evidentemente al Psicoanálisis como discurso amoroso – de necesidad de un gran relato que, en principio, revelaría su falta en la demanda de amor, que aparece como una demanda de afirmación y, al tiempo, de trascendencia de la subjetividad. Ahora bien, ¿qué amor?; porque Kristeva lo califica: es el amor-pasión, la locura de amor.

Freud comprobó que la identificación era el soporte del amor, es más, proponía que el amor en su estadio paroxístico, en la "Einführung" (o sea la asimilación de los sentidos de otro) es una locura. Es justamente en su *Psicología de las masas y análisis del yo* donde señala la locura amorosa como una locura de identificación que promueve las histerias colectivas de las muchedumbres y la identificación con un líder. Por otra parte, señala que este estado reposa en la etapa oral de formación de la libido, donde lo que incorporo es lo que soy, donde el tener sirve para ser.

En "El idioma analítico de John Wilkins" Borges comentaba la utopía semiológica del obispo, uno de sus temas favoritos, y concluía con una extensa cita de Chesterton: "El hombre sabe que hay en el alma tintes más deconcertantes, 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" (*Obras* 709). No en vano este texto fue recordado por Lacan en su Seminario sobre "La carta robada" de Poe, donde señalará la articulación del objeto del deseo en el lenguaje, en cuya estructura repetitiva y triádica verá reproducidas las divisiones que forman al sujeto según el deseo del Otro (17).

Lacan avanza sobre el amor de investidura narcisista, propuesto por Freud, y señala dos laderas de las pasiones humanas que se anudan y desanudan en el nudo borromeo de los sistemas de referencia: lo real, lo simbólico y lo imaginario se sitúan en la dimensión del ser y las pasiones son sus vías de realización: "Sólo en la dimensión del ser, y no en la de lo real, pueden inscribirse las tres pasiones fundamentales: 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" (392). Cada una de ellas, por tanto, se delinea en una encrucijada; se anudan en una doble valencia que permea una cualificación singular, una coloración que las matiza en cada sujeto. Lacan apunta a una diferenciación interna del amor: en su ladera imaginaria, el amor como pasión narcisista, capturado en el registro de las identificaciones, que hace posible la existencia del sujeto como tal a partir del reconocimiento del propio cuerpo en el espejo y en el semejante. En esta pasión el sujeto capta al otro invistiéndolo de los atributos de su deseo y construye su objeto como metonimia de sí mismo, lo cual nos lleva al registro imaginario, a la locura de amor y al enamoramiento como síntoma.

Del lado de lo simbólico, el amor como don activo de sí, que apunta al reconocimiento del ser del otro, reconocimiento fundado en la función de la palabra como pacto simbólico. "El amor, el amor de quien desea ser amado (pasión, pasivo, padecer), es esencialmente una tentativa de capturar al otro en sí mismo como objeto [...]. El deseo de ser amado, es el deseo de que el objeto amante sea tomado como tal, englutido, sojuzgado en la particularidad absoluta de sí mismo como objeto. A quien aspira a ser amado muy poco le satisface - ya se sabe - ser amado por su bien. Se quiere ser amado por todo, no sólo por su yo, sino por el color de cabello, por sus manías, por sus debilidades, por todo. Por eso mismo, pero inversa y correlativamente, amar es amar un ser más allá de lo que parece ser. El amor como don activo apunta hacia el otro, no en su especificidad, sino en su ser. El amor, no ya como pasión, sino como don activo de sí, apunta siempre más allá del cautiverio imaginario, al ser del sujeto amado, a su particularidad. Por ser así puede aceptar en forma extrema sus debilidades y rodeos, hasta puede admitir sus errores, pero se detiene en un punto, punto que sólo puede situarse a partir del ser: cuando el ser amado lleva demasiado lejos la traición a sí mismo y persevera en su engaño, el amor se queda en el camino" (395). Quizá, como apunta Lacan en este texto, es porque el moralismo occidental nos ha sumergido en una civilización donde prolifera el odio, esto es la denigración, el envilecimiento, la exclusión del otro que, en esta atribulada época en que vivimos, han proliferado las demandas de discursos amorosos y de teorías sobre el amor.

El objeto amoroso, por tanto, es una metáfora del sujeto, su metáfora constitutiva que, al hacerle elegir al sujeto “una parte adorada de la amada, ya lo sitúa dentro del código simbólico del cual ese rasgo forma parte. [...] Objeto metonímico del deseo, objeto metafórico del amor. El primero rige el relato. El segundo diseña la cristalización interna del fantasma y domina la poeticidad del discurso amoroso” (Kristeva, “De la identificación” 51).

Borges no sólo ha insistido en sus ficciones en la insalvable brecha que separa al hombre del mundo y los límites del lenguaje sino que, en su subliminal erótica narrativa, escenifica esa paradójica situación del sujeto humano como excéntrico, no sólo descentrado en relación con el universo sino consigo mismo. En uno de sus poemas de madurez: “Otro poema de los dones” Borges escribe:

Gracias quiero dar al infinito
 Laberinto de los efectos y de las causas
 Por la diversidad de las criaturas
 Que forman este singular universo.
 Por la razón, que nunca cesará de soñar
 Con un plano del laberinto.
 Por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises.
 Por el amor, que nos hace ver a los otros
 Como los ve la divinidad (OC 936-937).

En estos versos Borges sintetiza sus metáforas epistemológicas – el universo como laberinto y los delirios de la razón para aprehenderlo – pero me detengo en los que hablan del amor: el amor no diviniza al objeto, de él sólo tenemos una imagen, la que nos hemos creado para identificarnos con el dios. Lo que el amor permite es la vinculación del yo con la actividad de un ser que es, en esencia, la visión; que es el Deseante y el Amo. Si le quitamos – toda lectura es una sustracción – las connotaciones místicas, se puede reconocer en esta actividad del yo amante (pluralizado en un *nos* que aminora el deleznable, para Borges, énfasis romántico) la base misma del registro imaginario: la identificación. Identificación 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. Es en ese Otro en el que me convierto cuando amo, y que muestra, en decir de Lacan, que “el objeto del deseo es siempre metonímico” y que “el deseo del hombre es siempre el deseo del Otro” (Lacan, “Teoría” 40).

Identificación con la visión penetrante que define el lugar del Padre. Una razón capturada en lo imaginario anhela, sueña, con un plano del laberinto; una pasión que diviniza al sujeto en tanto que le atribuye los poderes del ver omnipotente. Freudiano, ‘malgré lui’,

Borges puntúa la idealización del otro desde el ideal del Yo. Un yo que, contemplándose en el espejo de un Yo ideal, ocupa el lugar de un dios-padre omnipotente y creativo, que ve en el amado sus propias cualidades. Entre ellos, el papel de Ulises, activo y amante esclavo, feminizado en su perseverancia y el de Elena, ama absoluta, recortada en su rostro, pura metonimia del sujeto enajenado en la contemplación.

“Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (*Prosas completas* 465). Este es el contundente comienzo de “Ulrica”, incluido en *El Libro de arena* (1975). Toda una declaración de principios en la que el narrador proclama su total inmersión en el propio imaginario, su fidelidad al recuerdo personal de la realidad que tamizará toda referencia posterior a los hechos relatados en una sucesión de juegos especulares.

Me detengo en este relato de amor que Borges decía haber escrito en la madurez pues había perdido el pudor y que consideraba ligeramente pornográfico. Este yo que abre el relato desde tal contundencia afirmativa está precedido de una cita en islandés antiguo de la *Volsunga Saga* que podemos traducir como “Él coge la espada Gram y la pone, desnuda, entre los dos” (465). La excentricidad cultural de la cita misma respecto a un lector contemporáneo, la inviste de los atributos de la Ley; de una Voz que precede a la emergencia del narrador del relato y legaliza su verosimilitud insertándose en una escritura remota, al tiempo que señala su ficcionalidad. Lejos queda la ilusión de un yo referencial que conecte el relato con la autobiografía, aunque luego el narrador lo nomine “recuerdo personal” o “crónica”. No es ésta una estratagema narrativa, sino un axioma borgeano: “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’” (*El palabrista* 20). Desde esta cita de la *Volsunga saga* que condensa el motivo central del relato y remite el acto sexual a lo simbólico, develando el fantasma que discurre por la ficción, puntúo el movimiento de “Ulrica” en tres momentos: la historia del relato es la de un encuentro que discurre del *automatón* a la *tiché*, de la repetición automática del amor narcisista al encuentro motivado del pacto amoroso.

El primer movimiento muestra el encuentro de Ulrica con Javier Otárola, el personaje narrador. La identificación de Javier con Ulrica se produce por un abrochamiento azaroso producido por una frase escuchada: “Éramos pocos y ella estaba de espaldas. Alguien le ofreció una copa y rehusó. – Soy feminista – dijo –. No quiero remedar a los hombres. Me desagradan su tabaco y su alcohol” (465). También, por una certeza que escenifica el abrochamiento del enamorado: “La frase quería ser ingeniosa y adiviné que no era la primera vez que la pronunciaba. Supe des-

pués que no era característica de ella, pero lo que decimos no siempre se parece a nosotros" (465).

Pero es una afirmación sobre el tener o no tener la que captura al amante Otárola: Ulrica comenta su visita al museo de York y la emoción melancólica del pasado perdido. Uno de los contertulios le recuerda que "No es la primera vez que los noruegos entran en York" y ella responde: " – Así es – dijo ella. Inglaterra fue nuestra y la perdimos, si alguien puede tener algo o algo puede perderse". Ahí, con esa frase, comienza el proceso de investidura imaginaria: "Fue entonces cuando la miré. Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o de furioso oro, pero en Ulrica estaban el oro y la suavidad. Era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises. Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio. Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla. [...] No soy observador, esas cosas las descubrí poco a poco". Enamoramiento que culmina en la imposibilidad de los amantes de definir sus propias identidades: "Me preguntó de un modo pensativo: – Qué es ser colombiano –. – No sé – le respondí – Es un acto de fe –. – Como ser noruega – asintió" (466). Este breve diálogo marca el clímax y el final de la primera secuencia.

Después de este primer momento identificatorio, continúa la secuencia del paseo de Ulrica y Javier por los bosques helados de York. Comienza con una confirmación: "Sé que ya estaba enamorado de Ulrica" (466) y concluye con dos frases que hacen saltar la investidura narcisista hacia el pacto simbólico que sella y hace posible el amor como don. Un acto de despojamiento afecta al nombre propio de los amantes y los rebautiza: "Te llamaré Sigurd", dice Ulrica, en el cual la ambigüedad del "llamar" contiene la el dar un nombre al otro y la demanda de su presencia, claves de la demanda de amor y reconocimiento del deseo del otro. Del lado de Javier se afirma el pacto: "Si yo soy Sigurd, tú serás Brinhild" (468). Entre el amor narcisista, como pasión imaginaria, y el amor como don activo de sí; entre el cautiverio de la repetición y la aspiración al ser del otro; entre lo imaginario y lo simbólico; se juega la relación amorosa.

En este relato la problemática del deseo se sitúa siempre desde el lugar de una palabra proferida. Una palabra plena, un nombre propio, mítico, que designa los límites de esa palabra a la hora de expresar el deseo. Pero las palabras pueden convertirse también en barrera defensiva y cautelar contra la emergencia del deseo y su fulminante poder de escisión en el sujeto: "Lo que decimos no siempre se parece a nosotros". La condicional frase de "Si alguien puede tener algo o algo puede perderse" proferida por Ulrica enuncia una 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, en efecto,

perderse y la posesión del objeto del deseo no podrá jamás satisfacerlo. Inútil peregrinar que se metafórica en el cruce de destinos – Ulrica seguirá viaje hacia Londres, Javier hacia Edimburgo – que se concentra, una vez más, en una figura literaria: repetir los pasos de De Quincey “que buscaba a su Anna perdida entre las muchedumbres de Londres” (467).

El tercer momento del relato escenifica el encuentro sexual. En él la pérdida de la identidad precipita la caída de la “realidad” y esa pérdida, ese desvanecimiento de lo codificado como *referencial* en el cuento, arrastra a la primera persona que enuncia mostrando el borramiento del *yo* narrador, un único momento en el que el sujeto de la enunciación se distancia del sujeto del enunciado: “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” (468). Dos referentes, dos cuerpos, dos nombres, dos sujetos que caen y son reemplazados por dos abstracciones: el tiempo y el amor, cuyo fluir absorbe el ondular del deseo, las identidades particulares, las conciencias y, también, el deseo del lector diferido en el suspense narrativo.

Sin embargo, un instante antes de su borramiento el narrador había recuperado su nombre de origen: “Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier”. Marca que lo representa y con la que se reconstituye después de su caída para verificar la grieta insalvable de lo real, enunciada en la poderosa conclusión de esta historia de amor y final del relato: “y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica” (468).

Desde la cita de la *Volsunga Saga*, el motivo de la saga se reduce especularmente: en los nombres Ulrica-Brünhild/Javier-Sigurd; en el tránsito del paseo por los bosques de York que parangona las tres noches que Sigurd pasa con la valquiria sin tocarla. Pero Borges trabaja la perversión del mito original: Ulrica no es una virgen, es una “discípula de Ibsen”, y posee un cierto saber sobre el goce que contrasta con el de Javier definido como “un hombre célibe entrado en años”. En oposición a la versión wagneriana del mito germánico aquí se elude cualquier tipo de conocimiento finalista en el encuentro amoroso.

El relato termina con la relación de la consumación del amor entre Ulrica y Javier, pero antes se ha deslizado un inquietante signo indicial de la muerte: “– En estas tierras – dije –, piensan que quien está por morir prevé lo futuro –. –Y yo estoy por morir – dijo ella”. En la saga la muerte de Sigurd es anterior a la de Brinhild y ante la pira funeraria de éste, la valquiria expresará su deseo de que entre los dos esté otra vez la espada desnuda porque no hay separación simbólica posible en la muerte, allanadora de toda falsedad de la existencia aleatoria. Se detiene el cuento en el umbral mismo donde emergería lo indecible: la muerte de los amantes.

II.b Del odio

Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte (OC 626).

Esa "reliquia atroz" del ser delicioso que fue Beatriz Viterbo, ese "adorado monumento" que cubre sus restos en el cementerio, esos despojos de la amada. De objeto idealizado a desecho, a cuerpo podrido – no obstante, estetizado –. De objeto sagrado, sostenido como en una hornacina por las fotografías que la reviven en la repisa de su casona de la calle Garay, a puro cadáver, puro real. De amada a odiada.

De amante a "odiante", de enamorado a odioso; de idólatra a envilecedor, este "Borges" desilusionado que ve, en el Aleph, la verdad de Beatriz. Una verdad trivial – siempre lo es para el sujeto que la devela: Abrir un cajón y ver (la) –: amaba a otro. Lo obsceno se verifica, nunca mejor dicho, en la letra. Atroz: la letra de Beatriz dice la muerte de Beatriz. Es el movimiento del odio.

La agudeza de Spinoza describía al odio como una potencia mayor que el amor: "si alguien comenzara a odiar una cosa amada, de tal modo que su amor quede totalmente suprimido, por esa causa lo odiará más que si nunca lo hubiera amado, y con odio tanto mayor cuanto mayor haya sido antes su amor". La tristeza es una afección en el sujeto que Spinoza ubica del lado del odio: "Odiar a alguien es imaginarlo como causa de tristeza y, siendo así, quien tiene odio a alguien se esforzará por apartarlo o destruirlo", por ser una fuerza destructiva afecta a quien la ejercita, lo aminora en su capacidad de ser: "La tristeza disminuye o reprime la potencia de obrar del hombre, esto es disminuye o reprime el esfuerzo que el hombre realiza por perseverar en su ser y, de esta suerte, es contraria a ese esfuerzo". Más aún, el odio igual que el amor tiene un trayecto que va de lo particular a lo general, alcanza a lo social y es origen del clasismo o el racismo, ya que se asienta en la distinción de lo propio y la degradación de lo diferente: "Si alguien ha sido afectado por otro, cuya clase o nación es distinta de la suya, de alegría o tristeza, acompañada como su causa por la idea de ese otro bajo el nombre genérico de la clase o nación, no solamente amará u odiará a ese otro, sino a todos los de su clase o nación" (234-235).

Para Freud, el odio es el modelo más antiguo de relación y su fuente sería el displacer narcisista del Yo frente a cualquier perturbación que viene del exterior. En el inicio de sus indagaciones señalaba

una cierta dependencia entre amor y odio, desarrollada en los sentimientos ambivalentes; luego propondrá la oposición amor/odio vinculada a la del principio de placer/principio de realidad. El autoerotismo se produce en el surgimiento y repartición de los objetos: los que se constituyen en el placer del Yo, en el narcisismo que funda al amor, y los que provocan la emergencia del displacer y convocan el campo de la Cosa. El displacer no es simplemente lo opuesto al placer, sino el borde entre el placer y el más allá; borde abisal de lo real donde se ubica el odio como pasión.

El odio como afecto estructural del sujeto deseante, constitutivo del psiquismo, remite a lo inasimilable de la Cosa: si en el reconocimiento del Otro se funda la relación de semejanza, que imprime la integración imaginaria en la similitud; en la aversión, por la cual el sujeto se distancia de la Cosa, se configura el odio como afecto primario. Allí, justamente, donde opera la separación se imprime la diferencia, gestora de la identidad. Más allá del principio de placer, el odio es una pasión consistente, opera como destructora de todo lazo, adviene invocando al Caos, a su cargo atribuimos todas las categorías de la disolución – el Mal, la Nada, la Muerte, la Corrupción – “lugares geométricos de lo negativo, cuyo principio oculto es: ‘es bueno que el lazo exista’” (Milner, “Del horror” 62).

También, entonces, dos laderas en la pasión del odio: un odio correlativo al amor, con el cual contacta en su ladera imaginaria, pero del que se despega cuando emerge lo real y apunta al aniquilamiento del otro. “Existe una dimensión imaginaria del odio pues la destrucción del otro es un polo de la estructura misma de la relación intersubjetiva [...] la dimensión imaginaria está enmarcada por la relación simbólica y, en consecuencia, el odio no se satisface con la desaparición del adversario. Si el amor aspira al desarrollo del ser del otro, el odio aspira a lo contrario: a su envilecimiento, su pérdida, su desviación, su delirio, su negación total, su subversión. En este sentido el odio, como el amor, es una carrera sin fin” (Lacan, “La palabra en la transferencia” 403).

En la confirmación del lazo siempre espera el odio. A veces como agresión dirigida al objeto exterior – el amado/odiado – al que se envilece con algún *real* que, súbitamente, se imaginaria como un punto de corrupción en el otro y da lugar a la injuria – “lo odio porque es como es” –. Otras, contra el propio sujeto que se encastilla en la vertiente mortífera de su goce. En esta carrera sin fin, el odio opera como negatividad, apunta a la separación del objeto, al que inviste de atributos deleznable cargados por la agresividad y la pulsión de muerte. Tiende, como el amor, al lazo imaginario pero para desestruc-

turarlo, para deshacer la identificación. En el odio el Otro es un caer, un cadáver.

En su ladera real, apenas en un sujeto marcado por el imaginario adviene algo de lo real, "la representación que lo atestigüe no puede ser sino la integral de las pasiones del mal: vergüenza, asco, escándalo, terror, y que es el entrechoque de dos redondeles desanudados" (Milner, "Del horror" 65), representación que aparece en un fragmento arrojado de sí, un abyecto que dice, metonímicamente, el horror. El horror es lo no formalizable, lo abyecto es el vómito del horror. "El horror es la pasión de lo real en un sujeto afectado de pasiones: es un nudo en la representación, de lo irrepresentable mismo, pero un nudo que se desanuda sin parar [...]. Mecanismo de la fascinación mortal, alianza del horror y del deseo que encuentra su cumplimiento en determinados sujetos para quienes el centelleo seductor del objeto no es otra cosa que la cara dispersante misma: no simplemente no soportar que la sociedad ni el mundo ni la humanidad subsistan, sino propiamente desear que no subsistan, no reconocer por nombre de un deseo aquello que dispersaría todo nombre, no admitir para sus demandas otra regla que esta dispersión misma" (66). Así, el odio dispara al ser del otro. Más allá de la potencia negativa que constituye al sujeto en su identidad, más allá del lazo disuelto y de la desinvestidura del otro, la efectividad mortífera de la pasión del odio se confirma en un acto: el homicidio.

Una pobre obrera textil es raptada por un real transmitido en una letra volante: el suicidio de su padre. "Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego quiso estar ya en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo y seguiría sucediendo sin fin". A partir de esta certeza "los hechos ulteriores" se le revelan: "Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería" (Borges, *OC* 564).

Emma Zunz, hija de Manuel Maier, antes Emmanuel Zunz, llora la muerte de su padre un día completo mientras recuerda sus días infantiles y fragua alrededor del secreto, guardado durante años, una consistente venganza: la muerte justa del verdadero asesino de su padre, aquél que lo implicó en un robo no cometido, aquél que lo llevó al oprobio y al exilio. Planea y ejecuta la muerte de Aaron Lowental, "antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños" en la que trabaja Emma.

La pasión del odio pone en juego la disolución del sujeto: En el centro del relato, cuando Emma se entrega a un marinero, para luego fingir que ha sido violada por el hombre que va a asesinar, el relato

se expande en la representación del horror confesando la incompetencia de la representación: "Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?" (565). Virgen violada por el pasado, cuerpo expuesto al sacrificio en nombre del Padre muerto, elige un marinero grosero "para que la pureza del horror no fuera mitigada"; en el vestíbulo de la habitación a donde la conduce el marinero, encuentra "una vidriera de losanges idénticos a los de su casa en Lanús", la casa de su infancia feliz. Horror y cópula con el horror.

Pero, en el medio, filtrándose en los intersticios del relato, la enunciación neutra que nos informaba sobre el proceso de la venganza y su ejecución, pega un salto y hace emerger un enunciador personal, un *yo* que desliza una conjetura y dice el horror escupiendo un fragmento abyecto: "¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían" (566). Imaginario y real entrechocándose, desanudando a un sujeto que desaparece y se disuelve. ¿Dónde? En el horror de su violencia subjetiva, una violencia que está más allá de la venganza y que reproduce la escena de un crimen primordial, la escena primaria: la aversión infantil del engendramiento sexuado. Emma se refugia en el vértigo para recuperar su proyecto: "El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia" (566). También el inusitado comentarista personal se recompone y regresa al anonimato.

La conclusión del relato afirma la verdad de la pasión individual del odio como una realización del ser: "Ante Aaron Lowenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra" (567). Más allá del nombre del Padre, Emma Zunz ejecuta su propio deseo: mata al asesino de su padre y al Padre, no en vano ha destruido previamente las pruebas que confirmaban su lazo imaginario: el dinero que recibió a cambio de su cuerpo violado y la carta que le anunciaba el suicidio de su progenitor.

Aunque "la historia era increíble" se impone, "porque era sustancialmente cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y

uno o dos nombres propios" (576). Emma afirma su ser y es quien quiso ser. Una vez realizada esta pasión de ser, lo que espera a Emma Zunz no es otra cosa que la repetición de la historia hasta el infinito.

Volviendo a *El Aleph* recordemos al desenamorado y odiante Borges del *Aleph*: lo suyo será ejercer el escarnio del conocimiento revelado en la contemplación omnipotente. No ha aprendido nada; nada lo separa de la banalidad de Carlos Argentino Daneri, quien le pregunta luego de su azorada y totalizadora experiencia, si vio el universo como un regalo de Hollywood: "¿Lo viste todo bien, en colores?". La acción posterior de este Borges desengañado después de la revelación del odio, después de reducir a cenizas – mejor a cadáver putrefacto – la maravillosa imagen de Beatriz, es declarar falso al Aleph de la calle Garay; rehusar ese objeto conjetural y el saber insoportable que le produjo su visión. Desconocer la verdad develada para encaminarse hacia la pasión de la ignorancia, la otra pasión humana, aquella que nos lleva al no saber, la que trabaja el olvido: "En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido [...] Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph [...] Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz" (626). Esto lo sabemos todos.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Borges, el palabrasta*. Madrid: Ed. Letra Viva, 1980.
- . *Obras completas 1923-1972*. Madrid: Ultramar, 1977. [OC]
- Descartes, René. *Las pasiones del alma*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar* [1975]. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- Freud, Sigmund. "Psicología de las masas y análisis del yo." *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 2563 y 2610, 1921.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. [1973]. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Kristeva, Julia. "De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal." AA. VV. *El trabajo de la metáfora*. Barcelona: Gedisa, 1985. 43-71.
- . *Historias de amor*. [1981]. México: Siglo XXI, 1991.
- Lacan, Jacques. "El concepto del análisis." *Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1981. 397-417.
- . "El Seminario sobre 'La carta robada'." *Escritos I*. México: Siglo XXI, 1997. 5-57.
- . "La verdad surge de la equivocación. La palabra en la transferencia." *Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1981. 379-97.

- Mattalia, Sonia y Juan Miguel Company. "Lo real como imposible en Borges." *Cuadernos Hispanoamericanos* 431 (mayo 1986): 133-141.
- Martínez, José Antonio. *Estudio preliminar*. Descartes, 1997.
- Milner, Jean Claude. "Del horror y el lazo." *Los nombres indistintos*. Buenos Aires: Bordes-Manantial, 1999. 61-8.
- . "Las transacciones del placer." *Lo triple del placer*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 1999. 51-5.
- Sichére, Bernard. "Los avatares del Romanticismo." *Historias del Mal*. Barcelona: Gedisa, 1996. 175-199.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Alianza, 1998.

REESCRITURAS

Editoras

Luz Rodríguez-Carranza
y
Marilene Nagle



Amsterdam – New York, NY 2004

TEXTO Y TEORÍA: ESTUDIOS CULTURALES

33

Directoras

Iris M. Zavala y Luz Rodríguez-Carranza

Diseño e ilustración de portada: Wim van der Meer

The paper on which this book is printed meets the requirements of "ISO 9706:1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence".

ISBN: 90-420-0829-6

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2004

Printed in The Netherlands

Marilene Nagle
Verdade ou vereda tropical? Memória do Tropicalismo
em Caetano Veloso 127

Iumna Maria Simon
Mundos emprestados e rigor de construção. Notas sobre
a poesia brasileira atual 137

Jorge Luis Borges y la cultura popular

Luz Rodríguez Carranza
Introducción 151

Djelal Kadir
Totalization, Totalitarianism, and Tlön:
Borges' Cautionary Tale..... 155

Raúl Antelo
El entredicho. Borges y la monstruosidad textual 167

Sonia Mattalia
Borges: historias de amor y de odio 177

Beatriz Sarlo
Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges
y nueve noticias policiales 193

Rosa Pellicer
Borges y el viaje al sur 207

Luz Rodríguez Carranza
Escorias de la década infame 229

Iván Almeida
La orquestación de la vox populi en "La fiesta del Monstruo"
de H. Bustos Domecq..... 245

Cristina Parodi
Borges, Bioy y el arte de hacer literatura con leche cuajada 259

Maarten van Delden
Ernesto Sabato, Author of "Death and the Compass" 273

Evelyn Fishburn

A Footnote to Borges Studies: A Study of the Footnotes 285

Postfacio

Iris Zavala

Memoria, olvido, y el carnaval del mundo 305