

ALBERTO MOREIRAS:

Borges y Estela Canto: La
sombra de una dedicatoria

Resisting Autobiography

Angel Loureiro

Guest Editor



*JOURNAL OF
INTERDISCIPLINARY
LITERARY STUDIES*

Volume 5 Number 1
1993

NOTES

1. Eduardo Wilde, *Páginas muertas*. Epilogue by Jorge Luis Borges. (Buenos Aires: Editorial Minerva, n.d.): 236. Further references will be given directly in the text.

2. Eduardo Wilde, *Aguas abajo y sus mejores cuentos*. Introduction by Fanny Palcos (Buenos Aires: W.M. Jackson, 1953): 24. Further references will be given directly in the text.

3. Eduardo Wilde, "Informe médico legal relativo a una autopsia," *Tiempo perdido* (Buenos Aires: 1923): 249.

4. Referring to a homage to Sarmiento, calls attention to the deceit implied in all biographical writing: "Veo que le han hecho una fiesta espléndida a la estatua de Sarmiento. Desgraciadamente, el original no sabrá nada de eso, habiéndose ido de este mundo cargado solamente con los denuestos, injurias y demás lindezas de sus detractores de treinta años. Todas las biografías son falsas porque contienen, no el retrato del biografiado, sino su copia en el cerebro y las pasiones del biógrafo." Eduardo Wilde, "Sarmiento y Avellaneda en una carta de Wilde," in Eduardo Wilde, *Páginas escogidas* (Buenos Aires: Angel Estrada y Cia., 1955): 253.

5. See Wilde's "Recuerdo al caso" and "Mar afuera" in *Páginas muertas* and "Sueños y visiones" in *Páginas escogidas* for further comments on the relation between detail and memory. In *Aguas abajo* there are frequent references to the subject. Towards the beginning of the text, Wilde mentions "un hombre a quien llevan al cadalso . . . [que] cuenta los botones de la sotana del sacerdote que lo auxilia o se distrae con cualquier preocupación análoga," (*Aguas* 3)

6. Enrique Pezzoni, "Eduardo Wilde: lo natural como distancia," in *La Argentina del Ochenta al Centenario*, eds. Gustavo Ferrari and Ezequiel Gallo (Buenos Aires: Sudamericana, 1980): 711.

7. "Diseño para un estuche," in Eduardo Wilde, *Matemáticas y otras yerbas, Obras completas*, V (Buenos Aires: Lajouane, 1938): 171.

8. Lucio V. Mansilla, *Mis memorias* (Buenos Aires: Hachette, 1955): 65.

BORGES Y ESTELA CANTO: LA SOMBRA DE UNA DEDICATORIA

Alberto Moreiras
Duke University

Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce Labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche: "Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane." Roland Barthes

En su libro *Borges a contraluz* (1989) Estela Canto cuenta que fue íntima amiga de Jorge Luis Borges entre 1945 y 1952, aunque de forma especial en 1945. Hacia el final de ese año, Borges le propone matrimonio a Canto—Canto lo rechaza. En ese mismo año Borges escribe su cuento "El Aleph," publicado con dedicatoria "A Estela Canto." También en 1945 Canto publica su novela *El muro de mármol*, y en los primeros meses de 1946 redacta su siguiente novela, *El retrato y la imagen*. Propongo aquí indagar esos cruces biográfico-textuales bajo la hipótesis de lo que llamaré una inversión auto/heterográfica en los tres relatos mencionados. En otras palabras, voy a sostener que "El Aleph," *El muro* y *El retrato* esconden mensajes y respuestas a mensajes cruzados entre Borges y Canto, y por lo tanto que esos textos pueden ser legítimamente considerados desde una perspectiva autobiográfica.

Quizá de la escritura autográfica pueda también decirse que se produce en tanto que gratitud o en tanto que resentimiento, como dice Jacques Derrida a propósito de toda escritura ("Two words" 146). De cualquier forma, en cualquiera de esas dos modalidades, la escritura autográfica es un acto de amor. Si amor es, según la famosa definición de Jacques Lacan, "dar lo que no se tiene," el goce autográfico dependerá de esa extraña modalidad de intercambio. Así puede considerarse, por ejemplo, el intercambio autográfico

que ocurre entre Borges y Canto entre 1945 y 1946. La publicación en 1989 de *Borges a contraluz* proporciona un elemento documental especialmente importante para la comprensión de "El Aleph," pero también para el entendimiento cabal de las novelas de Canto. Estas, como mostraré, entran en relación intertextual con el texto de Borges. El análisis de ese intertexto llevará a postular en cada uno de sus elementos la existencia de una inversión heterográfica específica. El duro combate simbólico librado entre Borges y Canto en su intercambio de escritura adquiere cierto carácter paradigmático, susceptible de permitir una mejor comprensión del modo en que la autografía, entendida como inversión de la propia vida en escritura, depende siempre de un registro heterográfico; es decir, de cómo la autoescritura no es más que un modo particular de apertura a la demanda de otro, o del otro.

No se trata de agotar el análisis de los tres textos bajo estudio en sus mutuas imbricaciones, sino más bien de referirse a algunos elementos compartidos que, en lo que aquí me concierne, derivan de la relación erótica iniciada entre Borges y Canto con un largo paseo por la noche de Buenos Aires a principios de 1945.

La génesis de "El Aleph" está al menos parcialmente relacionada con el desarrollo del compromiso erótico entre Estela y Jorge Luis. A pocas semanas de comenzado, relata Canto, Borges le informó de que "quería escribir un cuento sobre un lugar que encerraba 'todos los lugares del mundo,' y que quería dedicar [le] ese cuento" (Borges 94).

Si un hombre es todos los hombres, una mujer es todas las mujeres. La historia aquí contada o interpretada aparece desde su gestación enmarcada en una singularización que es a la vez una proyección totalizante. Desde el principio, Estela reacciona con cierta incomodidad a esa particular despersonalización: "Yo tenía la sensación de que estaba tratando de halagarme, que empleaba uno de sus procedimientos destinados a atraer a las poetisas en ciernes" (Borges 94). Comoquiera, a los dos o tres días, Borges llega a casa de Canto con un pequeño instrumento de regalo, del que afirma que se trata de un aleph. "El objeto en cuestión era uno de esos juguetes con una lente fijada a un tubo bajo el cual había una planchita donde se hacía girar unas virutas de acero. Es decir, un calidoscopio"

(95). Estela, descuidadamente, deja que un niño lo destruya. Pero el regalo parece simbolizar la afirmación por parte de Borges de un régimen escópico en su propia relación con Estela. Borges le entrega a Estela un instrumento para mirar, advirtiéndole de que ese instrumento regirá simbólicamente la relación entre ambos en virtud de su identidad libidinal con el cuento cuya escritura comienza a ella dedicada. Estela procede a tratar ese objeto con un descuido que llevará a su destrucción.

En el relato de Canto, siguen para Borges unos días de fiebre creativa en la redacción del primer borrador de "El Aleph," días en los que Borges telefona "todas las mañanas" y manda "notas y postales anunciándome—redundantemente—que nos íbamos a ver esa noche" (95). Canto describe a Borges en un estado de exaltación delirante: "Me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno. Cuando me apretaba entre sus brazos, yo podía sentir su virilidad, pero nunca fue más allá de unos cuantos besos" (95). Es difícil saber si la función liberadora que Borges le atribuye a Estela depende de la escritura de "El Aleph," en el que como se sabe Beatriz Viterbo es la presencia femenina dominante; o si la carga libidinal que a todas luces el cuento va tomando está prestada de la anticipación de goce que siente Borges en la culminación de su relación con Estela. La ambigüedad en todo caso no se resuelve, sino que se complica, en la percepción de que Beatriz está muerta, y por lo tanto sólo aparece en el cuento como accesible en un más allá, tras el cruce extático de una frontera espiritual cuyo carácter de límite y de liberación está suficientemente resaltado tanto en "El Aleph" como en la *Divina comedia*.

Aunque por razones de espacio no puedo entrar aquí en un análisis que sin duda guarda extraordinarias sorpresas, quiero sin embargo citar unos versos glosados por María Zambrano: "Io tenni li piedi in quella parte della vita di lá de la quale non si puote ire piú per intendimento de ritornare" (citado en *Claros* 12). El comentario de Zambrano, encaminado a mostrar cómo "el temor del éxtasis que ante la claridad viviente acomete hace huir del claro del bosque a su visitante, que se torna así intruso" (12), sitúa el texto de Dante en la escena de las bodas, "único momento en que Dante encuentra

cara a cara a Beatriz [y] la ve burlarse . . . de la turbación que el enamorado sin par experimenta al verla de cerca y al poder servirla inesperadamente" (12). Una experiencia parecida acosa según toda evidencia a Borges ante Canto. Como Dante también Borges huye en turbación a la pieza vecina, en este caso la escritura.

Una noche Borges propone a Canto ir a cenar al Hotel Las Delicias de Adrogué. Caminan tras la cena hacia Mármol, mientras Borges, en estado de agitación, recita copiosamente versos de la *Commedia*. Cerca de Mármol se sientan a descansar en un banco, y allí Borges le propone a Estela matrimonio: "Estela . . . eh . . . ¿te casarías conmigo?" (98). Estela, sorprendida, le contesta con unas palabras que provocarían una reacción "grave y patética" (98), de consecuencias dramáticas porque tendieron un laberinto que Borges nunca pudo llegar a cruzar: "No podemos casarnos si antes no nos acostamos" (98). Según confiesa Canto, son palabras envenenadas para Borges, puesto que ella "sabía que era muy improbable que él quisiera seguir adelante" (98-99). Borges, como discusiones y acontecimientos posteriores revelarían con toda claridad, no podía acostarse con Estela si antes no se casaban.

El quiasmo está trazado, y el desencuentro se hace tanto más abismal cuanto que por un momento su contrario pareció insoslayable. A media escritura de "El Aleph," la reacción de Estela, posiblemente tan prevista por Borges como Estela prevee la suya, destruye la anticipación física de "liberación del infierno" que sentía Borges. Estela y Borges permanecerán desde entonces en lados opuestos de la gran frontera que en el cuento separa a Beatriz del narrador, la misma que en la *Commedia* separa a Dante de Beatrice. En el momento de mayor proximidad con Estela, cuando Borges parece decidirse a cruzar esa frontera pidiéndole específicamente, como en la obra de Dante, que le ayude a entrar en el paraíso, Estela impone una condición petrificante que Borges no puede cumplir. En palabras de Canto, "a partir de entonces él anduvo por terrenos no transitados antes. Sufrió profundamente y emergió aceptándose a sí mismo. Como el Orestes de Racine, su desgracia lo sobrepasó y lo convirtió finalmente en el Borges triunfal, el hombre que descubrió y aceptó su destino" (99). El objeto perdido emerge, en cuanto pérdida, como condición de la escritura.

Entretanto, y como consecuencia de la crisis en la relación erótica, Canto se siente cada vez más distanciada. "Esa primavera obtuve el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por mi novela *El muro de mármol*. Nuestra relación ya no era lo que había sido. Supongo que estaba un poco harta y, a finales de noviembre, me fui al Uruguay. Pasé allí tres meses muy felices y escribí otra novela, *El retrato y la imagen*. Tuve cartas de Borges, pero no me acuerdo lo que contesté, en caso de haber contestado. Mi mente estaba en otras cosas" (109). Aunque, por desgracia, Canto no da la fecha de las cartas de Borges que reproduce en *Borges a contraluz*, es quizá por esta época, con Estela en Buenos Aires inmediatamente antes o después de su estancia en Uruguay, pero guardando un silencio desesperante, que Borges le escribe para decirle "He concluido, bien o mal, tu cuento" (152).

El muro de mármol se publica, y es premiada también con el Premio de la Imprenta López, en la primavera sureña de 1945. Al menos parte de la novela fue escrita en el período de relación con Borges anterior a la crisis. No quiero de ninguna forma reducir la novela de Canto al estatuto de dilucidación simbólica de la relación amorosa que venía desarrollándose, igual que no pienso que "El Aleph" sea totalmente explicable como oferta sexual a Estela, pero en mi opinión hay en la novela elementos cuya inversión autográfica es fácilmente legible. La novela de Canto anticipa que la relación con Borges estaba destinada al fracaso al menos en su resolución convencional, además de permitir la conclusión de que la experiencia fue mucho más dolorosa para Canto de lo que ésta está dispuesta a admitir en *Borges a contraluz*.

El centro de la novela es la relación amorosa entre Marcos Mañé y Lucrecia Gallarte. Marcos propone a Lucrecia abandonar su casa e irse con él, pero Lucrecia, tras la intromisión de su hermana mayor Isabel, en papel de cabeza familiar luego de la muerte del padre, decide no hacerlo. La escena más relevante para nuestra comparación es la del momento en que Marcos vuelve a casa de Lucrecia para recogerla tras haber concertado la cita de huida. Marcos, para su sorpresa, encuentra a Isabel, y no a Lucrecia, esperando. Isabel le dice: "¿Qué intenciones tiene usted? Si sus intenciones son honorables, ¿por qué entra de noche sin llamar como un ladrón?"

(121). Marcos repite entonces, hasta cuatro veces en dos páginas de texto, "No tengo intenciones." Marcos abandona la casa, hundido en la percepción de que el juego está perdido, y de que debe dejar la esperanza de conseguir a Lucrecia: "un arreglo era imposible. Comenzaba a levantarse un muro pesado, infranqueable. —Esos muros se fortifican con cualquier intento de vencerlos, pensó. Las palabras lo habían creado. Su vuelta sería siempre *con intenciones*, y él no podía tener intenciones" (125). Este extraño pasaje, en el que sin embargo se ventila la totalidad de la construcción dramática de la novela, establece la presencia de una estructura de resistencia a la relación erótica similar, aunque opuesta, a la que llevó a Borges a rechazar para su pesar la propuesta de mantener sin más entrecurso sexual con Estela. Si Borges dependía fundamentalmente de la intención institucional garantizada en el matrimonio, Marcos (Estela) debe mantenerse al margen de tal intención. Toda teleología debe para él borrarse. Ahora bien, una vez insinuada la posibilidad teleológica, la frontera impasable—el muro—se fortificará con cualquier intento de vencerlo, dado que cualquier intento de desbancar la intención no puede menos que entenderse como orientado por una intención.

Si es correcto, como creo, interpretar este pasaje a la luz de la relación Canto-Borges, si este pasaje es traza de una fuerte inversión autográfico-libidinal en la novela, ha de constatarse también que al mismo tiempo el pasaje es respuesta e imagen especular de la actitud de Borges. En la inversión autográfica Canto incluye la traza heterográfica de su otro, Borges, aunque dentro de la dimensión paradójica de que lo enunciado en esa respuesta y compenetración de actitudes es la imposibilidad de encuentro, la imposibilidad de relación sexual entre ambos. La estructura quiasmática que separa en lo real a Canto y Borges los vincula simbólicamente en el enigma de la inversión heterográfica, en la escritura.

Marcos deja para siempre la casa de Lucrecia tras su conversación con Isabel. Pasarán dieciséis años antes del reencuentro que marca el presente novelístico. Dieciséis años después, Marcos está todavía obsesionado con la relación inconsumada, y confiesa al joven Damián Carman: "No haré nada hasta que recupere lo que perdí aquella noche. Todas mis palabras, mis acciones no tienen sentido.

Sólo esa noche cuenta, y la siguiente, la frustrada. *Ella vino a mi puerta como un ladrón, a apoderarse de algo*" (197; subrayado mío). La vida de Marcos se ha sucedido en el duelo aberrante por la pérdida de lo que nunca se llegó a tener, pero que había sido introyectado como el objeto más precioso.

Damián se entrega entonces a una acción mediadora que terminará trágicamente, tras nueva intervención de Isabel en papel de madre protectora y cabeza familiar, encargada de velar por la respetabilidad de intenciones de las personas a su cuidado. El tema del objeto precioso reaparece al final del libro, en lugar de importancia prominente. Lo destaco a mi vez por su relevancia en relación con la posterior novela de Canto, y en relación también con "El Aleph."

Damián, en la urgencia de su acción mediadora, alucina por dos veces sobre la existencia de algo que debe ser encontrado o recuperado. Sin duda se trata del mismo objeto cuyo robo está en juego tanto en las palabras de Isabel a Marcos ("entrar de noche sin llamar como un ladrón") como en las de Marcos a Damián ("Ella vino a mi puerta como un ladrón, a apoderarse de algo"). Esta es la primera referencia: "Tocaba la joya buscada en el pozo oscuro, y aunque las manos sangraran y el dolor fuera en aumento, se trataba de una recompensa extraordinaria: poder ofrecer la joya recobrada por mí, a mi amigo, para que él me lo agradeciera" (208). Esta es la segunda:

Confusamente recordé sólo una gran arca en un salón enorme, donde yo adivinaba cortinas. Algo irremediable, terrible, acababa de suceder, pero yo no recordaba qué. El arca tenía relación con aquello ... Mientras el viento soplaba mi amigo estaba sólo en aquella frágil casita de ventanas estrechas y brasas en la penumbra. Pero, al abrir yo el arca, el marfil iba a brillar en lo oscuro, sin cortinas, bajo un techo de pizarra que el viento no arrancaba. (213)

El tesoro brillante en lo oscuro es Lucrecia, o aquella parte de Lucrecia que Marcos anhela poseer para recuperar lo que una vez fue perdido. El terrible acontecimiento anunciado proféticamente en la segunda cita es la muerte de Lucrecia, cuyo cadáver es todo lo que Damián logra ofrecer a su amigo.

El muro de mármol narra la historia de un fracaso de relación, cifrado en la imposibilidad de "poder ofrecer la joya recobrada por mí, a mi amigo, para que él me lo agradeciera." El agradecimiento ante la presencia del don deja paso a la escritura como resentimiento. *El muro de mármol* interviene simbólicamente, arrojando contra el cadáver iluminante de Beatriz el cadáver meramente yerto y vacío de Lucrecia. El brutal canje de cadáveres que Canto parece proponerle a Borges se constituye como auto/heterografía porque en él Canto inscribe resentidamente la respuesta a la heterografía borgesiana de la muerta Beatriz. *El muro de mármol* es parcialmente la recusación por Canto de la idea de que el cadáver de la amada muerta pueda todavía encerrar la joya más preciosa. Es por lo tanto una contestación a Borges, un contra-aleph, fuertemente cargado de rechazo, por el que Canto se niega a asumir la posición abyecta en la que Borges parece haberla colocado.

Un segundo momento de respuesta en esta conversación escrituraria, o cruce de escrituras, ocurre en la siguiente novela de Canto, la que le ocupaba precisamente mientras llegaban cartas de Borges desde Buenos Aires cuya aparente contestación dice Canto no recordar, "en caso de haber contestado" (109). En mi opinión Canto sí contesta las cartas de Borges durante su estancia en Uruguay, y las contesta precisamente mediante la escritura de *El retrato y la imagen*. La contestación toma la forma de lo que es ni más ni menos que una nueva reescritura de "El Aleph," o bien la continuación de la reescritura emprendida en *El muro de mármol*.

A la dedicatoria que Borges inscribe en "El Aleph" responde Canto con un epígrafe tomado de las obras de Carl Jung, que debe haberle parecido bastante explícito dadas las circunstancias: "La salvación no llega yéndose o huyendo. Tampoco llega para el que se deja arrastrar sin voluntad. La salvación llega a través de una entrega total, y nuestra mirada debe ser dirigida hacia un centro." En esta cita resuenan poderosamente elementos ya encontrados en la relación Canto-Borges: el tema de la salvación, el tema de la resistencia a imperativos provinientes de la esfera familiar, y en especial el tema del don, asociado aquí al régimen escópico de la mirada centrada. En relación con esto último, cabe resaltar que la mirada es la metáfora dominante de salvación en *El retrato y la*

imagen, ya desde el título mismo. Conviene reparar en que este gesto escópico es también el dominante en "El Aleph," dado que el Aleph entra en Borges por sus ojos abiertos.

La contraposición de retrato e imagen es desde luego un elemento central en la estructura de "El Aleph." Los retratos aparecen en la primera página del cuento, cuando el narrador relata que, en sus visitas anuales a la casa de la calle Garay, se le pedía que aguardara "en el crepúsculo de la abarrotada salita" (112). Allí, nos dice,

estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos [de Beatriz]: Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico. (112)

En cuanto a imágenes, se recordará que Carlos Argentino Daneri, el Virgilio del narrador, lo lleva por fin al sótano de la casa de Garay y, tras recomendarle procedimientos para ver el Aleph, le dice: "Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz" (120).

La protagonista de *El retrato y la imagen*, Ida Ballenten, ha pasado su vida "dominada por dos grandes fuerzas opuestas: el amor y el miedo" (9). Enamorada cuando niña del pequeño Juan García, quien no parece corresponder a su interés, Ida, en un ataque de resentimiento motivado en realidad por malinterpretar como insulto un regalo de flores, le arroja una piedra con tan mala fortuna que provoca un accidente y causa la muerte del niño. El niño muerto Juan García cautivará la vida entera de Ida Ballenten, obsesionándola. "Huyó, perseguida por la imagen del rostro ensangrentado. En aquella mañana limpia, corriendo por los caminos de un parque conocido, empezó lo que Ida Ballenten creía el destino de su vida: ahogar el recuerdo, aniquilar la visión de la cara de Juan García" (38). En realidad, sin embargo, Ida vive su vida persiguiendo la recuperación posible de la imagen de Juan, perdida en el momento en que la piedra explota contra su cara.

Una de las revelaciones escandalosas de *Borges a contraluz* es el recuento de la conversación que Canto tuvo, a petición de Borges,

con un Dr. Cohen-Miller, con quien Borges había iniciado tratamiento psicoanalítico. El Dr. Cohen-Miller le pide a Canto que acceda al matrimonio sin poner condiciones previas, dado que en su opinión lo que él llama el problema de Georgie se arreglará precisamente tras el matrimonio. Las palabras memorables del doctor a Estela son las siguientes: "Piense en su patria, piense en la literatura argentina. Se lo aseguro: no tendrá que arrepentirse" (120).

El problema de Borges, en la interpretación de Cohen-Miller tal como se la da a Canto, es una impotencia de carácter edípico, provocada o exacerbada por un episodio de su adolescencia. Su padre, preocupado porque el hijo no había aun perdido su virginidad, concierta una cita para él en un burdel de Ginebra, y allí lo manda. Aparentemente, Borges, nos cuenta Canto, obsesionado con el pensamiento de que si su padre le proponía acostarse con esa mujer era porque él, el padre, ya se había acostado previamente con ella, no puede funcionar en su encuentro como hubiera sido deseable. Se produce entonces un doloroso escándalo en el entorno familiar. "Sus padres pensaron . . . que estaban ante un caso de deficiencia física. Tónicos, reconstituyentes, medicamentos le fueron dados para fortalecerlo; tenía un hígado débil . . . ¿No sería el hígado la causa? En consecuencia, se le hizo un tratamiento por deficiencia hepática" (117). El trauma adolescente, posiblemente en sí memoria de otros traumas más lejanos, pervive en el Borges maduro y marca irremisiblemente, según Estela, su relación con Estela. No necesitamos aquí, por supuesto, admitir la verdad propuesta por Cohen-Miller, ni la legitimidad de la versión de Canto, ni siquiera que haya relación alguna entre el Borges real y su leyenda. Importa sólo que Canto cuente lo que cuenta tal como lo hace.

Creo que la historia de Ida Ballenten, perdida entre olvidar o recuperar la imagen del niño muerto, asesinado involuntariamente por ella, puede muy bien relacionarse con ese crimen humillante de la niñez de Borges. También Borges, nos cuenta Canto, sale de Ginebra pensando que su destino depende de olvidar lo allí ocurrido, cuando lo que está en juego es la recta memoria. "La actitud de Borges hacia el sexo era de terror pánico, como si temiera la revelación que en él podía hallar. Sin embargo, toda su vida fue una

lucha por alcanzar esa revelación" (Borges 17).

Andando el tiempo Ida consigue un trabajo como corredora de comercio. Su fin es vender un procedimiento de reproducción mimética mediante el cual simples retratos pueden convertirse en brillantes reproducciones en relieve y color de miembros de la familia. Ella y sus compañeras de trabajo parten del paredón del cementerio de Chacarita, y van cubriendo sistemáticamente Buenos Aires, desde las afueras hacia el centro. Así hasta que un buen día Ida llega a casa de una mujer de luto, que pronto accede a dejarse hacer un retrato del difunto. En la fotografía que hubiera servido de modelo encuentra Ida el retrato de Juan García: "Vio, otra vez, un hombre flaco, de pie, con la mano apoyada en el respaldo de la silla. Lo reconoció como lo habría reconocido siempre, a través de años y de distancias, adivinó sus dientes desiguales y blanquísimos" (143). Su vida queda redimida entonces: "Sí; toda la humillación de Ida Ballenten había tenido un objeto. Los gritos de Estrella, la miseria de su pieza, los pronósticos de la señora de Pagés, los rechazos de algunas puertas, . . . tenían como objeto que Ida Ballenten pudiera mirar, a la quieta sombra de un gran pino, el rostro recobrado e intacto de Juan García" (146). Ida entra en trance extático, y su visión es cabalmente una repetición limitada de la enumeración que ofrece Borges en "El Aleph." Dice el texto:

¡Juan García, cuyo rostro la emocionaba como algunas veces el resplandor rosado del último sol crepuscular en los vidrios de una ventana oscura! Era otra vez la presencia del olor a madre selvas, y las brillantes noches de música y de marineros rubios, y el recuerdo del vestido más bonito que tuvo en su vida. Era la barranca, y los cadeneros, y los gritos de muchachos olvidados. Eran las estrellas de una luz de Bengala, vistas por primera vez, cayendo lentamente, como luciérnagas, en el agua oscura del estanque circular del parque, una noche de octubre, . . . Eran las flores con que Juan García . . . le había golpeado el pecho. Era la voz de Fanny, cuando Fanny comprendía . . . Era la tiniebla del cine, con sus imágenes de cosacos, de árabes, de ruletas, de guerras, de palacios, . . . (147)

Las analogías estructurales entre esta historia y los elementos centrales de "El Aleph" son muy obvias, y es extraño que no se hayan notado hasta ahora. De cualquier forma, el retrato de Juan muerto, como las imágenes de Beatriz muerta en el Aleph para Borges, representa para Ida el encuentro con el tesoro cuya pérdida había condenado su vida a la inanidad desorientada. A medida que Ida descende hacia un reencuentro regresivo con su centro sabe ya que el retrato de Juan García es también su propia imagen. En la Chacarita, delante de la tumba de Juan, Ida experimenta su última identidad: "Pero los ojos de Juan García la miraban e Ida Ballenten vió, más y más nítidamente, mientras todo se borraba alrededor, que en los ojos de él, como en un espejo, se reflejaba su verdadero rostro, por fin adquirido" (200).

Que Ida asume su muerte y acepta mediante su total entrega a la llamada del retrato cruzar la frontera que la separa de su verdadera imagen es la diferencia fundamental entre "El Aleph" y *El retrato y la imagen*. Aquí la salvación está sólo en la aceptación de la total intensidad incodificada del don. De nuevo el intertexto arroja una carga o registro heterográfico, dado que en la posición asumida, que plantea total gratitud y sometimiento, se manifiesta también la estructura de resentimiento heterográfico con respecto de la posición integrada en "El Aleph." Pero ¿cuál es ésta? Hemos visto la auto/heterografía cantiana respecto de Borges. Falta por ver la borgesiana respecto de los textos escritos por su amiga íntima.

La visión de Juan García es un falso Aleph. Ida percibe en él todos los momentos de su niñez, pero tal exceso es incommensurable con el portentoso proyecto de visión que el Aleph encierra, uno de cuyos momentos es por lo pronto la autovisión:

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, y vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré . . . (122)

En la visión del Aleph se dan pasado, presente y futuro, así como

otras percepciones temporales, con el resultado de que la experiencia de la propia muerte, o la de la identidad absoluta del yo con su historia, son, dentro del Aleph, experiencias parciales e insuficientes. El Aleph no se plantea como coincidencia, sino como puro exceso. Es un don, pero es un don en el que lo real es definido por su calidad de exceso con respecto de sí mismo, y por lo tanto no puede ser entendido más que como lo real en retirada. Entendido como lo real en retirada, es vivido y experimentado como su opuesto. En la pura inconcebibilidad de su presencia, el Aleph organiza una ruptura del campo expresivo, y por lo tanto, don puro, pura entrega de amor, exige no sólo la más profunda gratitud, sino también el más abismal resentimiento. En cuanto requeridor de gratitud, el Aleph pide una forma de escritura analógica siempre envuelta en la pérdida de su propia capacidad expresiva: escritura lapsaria. En cuanto proveedor de resentimiento, el Aleph impone la escritura lapsaria como única, insuficiente posibilidad de lectura.¹

En la escritura lapsaria ofrecida por Borges a Canto, Borges escribe de antemano la posibilidad de respuesta de Canto. A la vez, sin embargo, es Canto la que ofrece originalmente la posibilidad de escritura lapsaria. Borges planea gratitud y resentimiento en resentimiento y gratitud. Canto rechaza la experiencia lapsaria—para ella la recuperación de la imagen es una recuperación plena, igual que la experiencia erótica pasa por su consumación himeneica. Borges registra las dificultades de su imaginario erótico también al proponer en su escritura una experiencia de salto/caída basada en la constatación de la imposibilidad de coincidencia. Para Borges, efectivamente, no hay relación sexual porque no puede haberla. Para Canto no la hay porque puede haberla. Entre ambas posiciones el cruce heterográfico, o relación de amor en la escritura.

En "La fonction de l'écrit" Lacan repite su idea de que el lugar del Otro, designado con A (mayúscula), es un lugar de pérdida, de fisura, de falta ("une faille, un trou, une perte" [31]). El "objeto *a*" es lo que entra en funcionamiento en vista de tal pérdida. Pero *a*, dice Lacan, "no es sino una letra" (30). En cuanto tal, exige ser leída. La necesidad de lectura está ocasionada en la pérdida constitutiva que organiza el discurso:

De que los significantes se meten unos en otros, se componen, se telescopian se produce algo que, como significado, puede parecer enigmático, pero que es lo que está más próximo de lo que nosotros los analistas . . . tenemos por leer—el lapsus. Es a título de lapsus que ello significa alguna cosa, es decir, que ello puede leerse de una infinidad de maneras diferentes. Pero es precisamente por ello que ello se lee mal, o que ello se lee de través, o que ello no se lee. (37)

El lapsus no es simplemente una caída, sino también una interrupción, una discontinuidad, e indica lo que se ha escapado, es decir, lo que se ha retirado y, al retirarse, se ha hecho obtrusivo, y así ha venido a darse en presencia paradójica. La escritura lapsaria, escritura del objeto a, por definición objeto ausente, es quizá la escritura en juego en la inversión auto/heterográfica que marca la relación de escritura Canto-Borges. En ella Borges y Canto se dan mutuamente lo que no tienen: el objeto perdido, el objeto precioso, la joya en el fondo de un arca, el aleph calidoscópico, incluso los cadáveres entendidos como signos de un cuerpo reducido a su materialidad inalcanzable, más allá de la frontera del significado.

Dentro del sistema de "El Aleph" la escritura ocurre sobre un cuerpo muerto de mujer. La casa de Beatriz alberga el Aleph, y por lo tanto la casa de Beatriz es el sitio del don. Pero como el Aleph sólo puede ser olvidado, porque todos los Alephs son falsos alephs, la casa de Beatriz es también el lugar de los celos y del resentimiento.

Al principio de "El Aleph" el narrador nos dice que sus visitas a la calle Garay el día del aniversario de Beatriz eran una ceremonia de duelo. Volviendo a la casa de Beatriz, el narrador se entrega a la conmemoración de su amada: "ahora que estaba muerta, podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (112). La muerte de Beatriz se entiende así inicialmente como algo que proporciona cierta oportunidad, aunque imponga una doble renuncia: por un lado, la renuncia de Beatriz como don; por otro lado, la renuncia de las posibilidades torturantes de los celos y del resentimiento. La oportunidad que se ofrece al narrador es la posibilidad de la memoria entendida como consagración, es decir, como auto-ofrenda. Pero el narrador quiere que esa

autoconsagración esté libre de todo dolor. Manteniendo a Beatriz de tal modo en la memoria, el narrador vivirá en la memoria de Beatriz, auto-ofrecido, pero también libre de todo peligro. En esta estudiada ofrenda, que aparentemente resiste los celos y el resentimiento, el narrador está esencialmente sometido a los celos y al resentimiento, dado que renuncia a abrirse a la posibilidad amorosa del don de Beatriz.

La experiencia misma del Aleph pone fin a esa guardada consagración. En el Aleph, lo real retorna como el retorno de lo que está esencialmente fuera del alcance, más allá de toda apropiación. Beatriz, que aparece en el relato del narrador de su experiencia extática como emisora de cartas obscenas y como cadáver atroz en la cripta funeraria de la Chacarita, vuelve cegadoramente en tanto ocasión de infinitos celos y resentimiento, aunque su casa, su memoria, sea también la región del lúcido don interminable. Con él, con ellos, el narrador vive en la memoria de Beatriz, en su memoria como memoria total, ya no autoprotegiéndose, ya no autoconsagrándose.

Que la experiencia del don—inalcanzable fuera de los parámetros primeramente ofrecidos en los celos y en el resentimiento—sea la experiencia libre del pensamiento; que lo real en retirada venga a ser también lo real en don interminable; que la escritura sólo pueda sostenerse sobre el fondo sin fondo de lo dado—¿no es esa la lección final de toda autobiografía? Toda autobiografía es el recuerdo encubridor de un goce sin memoria.² No es sólo Borges el que responde a ello. También Estela Canto, cuya propia autobiografía, aunque parcial, *Borges a contraluz*, la hace a ella vivir en memoria de Borges, igual que Borges vivió en la estela de su memoria; al menos en el tiempo de la escritura.

Borges y Canto se autoescriben en la sombra lapsaria de una relación fallida—¿quién puede responder de su gratitud y de su resentimiento? Pero en el quiasmo que los une y los separa los ecos de su relación crean una relación erótica más fuerte quizá que la estable en la potencia engañosa de los cuerpos.

NOTAS

1. Cf. mi artículo "The Leap and the Lapse," con respecto del cual este es complemento y derivación.

2. Que la autobiografía es siempre recuerdo encubridor de un goce sin memoria lo sugirió Carlos Pérez durante su contribución al coloquio "Autobiografía y escritura" preparado por Juan Orbe y celebrado en Americas Society, Nueva York, Octubre 1993. En el mismo coloquio Daniel Balderston presentó un trabajo sobre *Borges a contraluz*. Una primera versión de mi propio trabajo fue presentada, a invitación de Angel Loureiro, en la reunión de MMLA de 1992, celebrada en St. Louis, Missouri. Esa versión fue provocativa y generosamente comentada por Randolph Pope. A todos ellos mi reconocimiento.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. "El Aleph." En *Prosa completa*, Vol. 2, Barcelona: Bruguera, 1980, 112-25.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- . *El muro de mármol*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- . *El retrato y la imagen*. Buenos Aires: Losada, 1950.
- Derrida, Jacques. "Two Words for Joyce." En *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French*. Eds. Derek Attridge & Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge UP, 1984. 145-59.
- Lacan, Jacques. *Encore. Le séminaire XX*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1975.
- Moreiras, Alberto. "The Leap and the Lapse. Hacking a Private Site in Cyberspace." En *Rethinking Technologies*. Ed. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: U of Minnesota P, [forthcoming 1993].
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

RECALLING THE SELF:
AUTOBIOGRAPHY, GENEALOGY,
AND DEATH IN SONATA DE OTOÑO

Brad Epps
Harvard University

L'autobiographie a beau être impossible, ça ne
l'empêche pas d'exister
Philippe Lejeune, *Moi aussi*

Je suis réduit à jouir de votre fantôme jour et
nuit, toujours, partout, excepté en votre présence
Casanova, *Histoire de ma vie*

A fugitivas sombras doy abrazos
Quevedo

Returning to Valle-Inclán's *Sonata de otoño*, I have a perverse and partial desire to read it as other than I remember: as less Spanish, less masculine, less dead. The perverse reading that I desire would counter the memory of a canonized and classified text like *Sonata de otoño*, revive its decadence, refigure its figures of masculinity and femininity, relocate its national significance, and repersonalize the memories and memoirs of the Marqués de Bradomín as other, as partly mine. Bradomín, the name in Spanish letters closest to my own, the proper name in which I find a fortuitously personal and phantasmal space, designates for me more than a fictionally discrete figure and accordingly flecks my reading of autobiography (and genealogy) as an elusive play of subjects, signs, and identities.¹ Such play is itself, insofar as it suggests the impropriety of the name and the trespass of authority, gravely indebted to the specter of non-originality, of parody, pastiche, and even plagiarism, that haunts, in the eyes of many readers, *Sonata de otoño*. Far from indicating an aesthetic fault or failure, this specter of non-

NOTAS

1. Cf. mi artículo "The Leap and the Lapse," con respecto del cual este es complemento y derivación.

2. Que la autobiografía es siempre recuerdo encubridor de un goce sin memoria lo sugirió Carlos Pérez durante su contribución al coloquio "Autobiografía y escritura" preparado por Juan Orbe y celebrado en Americas Society, Nueva York, Octubre 1993. En el mismo coloquio Daniel Balderston presentó un trabajo sobre *Borges a contraluz*. Una primera versión de mi propio trabajo fue presentada, a invitación de Angel Loureiro, en la reunión de MMLA de 1992, celebrada en St. Louis, Missouri. Esa versión fue provocativa y generosamente comentada por Randolph Pope. A todos ellos mi reconocimiento.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. "El Aleph." En *Prosa completa*, Vol. 2, Barcelona: Bruguera, 1980, 112-25.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- . *El muro de mármol*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- . *El retrato y la imagen*. Buenos Aires: Losada, 1950.
- Derrida, Jacques. "Two Words for Joyce." En *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French*. Eds. Derek Attridge & Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge UP, 1984. 145-59.
- Lacan, Jacques. *Encore. Le séminaire XX*. Ed. Jacques-Alain Miller. París: Seuil, 1975.
- Moreiras, Alberto. "The Leap and the Lapse. Hacking a Private Site in Cyberspace." En *Rethinking Technologies*. Ed. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: U of Minnesota P, [forthcoming 1993].
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

RECALLING THE SELF:
AUTOBIOGRAPHY, GENEALOGY,
AND DEATH IN SONATA DE OTOÑO

Brad Epps
Harvard University

L'autobiographie a beau être impossible, ça ne
l'empêche pas d'exister
Philippe Lejeune, *Moi aussi*

Je suis réduit à jouir de votre fantôme jour et
nuit, toujours, partout, excepté en votre présence
Casanova, *Histoire de ma vie*

A fugitivas sombras doy abrazos
Quevedo

Returning to Valle-Inclán's *Sonata de otoño*, I have a perverse and partial desire to read it as other than I remember: as less Spanish, less masculine, less dead. The perverse reading that I desire would counter the memory of a canonized and classified text like *Sonata de otoño*, revive its decadence, refigure its figures of masculinity and femininity, relocate its national significance, and repersonalize the memories and memoirs of the Marqués de Bradomín as other, as partly mine. Bradomín, the name in Spanish letters closest to my own, the proper name in which I find a fortuitously personal and phantasmal space, designates for me more than a fictionally discrete figure and accordingly flecks my reading of autobiography (and genealogy) as an elusive play of subjects, signs, and identities.¹ Such play is itself, insofar as it suggests the impropriety of the name and the trespass of authority, gravely indebted to the specter of non-originality, of parody, pastiche, and even plagiarism, that haunts, in the eyes of many readers, *Sonata de otoño*. Far from indicating an aesthetic fault or failure, this specter of non-