



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA ANGUSTIA Y EL DESEO EN LA NARRATIVA DE JORGE LUIS BORGES

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

ELIAB AMMISSADAY VARA MIRANDA

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

DIRECTORA DE TESIS



ABRIL 2022

Índice	
Agradecimientos	iii
Introducción.....	1
Capítulo I. La angustia y el deseo en el psicoanálisis	13
La constitución del sujeto.....	18
El deseo	27
La angustia	35
La experiencia amorosa.....	41
Capítulo II. La angustia en la narrativa de Borges	49
“El inmortal”.....	54
“El tintorero enmascarado Hákim de Merv”	69
“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	85
Discusión	105
Capítulo III. El deseo en la narrativa de Borges.....	114
“La intrusa”	119
“Emma Zunz”	132
“Ulrica”	144
Discusión.....	157
Conclusiones.....	166
Referencias	180

Introducción

Sin duda, todo análisis de la obra de Borges representa un desafío, tanto por su complejidad inherente como por el laberinto crítico que se ha formado en torno a ella. Más aún si se parte de un corpus teórico cuyo objeto de estudio principal no es la literatura. No obstante, la lectura de los textos borgesianos es tan cautivadora que cualquier reflexión posterior, más que un problema, se vuelve una riqueza en la medida en que se pone a la luz de operaciones y lógicas que no son comunes en la crítica, en este caso, de su narrativa.

Debido a que el psicoanálisis no es la senda más utilizada para dialogar con la obra del escritor, ha sido un privilegio mirar desde esta perspectiva motivos que ya han sido comentados por la crítica y, al mismo tiempo, retomar esta última para profundizar en la comprensión de los relatos del autor. Queda ahora compartir todo lo elaborado con la confianza de que el lector encontrará provechosos los análisis ulteriores.

Para tal motivo, es menester comenzar con algunas precisiones sobre el psicoanálisis, las características de las vertientes freudiana y lacaniana, que son las que dan sostén teórico a esta tesis, y su interés por las obras literarias. Asimismo, es importante señalar los estudios que se han hecho en esta misma línea, para después precisar el método utilizado en este examen, lo cual desembocará en una breve síntesis de lo que ofrece cada capítulo de este escrito.

El psicoanálisis es definido por Laplanche y Pontalis (2013: 316), como una disciplina en la que se distinguen tres niveles: 1) un método de investigación que consiste en evidenciar el significado inconsciente de palabras, actos y producciones imaginarias, con la asociación libre como principal fundamento; 2) un método terapéutico basado en esta investigación y 3) un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas que sintetizan los

dos anteriores. Cuando esta disciplina se dirige a objetos exteriores al campo de la cura tiende a recibir el nombre de *psicoanálisis aplicado* (Chemama), en el que el saber teórico es utilizado para reflexionar sobre las obras literarias o artísticas, las religiones, las instituciones, la medicina, la política o cualquier otra área, si bien desde un trayecto propio que no es el de un tratamiento. En el caso de la literatura, la siguiente cita puede ser de utilidad, si bien más adelante se describirá mejor la metodología seguida en esta tesis:

Si tomamos el ejemplo de la obra literaria, y si retenemos la acepción común del ‘psicoanálisis aplicado’, no se trata por consiguiente de abordar la obra como un síntoma neurótico, no se trata de ‘comprender’, de remitir el discurso del escritor a un saber constituido, sino de confiar en el escritor, en el trabajo de la escritura y la coherencia interna de la obra, en su desarrollo lógico. Y, lejos de un discurso manifiesto que esconde un sentido profundo, se trata de operar un desciframiento de los significantes en juego, o sea, de tomar el texto a la letra. (Chemama, 1996: 330)

Ejemplos de psicoanálisis aplicado los podemos encontrar tanto en la obra de Freud como en la de Lacan. De acuerdo con Chemama (1996: 331), entre los más famosos de Freud es posible hallar “al Edipo por supuesto, a la Gradiva de Jensen, al motivo de los tres cofres, a Hamlet, a Goethe, al Moisés de Miguel Ángel, a Leonardo da Vinci”. Del lado de Lacan, “*La carta robada* de Edgar Poe, *Booz dormido* [*La leyenda de los siglos*, Víctor Hugo], *El balcón* de Genet, *Hamlet*, *Antígona* y *Edipo en Colona* de Sófocles, la trilogía de Claudel, *El encantamiento de Lol V. Stein*, Joyce”. Además, en la teoría de ambos autores se hallan otros objetos de estudio que no corresponden a la clínica psicoanalítica, como las religiones, la lingüística o las matemáticas. Con esto se intenta exhibir que el psicoanálisis se ha interesado por la literatura desde sus orígenes, y que la aplicación de sus postulados hacia esta disciplina es pertinente, siempre y cuando se estudie a la letra¹, como se mencionó más arriba.

¹ Es importante indicar que el término “psicoanálisis aplicado” tiende a volverse ambiguo en la literatura psicoanalítica, ya que también se ha utilizado para estudios sobre obras literarias que precisamente incurrir en vicios como intentar psicoanalizar al autor o suponer que se puede hallar un sentido que permanecería oculto de no ser por la interpretación psicoanalítica. Para más información véase el artículo de Sánchez (2018), que

Cabe mencionar que este estudio utiliza términos de los dos psicoanalistas aludidos, por lo que es conveniente hacer también un par de notas someras acerca de lo que distingue a sus obras. El psicoanálisis de Freud brinda la primera propuesta sistematizada acerca del estudio del inconsciente, basada en sus descubrimientos clínicos sobre la histeria y otras manifestaciones, como los sueños. A lo largo de su obra, se erigen las dos tópicas que esquematizan las instancias psíquicas del sujeto dividido. Lo anterior implica que los procesos que lo determinan no se hallan completamente en su consciencia, sino que dependen, mayoritariamente, de lo que sucede en el inconsciente, cuya energía se administra según las exigencias del ello, el yo y el superyó. Es a partir de los avatares de esta energía que se explican conceptos como los mecanismos de defensa, los síntomas, las pulsiones y el deseo, por mencionar algunos.

La teoría de Lacan sigue de cerca la obra freudiana, tanto así que él continuamente la trata como un “retorno a Freud”, con lo cual critica ciertas ideas posfreudianas que, de acuerdo con él, tergiversaban sus planteamientos. Sin embargo, el psicoanalista francés, influenciado por el estructuralismo y la lingüística, suma su propia perspectiva, concentrada en buena medida en el lenguaje. A la vez, ubica sus propuestas dentro de tres registros fundamentales: el imaginario, el simbólico y el real. El primero abarca sus ideas acerca de la formación de la imagen yoica y las representaciones, el segundo la cuestión del Otro, los significantes y la introducción del sujeto en el lenguaje; finalmente, el registro de lo real se refiere a todo lo que no tiene representación ni significación, pero que interpela al sujeto. A

discute esta acepción del término e insta al modo de lectura de Lacan desde el psicoanálisis, que es “el de verificar cómo la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, es decir, delimitar la lógica del inconsciente presente en el texto literario”, para lo cual es de suma importancia servirse de la crítica literaria sobre el tema, todo lo cual es congruente con lo ya señalado y corresponde a la perspectiva utilizada en este estudio.

partir de esta distinción es que desarrolla sus proposiciones acerca de la estructura del inconsciente, la diferencia entre los sexos, la angustia, el goce y la falta, por poner algunos ejemplos.

Es evidente que los párrafos anteriores apenas y refieren algunas especificidades sobre ambas teorías y dejan fuera planteamientos importantes de los psicoanalistas, pero sirven para ubicar el énfasis que cada uno le imprime a su obra. En lo que concierne a este análisis, los conceptos a tratar siguen mayoritariamente los planteamientos de los dos autores, en tanto ambos tienen un cuerpo teórico congruente entre sí. Empero, es importante recalcar que para los conceptos de Otro y angustia sí se utilizan planteamientos exclusivamente lacanianos, ya que el primero sólo se encuentra en su teoría y el segundo reelabora lo que Freud había planteado hasta entonces.

Resulta innecesaria una justificación acerca del interés que suscita la obra borgesiana, tan suntuosa, pero sí conviene describir el deseo de estudiarla bajo la mirada de esta teoría, y es que “para un estudioso de la psiquis humana, la obra de arte es un producto rico en sugerencias y descubrimientos, tanto más cuando nos abocamos a creaciones que, como la de Borges, están saturadas de significantes” (Woscoboinik, 1988: 22). Esta última razón aplica a los intereses de este examen dado que, efectivamente, la lectura de la narrativa del autor permite vislumbrar una saturación de motivos que establecen un diálogo fértil con los conceptos psicoanalíticos, en tanto establecen convergencias significativas.

Algunos de los temas en los que coinciden las dos obras se enuncian como sigue: la interrogante con respecto a la identidad, la instancia del Otro que en Borges aparece bajo diferentes formas (el creador, la divinidad, un orden absoluto como el de “La biblioteca de Babel” o “La lotería de Babilonia”), el espejo como sostén e inquisidor del yo, los vericuetos

del lenguaje para intentar hacer una representación del ser, los equívocos del deseo o los objetos maravillosos que fascinan a la vez que horrorizan. Estas correspondencias no son exhaustivas, pero conviene subrayarlas ya que son precisamente las que se irán desarrollando a lo largo de esta tesis. Como se ve, no son menores, ya que alcanzan temas caros al escritor argentino y, al mismo tiempo, se añaden a las que se han realizado en ocasiones anteriores:

Algunos de los estudios encontrados que se han realizado desde el psicoanálisis en relación con la obra de Borges se enlistan a continuación. El primero de ellos, originalmente publicado en francés en 1981, se titula *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador* (Anzieu, 1993), y contiene un capítulo donde se discute la cuestión de la doble simetría especular, el código de la biblioteca total y la búsqueda del código de todos los códigos.

Más adelante, se publicó el estudio de Woscoboinik (1988), titulado *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, que fue fundamental para el desarrollo de este trabajo, y se trata de un meticuloso examen que integra diversos aspectos de la narrativa del escritor en consonancia con los postulados de la teoría psicoanalítica, como lo tocante a la sexualidad, la muerte, la creación literaria, el lenguaje, los sueños y las pesadillas. Como puede notarse, esta sucesión de elementos heterogéneos es capital dentro del psicoanálisis y, al mismo tiempo, responde a interrogantes sobre la obra del autor.

Kancyper (2003), por su parte, en *Jorge Luis Borges, o la pasión de la amistad*, usa fragmentos de cuentos y poemas del autor para ilustrar temas relacionados con su dificultad para identificarse con su propia imagen, el conflicto que se gestó con sus padres y el complejo fraterno que esto le originó. Después, Braunstein (2008), en *Memoria y espanto O el recuerdo de infancia* problematiza las fantasías que priman en la memoria de algunos escritores,

construidas a raíz de ciertas vivencias que comparten el rasgo de ser traumáticas. En el caso de Borges, el recuerdo infantil de un espejo tripartito pudo tener repercusiones en la ulterior utilización de este significante en su escritura, de acuerdo con la tesis del psicoanalista. Por último, la investigación hecha por Marín (2009) que lleva por título *Borges, Freud, Lacan: los senderos trifurcados del deseo*, cuestiona el estatuto de lo que se considera como real y la manera en que se hacen ficciones a partir de ello, a través de las concepciones sobre la realidad y los sueños que tuvieron los tres autores.

Partir de esta teoría no implica que se hayan hecho a un lado los estudios que tratan la narrativa borgesiana desde la perspectiva literaria. Al contrario, para el desarrollo de esta tesis fueron de lo más útiles ciertos análisis, como el clásico estudio de Barrenechea (1984), acerca de la expresión de la irrealidad en la obra del autor, sobre todo por sus referencias en torno al infinito, las pesadillas, los espejos y el tiempo, todos elementos en los que puede acechar una irrealidad inquietante. Asimismo, los avances de Huici (1998), con respecto al símbolo del laberinto borgesiano, cuya manifestación es más palpable en cuentos como “El inmortal”, pero que al mismo tiempo atraviesa toda su obra. Del mismo modo, el libro de Molloy (1999) sobre las letras de Borges fue de gran ayuda para dilucidar lo referente a las máscaras, motivo de gran relevancia en relatos como “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”.

Por último, es relevante resaltar dos estudios que brindaron información muy valiosa para dilucidar conceptos clave relacionados con la angustia y el deseo. Primeramente, el examen de Urbina (2010), titulado *Borges, creador de Dios. La configuración de Dios como personaje en la narrativa borgeana*, mismo que a partir de su concepto de metahierofanía, permitió esclarecer otro que tiene una gran proximidad, el de lo numinoso, lo cual también

ayudó a identificar a este último dentro de los análisis hechos con respecto a la angustia. Por otro lado, el estudio de Pérez (2010), que se titula *La imagen femenina en la narrativa de Borges*, fue de lo más provechoso para escribir el tercer capítulo, en el que los personajes femeninos son el núcleo de lo que sucede en los relatos analizados y, además, brindó información sobre la sexualidad, el erotismo y, en última instancia, el deseo, eje sobre el que gira dicho capítulo.

Como se ha vuelto evidente, las categorías de análisis de este escrito son la angustia y el deseo, de acuerdo con su concepción psicoanalítica. A partir de esta última se identificaron indicios que permiten ubicar ambos conceptos en los cuentos del autor, con lo cual se pudo establecer la siguiente hipótesis: en la narrativa de Borges, la angustia se reconoce cuando hay encuentros con lo numinoso y en las experiencias que provocan la disolución del sujeto. El deseo se identifica en las interacciones del protagonista con personajes femeninos, y donde es posible encontrar la alienación, la separación o la experiencia amorosa.

Ahora bien, el método utilizado fue, primeramente, reconocer dichos indicios tanto para la categoría de la angustia, como para la del deseo. A partir de allí se realizó un trabajo de abstracción mediante el cual se buscó identificar estos indicios en los seis cuentos seleccionados. Dicha abstracción se realizó en diferentes niveles: en el desarrollo del tema en el relato, en los motivos borgesianos asociados, en el discurso de los personajes con respecto a sus percepciones y emociones, así como el tipo de relaciones que establecen y en los recursos del escritor para elaborar interrogantes sobre la identidad, la irrealidad, el erotismo, la violencia o el tiempo.

Con esta base se fue desarrollando un comentario textual en el que se desvelaron las relaciones entre los indicios del deseo y la angustia con los elementos de la abstracción descrita. Estos vínculos permitieron reflexionar acerca de las operaciones psicoanalíticas que se revelan en la narrativa de Borges, dejando traslucir una lógica particular que se explica desde esta teoría, pero que, sobre todo, enriquece la interpretación sobre la literatura del autor. Asimismo, se abrió el espacio en las discusiones para comentar aspectos de los relatos seleccionados que, si bien no estaban contemplados en la hipótesis, exigían una elaboración detallada, en tanto también son representativos del deseo y la angustia. A partir de lo anterior, se dividió el documento en tres capítulos, el primero de carácter teórico y los otros totalmente enfocados en cuentos del escritor, tal y como se describe a continuación:

El primer capítulo lleva por nombre “La angustia y el deseo en el psicoanálisis” y, como su nombre lo indica, se orienta a dilucidar el mecanismo teórico que da sostén al resto del escrito. En el psicoanálisis los conceptos de angustia y deseo convocan a otros sin los cuales no alcanzarían toda su profundidad. En ambos casos, la *falta* y el *Otro* son primordiales. Asimismo, para abarcar el deseo es necesario revisar el proceso de *alienación* y *separación* descrito por esta teoría. En el caso de la angustia, se verá que tanto lo *numinoso* como la *disolución del sujeto* pueden mejorar la comprensión de dicho afecto. Finalmente, se dará un espacio especial para explorar la *experiencia amorosa*, en la que conviven deseo y angustia. Como se puede inferir, la mayoría de estos conceptos no aparecen bajo estos nombres en la narrativa de Borges, por lo que se ofrecen ejemplos de sus cuentos, pero también de su obra poética y ensayística para esclarecerlos, lo cual los coloca en un contexto más bien literario y, al mismo tiempo, genera una aproximación de los análisis que siguen.

El segundo capítulo, titulado “La angustia en la narrativa de Borges”, retoma los planteamientos teóricos sobre el tema, pero directamente especificados en tres cuentos del autor: “El inmortal”, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. El objetivo de estos análisis es identificar lo concerniente a lo numinoso y a la disolución del sujeto, en tanto indicios de la angustia. Sin embargo, cada uno plantea operaciones singulares y abre el camino a nuevos elementos. En el análisis de “El inmortal”, por ejemplo, tras recorrer una multiplicidad de laberintos, se desemboca en el interrogante borgesiano sobre la eternidad, vista como una saturación de experiencias vitales que, en estos términos, no hace sino diluir al sujeto. De allí que la cercanía con la numinosa Ciudad Inmortal, símbolo perenne, sea fascinante y terrible. Por otro lado, el análisis sobre “El tintorero...” añade lo inquietante que resultan los motivos de la máscara y el velo dentro de la narrativa de Borges, ya que ambos cuestionan la subjetividad, tanto por su ligazón con la figura de Asterión y las pesadillas, como por su vínculo con el semblante femenino detrás del cual no hay más que un vacío. Finalmente, el examen acerca de “Tlön...” subraya la convergencia borgesiana entre los espejos y los libros en clave angustiante, por decirlo de algún modo. Es casi un lugar común la idea de que los espejos son inquietantes en la narrativa del escritor, pero en este análisis se explora dicha asociación bajo la mirada psicoanalítica, en la que intervienen operaciones constitutivas del sujeto, que se suceden en los albores de la vida. Asimismo, se estudian las consecuencias funestas de cerrar la necesaria distancia entre las palabras y las cosas, fenómeno que ejecuta Borges en sus reflexiones sobre el Orbis Tertius.

Por último, el tercer capítulo se ha denominado “El deseo en la narrativa de Borges” y, como el anterior, parte de la teoría para especificarla en otros tres relatos: “La intrusa”,

“Emma Zunz” y “Ulrica”. En estos análisis se busca identificar los conceptos asociados con el deseo, enunciados en la hipótesis. Empero, como ocurre con el capítulo dos, cada apartado requiere de su propia elaboración y exige, a su vez, elementos nuevos. En el de “La intrusa” se explora lo que el psicoanálisis comprende por alienación, que en el cuento se expresa en la relación esférica que caracteriza a sus personajes. Bajo esa lógica, quien funge como la intrusa provoca una grieta que permite asomos de deseo, pero que rápidamente se va intentando suturar hasta que acaece la tragedia de eliminarla. En “Emma Zunz” también ocurre un asesinato, pero perpetuado ya no por la alienación, sino por la separación que ocurre en la protagonista con respecto a su padre y a los motivos que tenía para vengarlo. En este caso, el corte que implica la relación sexual ocurrida en el relato tiene una fuerza contundente, pues en un solo movimiento abre el espacio para que el deseo de Emma se prefigure. Por último, en el análisis de “Ulrica” se intenta aprehender lo concerniente a la experiencia amorosa entre los personajes. Como el propio amor en el cuento, esta intención fracasa, pero su desarrollo permite vislumbrar cuestiones acerca de la temporalidad, la sexualidad, la angustia y la muerte, todas contradicciones que caben en el breve y prodigioso relato.

Como puede verse, a lo largo del estudio se busca abarcar diferentes períodos en la escritura de Borges. Debido a ello es que los cuentos elegidos pertenecen a cinco compilaciones de relatos del autor, que comprenden casi toda su narrativa, excluyendo tan sólo a *La memoria de Shakespeare*, publicado en 1983. En orden cronológico, los cuentos elegidos y las compilaciones a las que corresponden se enumeran a continuación. De *Historia Universal de la Infamia* (1935), se analiza “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”; de *Ficciones* (1944) se retoma “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”; de *El Aleph* (1949) se eligieron dos

cuentos: “El inmortal” y “Emma Zunz”. En cuanto a *El informe de Brodie* (1970), se trabaja con “La intrusa”; finalmente, “Ulrica” se toma de *El libro de arena* (1975).

La elección de los relatos obedece entonces a la intención de extender los análisis a los cinco períodos descritos, ya que así se puede vislumbrar con mayor precisión lo correspondiente a la hipótesis de este examen. En correspondencia con esta última, los cuentos analizados en el segundo capítulo, sobre la angustia, se eligieron debido a que en ellos es muy clara la manifestación de lo numinoso y, al mismo tiempo, ésta lleva a consecuencias notoriamente terribles, entre las cuales destaca la disolución del sujeto². En un mimo tenor, para las narraciones estudiadas en el tercer capítulo, sobre el deseo, se priorizó la interacción con un personaje femenino; de allí que los cuento elegidos giraran en torno a ésta³, y a partir de allí se buscó lo concerniente a la alienación, la separación o la experiencia amorosa.

A pesar de las limitaciones que tiene todo análisis de la obra de Borges, que se precisarán más adelante, este estudio permite continuar la interpretación que hay acerca de su narrativa desde una teoría que no ha sido tan utilizada para tal fin. A la vez, se centra en categorías de análisis que son infrecuentes en la crítica en torno a la obra del autor, pero no por ello menos importantes. La angustia lleva a hacer reflexiones enriquecedoras que involucran a la identidad, la subjetividad y la relación con lo ominoso. El deseo, a su vez, abre interrogantes como el de la sexualidad en los relatos borgesianos. Esta última no tiende

² En otros cuentos del catálogo borgesiano existen estas características, claro está, pero tienen menor claridad, pertenecen a una misma compilación de relatos o sólo se prioriza lo numinoso. Es el caso de “El Aleph”, por ejemplo, que claramente exhibe un objeto con esta condición, pero las consecuencias de su encuentro no se describen con el detalle y la atrocidad que hay en “El inmortal”, de la misma compilación.

³ Esta característica tiene una menor frecuencia en las narraciones del autor, por lo que fue más sencillo hacer una selección de relatos. Hay personajes femeninos también en “El Congreso”, “El Zahir” y “El Aleph”, pero el relato en sí mismo no se concentra tanto en su interacción.

a comentarse, o si se hace, se da por hecho que encuentra un rechazo por parte del escritor. Sin embargo, el erotismo y la sexualidad están presentes, y su valencia no es necesariamente negativa. Pensarlos desde esta perspectiva parece profundizar en conclusiones que ya se habían vuelto un lugar común al leer a Borges.

Por último, es interesante subrayar que se pudieron utilizar indicios que no se han hallado en otros estudios acerca de la narrativa del escritor, como el Otro, la falta, la alienación o la separación, y si bien están cercanos a otros conceptos que sí es posible leer en la crítica, su uso parte de una teoría con una lógica particular, lo cual permite revelar si las relaciones que tienen en ésta también pueden brindar información relevante sobre la narrativa borgesiana.

Capítulo I. La angustia y el deseo en el psicoanálisis

El objetivo del presente capítulo es revisar, desde la teoría psicoanalítica, los dos conceptos que funcionan como los ejes de este estudio sobre la narrativa de Borges: la *angustia* y el *deseo*. Por tal motivo será necesario establecer, en un primer apartado, cómo entiende esta perspectiva la constitución del sujeto, puesto que sólo a partir de allí es que se puede lograr una comprensión íntegra de ambos. En ese sentido, se definirá qué significan los postulados de la *falta* y el *Otro*, en tanto éstos tienen un rol fundamental en dicha constitución.

La falta tiene dos acepciones: una freudiana que establece a un sujeto dividido y otra lacaniana que se enfoca en la pérdida del ser en el lenguaje. La primera cuestiona a un sujeto que está lejos de poseer una identidad que persista en el tiempo. La segunda implica que el ser de dicho sujeto, toda vez que quiera identificarse con cualquier representación, como su nombre o su imagen, se perderá entre las redes simbólicas del lenguaje. Ambos temas, la inexistencia de la identidad y la imposibilidad de las palabras para aprehender el ser de las cosas son de interés para Borges, que los interroga no sólo en su narrativa, sino a lo largo de su obra.

De acuerdo con el psicoanálisis, las representaciones recién mencionadas (nombre e imagen), le vienen al sujeto desde el Otro, en buena medida a través del estadio del espejo, ambos conceptos lacanianos. Durante el estadio, el sujeto en ciernes depende de esta instancia exterior y anterior a él, que le va dotando de identidad. Sin embargo, nunca hay una concordancia absoluta, sino la falta que ya se ha descrito. En la literatura borgesiana, el frágil soporte que el espejo da a la identidad y las diferentes instancias que se asemejan al Otro del psicoanálisis, como la divinidad, son preocupaciones recurrentes que, sin dejar de ser atroces, reflejan el profundo deseo que hay en la creación.

En el segundo apartado, se revisará cómo interactúan la falta y el Otro con el deseo, y además se definirán la *alienación* y la *separación*, indicios que permiten identificar dicho concepto en la narrativa del autor. De entrada, el deseo no podría existir sin la falta, pues éste se sostiene en la insatisfacción del sujeto de no hallar lo que lo divide o la palabra que designe su ser. El sujeto busca ya sea palabras especiales, casi divinas, como sucede en “Undr” y en “El espejo y la máscara”, o aquello que no tiene y que daría sentido a su existencia, como las vindicaciones en “La biblioteca de Babel”.

Dicho deseo proviene del Otro, que no sólo asigna representantes para el sujeto sino la base sobre la cual se establece aquél. Lo anterior sucede en tres sentidos diferentes: 1) el sujeto se dirige hacia los objetos hacia los cuales se ha lanzado el deseo del Otro, 2) el sujeto desea al Otro, la comunión con él, y 3) el sujeto desea el deseo del Otro, es decir, su reconocimiento y amor. Sin embargo, a pesar de su injerencia, el Otro también está afectado por la falta: no puede dar cuenta de sí mismo o del ser del sujeto. Esta marca, por llamarle de algún modo, recuerda a la del creador de “Las ruinas circulares” o al dios de Shakespeare en “*Everything and nothing*”, instancias que avivan el deseo de sus creaciones, pero fallan a la hora de responder por el ser.

Lo afortunado de la falta del Otro es que logra que el sujeto se separe de éste para asumir lo que puede de su propio deseo. Esto se logra, de acuerdo con el psicoanálisis, a través de dos operaciones: la alienación y la separación. En la primera el sujeto está capturado aún por los referentes con los que un supuesto Otro absoluto lo ha identificado, tal y como los habitantes de Babilonia dependen, en la narración borgesiana, del influjo de una Compañía que decide su destino. Para la separación, la clave se halla en la doble falta que

atraviesa tanto al sujeto como al Otro, lo que genera en el primero la búsqueda propia de aquello que desea.

El tercer apartado, el de la angustia, dará cuenta de todo lo que sucedería si la operación anterior no llega a buen término, es decir, si no se instaura la falta. Además, se explicarán lo *numinoso* y la *disolución del sujeto*, ambos indicios de la angustia en la narrativa de Borges. Si la falta es condición del deseo, su abolición genera el afecto de la angustia, razón por la cual habría que sostenerla y tomar distancia de aquello que podría colmarla. Si se sigue lo dicho hasta aquí, eso implica que el sujeto debería alejarse de: 1) alguna palabra definitiva que designe al ser, 2) algún objeto maravilloso que prometa invalidar la división del sujeto y, 3) el Otro íntegro, el de la alienación. Empero, como ya se señaló, los personajes borgesianos con frecuencia buscan estos elementos. Es particular el ejemplo de los objetos fantásticos, en tanto el catálogo del autor incluye varios: los tigres azules, el libro de arena, el Aleph o el Zahir, por mencionar algunos. En sus relatos homónimos, dichos objetos prometen atributos casi divinos, que terminan en situaciones terribles y hasta de locura.

Estas tres opciones pueden incluirse fácilmente en la experiencia de lo numinoso que, como se verá, en su definición incluye los aspectos de la fascinación y la majestad, a un lado del misterio y lo terrible. Cada vez que hay un encuentro con lo numinoso, ya sea porque se halló la palabra absoluta en “La escritura del dios” o el rabino de “El golem” fue mirado por su propio creador, hay un sentimiento angustiante, que puede percibirse también en lo que sucede con los sujetos cuando esta experiencia se dilata, es decir, su disolución, que acaece al perder éstos lo que aseguraría su existencia.

El último apartado intentará aproximarse al fenómeno de la experiencia amorosa, que tiene matices tanto de la angustia como del deseo, lo que implica que también se emparenta con la falta y el Otro. El amor también tiene a la falta como condición de su existencia, ya que sólo un sujeto dividido podría enamorarse y desear a alguien más. Para Borges, particularmente en su poesía, la experiencia amorosa tiende a subrayar la identidad endeble del enamorado, quien enunciará palabras de amor en un intento fútil de nombrar el ser de su amada, experiencia que tiende lazos con lo dicho sobre la falta en el lenguaje. Además, esta búsqueda de ser amado actualiza en el sujeto lo que se vio acerca del reconocimiento y amor que se pretende del Otro.

Así, deseo y amor se entrelazan, pero difieren en tanto el primero se sostiene en la insatisfacción, mientras que el segundo genera la ilusión de un encuentro logrado con el objeto de amor, cuya característica esencial es que se encuentra idealizado. En algunos cuentos de Borges las mujeres tienden a estar sumamente ensalzadas, lo cual enamora al narrador. Paradójicamente, esto causa una distancia con la amada que va creciendo conforme avanza el relato. Dicho alejamiento, a la manera de lo que sucede con lo numinoso, evita que el encuentro se dilate lo suficiente para que se mire detrás de la ilusión.

El encuentro bien puede ser verdadero, como sucede en “El Congreso”, pero es imposible perpetuarlo, por lo que la separación de los amantes se vuelve inexorable. Esta relación entre tiempo y amor es también una preocupación constante en Borges que se subrayará, ya que genera reflexiones acerca de la distancia, la pérdida y la angustia que sobrevendría en el caso funesto de volver infinita a la experiencia amorosa. Quizá por esta razón es que algunas de las mujeres amadas en la narrativa de Borges estén muertas, como es el caso de Teodelina Villar y Beatriz Viterbo. Sólo a partir de su ausencia, y del

alejamiento radical que su muerte produce en el narrador y en el tiempo, tiene cabida el deseo que anima los relatos.

A lo largo de las dilucidaciones de estos cuatro apartados, el lector podrá encontrar ejemplos desarrollados de la obra de Borges que acompañarán a los conceptos psicoanalíticos, con la finalidad de que éstos obtengan la mayor claridad posible. Si bien la mayor parte de estos ejemplos son de la narrativa del autor, algunos pertenecen a sus ensayos y poemas, lo cual enriquece lo enunciado por la teoría, a la vez que resalta el interés borgesiano por cuestiones como la identidad, el lenguaje o el amor. El objetivo de este primer capítulo es, entonces, constituir un marco teórico sólido que sirva como base sobre la cual se asienten los análisis ulteriores.

La constitución del sujeto⁴

La correcta intelección de los conceptos de angustia y deseo requiere, casi de manera ineludible, de la referencia a la constitución del sujeto, vista desde el psicoanálisis. Específicamente, de la comprensión de cómo operan los postulados de la *falta* y el *Otro* para dicho fin, así como su convergencia en el desarrollo del estadio del espejo, cuyo valor es también imprescindible.

Acerca de la *falta*, es importante distinguir que tiene, por lo menos, dos acepciones: una que establece a un sujeto dividido y que pertenece a la época de los postulados freudianos; y otra, más bien lacaniana que, si bien no contradice a la primera, se enfoca en la pérdida del ser en el lenguaje. Ambas, a su vez, mantienen correspondencias con algunas ideas presentes a lo largo de la obra de Borges, como se verá a continuación.

En Freud, el concepto de falta puede desembocar en la noción de la división del sujeto por medio de caminos particulares. Para comenzar, la falta supone una pérdida de ese estado mítico, de pura satisfacción, en el que se encuentra el sujeto en ciernes, mismo que pretende recobrar de forma constante durante toda su vida. Esto implica que aquél no está completo, sino dividido, ya que siempre se encuentra buscando, sin éxito, aquello que pudiese restituirlo a tal primigenio estado idílico.

Por otro lado, el psicoanálisis freudiano postuló, casi desde sus inicios, la existencia de fuerzas contiguas a la de la consciencia, mismas que no sólo influyen en la vida del ser

⁴ Es importante mencionar que, para la teoría psicoanalítica, los términos “identidad” y “yo”, que en este documento aparecen como análogos, se distinguen del de “sujeto”. Los primeros tienen que ver con la aparente coincidencia entre la imagen con la que el sujeto se identifica y él mismo; en ese sentido, como se verá, son equívocos. El segundo, en cambio, se trata del sujeto del deseo, mismo que es un efecto de la inmersión del *infans* en el lenguaje (Chemama, 1996: 424).

humano, sino que la determinan. De ese modo, se estableció una segmentación entre la razón y el inconsciente, la voluntad y lo que se dio por llamar las instancias psíquicas (ello, yo y superyó). De estas dos vías se infiere que, bajo la perspectiva del psicoanalista vienés, donde debiera existir una identidad no hay más que una falta, lo cual implica a un sujeto dividido (Freud, 2010).

Lo anterior puede relacionarse fácilmente con la idea que presenta Borges acerca de la identidad en varios de sus textos. En “Nueva refutación del tiempo”, el escritor ensaya la tesis según la cual, si se siguen los postulados del idealismo, el tiempo puede negarse, tal y como sucedería no sólo con la materia, de acuerdo con esta escuela filosófica, sino como también le ocurre al yo. Así, algunas de las líneas de este ensayo apuntan:

Para Hume... tampoco puede hablarse de las percepciones de la mente, ya que la mente no es otra cosa que una serie de percepciones. El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio... Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. (OCII: 147)

Esta idea sobre la imposibilidad de pensar un yo, debido a que éste vendría a ser una serie de impresiones inconexas, divididas, se repite, con sus respectivas variantes, tanto en el ensayo titulado “El budismo”⁵, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”⁶, por poner un par de ejemplos más. Lo esencial de su mención es notar ciertas correspondencias que mantienen con la obra

⁵ Si bien Borges está hablando de la doctrina y no necesariamente escribe a título personal, es llamativa la similitud con la que describe la negación del yo en este texto y en “Nueva refutación del tiempo”, así como la mención de Hume en ambos. En “El budismo” destaca:

Una de las desilusiones capitales es la del yo. El budismo concuerda así con Hume, con Schopenhauer y con nuestro Macedonio Fernández. No hay un sujeto, lo que hay es una serie de estados mentales. Si digo ‘yo pienso’, estoy incurriendo en un error, porque supongo un sujeto constante y luego una obra de ese sujeto, que es el pensamiento. (OCIII: 275)

⁶ Las alusiones al idealismo también son frecuentes en este cuento que postula un planeta en el que la división de las percepciones de la mente es tal, que las mismas no encuentran ningún tipo de vinculación entre sí, lo cual hace imposible la existencia de un yo: “Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior” (OCI: 466).

freudiana: más que un individuo que podría ser dueño de sí mismo, lo que hay en ambas perspectivas es un sujeto dividido, subordinado a otras instancias; un sujeto en falta, que está lejos de encontrarse con la satisfacción que supondría ser poseedor de una identidad que persista en el tiempo⁷.

En cuanto a la segunda acepción de la falta, la que Lacan propuso como la pérdida del ser en el lenguaje, es preciso definir, antes de abordarla, el concepto de *Otro* y el desarrollo del estadio del espejo, sin los cuales es difícil de comprender. Además, hay que mencionar que los dos son de suma importancia en la propia constitución del sujeto; en particular el Otro, del que además dependen el deseo y la angustia.

La mayúscula con la que se escribe este concepto se utiliza siempre que se le quiere distinguir del semejante, el otro, que está reducido a ser uno de tantos sujetos. En la teoría lacaniana, entonces, cuando se escribe con mayúscula esta concepción es para designar el lugar “en el que el psicoanálisis sitúa, más allá del compañero imaginario, lo que, anterior y exterior al sujeto, lo determina a pesar de todo” (Chemama, 1996: 309). Esto significa que no se trata de un prójimo bien localizable, sino de una absoluta alteridad que, si bien suele encarnarse en las figuras parentales, puede hacerlo asimismo en otros elementos, siempre y cuando éstos sean los determinantes anteriores y exteriores al sujeto.

En Borges, el Otro suele estar representado en la figura del creador, como sucede en uno de sus cuentos más famosos, “Las ruinas circulares”. Aquí, es el mago quien representa dicha función, pues logra realizar un propósito que parece inconcebible: “Quería soñar un

⁷ O más aún, con el simple sosiego de saberse alguien, o algo siquiera. Los siguientes versos son del poema “Soy”, y resultan muy representativos de lo expuesto hasta aquí: “Soy el que es nadie, el que no fue una espada/en la guerra. Soy eco, olvido, nada” (*OCIII*: 100). Y en un tenor similar, aunque ligeramente menos patético: “Soy esas cosas. Increíblemente/soy también la memoria de una espada/y la de un solitario sol poniente/que se dispersa en oro, en sombra, en nada” (*OCIII*: 89).

hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (*OCI*: 483). A lo largo de la narración, se exponen los vericuetos de esta fatigosa empresa que asemeja al creador con un padre. De este modo se puede entrever que el mago es el Otro⁸ que prefigura a su creación y lo determina pues, además de soñarlo, le impone la facultad de sobrevivir al fuego, de tal manera que lo que identifica a este nuevo hombre, su particularidad, está en directa ligazón con su creador.

La relación del sujeto con el Otro es de suma importancia para la constitución de aquél, debido a que el segundo “...es esa estructura simbólica donde, desde siempre, el sujeto está inserto; de este modo configura el marco de referencia que estructura toda percepción de la ´realidad´ en tanto ésta no es sino un mundo de reglas y códigos simbólicos” (Gerber, 2008: 41). Esto quiere decir que es a partir del Otro que el sujeto significa al mundo y se representa, a la vez, a sí mismo, para formarse una identidad.

Al respecto, es pertinente reiterar que no sólo las figuras parentales personifican al Otro, en tanto existen otras entidades anteriores al sujeto que también lo determinan, las cuales pueden tener varios grados de abstracción. Un ejemplo muy interesante del Otro en la narrativa borgesiana es el de la Compañía en “La lotería en Babilonia”. Esta institución es la encargada de dictar la suerte de los babilónicos y establece su porvenir. Y aunque su estatuto es cuestionado por el narrador, hay indicios claro que establecen que es exterior y anterior a éste, pero sobre todo, hay varias menciones que afirman su poder: “Ese funcionamiento silencioso, *comparable al de Dios* [las cursivas son mías], provoca toda suerte de conjeturas”

⁸ Lo mismo sucede con el rabino del poema “El golem”:

Sediento de saber lo que Dios sabe, Judá León se dio a permutaciones/de letras y a complejas variaciones/y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,/la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio./sobre un muñeco que con torpes manos/labró, para enseñarle los arcanos/de las Letras, del Tiempo y del Espacio. (*OCI*: 279-280)

(*OCI*: 492). Entre esas conjeturas, una "...la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente" (*OCI*: 493). Estas citas permiten vislumbrar la suprema influencia que tiene esta corporación entre los habitantes de Babilonia. Además, se vuelve a corroborar que eso que les da identidad, lo particular de su pueblo, "el azar", fue ordenado por el Otro, la Compañía.

Ahora bien, las similitudes que claramente encuentra la Compañía con Dios no son fortuitas, puesto que lo divino, en Borges, no sólo posee todas las características del Otro, de acuerdo con la teoría psicoanalítica, sino que vendría a ser su representante más preciso. Como lo señala Urbina (2010, 109): "Uno de los dos atributos más importantes que Borges le da a su personaje llamado Dios, es el de ser causa de todo lo existente". Así, este creador que es quien está detrás del mago en "Las ruinas circulares"⁹ y del rabino en "El golem"¹⁰ es, propiamente, el Otro más acabado, en tanto su condición divina representa para los sujetos la alteridad más profunda y, sin embargo, de la que dependen más.

Queda ahora la cuestión de cómo es que el Otro adquiere esta facultad sobre el sujeto. Para dicho fin, una síntesis del estadio del espejo puede ser de utilidad. Esta experiencia ocurre en los primeros meses de vida y se trata, de acuerdo con Lacan (2009), de un cambio de percepción que se gesta en el nuevo ser, quien pasa de sentirse como un cuerpo fragmentado, en el que cada parte parece estar desvinculada de las demás, a una unidad más sólida. Esto sólo es posible por la mediación de alguna de las figuras parentales, usualmente

⁹ Si bien en este cuento Dios no aparece nombrado literalmente, Urbina (2010: 114) aclara: "En 'Las ruinas circulares' la referencia a Dios está subyacente; sin embargo, su figura como creador, como base de un juego infinito, sostiene lo extraordinario de la trama".

¹⁰ Los últimos versos del poema revelan: "En la hora de angustia y de luz vaga,/en su Golem los ojos detenía./¿Quién nos dirá las cosas que sentía/Dios, al mirar a su rabino en Praga?" (*OCH*: 281).

la materna, que en ese momento funge como el Otro. En la medida en que ésta nombra al sujeto en ciernes y lo identifica con su imagen, es que éste se va haciendo de un yo. Se comprende entonces el influjo que tiene el Otro sobre el sujeto, quien toma de aquél los primeros referentes que más tarde le darán identidad¹¹: su imagen y su nombre.

En Borges, la relación que mantiene la identidad, no sólo con los espejos, sino con el estadio recién comentado se vuelve notoria en “Los espejos velados”, como lo muestra la cita siguiente, que condensa buena parte del texto:

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anohecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. (*OCII*: 174)

Este fragmento, que tiende a lo inquietante, demuestra que el cuestionamiento por la identidad, vía el reflejo, está presente desde la infancia (si bien no de manera explícita), tal y como lo teorizó Lacan. Asimismo, lleva a notar que dicho interrogante no es alentador, pues lleva consigo una buena dosis de incertidumbre que implica, en última instancia, que la posible identidad que brinda el estadio del espejo no es total. En otras palabras, el sujeto está dividido, atravesado por una falta que el mismo Lacan trabajó en términos de la pérdida del ser en el lenguaje.

Buena parte del trayecto del psicoanalista francés se centró en la preponderancia del lenguaje en la vida anímica e inconsciente del ser humano, mismo que no puede gestarse fuera de las redes simbólicas. En una expresión: sin lenguaje no hay sujeto. Sin embargo, es

¹¹ En el poema “Bappo”, Borges da una muestra de este tipo de relación, la del sujeto tomando su identidad del Otro: “¿De qué Adán anterior al paraíso,/de qué divinidad indescifrable/somos los hombres un espejo roto?” (*OCIII*: 325).

bien sabida la limitación de aquél a la hora de precisar la sustancia sobre la cual descansan las cosas. No hay palabras ni definiciones absolutas, sólo representaciones que implican una distancia con lo que intentan aprehender.

Con Borges esta limitación se subraya, de modo irónico, en algunos de sus textos. En “Funes, el memorioso”, el personaje que da título al cuento no comprende que las palabras puedan vincularse con más de una cosa a la vez¹². Por lo tanto, no habría correspondencia entre unas y otras. En “El espejo y la máscara”, un poeta intenta encerrar las proezas de su rey en un poema que, después de un par de intentos, resulta en una sola línea mortal, que sólo denuncia la imposibilidad del lenguaje de atrapar las cosas con fidelidad¹³.

Empero, quizás el escrito que mejor expone lo anterior es “El idioma analítico de John Wilkins”, ensayo en el que Borges destaca los intentos arbitrarios del lenguaje para reflejar (o no) la realidad, utilizando categorías que terminan siendo siempre fútiles. En ese sentido, ofrece una ingeniosa y bien conocida cita acerca de cierta enciclopedia fantástica, la cual, a riesgo de caer en un lugar común, se reproduce aquí:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un

¹² Entre los varios ejemplos que ofrece el texto, el de la palabra “perro” es esclarecedor (OCI: 524):

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).

¹³ El rey que aparece en el cuento describe una serie de imágenes sorprendentes que quedan todas plasmadas, de alguna manera, en el breve poema. Esta hipérbole es el recurso irónico que el escritor utiliza, entre otros fines, para ilustrar la distancia que el lenguaje mantiene con las cosas:

En una isla vi lebreles de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. Éstas son maravillas, pero no se comparan con tu poema, que de algún modo las encierra. (OCIII: 53)

pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (OCII: 91)

Esta limitación del lenguaje se repite cuando se trata del sujeto quien, a pesar de contar con un nombre, nunca termina de estar totalmente representado por éste, o por cualquier otra palabra. Y es en esa imposibilidad en la que descansa la segunda acepción de la falta, la que implica la pérdida del ser en el lenguaje. Como ya se vio, el elemento que funciona como referente principal del sujeto en el estadio del espejo es el Otro, mismo que a partir de allí irá dictando la serie de representaciones con los que aquél se va a identificar, empezando por su imagen y su nombre. Sin embargo, toda palabra que intente nombrar su ser será insuficiente. Más aún, el ser del sujeto se perderá a partir de que éste comience a representarse entre las redes simbólicas que, en su afán de abarcarlo, sólo lo escinden. En otras palabras:

La estructura del lenguaje, que constituye al sujeto que habla como un ser hecho de palabras, es la causa de esa imposibilidad que tiene la forma de una falta; falta la palabra que puede decir lo verdadero de lo verdadero, la palabra que pueda borrar el efecto causado por ella misma: la imposibilidad de decirlo todo. (Gerber, 2008: 13)

Así, se colige que la distancia que el lenguaje establece con las cosas, revisada antes, también representa un corte entre el sujeto y su ser, que en lo simbólico no está más que sólo representado. De ahí que una parte importante de la constitución del sujeto es que éste se encuentre en falta, vía el Otro; carencia que implica que su identidad, como concuerdan las dos perspectivas aquí estudiadas, no es tan sólida como aparenta. Esta última incertidumbre es trasladada al poema “Correr o ser”, en el que Borges se pregunta:

¿Seré apenas, repito, aquella serie/de blancos días y de negras noches/que amaron, que cantaron, que leyeron/y padecieron miedo y esperanza/o también habrá otro, el yo secreto/cuya ilusoria imagen, hoy borrada/he interrogado en el ansioso espejo?/Quizá del otro lado de la muerte/sabré si he sido una palabra o alguien [la cursivas son mías]. (OCIII: 354)

En síntesis, a pesar de que en el estadio del espejo se apunte a construir una identidad, lo propio de la constitución del sujeto es la falta, ya sea en la división que éste padece o en la

pérdida de su ser, que se suscita una vez que el lenguaje quiere aprehenderlo. No hay una consonancia absoluta, ni del sujeto consigo mismo, ni de éste con alguna palabra que abarque la totalidad de su ser, sino resquicios entre los cuales se asoma el vacío¹⁴. No obstante, esto no es tan infortunado como se lee, pues es sólo a través de esa falta como puede generarse el deseo en el ser humano, es su condición elemental. Además, cualquier señal de que la falta está siendo colmada es lo que produce angustia; de ahí su naturaleza imprescindible.

Estas operaciones se irán precisando en los apartados siguientes. Por lo pronto, es menester reiterar la pertinencia de este recorrido por conceptos psicoanalíticos fundamentales para la constitución del sujeto, así como sus similitudes con los textos borgesianos. En particular la falta y el Otro, los cuales mostrarán su relevancia, una vez que se arribe a la descripción de los ejes del presente estudio: el deseo y la angustia.

¹⁴ Esta paradoja, la de la construcción de una identidad que al final no muestra sino su falibilidad tiene un símil en la escritura borgesiana, en relación con la realidad: “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” (*OCI*: 273).

El deseo

En este apartado se podrá comprobar la relevancia que tienen la falta y el Otro en el tema del deseo. En cuanto a la primera, por ser la condición que lo posibilita. Con respecto al Otro, se verá que influye de tres maneras diferentes, estrechamente relacionadas. Por último, se describirán dos elementos específicos del tema, la *alienación* y la *separación*, mismos que se vinculan con lo anterior y serán los indicios que permitirán exhibir el deseo en los análisis del tercer capítulo.

Como ya se sugirió, la falta del sujeto está correlacionada de forma íntima con el surgimiento del deseo. Esto sucede de tal manera que incluso podría afirmarse que el segundo no podría existir sin la primera. El deseo se sostiene debido a la insatisfacción perenne del sujeto al no hallar aquello que eliminase su división o, en otros términos, la palabra total que designe su ser.

Existen ejemplos de la narrativa borgesiana que hacen notar esta añoranza por la palabra suprema, aquella que tuviese la potestad sobre la denominación del ser. Tal es el caso ya mencionado de “El espejo y la máscara”, pero sucede asimismo en “Undr¹⁵” y en “La escritura del dios¹⁶”, por aludir a un par más. Sin embargo, hay una mayor similitud con el postulado psicoanalítico en “La biblioteca de Babel”, en particular cuando el narrador describe las Vindicaciones, así como el ávido deseo de los bibliotecarios por encontrarlas:

¹⁵ El argumento del texto incluye a un poeta que, tentado por semejante revelación, intenta buscar cierta palabra, la Palabra: “Soy de estirpe de *skalds*; me bastó saber que la poesía de los urnos consta de una sola palabra para emprender su busca y el derrotero que me conduciría a su tierra” (*OCIII*: 56).

¹⁶ En este cuento hay una clara distinción entre la palabra total, que tendría que ser divina, y el equivalente humano, marcado por la falta:

Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciones y pobres voces humanas: *todo, mundo, universo*. (*OCI*: 639)

En aquel tiempo se habló mucho de las Vindicaciones: libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir. Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. (*OCI: 502*)

Lo más sorprendente es que, así como en el psicoanálisis lacaniano existe una falta que es la pérdida del ser en el lenguaje, los habitantes de la infinita biblioteca están imposibilitados para hallar su vindicación, el libro que justifique su existencia. “Las Vindicaciones existen... pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna páfida variación de la suya, es computable en cero” (*OCI: 502*). Lo anterior no impide, por supuesto, que los hombres detengan su busca. Es más, la animan, tal y como sucede con el deseo, que sólo puede germinar en la insatisfacción.

De este modo, el sujeto es arrojado al mundo para ir detrás de objetos¹⁷ que resultan en quimeras debido a que, de manera paradójica, una vez que parece que se ha encontrado el supuesto objeto maravilloso que restituiría la consonancia absoluta con el ser, es cuando más lejos se está de éste. “Pero cuanto más se acerca el hombre, cuanto más rodea, acaricia lo que cree que es el objeto de su deseo, de hecho más alejado se encuentra, extraviado” (Lacan, 2006: 51).

La lógica de dicha paradoja lleva a pensar en la que, en otros términos, describe Borges hacia el final de “La muerte y la brújula”. Justo en el momento en el que el investigador Erik Lönnrot está más seguro de haber resuelto el enigma acerca de Red Scharlach y piensa que se ha adelantado a sus movimientos, es cuando este último lo ha atrapado dentro de su plan de venganza, dejándolo desvalido y listo para ser asesinado. El

¹⁷ En psicoanálisis, el concepto de objeto no se refiere a su nominación coloquial. Baste con tener presente, aquí, que puede referirse tanto a una persona, parte o cualidad de ésta, como a los infinitos intereses que puede presentar un sujeto.

testimonio del antagonista es franco: “En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano” (*OCI*: 542). La mención del laberinto no es casual: cualquier sujeto se pierde cuando se trata de su deseo y aquello que lo anima. Empero, en el caso del psicoanálisis, lejos de tratarse de una tragedia, es gracias a esta desilusión constante propia del género humano que el sujeto logra moverse dentro de su realidad en torno a las aspiraciones y sueños que lo habitan.

Una vez comprendida la función de la falta con respecto al deseo, es decir, la de abrir el espacio que permite que el sujeto se mantenga en búsqueda constante de aquello que lo hará dichoso (en apariencia, pues como se vio, la paradoja es que la completa satisfacción está vedada), es oportuno conocer los mecanismos por los cuales ese deseo se gesta, en los cuales, el Otro es igual de necesario que la falta. A lo largo de su obra, Lacan insistió en una famosa premisa acerca de estos conceptos que indica que “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan, 2006. 31). En la teoría, se aprovecha la ambigüedad del artículo “del” para desarrollar tres sentidos de dicha proposición, como se verá a continuación:

1) En primer lugar, esto se refiere a que el deseo del sujeto se dirige a los objetos hacia los cuales también se ha lanzado el deseo del Otro. Si se comprende que este último es la base que proporciona un marco de donde provienen los referentes que toma el sujeto, se puede concluir con facilidad que esto también incluye al deseo. En esos términos, el sujeto aprende a mirar con los ojos anhelantes del Otro a los objetos que éste tiene en estima. Borges sintetiza fácilmente este razonamiento cuando, en el “Otro poema de los dones”, agradece “por el amor, que nos deja ver a los otros/como los ve la divinidad” (*OCH*, 335). Como ya se señaló con anterioridad, esa divinidad es un nombre más del Otro, en la literatura borgesiana.

2) La segunda acepción de la fórmula antes citada establece también que el sujeto desea al Otro. En ese sentido lo que se busca es la cercanía con éste, su contacto. El Otro visto como esta estructura omnipotente de la que provienen las representaciones, las certezas y quizá la respuesta por el ser resulta harto deseable para un sujeto que se percibe a sí mismo como dividido. Sucede algo así, en “La escritura del dios”, cuento en el que el lacerado Tzinacán desea dicho contacto con lo divino y, al encontrarlo, refiere un estado extático: “Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos” (*OCI*: 639-640). Más adelante describe el símbolo que le fue brindado, la Rueda, forma que siempre implica, en Borges, la perfección de lo divino¹⁸.

3) Por último, la tercera forma de explicar la premisa lacaniana implica que el sujeto desea, asimismo, el deseo del Otro, lo cual quiere decir que busca ser reconocido por éste. No sólo quiere acercársele porque le parece deseable, sino que el sujeto quisiera ser el objeto de deseo del Otro, lo cual lo pone en un lugar privilegiado. Este último aspecto, por cierto, toca de cerca el tema del amor, en tanto los seres humanos también quieren ser reconocidos y deseados por las personas significativas que han recibido su deseo amoroso. Con respecto a este punto se abordará el último apartado de este capítulo, en el que se brindarán ejemplos más precisos de dicha operación en la obra de Borges.

Estos tres sentidos de la influencia del Otro muestran su relevancia en la constitución, ya no sólo del sujeto, sino de su deseo. Visto así, pareciera entonces que este último no es propio del sujeto, sino que está supeditado del todo a los designios de una alteridad

¹⁸ Esta analogía, entre Dios y las formas circulares o esféricas es comentada con mayor profundidad por Maribel Urbina (2010: 39-40), quien repasa un catálogo de todos los objetos circulares borgesianos que comparten ese rasgo divino.

todopoderosa. Y aunque su influjo sí es mayor, no es total. Curiosamente, el factor que obstruye dicha posibilidad y permite que el sujeto asuma algo de su deseo (apropiación que nunca se alcanza completamente) es la falta. Ésta afecta también al Otro, ya que no podría dar cuenta de sí mismo y, menos aún, del ser del sujeto, por lo que la perfección que se le atribuye es ilusoria.

Retomando un par de los ejemplos borgesianos que se equipararon con el Otro en el apartado anterior, específicamente los del mago en “Las ruinas circulares” y el rabino de “El golem”, es que se puede indagar en la falta que también marca al Otro. El final del primer ejemplo es hartamente conocido, puesto que supone una de las tantas estructuras en abismo¹⁹ que diseñó el autor de *Ficciones*. Allí, el creador, el soñador que impone su proyecto a la realidad, no es más que la forma de otro sueño: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (*OCI*: 487). De un modo análogo, el rabino que se pregunta con horror en qué momento decidió darle vida a su creación no es más que una invención: “En la hora de angustia y de luz vaga,/en su Golem los ojos detenía./¿Quién nos dirá las cosas que sentía/Dios, al mirar a su rabino en Praga?” (*OCII*: 281).

Se podrá argumentar que, entonces, el Otro verdadero debe estar materializado en la figura divina, pues es quien está detrás de ambos creadores. Lo desconsolador (e ingenioso) de la visión borgesiana de Dios es que también éste se encuentra en falta, agujereado por el vacío. Esta característica queda patente en el final de “*Everything and nothing*”, texto en el

¹⁹ El término “estructura en abismo” es usado por Beatriz Sarlo (2007: 97) para referirse a las paradojas borgesianas en las se sugiere la idea del infinito en elementos especulares.

que el creador que hace aparición primero, Shakespeare, interroga a la divinidad acerca de su condición faltante²⁰:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo’. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: ‘Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie’. (OCII: 193)

Lo afortunado de todo esto es que la falta, que el Otro también porta, es la que logra que el sujeto se separe de éste, para asumir lo que puede de su propio deseo. La manera en que lo anterior se suscita es mediante una secuencia de dos elementos, que se enunciaron recién comenzó este apartado: la *alienación* y la *separación*²¹.

La *alienación* se entiende como la operación en la que el sujeto está capturado por los referentes que le ha brindado el Otro. Como se puede recordar, este último lo identifica con una imagen y con su nombre y, además, le va dotando de una serie de atributos. En este punto es donde el ser del sujeto se pierde, pues hay una serie de palabras que intentan designarlo. Del lado del Otro, éste aún no parece estar afectado por la falta, todavía se percibe completo.

En “La biblioteca de Babel”, por ejemplo, “el universo (que otros llaman la Biblioteca)” se advierte fijo y permanente, como el Otro de la alienación, que no tiene falla alguna. El narrador lo percibe y escribe: “La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (OCI: 505). Así, los bibliotecarios ya perdieron, están atrapados en la infinita Biblioteca total,

²⁰ La falta atraviesa a Shakespeare en su posición de Otro, creador de personajes, a la manera del mago y el rabino, pero lo hace también en su estatuto de sujeto, cuya tragedia es estar dividido.

²¹ Cabe mencionar que los dos tienen una concepción particular dentro del psicoanálisis que, si bien puede estar cercana a otras acepciones de los términos, no es idéntica. Por ejemplo, aunque Lacan revisa en sus escritos el concepto de alienación hegeliana, cuando lleva el término al campo del psicoanálisis, lo hace en términos de la constitución del sujeto y el nacimiento del deseo, lo cual toma otros derroteros, aunque la lógica de ambas concepciones puede ser similar. Para más detalles, véase “Acerca de la causalidad psíquica” en Lacan, J. (2009). *Escritos I*. México: Siglo XXI.

afantasmados y, como se vio más arriba, la posibilidad de que recuperen su ser es computable en cero. Los habitantes de Babilonia, por su parte, están regidos completamente por los designios de la lotería: “Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras decisiones están saturadas de azar” (*OCI*: 492). La Compañía, el Otro insondable, lleva al extremo la operación descrita de brindar referentes con los que los sujetos se identifiquen²². Debido a lo anterior, es posible afirmar que no hay ser del babilónico, pues hasta el mismo azar es cuestionado.

En la *separación*, el aspecto clave es que se reconoce esta doble falta que atraviesa a ambos: sujeto y Otro. Esto tiene consecuencias importantes puesto que, si el Otro se descubre como incompleto, más que respuestas acerca de la verdad del sujeto, lo que le devuelve es puro interrogante. De esta forma, si no hay definiciones absolutas sobre su ser, el movimiento es posible para buscar objetos afuera, en el mundo. Del mismo modo, se genera un nuevo posicionamiento con respecto al Otro, en el que el sujeto asume lo que puede con respecto a su deseo, sin negar que, en buena medida, éste sigue anudado a aquél.

Acerca del Otro en falta ya se ofrecieron algunos ejemplos²³ de la obra de Borges, por lo que ahora queda observar cómo funcionan la separación y la ulterior asunción del deseo en el sujeto. Para ello, no es inoportuno retomar el cuento de “Undr”. Se recordará que, en la narración, un poeta está en búsqueda de la Palabra que encierra toda la poesía de los urnos. Algunas personas se la sugieren, pero él no la entiende. Tras un par de aventuras, un hombre le dice amigablemente que esto se debe a que él debe encontrarla solo. A partir de

²² El narrador comienza el texto con la siguiente cita: “Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles” (*OCI*: 488).

²³ Lo que se comentó sobre la figura divina en “Las ruinas circulares”, “El golem” y “*Everything and nothing*”.

allí pasan muchos años hasta que un día, el poeta cree haber dado con la revelación y busca a su amigo, que está moribundo. El final es conmovedor:

Dijo la palabra *Undr*, que quiere decir maravilla.

Me sentí arrebatado por el canto del hombre que moría, pero en su canto y en su acorde vi mis propios trabajos, la esclava que me dio el primer amor, los hombres que maté, las albas de frío, la aurora sobre el agua, los remos. Tomé el arpa y *canté con una palabra distinta* [las cursivas son mías].

-Está bien -dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo-. Me has entendido. (*OCIII: 58-59*)

Aunque en este texto no hay una presencia que pueda identificarse como el Otro, lo que sí muestra es la búsqueda de la palabra total, la que podría designar al ser. Sin embargo, como se advierte en la cita anterior, esa palabra falta. El poeta entiende que a lo que puede acceder es a su propia manera de desear, a su particular modo de moverse por el mundo. A cantar palabras distintas que llevarán a nuevos sentidos. De eso se trata la separación, de asumir la falta, lo cual lleva invariablemente al descubrimiento en sí, del deseo.

En resumen, la falta es indispensable para que el deseo se geste, siempre y cuando atraviese también al Otro. Esto no implica que haya una separación total de su influencia que, como se revisó, aparece en tres sentidos diferentes. Más bien, permite que el sujeto se apropie de algo de su deseo, si bien nunca se adueña de éste ni sale de su insatisfacción. En el apartado siguiente, el que corresponde a la angustia, se podrá analizar qué podría suceder si lo anterior no llega a buen término.

La angustia

En este apartado, como en el anterior, se subrayará la importancia que la falta y el Otro tienen con respecto al tema de la angustia. Con respecto a la falta, la paradoja que se suscita cuando ésta no aparece. Acerca del Otro, la distancia que debe tomarse para evitar lo terrible que puede resultar su presencia. En este caso, los dos elementos a considerar en la narrativa borgesiana son lo *numinoso* y la *disolución del sujeto*, que sintetizan dichas operaciones y son manifiestos indicios de angustia

Empero, antes de describir lo anterior, es pertinente analizar cómo se presenta la angustia en la obra de Borges, dado que existe una controversia en la crítica al respecto. Autores como Massuh²⁴, supeditan toda intención del escritor por mostrar temas relacionados con la disolución del sujeto o lo numinoso a una preocupación por la literatura y el lenguaje. En consecuencia, la angustia que pudiese aparecer es sólo un recurso más que utiliza el autor para enriquecer su escritura.

En un sentido opuesto, el clásico estudio de Barrenechea²⁵ indica que el propio escritor se siente afligido frente a la existencia, lo cual se traduce en textos que no dejan de ser escépticos, pero que dejan entrever la zozobra de su autor:

Además lo vemos oscilar entre la lucidez de una inteligencia que conoce las limitaciones humanas y se permite todos los juegos de la ironía o del escepticismo, y la pasión de quien se siente conmovido hasta las raíces por su destino de hombre perdido en el universo. Sus burlas pueden alcanzar situaciones de farsa, pero nunca pierden una fundamental seriedad: sus juegos con el tiempo, con el individuo, con el cosmos, *encierran una desolada angustia* [las cursivas son mías]. (Barrenechea, 1984: 112)

²⁴ Véase Massuh, G. (1980). *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Belgrano.

²⁵ Véase Barrenechea, A. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

La postura de este texto sigue la de Urbina²⁶, quien asegura no encontrar a un Borges angustiado, como lo hace Barrenechea, pero tampoco concuerda en que la preocupación del autor sea exclusivamente acerca del lenguaje. La autora plantea una resolución según la cual el escepticismo del autor refleja una verdadera desolación de los personajes, quienes sí se encuentran en situaciones angustiantes, de desquiciamiento; lo cual no excluye los juegos con el lenguaje ni asume que el propio Borges se encontraba así de acongojado. De este modo, se trabajará exclusivamente con las muestras de angustia que estén presentes en la narrativa de Borges, mismas que coinciden con las proposiciones del psicoanálisis, como se verá en este apartado.

Tal y como sucede con el tema del deseo, el concepto de falta es de suma importancia para comprender la angustia, la cual es un afecto de particular interés dentro de la teoría psicoanalítica. Hasta antes de las elaboraciones de Lacan, se pensaba en este concepto como una señal que indicaba la posibilidad de una pérdida. En la obra de Freud, el prototipo que servía como modelo para entender esta hipótesis era el “trauma de nacimiento”, en el que el recién nacido sentía por primera vez la angustia debido a la separación que tenía con respecto a su madre. A partir de ese momento, cualquier experiencia ulterior que supusiera una pérdida significativa podría activar dicho afecto (Freud, 2010).

Sin embargo, en la teoría lacaniana hay una reelaboración de los términos que intervienen en la génesis de la angustia. De acuerdo con esta propuesta, es en realidad el hecho de que no existan pérdidas, de que se colme lo que se ha establecido como la falta, lo que genera la angustia en el sujeto. La experiencia del nacimiento puede interpretarse

²⁶ Véase Urbina, M. (2010). *Borges, creador de Dios. La configuración de Dios como personaje en la narrativa borgeana*. México: Ediciones Eón.

también desde esta perspectiva, pero con la salvedad de que no es la distancia con la madre lo que provocaría este afecto, sino la inclusión del bebé en un medio radicalmente Otro, en el que más que una falta hay un llenado, un exceso en el que el grito del nuevo ser viene a expresar la necesidad de una rasgadura, de un corte en esta nueva realidad que desborda al sujeto. De allí en adelante, entonces, lo que realmente activa esta señal es la proximidad de cualquier cosa que pueda intentar abolir la falta. En palabras de Lacan “la angustia no es la señal de una falta, sino de algo que es preciso concebir en un nivel redoblado como la carencia del apoyo que aporta la falta” (Lacan, 2006: 64).

El apoyo que aporta la falta es el de permitir que el sujeto desee, de tal manera que, si esto no se establece como tal, las consecuencias para éste lo llevan a una movilidad angustiante y, en un peor escenario, a su anulación. En otros términos, se vuelve necesario sostener la insatisfacción y alejar aquello que podría colmar dicha falta. Así, si se sigue lo establecido en el apartado de “La constitución del sujeto”, las opciones con las que se debe mantener distancia son las siguientes:

1) Alguna palabra definitiva que intente designar al ser. Si bien hay cierto deseo del sujeto por encontrar el referente total que lo nombre, las consecuencias que esto supondría son nocivas. El lenguaje debe permitir la identificación con diferentes atributos, no el encasillamiento. Al respecto, mientras analiza “La escritura del dios”, Urbina (2010: 82) advierte algo semejante y escribe que “...la posesión final del nombre secreto de Dios o el Logos resultaría una verdadera pesadilla, porque no podemos lidiar con el milagro total de lo sagrado; está más allá de nuestra *psiqué* y de nuestro cuerpo”²⁷.

²⁷ En “El espejo y la máscara” se da una situación análoga. El poeta y el rey comparten la única línea que compone al poema total, aquel que en una mínima expresión encierra todos los sentidos. Las consecuencias no

2) Algún objeto maravilloso que prometa invalidar la división del sujeto y, en el caso de la literatura borgesiana, que además lo una con lo divino, como también lo señala Urbina. En ese sentido, la autora señala una serie de objetos que cumplen con estas características pero que, a la postre, conllevan angustia:

...no se trata solamente de una simbolización o representación de lo sagrado..., sino que estos objetos borgeanos (Aleph, libro de arena, Zahir, oda del poeta irlandés, piedras redondas llamadas ´tigres azules´, rueda que se muestra ante Tzinacán, ´disco de Odín´) van más allá: son manifestaciones perturbadoras de Dios mismo... son parciales presencias de sus atributos. (Urbina, 2010: 29)

3) El Otro íntegro, el de la alienación, cuando aún no se reconoce su falta. La sagrada alteridad que sería la única capaz de dar una definición absoluta²⁸ y de quien proviene el rasgo divino que roza los objetos antes descritos²⁹. En la medida en que éste se mantiene como absoluto hay angustia, ya que para el sujeto hay pura inmovilidad, una especie de no-lugar frente a una presencia tan inquietante, terrible otredad que puede reducir cualquier espacio, toda abertura y colmar la falta, así como el aire llena los pulmones del recién nacido y lo paraliza.

Así, la abolición de la falta que supondría la cercanía con cualquiera de las tres opciones antes descritas llevaría a la anulación no sólo de la identidad, sino del sujeto mismo; de allí el grado de angustia que conllevan. Ahora bien, tratándose de la narrativa borgesiana, este afecto inquietante puede reconocerse en dos elementos bien identificables que, a su vez,

se dejan esperar: “Del poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema” (*OCIII*: 54).

²⁸ Se puede recordar la cita tomada de “La escritura del dios” con respecto a la palabra total, señalada más arriba: “Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo” (*OCI*: 639).

²⁹ En “El disco” este vínculo es notorio, en tanto no deja de apuntarse que el objeto maravilloso se trata del disco del dios nórdico, mismo que, a su vez, dota de cualidades excepcionales: “Es el disco de Odín. Tiene un solo lado. En la tierra no hay otra cosa que tenga un solo lado. Mientras esté en mi mano seré el rey” (*OCIII*: 77).

sintetizan todo lo anterior: *lo numinoso* y la *disolución del sujeto*. Sobre el primero, existen cuatro características bien identificables, que se irán revisando cada vez que el tema aparezca en el análisis de los cuentos elegidos:

Lo numinoso lo constituyen cuatro elementos: *mysterium*, *majestas*, *tremendum* y *fascinans*. El misterio como la imposibilidad de pensarse o de ser hablado, ya que perdería su condición de otredad y de heterogeneidad absoluta. No es cualquier misterio, sino uno de proporciones incommensurables en tiempo, figura o lugar; lo supremo de lo supremo, la majestad mayor, ya que no puede haber ninguna otra de esas proporciones, la más elevada fuente de respeto. El terror surge precisamente por ese carácter inaprensible, inimaginable, irrepresentable, es decir, inefable. Eso nos convoca y nos atrae con una cualidad paradójica frente al terror, que lleva de la fascinación a la veneración, a un estremecimiento lleno de una admiración suprema. (Tappan, 2015: 117)

Como se puede adivinar, lo numinoso es un nombre particular que recibe la experiencia de toparse de frente con cualquiera de las opciones antes especificadas (la palabra total, los objetos maravillosos o el Otro absoluto). Si se piensa en los cuentos de Borges, los protagonistas tienden a sentirse atraídos por objetos, situaciones o palabras que esconden un misterio divino, pero esto sólo los lleva a una terrible cercanía que, de no interrumpirse, traería una angustia intolerable. Una vez más, Urbina (2010: 52) lo apunta: “Finalmente, la experiencia no sólo de encontrarse frente al infinito, sino de ser poseedor de él a través de un objeto extraordinario... coloca al protagonista de cada historia en una situación insostenible, a punto del desquiciamiento”.

La disolución del sujeto, de alguna forma, vendría a ser una consecuencia de lo anterior y significa que éste se anula al desaparecer aquello que aseguraría su existencia, la falta y el deseo incluidos. Este estado es similar tanto al de fragmentación³⁰ que se percibe

³⁰ Esta fragmentación también recuerda a una nota que hace Borges en “El ‘Biathanatos’”, sobre un dios que, en la medida en que está dividido, no es: “...pienso en aquel trágico Philipp Batz... [quien] imaginó que somos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos” (OCII: 85).

antes del estadio del espejo, como al que lleva el nombre de despersonalización, en el que el sujeto no se reconoce a sí mismo³¹, lo que le produce altas dosis de angustia. Y si bien ambos ejemplos son atroces en sí mismos, lo que se encuentra en Borges como disolución del sujeto tiene tintes más tremebundos³².

En síntesis, tanto la experiencia de lo numinoso como la disolución del sujeto son indicios que manifiestan que hay angustia en la narrativa borgesiana, ya sea por la cercanía que se tuvo con aquello que puede colmar la falta o por el resultado *per se* del sujeto esfumándose. Cabe señalar que este afecto, la angustia, puede identificarse en los cuentos de Borges en ciertos estados anímicos, tales como la ansiedad, la desesperación, el temor, la repugnancia, el horror, el vértigo, el asco, el terror y la inquietud. La clave está en que estas sensaciones tienden a originarse en situaciones en las que hay alguno de los dos elementos ya citados. En el siguiente apartado, el último del capítulo, se podrá analizar un fenómeno particular que tiene matices de lo dicho hasta aquí sobre la angustia, pero que se emparenta a su vez con el deseo: la experiencia amorosa.

³¹ Un claro ejemplo de la despersonalización se encuentra en “Los espejos velados”, en el que la amiga del narrador no se distingue más en los espejos: “Ahora, acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente” (*OCTI*: 174). No es necesario subrayar lo angustiante de esta experiencia.

³² En el análisis de “*Everything and nothing*”, Urbina (2010: 130) comenta las consecuencias de esta disolución. Cuando Shakespeare se sabe idéntico a los demás, “esto le devuelve una imagen fantasmal de lo que considera su único parámetro posible de existencia: la individualidad. Pero al desaparecer este concepto, siente que se difumina también su condición de ente vital”.

La experiencia amorosa

Aunque el amor apenas se asoma en la narrativa borgesiana³³, cuando aparece, lo hace en consonancia con los conceptos que se han venido revisando, es decir, la falta, el Otro, el deseo y la angustia. A lo largo de este apartado, se buscará dilucidar la relación de la experiencia amorosa con aquéllos, para lo cual se hará uso también de algunas citas de los poemas de Borges, en los que el tema es más frecuente³⁴.

Tal y como sucede con el deseo, el amor surge de la falta propia de la subjetividad humana. En la escritura borgesiana, esta falta se manifiesta en repetidas ocasiones en el continuo interrogante con respecto a la identidad. Al respecto, Caracciolo (1977: 562) apunta lo siguiente: “Para Borges, igual que los espejos, igual que la memoria, el amor es otra certidumbre de nuestra condición de sombras, de nuestra irredimible precariedad”. La cita subraya esta falta irremediable, de la que el amor es también un testigo, por lo menos en la poesía amorosa de Borges. Lo dice el autor en “La noche cíclica”, cuando resalta: “...El tiempo que a los hombres/trae el amor o el oro, a mí apenas me deja/esta rosa apagada, esta vana madeja” (*OCII*: 257). Y sucede también en “Sábados”, poema en el que al celebrar la hermosura de una mujer, el sujeto lírico dice sobre sí mismo: “Ya casi no soy nadie,/soy tan solo ese anhelo/que se pierde en la tarde” (*OCI*: 51)³⁵. Es llamativo el estado en el que la

³³ Si el deseo amoroso se menciona en pocos relatos, como en “El Aleph” y “El Zahir”, una relación de amor es más difícil de encontrar y, de aparecer, su duración es breve, como sucede en “El Congreso” y en “Ulrica”, siendo este último el único cuento del escritor que trata del amor de manera explícita, como lo señala el propio Borges (*OCIII*: 82).

³⁴ En su artículo sobre la creciente intimidad que va mostrando Borges en su poesía, conforme avanza en edad, Alazraki (1977: 454) muestra que aún desde sus primeros libros de poemas, el tema del amor era ya perceptible: Indicios de ese Borges aparecen ya en sus primeros libros. Son poemas que evocan una mujer (‘Ausencia’), celebran su hermosura (‘Sábados’, ‘Trofeo’), se duelen de su ausencia (‘Despedida’), sellan una despedida (‘Dualidad en una despedida’), hacen un voto (‘Two English Poems’). Dejan un sabor, como toda poesía amorosa, de nostalgia y pasión frustrada.

³⁵ Expresiones como la anterior son frecuentes en toda la obra borgesiana, pero la aquí citada cobra importancia en la medida en que está directamente relacionada con el amor.

experiencia amorosa deja al sujeto, similar al que se puede hallar en el encuentro con lo numinoso.

Y es que la forma en la que el amor le hace frente a la falta es también con una fuerte intención de colmarla, a través de elementos relacionados con lo numinoso, es decir, el propio objeto de amor (idealizado e inalcanzable) o alguna palabra maravillosa que cierre la distancia entre el sujeto y su ser: “El amor es demanda, pero demanda de algo diferente al significante, siempre insuficiente... Es demanda de un signo que pueda designar inequívocamente el ser” (Gerber, 2008: 53). En ese sentido, las palabras de amor son un intento de nombrar aquello imposible, el ser del sujeto, sin éxito³⁶.

Con respecto al Otro, el amor está relacionado con su reconocimiento, como ya se dijo en el apartado que corresponde al deseo. Allí, se citó la premisa lacaniana que indica que el deseo del sujeto es el deseo del Otro, lo cual significa, además de las otras dos posibilidades ya mencionadas, que el sujeto está en una búsqueda constante de ser deseado y reconocido por el Otro. Ahora bien, es necesario aclarar que, aunque todas estas particularidades acerca del deseo se gesten en las primeras relaciones con el Otro, no quiere decir que sean exclusivas de éstas, sino que también pueden actualizarse en los vínculos ulteriores. Sobre este nexo entre las vivencias con el Otro y sus derivaciones en la vida posterior, Arias señala lo siguiente:

Así, de la forma en que quedó registrada en su psiquis ese encuentro, se regirá la vida del hombre. Ser esperado, no ser esperado, llegar al mundo siendo o no siendo deseado, ser amado o no ser amado, tendrá su impronta en la forma en que pasará a relacionarse con su semejante. Como la teoría psicoanalítica lo demuestra, estamos capturados en esa anterioridad. (Arias, 2016: 149-150)

³⁶ En una versión de “Sábados” que ya no está incluida en las Obras Completas del escritor, se lee: “Las palabras/no logran arraigarse en el paisaje/y se escurren como agua” (como se cita en Cajero, 2004: 512), con lo cual se resalta la intención de las palabras amorosas por permanecer y su insuficiencia para lograrlo.

En otras palabras, esta búsqueda por el reconocimiento y el deseo del Otro también se expresa en las futuras relaciones del sujeto, particularmente en las amorosas. De allí, quizá, que en “La moneda de hierro” Borges interrogue sobre este deseo tan humano: “Aquí está la moneda de hierro. Interroguemos/las dos contrarias caras que serán la respuesta/de la terca demanda que nadie no se ha hecho: /¿Por qué precisa un hombre que una mujer lo quiera?” (*OCIII*: 176). Al volverla interrogante, el escritor enfatiza esta búsqueda por el reconocimiento, lo que a la postre implica que ese sujeto que escribe y cuestiona está en falta, pues no hay búsqueda desde lo que ya está completo, el deseo y el amor sólo pueden existir a partir de la ausencia, de lo que no se tiene.

Hasta aquí pareciera que amor y deseo son sinónimos, pero si bien es claro que están emparentados, su diferencia recae en el hecho de que el deseo se repite de manera incesante debido a la constante insatisfacción producida por la imposibilidad del encuentro entre el sujeto y su ser, lo cual, como ya se ha visto, permite que aquél se siga moviendo por el mundo. En el amor, en cambio, hay una confusión, una ilusión en la que parece suscitarse un encuentro logrado, una unión en la que no hay lugar para el fracaso.

Esta ilusoria unión, claro está, se da entre dos sujetos en los que hay ciertos factores particulares. Dice Arias que, en el amor, el “semejante aceptado será aquel que complete narcisísticamente su imagen” (2016: 149), con lo cual se pueden resaltar dos aspectos. El primero de ellos, previsible, es que en la elección del objeto amoroso hay algo que se desea que tiene como referente al propio sujeto, en términos narcisistas. En otras palabras, el sujeto elige a su objeto de amor tomándose como referencia; en la medida en que dicho objeto se parece al sujeto, se vuelve más deseable y se puede experimentar una mayor atracción

amorosa hacia éste. El segundo, que es importante destacar, es que el tema de la imagen está actuando de manera importante, como se verá a continuación.

Si el amor es una ilusión que confunde, es porque en este sentimiento actúa lo que se conoce como el semblante, que en psicoanálisis tiene que ver con la apariencia y lo imaginario. En cuanto a la imagen del objeto del deseo amoroso, ésta se presenta como un ideal sin fisuras, casi como el Otro de la alienación, en los términos trabajados con anterioridad. De allí que exista una idealización del objeto amoroso³⁷, misma que en la escritura de Borges suele estar acompañada de una distancia insalvable; en la medida en que la mujer amada ha sido idealizada, se vuelve inalcanzable³⁸.

De Ulrica, por ejemplo, el narrador dice que posee un aire de tranquilo misterio, pero a la vez una sonrisa que parecía alejarla (*OCIII*: 20). En “El Congreso”, Alejandro Ferri conoce a Beatriz Frost, a la que le atribuye “rasgos puros” y con quien busca casarse con inmediatez. Tras la negativa, él se despide de ella, lamentándose: “Nada me dolía tanto como pensar que paralelamente a mi vida Beatriz iría viviendo la suya, minuto por minuto y noche por noche” (*OCIII*: 34). En ambos casos, tras describir los rasgos idealizados de la amada, se termina narrando la distancia que al final la volverá inalcanzable.

Y es que el mismo semblante marca una distancia entre la ilusión que se mira y el ser de la amada. “El ser es lo inalcanzable y el amor no podrá realizar más que un semblante de

³⁷ En “Elegía” hay un ejemplo de esta idealización puesto que el poeta, a pesar de haber visto múltiples maravillas, se concentra únicamente en el rostro de la amada: “...haber visto las cosas que ven los hombres,/la muerte, el torpe amanecer, la llanura/y las delicadas estrellas,/y no haber visto nada o casi nada/sino el rostro de una muchacha de Buenos Aires,/un rostro que no quiere que lo recuerde” (*OCII*: 332). Al final, sin embargo, hay también una distancia, marcada por las fisuras de la memoria.

³⁸ Caracciolo (1977: 562) observa lo anterior en un ejemplo de la poesía inicial de Borges:

En *Fervor de Buenos Aires* (1923) encontramos un poema como ‘Ausencia’ en el que la amada sólo existe como una evocación de lo distante, como la sombra de un recuerdo que ronda al poeta y que llega a él con la fuerza de una presencia agobiadora. El vacío que deja la amada es allí ‘sol sin ocaso’, es ‘definitivo e inclemente’.

éste, sin que sea posible entonces determinar de algún modo si puede existir algo más que el semblante” (Gerber, 2008: 54). De este modo, el deseo amoroso se sostiene sobre un semblante que oculta bajo una imagen deseable, las faltas propias de la subjetividad de los amantes, el vacío subyacente. Quizá por eso, a la manera de lo que sucede con lo numinoso, el amante de la escritura borgesiana tiene que tomar distancia del objeto de su amor, pues es probable que detrás del semblante, tras su velo, verdaderamente no haya nada. Nada que pueda colmar la falta, ninguna palabra que pueda dar cuenta del ser ni una unión que se extienda de manera perenne.

Sobre esto último hay que puntualizar que, en la escritura de Borges sobre el amor, previsiblemente, el tema del tiempo tiene un lugar especial puesto que es siempre este elemento el que impide la anhelada unión idílica, sin importar que allí estuvieran ya la promesa de la unión o verdaderos encuentros sublimes, pero momentáneos. Tal es el caso del encuentro amoroso que acaece en “El Congreso” antes de la separación de los amantes. Conviene citar las líneas que lo ensalzan, debido a su singularidad en la narrativa borgesiana:

Oh noches, oh compartida y tibia tiniebla, oh el amor que fluye en la sombra como un río secreto, oh aquel momento de la dicha en que cada uno es los dos, oh la inocencia y el candor de la dicha, oh la unión en la que nos perdíamos para perdersnos luego en el sueño, oh las primeras claridades del día y yo contemplándola. (*OCIII*: 33)

A pesar de la belleza, ternura e intimidad de estas líneas, la promesa del amor no alcanza para sostenerlo y tras la separación, la verdadera distancia la irá marcando el tiempo, “minuto por minuto y noche por noche”. Caracciolo (1977: 562), lo sintetiza del siguiente modo: “Consecuentemente, el amor en Borges es siempre lo signado por el tiempo y no la posibilidad de una integración con el ser absoluto y permanente”. Un ejemplo más de este fenómeno es el que se expresa en “El amenazado” (*OCII*: 515), poema en el que el tiempo y

el amor se enlazan de manera espléndida en el famoso verso que reza: “Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo”. Y a pesar de esta unión excepcional, el poeta no deja de incluir, más adelante, la zozobra que genera el transcurrir temporal: “Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, *el horror de vivir en lo sucesivo* [las cursivas son mías]”.

Que Borges use el término “horror” para describir el paso del tiempo no es una sorpresa, pero sí resulta significativo que esta palabra se encuentre tan cercana al tema del amor, lo cual sucede en otros textos, como en “La dicha” (*OCIII*: 336), poema en el que se lee: “Lodo sea el amor en el que no hay poseedor ni poseída, pero los dos se entregan./Loda sea la pesadilla, que nos revela que podemos crear el infierno”. La cercanía entre el amor, la entrega y temas como el horror, la pesadilla y el infierno no resulta casual, en tanto la misma experiencia amorosa está emparentada con la angustia.

Muestras de lo anterior ya se habían esbozado al señalar que el encuentro amoroso tiene tintes de lo numinoso, sobre todo cuando aquél provee la posibilidad de dilatarse. Es decir que, si bien el amor genera una promesa de unión que anularía la falta, detrás de dicha promesa en verdad no hay nada que la sostenga, por lo que es menester tomar distancia y dejar que el tiempo separe a los amantes, como se ha visto en los ejemplos anteriores. Empero, la posibilidad de mantener el encuentro, de perpetuarlo, es lo que hace que el amor se perciba también como angustiante, lo cual queda patente en algunos de los poemas borgesianos. ¿Cuál sería la fatalidad del amor, lo que lo vuelve tan inquietante? Gerber (2008: 62) lo explica como sigue: “De ahí que el logro [del amor] resulte generalmente más espantoso que el fracaso: éste contribuye a mantener el deseo mientras que aquél es amenaza

de desaparición”. Es menester, entonces, que en el mismo amor existan faltas, pérdidas, para que el deseo se mantenga vivo. De lo contrario, el anhelo y la dicha pueden volverse terribles.

Para ir cerrando con los temas que están cercanos a la experiencia amorosa, y partiendo ahora de lo que recién se dijo sobre la angustia, es importante señalar que también en la obra del escritor hay una relación del amor con la muerte. Ulrica, por ejemplo, en algún momento de su diálogo con el narrador le expresa que está por morir. Y más aún, dos de las mujeres amadas por los personajes borgesianos están muertas: Teodelina Villa y Beatriz Viterbo. En estos dos casos, es de hecho la fatalidad de la muerte lo que anima al relato y le da movimiento.

Sucede que, como se señaló previamente, el tiempo ha efectuado su sentencia. De allí que se lea al narrador de “El Aleph” expresando el siguiente lamento tras la muerte de su amada: “...el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita” (*OCI*: 658). Además del universo, en esa cita se habla del tiempo, de la serie de instantes que se irán sumando luego de la partida de Beatriz, “minuto por minuto y noche por noche”. Aquí nuevamente se nota la distancia que en la escritura de Borges se mantiene con respecto a los objetos de amor, lo cual sirve para propiciar la idealización. En estos casos, la distancia es la barrera total, aquella que separa la vida de la muerte.

Se dijo que tomar distancia de la unión milagrosa y perpetua que promete el amor es necesaria para mantener el deseo y, en ese sentido, evitar la angustia. Para Borges, sin embargo, pareciera que no es la única función, pues hay también como un anhelo nostálgico por aquello que se perdió, lo cual, paradójicamente, lo mantiene cerca, como una posesión valiosa, casi un talismán. Lo dice en “Posesión del ayer” (*OCIII*: 523), cuando asegura: “Sólo

el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos”. Y al final sentencia: “Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos”. Al respecto, dice Gerber (2008: 60) que “se puede arribar finalmente a la paradoja mayor de la relación amorosa: la posesión absoluta del amado(a) sólo se logra en el momento de su pérdida”, lo cual parece intensificarse si la pérdida se trata de la muerte de la mujer amada.

En síntesis, la experiencia amorosa está íntimamente ligada a los temas trabajados en este capítulo. Así como el deseo, surge de la falta y se relaciona con el Otro, sobre todo en cuanto al reconocimiento. Es una promesa de encuentro, que se apoya en una ilusión que vela una posible nada, por lo que dicha unión debe mantenerse como promesa o no dilatarse en el tiempo, puesto que eso, también, generaría angustia. En los textos de Borges, se pueden notar todos estos elementos, aunque hay cierto énfasis en torno a la distancia provocada por el tiempo, la idealización que ello provoca y el tema de la muerte, que permite una paradójica posesión de aquello que se perdió.

Capítulo II. La angustia en la narrativa de Borges

La finalidad del presente capítulo es retomar los planteamientos teóricos del capítulo anterior con respecto a la angustia para rastrearlos en tres cuentos de la obra de Borges. Específicamente los indicios que se busca identificar son lo numinoso y la disolución del sujeto, debido a que ambos denotan angustia en la narrativa del autor. Los relatos que se analizarán corresponden a tres antologías del escritor. De *El Aleph*, se estudiará “El inmortal”; de *Historia Universal de la Infamia*, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”; y de *Ficciones*, “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”. Además de los elementos ya especificados, los análisis versarán sobre otros que se relacionen con la angustia, dependiendo de lo que de ella exhiban cada uno de los cuentos elegidos.

El primer apartado, dedicado a “El inmortal”, se centrará en buena medida en la Ciudad de los Inmortales, símil de laberinto que resulta un lugar numinoso por excelencia. Para acercarse a su edificación se hará un recorrido por los diferentes laberintos que se exponen en el cuento: de lenguaje, de recuerdos, de pesadillas, y el laberinto subterráneo que es sombra de la aciaga ciudad. Estas notas preliminares servirán para mostrar el sinsentido de la urbe, que se terminará de afianzar en tanto se explicarán las razones por las cuales ésta es numinosa, lo que ocasiona horror y angustia en el narrador. Estos sentimientos sobrevienen debido a que no hay lugar para la falta, sino que Flaminio Rufo se enfrenta a una sobreexposición, a una irracional superposición de elementos.

Y es que la ciudad es numinosa porque simboliza la eternidad, multiplicación heterogénea que quita el sentido a las experiencias vitales al reproducirlas descomunemente, lo que, en última instancia, genera la disolución del sujeto. El narrador toma consciencia de las consecuencias de ser inmortal, no sin observar también que él mismo lo es, y que su

identidad se ha dividido en tres versiones diferentes. Esta convergencia de identidades, siguiendo a Borges, resulta en nadería: el sujeto ya se ha diluido. Tanto así que no se reconoce en todas sus experiencias, ni logra comunicarse con símbolos comprensibles. En síntesis, ya no sabe quién actúa o quién habla, tan sólo le quedan “palabras desplazadas y mutiladas” (OCI: 583).

La angustia se expresa, entonces, en la experiencia de lo numinoso que supone encontrarse con el palacio que construyeron los inmortales, símbolo de la tremebunda infinitud que despoja de toda razón, así como en la disolución del sujeto que implica el saberse un inmortal sobresaturado de fragmentos de vida, superpuestos caóticamente, anulando tanto la falta como la subjetividad. Al final del análisis se reflexionará acerca del intento del narrador de alejar la angustia al sospechar de la falsedad tanto de la ciudad como de su propio documento. Pensando en la dificultad de encontrar redención en los personajes borgesianos, quizá lo verdaderamente falso sea que aquél regresó a una vida finita.

El segundo apartado del capítulo, que versará sobre “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, estará más enfocado en la cuestión de la disolución del sujeto, a partir de ciertos temas, como las máscaras y los velos; empero, lo numinoso también podrá identificarse en la cercanía con lo absoluto. En este análisis se comenzará describiendo a los personajes de *Historia Universal de la Infamia*, sublimes y abyectos, que siendo míticos tienden a anular su identidad generando una turbación que hace temblar la realidad en sus relatos. Frente a estos otros ejemplos de lo numinoso y la disolución de la subjetividad, se razonará la elección del tintorero quien alcanza una contigüidad mayor con lo divino y, además, todo lo que se desarrolla en el cuento sobre la máscara y el velo permitirá profundas reflexiones sobre el sujeto y la angustia.

Dicha contigüidad comienza expresándose en la relación del personaje con el Zahir, objeto maravilloso y temible que, en el relato homónimo, produce la locura del narrador. En ese texto, se menciona que el profeta velado es una de las tantas manifestaciones que el Zahir ha tenido a lo largo de la historia, lo que subraya su linaje. Ya en el cuento en cuestión, lo numinoso de Hákim se enuncia desde su desdoblamiento: pasa de ser tintorero a profeta, lo que lo vincula con lo celestial, al punto de darle la facultad de cegar fieras. Su estampa es la de un humano con máscara de toro, lo que recuerda al minotauro, mezcla entre lo monstruoso y lo divino. Entretanto, su condición de tintorero se desvanece en la medida en que su doctrina es abrazada por los pueblos.

Esta doctrina, previsiblemente, anula al sujeto al proponer infinitos cielos e infiernos, lo que, en última instancia, genera una proliferación incontrolable del cuerpo, ilimitadas caras y voces que, a fuerza de repetirse, reducen la subjetividad. Pero son sobre todo los motivos de la máscara y el velo los que refuerzan este indicio. En Borges, las máscaras se ligan con el doble y el espejo, ambos temas angustiantes. Al mismo tiempo, son símbolo de la dualidad del hombre, un desdoblamiento que interroga la identidad. La máscara genera angustia porque fija una imagen quitando espacio para la falta y, al mismo tiempo, distorsiona el rostro del sujeto hasta volverlo irreconocible, lo que desemboca en su disolución. Esto aunado al frecuente cuestionamiento borgesiano sobre lo que está detrás de la máscara, la cosa espeluznante que podría estarse velando.

Algo similar pasa con el velo puesto que, aunque Hákim cambia la máscara brutal de toro por un velo de seda blanca, continúa produciendo un efecto de ocultamiento, esta vez cercado por la belleza. Lo que el análisis propondrá sobre lo que se esconde tras la máscara y el velo es que ahí sólo puede hallarse un vacío, una nada en la que el sujeto se va

desvaneciendo hasta quedar también diluido. Para apoyar esa hipótesis, se hará uso de un concepto psicoanalítico, el del semblante, donde convergen la feminidad y aquello que tiene la función de velar la nada. Por último, se retomará el tema del desdoblamiento del tintorero en el profeta, arguyendo que, en su intento por mantenerse cerca de lo absoluto, disminuye al sujeto que está detrás, al que no le queda más que enmascararse para velar el profundo error de ya no ser nadie.

El apartado final, acerca de “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, estará concentrado en la convergencia entre los espejos y los libros, tan cara para el autor. Un primer ejemplo a examinar será el que enlaza tres cuentos de Borges: en “El Zahir” se lee una referencia literaria sobre el tintorero enmascarado, cuya cosmogonía incluye una alusión que tendrá idéntico eco en el relato en cuestión: “...los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (*OCI*: 461). Referencias que reflejan a otras, hecho abominable en sí mismo. Para el autor, el espejo y el libro son objetos equivalentes, en tanto ambos multiplican y divulgan, y no es casual que el narrador del cuento haya descubierto Tlön en la convergencia entre ambos: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (*OCI*: 461).

El tema del espejo tendrá un énfasis singular en el análisis. Es claro que en la literatura de Borges este objeto es angustiante, pero el fenómeno se vuelve más claro al conocer que dicha angustia se debe a su amenaza latente de diluir al sujeto. Lo anterior se corrobora por múltiples citas del autor y, a la vez, por uno de sus recuerdos infantiles, que narra su consternación al verse reflejado en un espejo triple, que bien podría modificar su imagen de manera alarmante. A partir de este recuerdo, pero sobre todo desde los textos borgesianos, como el caso de “Los espejos velados”, se propondrá una interpretación que involucre el

estadio del espejo y el concepto freudiano de lo ominoso, en el que hay un retorno de algo familiar y reprimido, tal y como sucede en la experiencia infantil del narrador de ese texto.

Asimismo, los libros tienen un carácter numinoso para Borges, como puede comprobarse al analizar la maravilla terrible que resultan algunos de estos objetos en su narrativa: el libro de arena, el libro de “El jardín de senderos que se bifurcan” o el libro que compendia todos los demás en “La biblioteca de Babel”. También el oncenno tomo de la primera enciclopedia de Tlön resulta fascinante, pero el deslumbramiento que provoca se transfigura hasta lo insoportable mientras más se acerca a la realidad.

Una vez en la cosmogonía de Tlön, se identificarán tres recursos mediante los cuales la constancia de los objetos en dicho planeta se ve disminuida: 1) la evanescencia, que impide vínculos entre lo que han sido y sus futuras apariciones, 2) la multiplicación, que reduce la sustancialidad de lo que toca y 3) el panteísmo, que dificulta la distinción al compactar las diferencias. Esto llevará a revisar la forma en que cada recurso hace lo mismo con los sujetos en Tlön, lo que no puede sino apuntar a su disolución, ya que se elimina cualquier forma de sostenerlos como tales.

Hacia el final del análisis se verá el modo en que esta disolución alcanza la realidad en el relato, a través de la intrusión del Orbis Tertius. Su injerencia se verá en objetos tlönianos que, a pesar de ser reflejo de los reales, tienen la característica fundamental de ser metáforas solidificadas, lo cual significa que cierran la distancia entre las palabras y las cosas, en la medida en que su sola mención los materializa. El Orbis Tertius será, entonces, una metáfora solidificada de dimensiones descomunales, una suerte de enciclopedia viva que hará ceder la realidad, consecuencia terrible en tanto se cierra el espacio necesario, la falta entre el ser y su representación.

“El inmortal”

Con frecuencia, los personajes borgesianos tienden a hallar objetos deslumbrantes que llegan a rozar lo divino, como demuestran los dos relatos hermanados “El Aleph” y “El Zahir”. Esto sucede también, aunque con menor asiduidad, frente a personas y lugares. “Ulrica” es un ejemplo de lo primero, mientras que en “El inmortal” se encuentra, precisamente, la Ciudad de los Inmortales, sitio que contrasta lo sagrado con lo profano. Ya Huici ha señalado el valor mayúsculo de este relato en *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*³⁹, mismo que servirá como interlocutor directo en este análisis. De entrada, nótese el mérito que el escrito tiene para este crítico literario:

...si hay un cuento en el que puede cifrarse la mayor parte de los grandes temas de Borges, en el que aparecen los mitos clásicos fundamentales, todo ello con el trasfondo del laberinto como elemento configurador de los diversos sentidos que se corresponden con los distintos niveles en que el relato se articula, ese cuento es, creemos nosotros, ‘El Inmortal’. (Huici, 1998: 167)

En este cuento, entonces, la ciudad es un símil del laberinto (Frag, 2010: 123), tal y como el jardín o el desierto son otras de sus variantes. En virtud de ello, se comprende por qué alrededor de la construida por los inmortales hay una concatenación de eventos entrelazados que no sólo la anticipan, sino que la reflejan. Como es sabido, uno de los distintivos de dicho lugar es la absoluta carencia de lógica en sus edificaciones. Esta falta de sentido se identifica en otros niveles durante las primeras páginas del relato.

En primera instancia la encontramos al nivel del lenguaje, cuando se describe a Cartaphilus, quien representa la versión⁴⁰ más reciente del protagonista y la primera en

³⁹ En el texto señalado, el crítico explora la presencia de ciertos motivos y mitos griegos en la obra de Borges. Particularmente se detiene en lo que él considera el mito con mayor presencia, el del laberinto. A su vez, analiza las incidencias de éste en varios relatos, siendo “El inmortal” quien funge como el mejor exponente de dicha representación.

⁴⁰ A lo largo del cuento, el lector se encuentra con tres versiones del protagonista: Cartaphilus, Rufo y Homero.

aparecer. Además de la vaguedad de sus rasgos físicos, se apunta que “(s)e manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao” (*OCI*: 571). La ironía sobre el conocimiento de las lenguas es clara y refleja una constante que se irá revisando: la superposición de elementos alterados como resultado de la prolongación de la vida del hombre.

Más adelante, Flaminio Rufo, quien personifica la segunda versión del protagonista, dice recordar los eventos previos a su arribo a la ciudad anhelada. Los hechos son de por sí fantásticos y vaticinan su destino en dicho lugar, pero el sinsentido se precisa justo en el nivel de la memoria. Rufo sugiere acerca de su empresa lo siguiente: “Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas” (*OCI*: 572), con lo cual indica su dificultad, la confusión que puede suponer dotarles de una dirección. Sucede algo similar con la pesadilla que tiene luego de errar varios días sin encontrar agua⁴¹: “Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro... pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo” (*OCI*: 573).

Laberintos de lenguaje, laberintos de recuerdos y de sueños. Tal es la manera mediante la cual se entreteje el cuento, caótica por compleja. Estos elementos son a su vez caminos periféricos que acercan a Rufo al céntrico cántaro que supondría la ciudad luminosa, ya visible a estas alturas. Sin embargo, su impenetrabilidad le apercibe sobre el laberinto

⁴¹ El vínculo entre laberintos y pesadillas fue señalado ya por Barrenechea (1984: 47): “Borges realza la impresión de fantasmagoría al relacionar los laberintos con las pesadillas y el caminar sonámbulo. Unas veces los protagonistas de sus cuentos tienen la sensación de hallarse perdidos en su red inextricable durante una pesadilla o una alucinación”. Como se observa, la autora resalta que, en ambos casos, hay una sensación de fantasmagórico desasosiego.

subterráneo que le sirve de sombra. En la obscuridad, el personaje pierde de nuevo la dirección. Pierde, también, la capacidad de contar. “Ignoro el número total de cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron” (*OCI*: 575).

La ansiedad del protagonista es tanta que confunde su percepción y agranda la cantidad de cámaras, que bien podría extenderse hasta el infinito. El sentir del narrador en este pasaje es captado asimismo por Barrenechea (1984: 42), quien anota: “Aumenta *su horror* [las cursivas son mías] con el camino laberíntico⁴² que conduce a ella [a la ciudad de los Inmortales] con la oposición ya destacada centro del desierto-universo”. Sin embargo, dicho camino pareciera, a la vez, una suerte de condena que acrecentaría el valor de la ciudad inmortal, un sacrificio que vuelve más deseable la recompensa: el lugar resplandeciente, elevado, al cual se asciende desde las ciegas regiones subterráneas. El júbilo de Rufo ignora, quizás, el sentimiento de horror sagrado que le invadió apenas pisó la negra sombra de sus muros.

Las impresiones que la centenaria urbe dejó en Rufo se corresponden con lo estudiado con respecto a lo numinoso⁴³. Este concepto, se vio ya, está compuesto por cuatro categorías: *mysterium, majestas, tremendum y fascinans*, que se corresponden de manera muy precisa con el lugar. Su misterio inefable explica la reticencia a describirla, lo dudosamente aproximativo que resulta el intento de lograrlo. Su existencia y perduración no sólo son majestuosas en el plano temporal, sino que alcanzan los astros. Tremebunda y terrible,

⁴² Las causas del horror que provocan los laberintos, en Borges, quizá tienen que ver con que están configurados, de acuerdo con Sarlo, como una estructura en abismo. La autora, al respecto, opina lo siguiente: “La estructura en abismo nos inquieta de un modo que no logra ninguna otra configuración visual-conceptual porque enfatiza la superioridad de las imágenes ideales sobre la realidad, y de la idea sobre las percepciones” (2007: 98).

⁴³ No es casual que esta edificación haya causado tanta conmoción en los estudios críticos sobre el tema, al grado de darle un valor como el que sigue: “Quizás el símbolo más poderoso de la oposición Dios-hombres y de la irracionalidad del cosmos que Borges ha acuñado es el palacio de los Inmortales” (Barrenechea, 1984: 42).

complejamente insensata, la ciudad provoca incredulidad por su enorme antigüedad, impacta al punto de generar el olvido; sin embargo, no por ello deja de ser atrayente, fascinante, en tanto logra que el protagonista persista en su difícil aventura hasta haber dado con ella. Y aunque los términos son otros, la siguiente cita sobre la experiencia del protagonista en la Ciudad de los Inmortales detalla las impresiones que deja una vivencia como la suya:

...cuando el alma... contempla las esencias eternas, inmutables, a-históricas, el sentimiento que experimenta el sujeto es el del horror, que siempre sigue a la fascinación. Las Ideas, las esencias son perfectas pero su mundo es irrespirable para el hombre, ser impuro, limitado y sujeto a las metamorfosis del tiempo. (Huici, 1998, 231)

Esta ciudad, a la vez divina y nefanda, nítida y de irracional arquitectura, es el primer elemento por asociar con la angustia, tal y como se ha venido trabajando. Como se recuerda, contactar lo numinoso lleva signos de inquietud ya que implica toparse de frente con el sagrado absoluto, sin faltas.

Acerca de la falta y la angustia, Lacan (2006: 52) menciona que si hay una privación de “lo que constituye a la anomalía como aquello que es la falta, si de pronto eso no falta, en ese momento es cuando empieza la angustia”. En otras palabras, contrario a lo que se podría pensar, no es la proclividad humana a la carencia lo que provoca este afecto en el sujeto sino su opuesto, cualquier respuesta que pretenda colmarlo, como la cercanía con lo absoluto que supone la posibilidad de volverse una unidad sin escisiones.

Anular la falta impide la asunción del sentido. En “El inmortal”, la ciudad lo ha perdido y, a su vez, Rufo se niega a otorgárselo, tarea por lo demás imposible: “No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (*OCI*: 576).

Abolir la falta es taponar los espacios destinados a que los sujetos inscriban palabras, memorias y sueños, es destruir el nido dentro del que se gesta el deseo humano, sin el cual la vida se imposibilita. En estos términos, la carencia de sentido⁴⁴ no representa un vacío, sino un exceso, una sobreexposición. La cita previa demuestra con vertiginosidad esta superposición de elementos que no se reduce a la antiquísima edificación del lugar, sino que viene asomándose desde el uso irónico de diferentes idiomas, la desorganización de recuerdos y la ambigüedad onírica, propias del protagonista.

Ante tales circunstancias, la cordura queda comprometida. Es imposible perseverar en la cercanía con lo numinoso y permanecer incólume. Borges lo refiere en una nota al pie en su ensayo “Los traductores de ‘Las mil y una noches’”, mientras discurre sobre las representaciones de la correlación entre mirar y morir: “La mirada del basilisco era venenosa; la Divinidad, en cambio, puede matar a puro esplendor -o a pura irradiación de *mana*. La visión directa de Dios es intolerable” (*OCI*: 430)⁴⁵.

La angustia de Rufo es, entonces, una señal de peligro que se manifiesta en diferentes sensaciones a lo largo de su estancia en la ciudad. Cuando recién la observa le sorprende lo antiquísimo de su construcción, a lo que agrega: “Esa notoria antigüedad (*aunque terrible* de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, *con desesperación* [las cursivas son mías] al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio” (*OCI*: 575).

⁴⁴ Huici (1998: 206) explica una de las razones de la angustia del narrador ante la edificación monstruosa: “La Ciudad de los Inmortales carece de finalidad, y allí reside su horror, su alejamiento de la esfera de lo humano”.

⁴⁵ Del mismo modo lo señala Huici (1998: 229) cuando apunta que “...la visión de lo infinito supone para el hombre una experiencia abrumadora, a la vez fascinante y aterradora, como ocurre con toda hierofanía, con toda manifestación de lo sagrado”.

A la terrible percepción óptica y a la desesperación se le añaden otras impresiones, “la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó” (OCI: 576)⁴⁶. Sobre esta experiencia, Huici (1998: 205) concluye que “...en el centro al que accede Marco Flaminio Rufo no le aguarda ningún tesoro, ninguna vía de salvación... el romano sólo se encontrará cara a cara con el horror”. Como se observa, este cúmulo de espeluznantes efectos dan tan sólo una idea de la abyecta, si bien breve, estadía del protagonista en tan inhóspito sitio, pero es la siguiente cita la que permite concebir la magnitud de la angustia que debió tolerar Rufo, la cual se corresponde con los alcances de la construcción:

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. (OCI: 576)

Es de esperarse que, tras una experiencia así, se inscriban consecuencias adversas en el sino del protagonista. “Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas” (OCI: 576). No es casual, tampoco, que se sugiera el destrozamiento de la remembranza. “Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que... he jurado olvidarlas” (OCI: 576). Después de la alarma que supone la angustia no queda más que retroceder, ya que, de ignorarla, ésta puede volverse la antesala a fracturas en lo que constituye al sujeto.

La locura es, generalmente, el destino irremediable frente a la presencia dilatada de lo numinoso: “Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los

⁴⁶ Barrenechea (1984: 27) indica que la alusión a una arquitectura que causa terror tiene su origen en ciertas lecturas de Borges, específicamente las de Chesterton, Stevenson y May Sinclair.

inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*” (OCI: 575). La magnificencia intolerable reduce al sujeto y lo divide, lo disuelve. Cierra el espacio que podrían habitar la razón y el sentido.

¿Es la Ciudad de los Inmortales, en sí misma, el origen del espanto y el enloquecimiento? No, es lo que representa. La ciudad es el símbolo de la eternidad⁴⁷, en tanto multiplicación heterogénea. Como se dijo antes, es un laberinto que, puede percibirse ahora, figura la confrontación de la naturaleza humana con la infinitud.

Los filósofos romanos con los que Rufo conversó observaron una justa sentencia, “sintieron que dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes” (OCI: 572). La arquitectura irracional del sitio no es sino un reflejo de las consecuencias inquietantes de repetir de manera indefinida la duración del ser humano. Hecho que, por lo demás, tiene como resultado la división del sujeto, de acuerdo con lo que se verá a continuación.

Además del acercamiento con lo numinoso, en la narrativa borgesiana hay angustia en la experiencia de disolución del sujeto. Es, claro está, un exceso decir que ambos elementos dialogan entre sí y mantienen correlaciones. En este caso, la ciudad es un símbolo laberíntico de una inmortalidad que, en última instancia, es la razón por la cual Rufo se ha escindido y tarda en reconocer, en comprender que su subjetividad se ha dislocado.

⁴⁷ Mientras analiza las características de la escritura de Borges con respecto al infinito, Huici (1998: 205) comenta que “...la Ciudad de los Inmortales asume, en su arquitectura de espanto, todo el horror que sentirá el romano ante la experiencia de la eternidad”, lo cual enfatiza la idea de que el contacto con lo numinoso provoca angustia (horror) en el narrador.

La inmortalidad va dejando rastros a lo largo del cuento que insinúan lo que después se torna evidente, la perennidad del narrador. Verbigracia, la inmunidad de Rufo que sobrepasa a la de sus hombres, la ración de carne de serpiente que roba y que funciona como una metáfora del *uróboros* o su prolongada estancia tanto en la ciudad como en compañía de Argos, quien va tomando importancia como personaje en la medida en la que el cuento avanza. Hay que recalcar que este troglodita ofrece también una serie de signos, más bien confusos, acerca de la misma condición, como su imposibilidad de comunicarse o la profusión de marcas incomprensibles que traza sobre la arena.

Estos elementos, en “El inmortal”, son una reminiscencia de la vida eterna debido a que ésta se presenta como saturación, nuevamente como un exceso. Los sinsentidos sobre los cuales se ha hecho hincapié (en el lenguaje, la memoria, el sueño y la arquitectura) no son sino consecuencias del fenómeno capital del relato: la vida de un hombre se ha prolongado; más aún, se ha multiplicado descomunadamente. Y como antes, esta proliferación arranca el sentido de la realidad. Los trogloditas han sobrevivido tantas existencias que ya es indiferente nombrarlas. Y aún si lo desearan, los símbolos para lograrlo se han reproducido de tal forma, que es imposible configurarlos más que como las incognoscibles letras de los sueños.

Los inmortales parecen resignados a un tedio⁴⁸ prolongadísimo, incompatible con alguna muestra de emoción. En un sinfín de eventos que se repiten hasta el cansancio, ¿qué podría conmoverlos? Un hecho inusitado, quizás: la lluvia en el desierto, temporal que

⁴⁸ En su estudio sobre el tedio, el filósofo Lars Svendsen (2008) puntualiza que hay una estrecha relación entre el tedio y la falta de sentido, lo cual no necesariamente se relaciona con una carencia, sino con una superabundancia que, además, está ligada a un tiempo donde se suceden cientos de eventos. Es ineludible establecer un nexo con lo comentado en este análisis.

extasía, el evento que además logra restituir a Argos, ahora Homero, al mundo físico, de las palabras y las cosas.

El símbolo del agua suele tener, en Borges, la significación del discurrir del tiempo y los cambios que le son propios⁴⁹. Uno de los tantos ejemplos diseminados en la obra del escritor sobre esta relación, se encuentra en los primeros párrafos del cuento “El otro”, en el que hace una límpida alusión al respecto. “El agua gris acarrea largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” (*OCIII*: 13). Se entiende, entonces, la razón por la cual es la lluvia la que trae a Homero a la realidad: después de suspenderse en una infinitud impertérrita, regresa a la historia y sus vicisitudes⁵⁰.

A partir de aquí, Rufo relata la historia que Homero le refirió sobre el impasible destino inmortal, cargado de neutralidad y perfecta quietud. Una suerte de muerte en vida. “No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales” (*OCI*: 580). Lo humano, cabe mencionar. Lo fatídico, lo falible, lo insuficiente. Si la falta es la marca de la mortalidad, condición que posibilita el deseo, su contraparte está marcada por la saturación, la saciedad, el hartazgo. Lo virtuoso de la visión borgesiana de la inmortalidad, y que sigue una tradición del pensamiento griego clásico

⁴⁹ De acuerdo con Huici (1998: 71): “La afinidad entre río y vida significa para Borges la consideración del hombre no sólo como un ser ‘en el tiempo’ sino *hecho de tiempo*”.

⁵⁰ Una operación análoga le sucede a Rufo, cuando concluye que si hubo un río que le dio la inmortalidad, debe existir otro “cuyas aguas la borren” (*OCI*: 580), es decir, un caudal que lo reintegre a la historia, puesto que:

...si el hombre quiere mantener su estatuto de humanidad, que implica una ética y una praxis (la creación), no puede permanecer fuera del tiempo: la búsqueda del río que devuelve a los hombres su condición de mortales no es otra cosa que el reconocimiento de la circunstancia histórica como elemento esencial de la vida del hombre. (Huici, 1998: 124)

(Huici, 1998: 84)⁵¹, es que comprende que no es un ideal dichoso, sino que a su intelección le siguen un profundo desdén y la imposibilidad de cualquier aspiración.

“Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (*OCI*: 579). Descifrar, entonces, un sino infinito conlleva signos de terror e incomprensión, debido a lo que ya se estableció. La inmortalidad, vista desde esta perspectiva, es impertérrita, un limbo que, a la postre, no resulta sino en angustia. Evans (2007: 39) lo traduce de la siguiente forma: “La angustia es ese punto en el que el sujeto está suspendido entre un momento en el que ya no sabe dónde está y en un futuro en el que nunca podrá volver a encontrarse”.

De este modo, saberse inmortal, intuir una extensión sin límites llevan consigo las marcas de un aplazamiento incomprensible e inquietante. Huici (1998: 201) lo expone de la siguiente manera: “Si ‘El Inmortal’ puede ser entendido como una especulación acerca de los efectos que la inmortalidad produce en el hombre, entonces qué duda cabe de que para Borges, un individuo inmortal, eterno, ahistórico sencillamente pierde su condición de ser humano”. La cita anterior parece ser un reflejo de esta otra, de Barrenechea (1984: 71): “En ‘El inmortal’, una experiencia infinitamente prolongada aniquila la individualidad”⁵². En términos de este escrito, lo que se diluye es su condición de sujeto.

Esta anagnórisis, la primera, parece expresarse en Rufo cuando describe a sus congéneres, pues pasa de la tercera persona del plural a la primera, cuando justifica la

⁵¹ Este vínculo entre la noción clásica de la eternidad y el pensamiento borgesiano puede rastrearse, claro está, en la “Historia de la eternidad”, ensayo en el que el escritor asimila el “museo de los arquetipos platónicos” con este concepto y lo describe como inmóvil, terrible y monstruoso (*OCI*: 377).

⁵² Urbina (2010: 133) aporta también a esta tesis, mediante el siguiente razonamiento: “Borges concibe la esencia humana en una sola palabra: tiempo, y si relativiza al tiempo, si desconfía de él, de su realidad, orden, límites, ¿de cuál sentido se sostiene el ser humano?”.

parquedad con la que los inmortales satisfacen sus necesidades. “Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos” (*OCI*: 580).

De la cita anterior se pueden hacer un par de inferencias. La primera es que el narrador ha advertido el destino terrible de saberse inmortal. La segunda, aún más tremebunda, tiene que ver con quién es este narrador. La historia de los trogloditas, la fundación de la ciudad y sus consecuencias estaban siendo referidas por Homero a Rufo, pero éste termina por apropiarse del discurso y, al incluirse entre los inmortales, parece también asumir los recuerdos del primero. Este es un atisbo, entre otros más, de lo que se elucidará hacia el quinto apartado del cuento: Homero es la versión más antigua del protagonista.

Este descubrimiento explica otra de las impresiones que Rufo tuvo a su paso por la Ciudad de los Inmortales, que es difícil elucidar en una primera lectura. En ese párrafo proverbial, luego de la conclusión del protagonista sobre la locura de quienes edificaron el lugar, se lee: “Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible” (*OCI*: 575-576). Cuando más adelante se revela que Homero aconsejó la fundación de la numinosa ciudad, se comprende que ese horror particular que Rufo sintió no fue sino la culpa de estar frente a la construcción irracional que él mismo había sugerido⁵³.

Esta segunda toma de consciencia, la de reconocer que ambos personajes son el mismo, trastorna la subjetividad del narrador, quien lo expone en la siguiente cita que es

⁵³ En el conocido artículo freudiano de “Lo ominoso” (Freud, 2010) se estipula que una de las mayores fuentes de angustia es el retorno desconcertante de aquello que, siendo alguna vez familiar, fue reprimido. En “El inmortal”, el horror intelectual se parece a dicho sentimiento, en tanto regresa algo que, otrora conocido y cercano, había permanecido olvidado.

referente del panteísmo en Borges y, a la vez, remata con una sentencia lapidaria. “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (*OCI*: 579). La inmortalidad lleva consigo una multiplicación desmesurada que superpone las experiencias de múltiples vidas en una vorágine. La consecuencia lógica es la disolución del sujeto. No se trata sólo del yo, que se sabe en entredicho y cuya integración no es sino equívoca, sino de la subjetividad, tan preciada y necesaria⁵⁴. Siguiendo las elaboraciones borgesianas, la convergencia de identidades resulta en nadería.

En consonancia con lo expuesto, se colige que esta experiencia resulta en el sentimiento de angustia del narrador. En la medida en que no hay identidad hacia la cual recurrir para dotar de significado lo que sucede, Cartaphilus-Rufo-Homero desconoce quién actúa e incluso, quién está hablando. “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (*OCI*: 583).

Palabras de otros que no son sino alteraciones, versiones independientes de una sola existencia. Si “ya no quedan imágenes del recuerdo” (*OCI*: 582), es porque no ha sido posible identificarse ya con alguna de ellas. Como ya se ha estudiado, el yo se construye a partir de la identificación con una imagen consistente que, de no existir, impide su consolidación. Para que un sujeto se constituya como tal, debe hacer una operación en los albores de su vida mediante la cual pase de percibirse como una serie de impresiones inconexas que

⁵⁴ Se recordará que en el primer capítulo se realizó una distinción entre el sujeto y el yo que, de acuerdo con la teoría psicoanalítica, encuentran divergencias importantes. En la obra de Borges, el segundo es cuestionado con frecuencia (Sarlo, 2007: 100), sobre todo en términos de la identidad. Sin embargo, cuando se trata del sujeto, las consecuencias son las que el psicoanálisis describe con la mayor carga de angustia. El objetivo de este examen es analizar el segundo caso.

corresponden a fragmentos de su cuerpo a apropiarse de su imagen corporal como una representación más completa de sí con la cual se reconozca.

La experiencia del inmortal recuerda a esa fase previa a la integración de un yo relativamente congruente, la de la fragmentación⁵⁵, etapa en la que aún no hay imágenes del sí mismo, sino precisamente una serie de percepciones desvinculadas. Si de por sí la identidad nunca termina de corresponderse toda con su representación, la inconsistencia de esta imagen vendría a desarticular al sujeto mismo. Al respecto de esta vivencia, Evans (2007: 60) apunta que:

La angustia provocada por esta sensación de fragmentación impulsa la identificación con la imagen especular, que lleva a formar el yo. No obstante, la anticipación de un yo sintético es en adelante amenazada de modo continuo por el recuerdo de esa sensación de fragmentación.

De allí que cualquier evento que produzca alguna reminiscencia de la fragmentación pueril sentida provoque angustia, en el sentido de que retorna eso que alguna vez se reprimió en beneficio de hacerse con una identidad⁵⁶. El narrador de “El inmortal” se encuentra en una situación semejante, pero más infausta, en tanto estos retazos de vidas, palabras desbordadas, memorias y pesadillas incomprensibles corresponden ciertamente a la multiplicación de un destino en varios, sin orden prefijado, más que el que pueden articular algunas palabras desplazadas y mutiladas. Como bien expresa Huici (1998: 225): “La vida eterna significa la

⁵⁵ Además de recordar la fragmentación, lo que vive el inmortal se parece a lo que se estudió como “despersonalización” en el capítulo anterior, fenómeno en el que un sujeto no se reconoce en su imagen especular. Cabe preguntarse, entonces, a quién ve el narrador cuando se mira al espejo, ¿a Rufo, a Cartaphilus o a Homero? ¿a una combinación de éstos y otros hombres? ¿acaso no ve a nadie?

⁵⁶ Esto puede explicarse, claramente, en los términos mencionados más arriba sobre el sentimiento de lo ominoso, en Freud. En tanto hay una reformulación (por llamarla de algún modo) de la experiencia de percibir un cuerpo fragmentado, la angustia resultante se debe a que hay un retorno de algo que en algún momento fue familiar y se reprimió, en este caso en la época del estadio del espejo.

pérdida de la identidad, la incapacidad creadora y, peor aún, la imposibilidad de dar y percibir sentidos”.

En el relato, se sabe de la magnitud de la angustia que esto provoca debido al enorme alivio que supondría la vuelta a la mortalidad⁵⁷. “Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer” (*OCI*: 581). En contraste con el insomnio perpetuo de la especie inmortal, el protagonista dice dormir, signo de la reducción de tensión en la que se encontraba, provocada por una dilatada longevidad y la identidad fragmentada. Cartaphilus, “hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos” (*OCI*: 571), parece retornar a la humanidad, con todo y su falla congénita, lo cual le permitiría volver también a sus distintos sueños y deseos.

En resumen, hay angustia tanto en la experiencia de lo numinoso, que se pone de manifiesto en el encuentro del palacio que construyeron los inmortales, símbolo de la terrible eternidad que despoja de todo sentido, como en la disolución del sujeto que implica el saberse inmortal, en tanto hay una sobresaturación de fragmentos de vida superpuestos caóticamente, mismos que anulan la falta y, con ella, la subjetividad.

Para ir cerrando con el análisis de este relato, es relevante resaltar un distanciamiento particular que se toma con respecto a todos estos hechos, con tal de aliviarse de la angustia que representan. Esto se logra al sugerir en la posdata del documento que éste puede ser apócrifo, con lo cual hay una intención de falsearlo. El mismo mecanismo se sostiene con

⁵⁷ Dice Barrenechea (1984: 77) que: “Borges considera... que el hombre cree en la existencia porque tiene conciencia de su yo, porque palpa la realidad del mundo que lo rodea y porque siente la... noción del tiempo que es como la propia sustancia de la vida”. Regresar al tiempo de los mortales supondría para el protagonista que la existencia vuelve a tener sentido para él, como sujeto.

respecto a la Ciudad de los Inmortales, cuando el narrador concluye que debe ser un simulacro de alguna original que los mismos trogloditas destruyeron: “Con las reliquias de sus ruinas erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo” (*OCI*: 578).

Esta última cita sintetiza la situación de Rufo y funciona como espejo de aquel a quien sólo le quedaron “palabras desplazadas y mutiladas”, en tanto en éste han convergido, por así decirlo, las ruinas de un sinfín de vidas. Más aún, si la ciudad recorrida es apenas un remedo de algún modelo irrecuperable, una parodia, cabe preguntarse si esto sucede no sólo con el personaje, sino también con su historia. Hacia el final del cuento hay muchos indicadores de que ésta puede ser falsa. Quizá, si aplicamos lo dicho en la cita anterior al texto, podríamos pensar en éste como una recopilación erigida con fragmentos irracionales. Es posible que la narración, sus comentarios y la misma posdata provengan de un mismo sujeto, ya diluido (valga la contradicción), mero despojo y reverso de aquellos a los que el tiempo sí afecta.

Si se toma en cuenta que la redención es un desenlace infrecuente para los personajes borgesianos, no es excesivo pensar que la vuelta a la mortalidad de Rufo es también un artificio, y que el apunte sobre la falsedad del documento es el último recurso que le queda al narrador para distanciarse de la inevitable angustia que le supone haberse diluido y, con suerte, que en el laberinto de laberintos que es el relato, también haya espacio para el olvido o el vacío de no ser más nadie.

“El tintorero enmascarado Hákim de Merv”

Si bien la angustia es un tema esquivo en la narrativa borgesiana, ya ha sido tangible su presencia tanto en la experiencia de lo numinoso como en la disolución del sujeto. En este análisis se enfatizará la segunda de ellas, en tanto el relato permite un mejor acercamiento a la angustia desde esa trinchera. Probablemente este afecto inquietante sea aún menos explícito que en “El inmortal”, pero se verá que, en el estudio de motivos como la máscara o el velo, ambos interpelantes del sujeto, su encuentro será ineludible.

A lo largo de la *Historia Universal de la Infamia* desfilan siete protagonistas que “lograron, por paradójico que suene, una efímera transcendencia, gloria y cierta sublimación causada... por sus actos abyectos” (Pérez y Stajnfeld, 2016: 69). Tales atributos los dotan de una épica mitificación, lo que explica cómo un puñado de personajes pueden lograr el adjetivo “universal” del título del libro. Pese a ello, estos personajes tienen en común, a su vez, una importante característica con respecto a su identidad. Valderrama (2008: 121), se pronuncia al respecto:

La identidad de estos personajes termina siempre anulada, sea a través de una violenta inversión final o mediante una serie de auto-justificaciones con las que, irónicamente, se pone en duda la perspectiva del contexto cultural de ese infame y, más allá, del mundo fuera de esa ficción.

La autora añade que, en estos relatos, la trama “sirve de respaldo material ante el vértigo que para los infames borgesianos es la búsqueda de su identidad positiva, donde están condenados a fracasar” (Valerrama, 2008: 104). De ambas citas se puede ir elaborando que, en *Historia Universal de la Infamia*, los personajes no sólo se encuentran anulados con respecto a su identidad⁵⁸, sino que hay una turbación al respecto que hace temblar la misma realidad. Este

⁵⁸ Sylvia Molloy lo escribe en los siguientes términos, que serán de especial importancia para este estudio: “Quedan, de los personajes de Historia universal de la infamia, caretas huecas” (1999: 46).

fenómeno no excluye su épica mitificación, ya mencionada, antes bien estas características parecen denotar un desdoblamiento, que en el cuento a analizar es más que evidente⁵⁹.

Bajo estas condiciones sería lógico pensar que cualquiera de los personajes de este libro podría ser objeto de un análisis a partir de los elementos que se están utilizando como indicios de la angustia, pues además en todos ellos convergen lo sublime y lo abyecto. Sin embargo, siguiendo a Rodríguez (1987: 32), se puede entender a este relato como uno de los más reveladores de la compilación, dado que Hákim de Merv alcanza una contigüidad mayor, casi limítrofe, con lo divino. Además, Molloy (1999: 43) indica que en este relato todo, incluyendo el rostro del protagonista, es máscara, lo cual se explorará a la luz de la disolución del sujeto.

Más aún, al comentar la experiencia de Borges con respecto a este personaje, esta autora refiere que "...más acá de la verja con lanzas el profeta velado del Jorasán fue uno de los personajes que pobló sus mañanas y dio agradable horror a sus noches" (Molloy, 1999: 43). Obviando esta última contradicción, es claro que el término "horror" hace alusión directa al afecto de la angustia. Es momento de recorrer algunas partes del texto, primero en términos de lo numinoso, para arribar a lo correspondiente a la disolución del sujeto, donde será necesario permanecer más tiempo.

⁵⁹ En su artículo *Los personajes infames en la narrativa breve de Jorge Luis Borges*, Valderrama (2008: 94) se concentra en este tipo de personajes, que abundan en la obra del argentino, y apunta lo siguiente: "Del total de 58 relatos que estas obras comprenden [desde 'Historia universal de la Infamia' hasta 'El libro de arena'], más de 30 se centran en un personaje infame o en el desdoblamiento de tal perfil en dos antagonicos".

Este desdoblamiento es analizado en términos del oxímoron por Serra (1977: 657), en su artículo *La estrategia del lenguaje en Historia Universal de la Infamia*, quien describe lo siguiente: "El papel del oxímoron es capital en el investimento semántico de las historias narradas, ya que expresa la unión de opuestos en una auto-contradicción signficante, tensa de significado". Estas notas muestran que el desdoblamiento juega un papel importante en la elaboración de estos relatos. Con respecto al que comprende este análisis, tiene un rol imprescindible que tiene consecuencias para el sujeto.

Para empezar, es casi necesario establecer una ligazón entre este texto y otro, que será también objeto de análisis más adelante y en el que la angustia y lo numinoso tienen una mayor presencia: “El Zahir”. Para lograr este cometido, hay que revisar las líneas con las que abre el texto del tintorero:

Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado) del Jorasán, se reducen a cuatro: ...c) el códice árabe titulado *La aniquilación de la rosa*, donde se refutan las herejías abominables de la *Rosa oscura* o *Rosa escondida*, que era el libro canónico del profeta. (OCI: 343)

En el último párrafo del texto perteneciente a *El Aleph*, se lee a un narrador abatido por su zozobra, que apenas logra elaborar pensamientos: “El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del *Asrar Nama*, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo” (OCI: 636). Desde aquí se asoman dos motivos comunes a ambos textos: la rosa y el velo, acerca de los cuales podría alegarse que recorren no sólo toda la obra borgeana, sino que ya se han generalizado como símbolos, casi arquetipos. Sin embargo, en estas citas hay un matiz particular; lo que representa al Zahir es una sombra, que es fácil equiparar a lo oscuro o escondido de la primera alusión. Asimismo, la rasgadura del velo insinúa un movimiento que acerca tanto a la muerte como a la disolución del sujeto⁶⁰, ambas presentes en el cuento del enmascarado.

Empero, si esto no fuera suficiente, en “El Zahir” se ofrecen claves precisas que unen ambos textos, pues mientras el narrador busca toda la información que pueda encontrar sobre este aciago objeto, se enfrenta con lo que un estudioso suma al respecto: “Dijo que siempre hay un Zahir y que en la Edad de la Ignorancia fue el ídolo que se llamó Yaúq y después un

⁶⁰ Mientras estudia el uso de la palabra “rostro” en Borges (tan importante en este relato), Barrenechea (1984: 51-52) concluye algo similar: “...más tarde se nombra esta intuición con la palabra rostro, (‘rostro verdadero’, ‘rostro eterno’), donde se entrecruzan también el pensamiento de que la visión de Dios acarrea la muerte o la locura”. La visión de Dios, en general, asume el nombre de lo numinoso.

profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro” (*OCI*: 635). Estas líneas, además, incluyen una nota al pie que señala: “Barlach observa que Yaúq figura en el Corán (71, 23) y que el profeta es Al-Moqanna (El Velado)” (*OCI*: 635). De este modo, no sólo queda establecida la relación entre los dos cuentos, sino que se intuye que Borges incluyó al profeta velado como una de las cifras del Zahir porque lo consideraba un ente numinoso que provocaba toda la angustia que le suscita la moneda infausta al protagonista en “El Zahir”.

Para comprender este estatuto numinoso en Hákim de Merv, hay que regresar el enfoque al relato, en el que se irán mostrando destellos de este elemento. Así, la estampa inicial del protagonista, de tintorero, se transforma hasta culminar en la efigie del profeta. Hákim exhibe destellos de su ulterior transfiguración desde que narra su proximidad con dos figuras antagónicas, si bien complementarias:

Así pequé en los años de juventud y trastorné los verdaderos colores de las criaturas. El Ángel me decía que los carneros no eran del color de los tigres, el Satán me decía que el Poderoso quería que lo fueran y se valía de mi astucia y mi púrpura. Ahora yo sé que el Ángel y el Satán erraban la verdad y que todo color es aborrecible. (*OCI*: 344)

La mención de la clásica dicotomía conformada por lo angelical y lo diabólico prelude precisamente el desvanecimiento del tintorero, que retornará años después investido, asimismo, de una segunda identidad, la del profeta. Esta dualidad parece disminuirse conforme va avanzando el relato, pero es menester mantenerla presente, pues además de que ejemplifica el desdoblamiento del que se hacía mención con anterioridad, conlleva implicaciones que se dilucidarán hacia el final de este escrito.

La primera aparición de Hákim, como profeta velado, sucede ante la presencia de un grupo de hombres de un bajo estrato social. Esta característica aumenta el contraste frente a

la sobrecogedora figura, casi irreal, del enmascarado⁶¹. “Del fondo del desierto... vieron adelantarse tres figuras, que les parecieron altísimas. Las tres eran humanas y la del medio tenía cabeza de toro. Cuando se aproximaron, vieron que éste usaba una máscara y que los otros dos eran ciegos” (*OCI*: 344). Ante el interrogante sobre la ceguera de sus acompañantes, Hákim resuelve una sentencia inquietante: “Están ciegos... porque han visto mi cara” (*OCI*: 344).

De este modo, se hace manifiesta la metamorfosis que el profeta ha sostenido para dotarse de cualidades divinas, deslumbrantes, vale decir, numinosas, en detrimento de su naturaleza previa, humana, de tintorero. Este aspecto se refuerza una vez que el protagonista refiere su historia a los hombres que lo han visto llegar en máscara de toro:

Les dijo que era Hákim hijo de Osmán, y que el año 146 de la Emigración, había penetrado un hombre en su casa y luego de purificarse y rezar, le había cortado la cabeza con un alfanje y la había llevado hasta el cielo. Sobre la derecha mano del hombre (que era el ángel Gabriel) su cabeza había estado ante el Señor, que le dio misión de profetizar y le inculcó palabras tan antiguas que su repetición quemaba las bocas y le infundió un glorioso resplandor que los ojos mortales no toleraban. (*OCI*: 345)

Dicho resplandor justifica la máscara y el velo que más adelante será el emblema de su realidad mítica. Asimismo, explica la ceguera de sus acólitos, quienes parecen haber merecido el privilegio funesto, valga el oxímoron, de mirar el rostro que, en palabras de Hákim, sería revelado a todos los hombres una vez que ellos profesasen su nueva doctrina, misma que exigía una vida de penitencias que culminase en una muerte injuriada.

⁶¹ Molloy (1999, 43-44) observa que: “Enmascarados también -es decir desdibujados por el anonimato, el olvido, o el artificio- aparecen aquellos elementos que atestiguarían al personaje”. Esto sucede tanto para acentuar el juego de máscaras que representa el relato como para hacer notar lo numinoso del profeta, que reduce a sus testigos a entes anónimos o ensombrecidos, como sucede frente a la presencia de lo divino.

Pese a su discurso, la fe de los hombres que lo escuchan le es negada, al menos hasta que acaece un prodigio que termina de ligarlo con lo divino. “Alguien había traído un leopardo... que rompió su prisión. Salvo el profeta enmascarado y los dos acólitos, la gente se atropelló para huir. Cuando volvieron, había enceguecido la fiera. Ante los ojos luminosos y muertos, los hombres adoraron a Hákim” (*OCI*: 345).

A partir de allí, en el relato parece desvanecerse toda conexión de Hákim con su faceta humana y se instaura su historia no sólo como profeta, sino como insignia de la deidad. Las citas anteriores son pertinentes debido a que amplían la evidencia que señala a este personaje, de entre otros de la Historia Universal de la Infamia, como prototipo de lo numinoso, en tanto recoge todas las características que le son propias a esta condición (*mysterium, majestas, tremendum y fascinans*), como se explicita a continuación.

El misterio que envuelve al profeta es harto particular pues permite diversas incógnitas que impactan tal y como lo hace la contundente imagen de minotauro de su primera aparición velada. No es posible saber ni ensayar ideas acerca de las circunstancias que lo eximieron de su condición humana y lo indujeron al camino de la predicación, así como tampoco queda clara la naturaleza de las personas que lo acompañan ni, más aún, la razón por la cual es posible el portento de cegar a un leopardo.

La magnitud de su influencia se puede entrever, en primer lugar, en la acogida que recibe su doctrina en diversas provincias y ciudades. “A fines de la luna de rejeb del año 161, la famosa ciudad de Nishapur abrió sus puertas de metal al Enmascarado; a principios del 162, la de Astarabad” (*OCI*: 345-346). Segundamente, la majestad de su personaje está implícita en el hecho de formar parte de una historia que se pretende universal, con todo el poderío que supone esta inclusión. Acerca de los protagonistas de la Historia Universal de la

Infamia, Pérez y Stajnfeld (2016: 70), refieren que “la embriagadora seducción de poder hace que se liberen momentáneamente del tiempo y de la muerte”, de tal manera que ese mismo poder eleva a Hákim a un plano de magnificencia que, como se dijo, roza lo divino al imponerse, aunque sea por instantes, ante la temporalidad y la finitud del hombre.

Dichas características hacen surgir la conmoción y, al mismo tiempo, la fascinación⁶² del pueblo en relación con el profeta. En el cuento, ambos sentimientos se ven reflejados en la siguiente cita, acerca de la bienvenida que el Jorasán le da al enmascarado. La provincia “abrazó con desesperado fervor la doctrina de la Cara Resplandeciente, y le tributó su sangre y su oro” (*OCI*: 345), con lo cual se denota una admiración que, como se ha visto que sucede en la cercanía con lo numinoso, lejos de ser sosegada y positiva, en realidad tiene tintes de angustia.

Hasta aquí, las precisiones realizadas han girado en torno a lo numinoso del profeta, que se acentúa en la medida en que éste es una de las diferentes versiones del Zahir que ha enumerado Borges. Sin embargo, uno de los puntos fundamentales del relato que también está vinculado con este elemento y a la vez permite comenzar a hacer una reflexión sobre la disolución del sujeto, es la máscara de toro que Hákim utiliza para hacer su aparición, misma que lo emparenta con uno de los personajes borgesianos más conocidos: Asterión⁶³.

⁶² Acerca de los personajes de *Historia Universal de la Infamia*, Morales (2009: 204) señala que “Son seres atroces que sólo pueden generar una mezcla de repulsión o atractivo tanto vital como literario”. Esta ambigüedad, que bien podría relacionarse con un desdoblamiento, acentúa lo numinoso de Hákim.

⁶³ Con respecto a lo numinoso en Asterión y en Hákim De Merv, Valderrama (2008: 98) sostiene que: “Hay un punto común que comparten Asterión-Teseo y el de Merv real-el conocido... la oposición entre lo horrible y grotesco y lo magnífico, noble o incluso divino”.

El aspecto de lo numinoso en “La casa de Asterión”, además del evidente origen mítico del minotauro se puede encontrar en el propio cuento, cuando éste se asocia con lo divino al relatar que: “Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa” (*OCI*: 609).

El tema de la máscara y el rostro en la obra de Borges encuentra una fuerte correspondencia tanto con el doble (Barrenechea, 1984: 52) como con el espejo (como se verá a continuación) y, por lo tanto, con la angustia. Todos estos puntos son utilizados por el escritor como una crítica a la noción de identidad y, en última instancia, interrogan también sobre la disolución del sujeto. A partir de esta idea, se verá en este examen que la máscara de toro de Hákim de Merv y su consecuente ligazón con Asterión no son casuales, pues concentran lo anterior de un modo, ahora sí, manifiesto.

La analogía entre estos dos personajes ya ha sido señalada. Rodríguez (1987: 70) la establece desde el primer capítulo de su libro *Borges, una biografía literaria*: “Borges desarrolla el problema casi metafísico de apariencia y realidad, expresado por la máscara de oro sobre el rostro leproso. También aquí, lo que le atrae es el monstruo que acecha dentro, como el Minotauro en el laberinto”. Por su parte, Núñez (2017: 1181), añade a lo interior que este interés de Borges lleva también cierto sentimiento que se puede catalogar como angustiante, en tanto en él confluyen el horror y la indefensión: “*Thus, the idea of monstrosity projected onto the Minotaur may reflect Borges’ fantasized image of himself, an image that combines a sense of defencelessness together with horror*” [Así, la idea de monstruosidad proyectada sobre el Minotauro puede reflejar la imagen fantaseada que Borges tiene de sí mismo, una imagen que combina una sensación de indefensión junto con el horror]. Dicho sentimiento se explica, precisamente, porque hay una sacudida en términos de la identidad, como refiere el mismo autor:

If we conceive the Minotaur realistically as a man wearing a bull’s mask (as opposed to the mythological representation of a human body with a bull’s head), it becomes possible to think of it as a dramatization of the issue of identity [Si concebimos al Minotauro de manera realista como un hombre que lleva una máscara de toro (en oposición a la representación mitológica de un cuerpo humano con cabeza de toro),

es posible pensar en él como una dramatización de la cuestión de la identidad]. (Núñez, 2017: 1181)

En una línea de pensamiento muy similar, el texto ya aludido de Huici (1998: 254-255) expresa lo siguiente, en un apartado dedicado a “La casa de Asterión”: “La situación es tan engañosa, que el propio narrador, que habla de sí mismo, desconoce su verdadera identidad (Asterión no sabe que es, o debería ser, un monstruo terrible)⁶⁴”. Se insiste en que estas citas explicitan que hay un interrogante en el texto sobre el minotauro con respecto a la identidad, que también está presente en el relato sobre el tintorero. Sin embargo, se verá que, en el caso del segundo, no sólo la identidad está comprometida, sino que el sujeto mismo se ve diluido, específicamente en cuanto a lo que se puede elaborar con respecto a las máscaras.

Para Rodríguez (1987: 32), las máscaras en la obra de Borges “son también un símbolo de la dualidad del hombre: las dos personas que combaten⁶⁵ dentro de una sola”. Como se dijo, esta misma conclusión puede aplicarse tanto al tema del doble como al de los espejos, tan caros para el escritor, lo cual apuntaría al desdoblamiento sobre el cual ya se ha hecho énfasis y, por lo tanto, a una ruptura con el concepto de identidad. Empero, con la máscara viene también un fuerte sentimiento de angustia, que el mismo Borges manifiesta en su conferencia titulada “La pesadilla”. Allí, el escritor señala ejemplos propios de estos inquietantes sueños⁶⁶ y los temas recurrentes que suelen habitarlos, en particular los

⁶⁴ Es interesante recalcar que el autor sale del análisis del cuento y traslada sus intelecciones al propio lector, con lo cual parece querer contagiar la inquietud que encuentra en el texto:

Al igual que lo que le ocurre al minotauro, cuya vida transcurre como un juego y termina trágicamente, así también, para nosotros, lo que empieza como una inocente adivinanza termina arrastrándonos al mismo laberinto y concluye con una revelación no menos trágica: ahora que estamos en el laberinto sabemos que Asterión somos nosotros, en él está cifrado el oscuro destino de los hombres. (Huici, 1998: 255)

⁶⁵ En palabras de Molloy (1999: 40): “La máscara y el rostro comienzan a enfrentarse, en irritante y fértil contrapunto”.

⁶⁶ Es interesante rescatar la pesadilla que Borges denomina como la más terrible en este texto; se trata de la visión al pie de su cama de un rey muy antiguo, ciego, de cara imposible y cuya ominosa presencia le causó terror (*OCIII*: 250). Núñez (2017: 1183) lo asocia con la representación de una figura de autoridad, específicamente la del padre de Borges. Desde la perspectiva de este escrito, podría vincularse dicha visión con

laberintos⁶⁷ y los espejos, pero al añadir las máscaras a la serie no puede sino enfatizar que, si llega a soñar con éstas, su pesadilla se vuelve aún más angustiante:

En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía. (*OCIII: 247*)

¿Qué es lo que hace que las máscaras provoquen tal desasosiego? Acerca de este punto, Molloy (1999: 20), comenta lo siguiente: “Una doble desconfianza apunta al *no lugar* de la obra borgeana. Desconfianza ante la inmovilidad -el simulacro fijo, la máscara que reemplaza el rostro vivo-, pero también desconfianza del rostro móvil que en cuanto se nombra se vuelve máscara”.

Con todos estos elementos ya es posible realizar algunas elaboraciones. La cita de la autora parece representar una paradoja, pues tanto la máscara como el rostro móvil causan desconfianza. A pesar de ello, en el caso del segundo sólo será así si también se vuelve máscara⁶⁸. La clave aquí está en la expresión “simulacro fijo”, pues lleva a pensar por lo menos dos conclusiones. La primera involucra lo que se ha venido diciendo acerca de la certeza y la inmovilidad características de la angustia. En la medida en que no hay espacio

la cercanía de aquel Otro absoluto que, como se comentó en el primer capítulo, es una de las presencias de las cuales el sujeto debe tomar distancia para evitar un ulterior sentimiento de angustia.

⁶⁷ Una vez más se hace presente el motivo del minotauro, en una expresión más directa de zozobra:

Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico... En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía... que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto. (*OCIII: 247*)

⁶⁸ Nótese que se vuelve máscara al nombrarlo. Se recordará que en el capítulo 1 se mencionó que cualquier palabra que pretenda nombrar al ser en realidad lo aprisiona y le impide la identificación con diferentes atributos, de lo cual, también, se genera el afecto de la angustia.

para la falta y el deseo, sino fijeza, el sujeto se ve disminuido en sus posibilidades de ser. La máscara, a este respecto, detiene sobre el rostro una imagen permanente.

La segunda implica el simulacro, la distorsión. Si se regresa a lo estudiado con respecto al estadio del espejo se recordará que, el sujeto, para constituirse como tal, se identifica con su propia imagen vista en el reflejo. Esta imagen, claro está, irá cambiando a lo largo del tiempo, pero usualmente el sujeto encuentra en ella rasgos familiares que lo hacen asimilarse como tal. Sin embargo, también se dijo que hay casos en los que el sujeto no puede reconocerse en su imagen especular, lo que termina en una despersonalización, es decir, su disolución. En ese sentido, podría pensarse que una máscara de toro no sólo es un simulacro del sujeto, sino que distorsiona sus rasgos a un punto que, se vuelve irreconocible tanto para sus semejantes, como para sí mismo.

Por último y regresando particularmente a la cita de Borges, parece que lo que le causa terror al escritor, más que la fijeza o la distorsión de la máscara, es la incógnita que esconde detrás, misma que tiene un vínculo íntimo con la disolución del sujeto. Para analizar ese punto, será necesario utilizar otras claves teóricas que permitirán explicarlo mejor y de las que se hará uso al explorar el velo, ese otro motivo que tiende al ocultamiento y es elemental en el cuento que se está estudiando. Por lo pronto, es menester hacer una síntesis de lo ya elaborado:

Hasta aquí se vuelve muy claro que la máscara de toro que Hákim porta sobre el rostro es todo menos sosegadora. Primero, por su relación numinosa con el minotauro, mezcla entre lo monstruoso y lo divino. Después, por la función de ésta, que es fijar una imagen que distorsiona la cara falseándola y, en última instancia, esconde detrás algo que no puede sino

ser tremebundo, como Borges expresa: “Ahí puede estar la lepra⁶⁹ o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía” (*OCIII*: 247). ¿Qué le queda al sujeto sino su propia disolución? Desdoblado, dividido, sin una imagen móvil con la cual irse identificando sino una careta que entre más se aferra al rostro, menos espacio va dejando para éste. El sujeto, si aún existe, no encuentra otra solución más que ocultar cómo se disuelve, lo cual es representado en el cuento con la degradación que la lepra provoca en el personaje.

Antes de pasar al motivo del velo, conviene precisar otro recurso que es utilizado en el cuento para resaltar lo que aquí se ha denominado disolución del sujeto. Se trata de la cosmogonía del profeta, la cual utiliza diversas variantes de la multiplicación para cuestionar, por un lado, la subjetividad y, por el otro, algunas concepciones que son inquietudes frecuentes del pensamiento borgesiano, como el universo, la dicotomía cielo-infierno y lo especular. En un primer momento, se especifica lo siguiente:

En el principio de la cosmogonía de Hákim hay un Dios espectral. Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara. Es un Dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, condescendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. (*OCI*: 346)

De ese cielo se reprodujeron otros hasta llegar a 999 repeticiones, que se rigen bajo el dominio del espectro del fondo. Cabe señalar la similitud de esta cosmovisión con aquella descrita en “Una vindicación del falso Basíldes”, que se encuentra en *Discusión*. En este ensayo se habla de una pasmosa deidad fantasmal, cuya identidad no es posible definir. Esta imposibilidad quizá se deba a lo que Borges escribe sobre el dios que rige la cosmogonía del tintorero, cuando dice que “su fracción de divinidad tiende a cero” (*OCI*: 346). De esta manera, aquello que podría definirlo está anulado debido a todas las repeticiones

⁶⁹ No hace falta insistir en que Borges elige utilizar esta enfermedad como una de las consecuencias terribles de arrancarse la máscara en sus pesadillas, lo cual sucede exactamente así para Hákim de Merv.

mencionadas. Si se aplicase el mismo principio al sujeto, se comprende que éste se diluya en la doctrina de Hákim.

Y en verdad se aplica, como se puede corroborar más adelante, cuando se describe el “maravilloso” infierno en el que, nuevamente, existe una grave multiplicación de elementos que incluyen al pecador mismo. Infinitos imperios, montes, torres y pisos infernales, infinitos lechos, “...y en cada lecho estará él y 999 formas de fuego (que tendrán su cara y su voz) lo torturarán para siempre” (*OCI*: 347). Y continúa: “Aquí en la vida padecéis en un cuerpo; en la muerte y la Retribución, en innumerables” (*OCI*: 347).

De este modo, la experiencia corporal, con todas sus dolencias, molestias, enfermedades y padecimientos se multiplica, volviéndose un mal interminable. Lo terrible del infierno de Hákim no son las inconmensurables facetas que pueden tomar las llamas, sino la proliferación incontrolable del propio cuerpo, las ilimitadas caras y voces propias que, a fuerza de repetirse, reducen la subjetividad⁷⁰ hasta volverla espectral, tal y como sucede con el primitivo dios sin rostro.

La disolución del sujeto contenida en las repeticiones recién observadas encuentra, en el relato, una interesante manifestación en la siguiente alusión que, además de preludear aquélla que se encuentra en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, explicita el tema de la angustia. “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental” (*OCI*:

⁷⁰ La multiplicación y, por tanto, la saturación de experiencias del sujeto como causa de su disolución se analizó ya en el apartado anterior, sobre “El inmortal”. Cabría añadir, quizá, lo que Valderrama (2008: 99), menciona al respecto de los multiplicados seres del infierno de Hákim y la semejanza de éstos con los personajes de *Historia Universal de la Infamia*: “Igual que los habitantes de su concepto de infierno, todo personaje se destruye en una no-identidad... [en] su colección de infames y el cuestionamiento de la verdad que estos aportan”.

346). A través de la repulsión, el cuento revela las dosis de angustia que, en este caso, le siguen a las noticias sobre la religión que el enmascarado pretende instaurar. La subjetividad, que depende de un cuerpo que se habita, es en sí misma paródica; sin embargo, lo verdaderamente abominable es su multiplicación, que más que afirmar su consistencia, la denuncia, y lo que se confirma es la base frágil sobre la cual se sustenta.

Una vez recorrida la cosmovisión de Hákim, es tiempo de estudiar lo correspondiente al velo e intentar responder a la pregunta de qué puede ser aquello que se encuentra tras este símbolo y el de la máscara que tanto pavor le causó a Borges en sus pesadillas. Para tal fin, es pertinente observar que, en cierto punto del cuento, Hákim cambia la máscara brutal de toro por un cuádruple velo de seda blanca recamado de piedras, el cual mantiene a lo largo de su trayecto como profeta. Este velo, además de su clara función de ocultamiento, representa un motivo más bello que el usado anteriormente, lo cual no es necesariamente un movimiento consolador, como bien lo señala Woscoboinik, al examinar la belleza en la obra borgeana:

‘La belleza nos acecha’ afirma Borges en su conferencia sobre la poesía. Esta imagen con claro matiz paranoide, parece coincidir con lo afirmado por el poeta Rilke: ‘lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar’. También con las conclusiones a las que arriba Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*; *‘La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos’* [las cursivas son mías]. Este autor desarrolla la hipótesis de que lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. (Woscoboinik, 1988: 99)

De lo anterior se deduce que, así como sucede con la máscara, lo que se halla detrás de un velo es ominoso y terrible. La propuesta de este escrito, que sigue a la de otros estudios (como se explicitará más adelante), es que tras la máscara y tras el velo, más que hallar algo, lo que se encuentra es un vacío, una nada en la que el sujeto también se va desvaneciendo hasta quedar este último diluido también. Véase el final del cuento: “Con la cabeza doblegada,

servil –como si corrieran contra la lluvia –, dos capitanes le arrancaron el Velo recamado de piedras” (*OCI*: 347). Aún en esta sucesión de los hechos, Hákim es tratado como una divinidad deslumbrante, que puede enceguecer a puro esplendor. Y, sin embargo, una vez que intentan descubrir su rostro, no hallan allí más que otra careta⁷¹, la de la lepra. El relato termina con las lanzas atravesando al protagonista, quien estaba por ensayar un último engaño. Dado que el profeta muere al ser despojado de su velo, no es un exceso decir que detrás de éste lo que hay es la nada, quizá envuelta en forma de muerte, pero con la implicación irremediable de desvanecer al sujeto que existía antes de ella.

Para explicar lo anterior, también es posible tomar otro camino breve, de estrecha relación con la imagen del velo. Dicho motivo, además de las significaciones que ya se le han atribuido en este examen, mantiene cercanía con la feminidad debido a ciertos aspectos que han sido dilucidados por el psicoanálisis. La feminización de Hákim⁷² se manifiesta en la adición del espléndido velo, sí, pero también en el hecho de que su “voz era singularmente dulce” (*OCI*: 345), lo cual contrasta con lo terrible de su influencia y cosmovisión. Sobre lo anterior, el psicoanálisis trabaja con un concepto de estrecha relación con lo femenino: el semblante. En *De semblantes y mujeres* (1993: 85), Miller escribe que se le llama semblante a lo que “tiene función de velar la nada”, es decir, a lo que hace creer que hay algo allí donde en realidad no hay tal. Si se tiene en cuenta la cosmovisión del profeta, se vuelve claro que detrás de su velo hay algo menos que una parodia, un espectro de aquello que debería existir

⁷¹ Molloy (1999: 45) puntualiza al respecto: “Por fin, la cara del profeta leproso -la cara que esconde y que sus fieles desengañados descubren- escamotea su rostro”. En el cuento se lee que la cara del profeta, desfigurada por la lepra “era tan abultada o increíble que les pareció una careta” (*OCI*: 347). Esto lleva a una posible puesta en abismo en la que nunca se hallará un rostro verdadero, sino una continua sucesión de velos y máscaras que sólo pueden implicar un vacío.

⁷² Esta hipótesis ya ha sido señalada, en relación con los personajes de *Historia Universal de la Infamia*: “No son personajes completamente definidos y cerrados, sino abiertos y oscuros, alambicados y complejos, con tendencia al travestismo y la metamorfosis” (Morales, 2009: 204).

allí: el sujeto. El velo, entonces, tiende a ocultar un vacío, como también podía intuirse que sucede con la máscara.

De esta nada que implica la inminente disolución del sujeto, Pérez y Stajnfeld (2016) escribieron que la identidad de los personajes de la *Historia Universal de la Infamia* termina siempre anulada. En una línea similar, Valderrama (2008: 93) ya ponía al enmascarado como prototipo de esta operación: “El reflejo más evidente de esta función diluyente se halla en aquellos infames que... [derivan] en la vacuidad de su definición previa. Me refiero al tintorero Hákim de Merv y el velo que crea para ocultar su lepra”. Así, se insiste en que eso que se encuentra detrás de la máscara y el velo (también sugerido por las multiplicaciones de la cosmogonía del profeta), es la nada, vacío que diluye al sujeto y que provoca un fuerte sentimiento de angustia.

Para arribar hacia una conclusión de este escrito, es interesante retomar brevemente el recurso del desdoblamiento y el elemento numinoso, mencionados al inicio del texto. El desdoblamiento que le ocurre a Hákim de Merv se da entre un semblante numinoso, cercano a lo divino y el supuesto sujeto que se encuentra tras éste, el tintorero falsario. Sin embargo, al desdoblarse e intentar sostener su propia cercanía con lo absoluto, con aquello que obtura las faltas, se diluye y no le queda más que enmascararse para ocultar el tremebundo error de no ser más nadie. Mientras el sujeto se está pudriendo, su máscara se resquebraja en el contacto con lo divino. Preferible es cubrirse con el velo que, siempre que aparece anuncia, de alguna forma, su ulterior rasgadura.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

El libro y el espejo bien podrían ser los objetos más recurrentes de la obra borgesiana. Ambos encuentran sus propios derroteros en cada uno de los géneros que Borges escribió, pero su conjunción abre un sinfín de posibilidades, mismas que el mismo autor ya explotó en el cuento en cuestión y entre las cuales la angustia tiene un lugar particular. Para acceder a una mejor comprensión de este afecto en el texto, se buscará identificar tanto lo numinoso del libro, como la disolución del sujeto que se encuentra en mecanismos propios del espejo y en buena parte de la cosmovisión tlöniana. La angustia, presente en estas coordenadas, cobrará una intensidad mayor hacia el final del relato cuando, precisamente, se entremezclan lo literario y lo especular.

La convergencia entre los dos objetos aludidos en la obra de Borges no deja de sorprender, en tanto obedece a una cuidadosa e inagotable organización en la que múltiples referencias se reflejan entre sí, ya sea dentro de un mismo relato o, más aún, entre diferentes textos, lo cual supone un vértigo particular, el de las puestas en abismo. Como un ejemplo de lo anterior, que sirve de introducción a este análisis, se explorarán citas de tres relatos, cuyo tema también gira en torno a libros y espejos. Para empezar, hay que recordar que en “El Zahir” se lee que “siempre hay un Zahir y que en la Edad de la Ignorancia fue el ídolo que se llamó Yaúq y después un profeta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro” (*OCI*: 635).

Este personaje, ya reconocido en el análisis anterior, afirma en su cosmogonía una interesante alusión que, justamente, preludia otra, casi idéntica, que servirá como primer acercamiento a Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, el profeta trata a la realidad como “un error, una incompetente parodia. Los espejos y la

paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman” (*OCI*: 346). Este juego especular, proyecta asimismo una derivación que alcanza a *Borges* y a *Bioy Casares*, bibliófilos⁷³:

Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. (*OCI*: 461)

El espejo borgesiano, reproduce en intrincados laberintos citas, alusiones y referencias que bien logran el mismo efecto de asombro que el propio escritor advirtió bajo el influjo de las “Magias parciales del ‘Quijote’”. Aquí, Borges analiza la habilidad cervantina de provocar un efecto inquietante en el lector sin necesidad de recurrir a elementos fantásticos manifiestos. Siguiendo esas cavilaciones, el escritor argentino cierra el texto con el siguiente razonamiento:

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (*OCII*: 50)

En el mismo tenor, la sorpresa sobreviene al reparar en que *Borges*, personaje de “El Zahir” ha leído sobre Hákim de Merv, quien a su vez posee las palabras que *Borges*, personaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” escuchará replicadas en boca de *Bioy Casares*, mismo que las extrajo de un famoso heresiarca que podría ser el profeta enmascarado, en tanto “sus partidarios, sus victorias y la cólera pública del Jalifa... lo obligaron a la herejía” (*OCI*: 346).

Espejos frente a espejos, proliferación ilimitada que, de algún modo, interpela al lector y a su propio yo, quizá ficticio. Asombro que, como bien señala la cita sobre el Quijote,

⁷³ Para diferenciarlos de los escritores argentinos, se distinguirán en cursivas tanto “*Borges*” como “*Bioy Casares*” cuando se haga referencia a los personajes del cuento.

se vuelve inquietante. Para explorar esas sensaciones es importante enfocarse ahora en el tema del espejo, tan frecuentemente aludido en la obra borgesiana, puesto que su mención tiende a traer consigo el afecto de la angustia, a través del elemento de la disolución del sujeto, como ha sido señalado en otras ocasiones:

El espejo guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de irrealidad y de poesía que suele enriquecerse, como ya indicamos, con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de sus superficies enfrentadas. Pero insinúe o no cualquiera de estos aspectos, *siempre basta su sola presencia para sentir la disolución que nos amenaza* [las cursivas son mías]. (Barrenechea, 1984: 98)

Que el espejo borgesiano sea angustiante no es una sorpresa⁷⁴, que lo sea debido a una amenazante disolución del sujeto da mayor claridad del fenómeno. Desde allí se puede partir para descubrir los mecanismos que provocan dicho afecto, y que ya han sido identificados por Braunstein, en su libro *Memoria y espanto O el recuerdo de infancia*. En el capítulo que dedica a Borges, el psicoanalista cita una entrevista del autor, en la que éste ofrece un recuerdo de su niñez como explicación a una pregunta sobre sus referencias insistentes a los espejos. El recuerdo es el siguiente:

En casa teníamos un gran ropero de tres cuerpos de estilo hamburgués. Esos roperos de caoba, que eran comunes en las casas criollas de entonces. Yo me acostaba y me veía triplicado en ese espejo y sentía el temor de que esas imágenes no correspondían exactamente a mí y de lo terrible que sería verme distinto en alguna de ellas... Antes de dormir yo abría repetidamente los ojos para ver si las imágenes en los tres espejos seguían siendo fieles a lo que yo creía mi imagen o si habían empezado a modificarse rápidamente y de un modo alarmante. A eso se agregó la idea de la pluralidad del yo,

⁷⁴ Esto queda bastante claro en toda la obra del autor. Como ejemplos representativos, están las citas acerca del espejo en el relato que se está analizando, pero también se puede hallar este fenómeno en la poesía. En “El espejo” se lee lo siguiente: “Yo que sentí el horror de los espejos/no sólo ante el cristal impenetrable/donde acaba y empieza, inhabitable, /un imposible espacio de reflejos” (OCII: 204). Y más adelante: “Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro/paredes de la alcoba hay un espejo, /ya no estoy solo. Hay otro” (OCII: 205). Asimismo, en el poema “Al espejo”, se encuentran ideas muy similares. El texto reza:

Eres el otro yo de que habla el griego/*y acechas desde siempre*. En la tersura/del agua incierta o del cristal que dura/me buscas y es inútil estar ciego. /El hecho de no verte y de saberte/*te agrega horror* [las cursivas son mías], cosa de magia que osas/multiplicar la cifra de las cosas/que somos y que abarcan nuestra suerte. (OCII: 545)

de que el yo es cambiante, de que somos el mismo y somos otros. (Borges, 1983: 80-81)

Es muy fácil ver en este recuerdo lo concerniente al estadio del espejo, ya puntualizado con anterioridad: en esta etapa el niño está construyendo su yo y es importante que la imagen que le devuelve el espejo sea constante, para que el infante pueda identificarse con ella. Pero ¿qué sucede cuando en esa operación no hay uno, sino tres espejos a los que no se les puede prestar atención a la vez? ¿qué hacer con las imágenes que devuelven los otros dos espejos mientras el niño se enfoca en uno de ellos?

Al respecto, Braunstein (2008: 64) esboza lo siguiente: “Las diversas imágenes desorientan al incierto observador que es la criatura, insegura aún de su propia apariencia: ninguna de ellas es más ‘real’ (verdadera) que otra, ninguna es igual a otra. Todas auténticas, todas falsas”. Y más adelante, sentencia: “La triple mirada de la máquina de los espejos deshace a la persona, la descompone como hace el prisma con la luz. Esa triple mirada, que podría multiplicarse hasta el infinito, pone a trepidar la inestable representación del cuerpo” (2008: 66). De estas citas se infiere que lo que sucede con la bifurcación de estas imágenes especulares tiene que ver con la representación del cuerpo y, como Borges mencionó en la entrevista, con el yo, que depende de esta última. Hay un desconcierto, una desconfianza con respecto al sujeto que sugiere una posible disolución.

Ahora bien, no es el objetivo de este estudio enfocarse en la vida y los recuerdos del autor, pero sí que dan una idea sobre las razones por las cuales los espejos tienen un tinte tan ominoso en su obra. El uso de este adjetivo no es casual puesto que, como ya se vio, lo ominoso (Freud, 2010) se define como el sentimiento de encontrarse con algo otrora familiar que fue reprimido en los albores de la vida. En el caso de las imágenes del espejo, el recuerdo muestra algo familiar que corresponde a la constitución del yo, pero que debió reprimirse por

la angustia que provocaba, el miedo a la disolución. Sin embargo, la cercanía con un espejo hace que esta inquietud se actualice, ya no sólo en la vida del autor, sino en su propia escritura. Se dijo que no era el objetivo enfocarse en la primera, pero si se presta atención a la segunda, hay muchos vestigios que exhiben lo anterior. Tal es el caso de “Los espejos velados”, breve ficción que ya se había comentado en el capítulo 1 y cuyo inicio se parece mucho al recuerdo de Borges:

Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anocheía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. *Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas* [las cursivas son mías]. (OCII: 174)

Como da cuenta la cita anterior, hay una relación entre la angustia que provocan los espejos y el miedo a que algo del sujeto, ya sea la realidad de su rostro o la imagen especular que sostiene al yo, termine disolviéndose. Esto parece deberse a que, en la constitución de dicho sujeto, en la infancia, el espejo juega un rol de suma importancia y, en ese sentido, cualquier fractura en sus representaciones termina por dotarlo de un sentido ominoso. Por supuesto, estas conjeturas no alcanzan a explicar todos los fenómenos que ocurren en los textos borgesianos con respecto a este objeto⁷⁵, pero son pertinentes en tanto permiten vislumbrar las posibles operaciones que les dan lugar, en términos de la angustia. De esta manera, es posible aventurar que estas son las razones por las cuales en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no

⁷⁵ Tal es el caso del recurso borgesiano que toma los espejos y los contrapone, creando una puesta en abismo. Levine comenta al respecto:

Pero al leer a Borges comenzamos a sospechar que el espejo, tal como ese monstruoso mapa de uno de sus relatos, no es más el símbolo de un objeto o una idea particular, sino un significante que se autosignifica, es decir, que se refleja a sí mismo puesto que no existe realidad fuera de él. El espejo en ‘Tlön’ refleja a su vez una interminable galería de espejos. (1977: 421)

deje de catalogarse al espejo como monstruoso y amenazante, puesto que es un símbolo que remite a la disolución del sujeto.

De regreso a la conjunción espejo-libro, Braunstein también aporta una idea sobre un movimiento particular de Borges con respecto a los dos objetos; específicamente que el autor reescribió el tema del espejo desde una mayor distancia en la ficción, en la que quizá era menos amenazante: “Escapando de la prisión de su cuerpo atrapado por los espejos produjo, como hacedor, infinitos universos virtuales, *orbis tertius*, mundos nuevos para la fantasía; en ellos podrían habitar los humanos poniendo distancia con el pavor de los espejos” (2008: 72). Y si bien es cierto que lo anterior termina siendo una hipótesis sobre la vida del autor⁷⁶, también tiene valor para este análisis debido a que presenta nuevos nexos entre lo literario y el especular que, por cierto, no se agotan allí.

Sobre “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, Echavarría informa lo siguiente: “Espejo y enciclopedia aquí no son precisamente equivalentes, pero en el pensamiento de Borges existen vínculos entre una palabra y la otra. Varias veces se ha referido Borges a los libros como un ‘espejo’ del mundo” (1977: 402). Asimismo, como un dato más que vincula a los dos objetos, el mismo autor añade: “Pero quizá lo más importante es el hecho de que ya en la Edad Media, uno de los nombres que se les daba a las enciclopedias era el de *speculum*”

⁷⁶ Resulta pertinente discutir un par de líneas más de Braunstein al respecto, en tanto este autor destaca que el movimiento de Borges antes descrito, del espejo al libro, también tuvo lugar porque este último no devuelve un reflejo tal cual: “El libro también anula el juego desestabilizador de las imágenes. Leer es, entre otras cosas, invertir la superficie cristalina, reflejante y persecutoria del espejo arrumbándola contra la pared” (2008: 69-70). Y más adelante: “Leer es un modo de huir de la mirada del otro y de los espejos abismándose en un embudo de papel donde el sujeto se segrega, se hace secreto, y deja de ser visto” (2008: 70).

Se admite que la página es una superficie que no regresa una imagen, pero queda el interrogante sobre todo lo especular que puede resultar un libro ya que, como se dijo, refleja una serie de alusiones y referencias que alcanzan una enorme vertiginosidad en la obra borgesiana. El espejo multiplica, como señala Echavarría en relación con el relato en cuestión: “Cabría añadir: también los libros... multiplican, como los espejos y la cópula, el número de los hombres” (1977: 402).

(Echavarría, 1977: 402). Desde una línea paralela, Levine (1977: 422) concluye algo afín al reconocer que “...el espejo –tal como la enciclopedia de Tlön– revela un universo pesadillesco y perfectamente coherente”, lo cual queda patente incluso al inicio del relato. Borges escribe: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en la quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía” (*OCI*: 461). Las razones por las cuáles el espejo es un objeto de pesadilla ya se han expuesto, pero ahora que se han indicado las relaciones entre éste y el libro, queda por revisar qué de este último puede catalogarse del mismo modo, y por qué es también atroz e inquietante la enciclopedia de Tlön.

Hay que recordar entonces que la mención “original” de la enciclopedia dice que, si los espejos y la paternidad son abominables, es porque al ilusorio universo “lo multiplican y lo divulgan” (*OCI*: 462). Lo angustiante pasa aquí, de manera harto sutil, del espejo al libro, en tanto este último es el objeto de multiplicidad y divulgación por excelencia. Además, como ya se adelantó, el libro es el que, por lo menos en el cuento en cuestión, tiene la cualidad de ser numinoso, como se revisará más adelante con la enciclopedia de Tlön.

Empero, para acercarse a ese análisis, conviene explorar otras citas de la narrativa de Borges que dan cuenta de lo numinoso que puede llegar a ser un libro. Como mejor ejemplo se encuentra el libro de arena, del relato homónimo. En dicho texto, se lee lo siguiente, con respecto a ese ejemplar funesto:

Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso.... Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad.

Pensé en el fuego, pero temí que la combustión de un libro infinito fuera parejamente infinita y sofocara de humo al planeta. (*OCIII*: 81)

Este objeto que inicialmente deslumbra al narrador termina por mortificarlo al punto que debe alejarse de él para no enloquecer, como sucede siempre frente a la cercanía con lo numinoso. En un tenor menos perturbador, se pueden hallar libros fantásticos, casi sacros, en otros cuentos de Borges. Particularmente en tres relatos de *Ficciones* que curiosamente están contiguos en la colección:

1) En “Examen de la obra de Herbert Quain”, se reseñan algunas obras del autor ficticio, de entre las cuales destaca la novela “regresiva, ramificada” *April March*⁷⁷, que a partir del primer capítulo se ramifica en otros, para dar lugar a nueve posibles novelas dentro del libro. Quain predice dentro de la narración que la obra sería imitada por demiurgos y dioses creando un orden “infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas⁷⁸” (*OCI*: 497), lo cual da una idea del valor de este libro.

2) En el siguiente cuento, “La biblioteca de Babel”, de entre los millones de volúmenes existentes, hay uno en particular que puede entrar en la categoría de lo numinoso: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios” (*OCI*: 503). Proveer de divinidad a un hombre es la prueba de lo sagrado de este libro hipotético, el cual sería un prodigio entre sus congéneres.

3) Por último, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, el libro homónimo resulta también fantástico. En el relato se lee que éste es una imagen del universo tal y como lo

⁷⁷ Para aumentar la multiplicidad de referencias, también es interesante mencionar que en este cuento se reseña el libro ficticio *Statements*, de cuyos capítulos la voz narrativa reconoce haber tomado inspiración: “Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer ‘Las ruinas circulares’, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*” (*OCI*: 498). No hace falta señalar que la narración y el libro hacen referencia directa a los del propio Borges.

⁷⁸ Esta premonición parece actualizarse y concretarse en la obra de Ts’ui Pên: *El jardín de senderos que se bifurcan*.

concebía su autor, Ts'ui Pên, quien creía en “infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades” (*OCI*: 514). Un libro así, infinito, no puede sino clasificarse como divino, como sucede con los anteriores dentro de este breve catálogo.

Se entiende entonces por qué la condición de lo numinoso se asocia con este objeto que extiende referencias, que tiende a ser abominable y sublime por igual. Específicamente, el oncenno tomo de la primera enciclopedia de Tlön cumple con los requisitos ya revisados para ser considerado como tal: *mysterium*, *majestas*, *tremendum* y *fascinans*. El misterio comienza desde que, de manera fortuita, llega a *Borges* este ejemplar, originalmente enviado a Herbert Ashe, hombre cuya descripción ya es de por sí borrosa: “En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces” (*OCI*: 463).

Este enigma tendrá cierta resolución en la posdata incluida en el texto, si bien quedarán varios cabos sueltos, sobre todo en torno a los deseos puestos en la empresa de redactar la fantástica enciclopedia, así como a las intenciones de hacerla pública. “Hasta el día de hoy se discute si ese descubrimiento fue casual o si lo consintieron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*” (*OCI*: 473).

La majestad del tomo que encuentra a *Borges* no puede ponerse en duda, luego de la soberbia descripción que el escritor le dedica y que logra transmitir el asombro, la excitación de encontrarse frente a un universo por descubrir, como puede suceder, si así lo permite la fortuna, al hallar ciertas lecturas:

Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y su metafísica. (*OCI: 464*)

La tremenda fascinación, si se permite la conjunción, también se percibe límpida en el texto, tanto por la emoción que expresa sentir *Borges*, ese vértigo, como por el recato de no extenderse en ello, si bien apenas unas palabras más adelante se despliega una analogía por lo demás espléndida:

Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius. En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí. (*OCI: 464*)

Este deslumbramiento inicial irá transformándose hasta lo insoportable en la medida en que vaya aumentando la proximidad de Tlön con respecto a la realidad, lo cual se revisará posteriormente. Por lo pronto, es menester dilucidar que lo numinoso que la enciclopedia lleva consigo no reside en el objeto en sí, sino que recae en lo que lleva entre sus páginas: la descripción de un orden excelso, invención que supera cualquier voluntad humana, reduciéndola. “Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera de modo provisional” (*OCI: 465*).

Ante el orden de Tlön, “tan lúcido y tan justo”, el sujeto se vuelve nimio. “Ese plan es tan vasto que la contribución de cada escritor es infinitesimal” (*OCI: 465*). Esta cita permite abrir nuevamente el tema de la disolución del sujeto, ahora desde la perspectiva que presenta la concepción tlöniana del universo. Esta cosmogonía, totalmente idealista, permite encuentros con diversas disciplinas, tales como la lingüística, la filosofía, la psicología, las

matemáticas o la ciencia, por mencionar las que tienen una relación más evidente. En este caso, sin embargo, se aprovechará el idealismo del sistema tlöniano para estudiar las posibles consecuencias que éste tendría en la concepción del sujeto.

Para tal objetivo, es necesario hacer un par de observaciones acerca de la manera en que los habitantes de Tlön perciben el mundo. Borges atina a demostrar que es a partir del lenguaje como se puede entender el sistema de concepciones que tiene cualquier sociedad humana, por lo que es lógico que comience por este elemento para realizar su reseña sobre lo que encontró en el tomo de la enciclopedia. “El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön” (*OCI*: 465).

Al no existir sustantivos en esta lengua original, la preponderancia recae en los verbos, en la región austral, y en los adjetivos, en el hemisferio boreal. Al respecto, en el texto se precisa que, si una conjunción de adjetivos dispuestos a nombrar algo resulta corresponder con un objeto real, el hecho no es más que un accidente, dado que los objetos en la literatura de esta región son ideales y evanescentes⁷⁹. Además, existe una consecuencia más que podría parecer contradictoria. “El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número” (*OCI*: 466). Entonces, hay una abundancia de sustantivos que no puede sino reflejar la aparición y desaparición de objetos perceptibles, independientes entre sí, desvinculados, además, de su estado previo:

Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y

⁷⁹ Molloy (1977: 385), señala que las maneras en que los idiomas de Tlön esquivan el sustantivo coinciden con lo que piensa Rufo con respecto al posible funcionamiento de la mente de Argos, en “El inmortal”:

“...pensé que acaso no había objetos para él sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos”. (*OCI*: 577)

después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas. (*OCI*: 466)

Esta desmedida proliferación de imágenes impide una organización congruente, lo que multiplica, asimismo, las filosofías (como sucede con los sustantivos). Tan es así que no es inconcebible que alguna de ellas tienda al materialismo, en un intento de dotar de constancia a los objetos o que, incluso, esta doctrina desemboque en un panteísmo que afirmarí una persistencia tal, que uniría en un mismo sitio todos los puntos de la historia, como lo señala la siguiente nota al pie:

En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare. (*OCI*: 468)

De este modo, se exploran diversos recursos mediante los cuales la constancia de los objetos se ve menoscabada: la evanescencia, que impide vínculos y relaciones entre lo que han sido los elementos, las imágenes presentes de los mismos y sus ulteriores apariciones; la multiplicación, que como ya se ha comentado, reduce la sustancialidad de lo que toca; y el panteísmo, que compacta las diferencias que permiten la distinción.

Lo anterior ocurre, como se dijo, con respecto a los objetos, pero cabe preguntarse si sucede algo similar con los sujetos, ¿se ven afectados de alguna forma, debido a estas alteraciones? La respuesta a estos interrogantes es previsiblemente positiva, pues el mismo texto lo resuelve de este modo. Será oportuno, entonces, analizar la forma en que estos recursos resultantes de la percepción en Tlön perturban la noción de subjetividad, recordando, a la vez, algunas coordenadas sobre la constitución del sujeto que son de utilidad.

Para que éste se consolide, como se mencionó en el primer capítulo, en relación con el estadio del espejo, es necesaria una identificación, en particular la de una imagen

consistente que de manera paulatina se vaya asentando en la memoria. El pueril sujeto que ha integrado en una sola representación las distintas percepciones de su cuerpo reconoce la semblanza con el joven que, años más tarde, regresa al espejo e imagina, porque su pensamiento así lo permite, al hombre que será.

Este proceso es imposible para los tlönianos. “Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior” (OCI: 466). ¿Desde dónde, entonces, hacerse con la representación de un sujeto si éste no puede identificarse con una imagen continuamente? Al respecto, ni el concepto de continuidad ni el de identificación tendrían lugar en este nuevo planeta, en tanto “supone(n) la imposible adición del instante presente y de los pretéritos” (OCI: 467).

La evanescencia de la que participan los objetos esfuma también cualquier imagen a la cual se le podría asociar la existencia corporal. Tampoco habría palabras en la inteligencia, en dado caso, que pudiesen complementar con una definición o un nombre. “Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo *-id est*, de clasificarlo- importa un falseo” (OCI: 466-467). La multiplicación⁸⁰ tendría, por supuesto, un efecto similar al no permitir asideros en la medida en que, así como sucede con las filosofías tlönianas, habría representaciones en una abundancia exagerada.

Una buena parte de la constitución del yo necesita que el espejo le devuelva una imagen estable. “Se puede entonces decir que es la imagen especular la que le da al niño la

⁸⁰ Es importante resaltar que las consecuencias de la multiplicación ya se han revisado en los dos análisis anteriores, y se discute sobre todo en el primero de ellos, correspondiente al cuento de “El inmortal”. Por otro lado, multiplicación es lo que sucede cuando un sujeto se encuentra ante uno o varios espejos, por lo que éste recurso en particular ya venía asomándose desde todas las alusiones a los espejos, ya comentadas al inicio de este análisis.

forma intuitiva de su cuerpo así como la relación de su cuerpo con la realidad circundante” (Chemama, 1996: 136). De no ser así, sobreviene cierto tipo de angustia, a la que se ha aludido ya, que se relaciona con la fragmentación del cuerpo que el infante percibe en sus primeros meses de vida, experiencia que, de reaparecer, se vuelve de lo más espeluznante, aún si se encuentra un tanto encubierta⁸¹.

Es el caso de cierta doctrina panteísta en Tlön, que “afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad” (*OCI*: 469). La cita provoca una leve sorpresa, debido a la curiosa alusión, tan explícita, acerca del cuerpo divino. Por un lado, reafirma la hipótesis de que cualquier tipo de subjetividad se ha diluido en este planeta, en tanto se la puede reducir a un órgano o a una máscara⁸² (símbolo antitético, falseo del ser). Por el otro, recuerda esa extraña e inquietante sensación, la de ser un cuerpo fragmentado, sin identificaciones ni referentes, rodeado tan sólo por una enigmática sucesión de efímeros objetos, tal vez humanos.

Lo que resulta claro es que no hay un sujeto constituido para el tlöniano, por lo menos no en los términos en los que se está tratando. ¿De qué modo, entonces, se logró toda una cosmogonía, un sistema de ideas, creencias y lenguaje? Difícil decirlo. Aventurarse a hipotetizar la forma en que podrían compensarse las fracturas, sus propias grietas a nivel de subjetividad requeriría de la pluma de “un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia” (*OCI*: 465), un Borges quizá. Empero, lo que sí es referido en el relato denota una

⁸¹ Esta experiencia también se discutió con mayor amplitud en el análisis de “El inmortal”, en donde se precisó que este tipo de angustia obedece al fenómeno de lo ominoso.

⁸² En el análisis previo, del relato “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” se halla también un análisis más amplio de lo que implican las máscaras en la obra borgesiana.

añoranza por la identificación, así como el terror y la angustia de transcurrir una vida ilusoria, en la que el sujeto se encuentra dividido:

Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo -y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas- es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio... Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres. (*OCI*: 467)

Ya revisada la injerencia de la cosmogonía tlöniana en el sujeto, la cual lo diluye y angustia, es tiempo de arribar al punto en el que la disolución se extiende a una realidad que comienza a resquebrajarse. La primera incidencia de este fenómeno es hallada por *Borges* en la enciclopedia, donde se refiere que el idealismo ha repercutido en la cotidianidad tlöniana a tal grado, que los objetos tienden a duplicarse, cual reflejos, a veces más puros que los originales. También hay cosas que aparecen, fruto de la sugestión y la esperanza.

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro. (*OCI*: 471)

Cabe preguntarse si el olvido no desaparece también a los sujetos, si el cese del encuentro con un espejo desvanece los rasgos que dotan de identidad. Por otro lado, parece que estas apariciones fortuitas, desconcertantes, bien podrían ser tan sólo una consecuencia de una cosmovisión que no entiende la constancia, en la que cada percepción es un objeto nuevo que aparece, aunque ya estaba ahí⁸³. Sea como fuere, la franca perturbación se hace presente hacia las últimas páginas del relato, cuando estos sucesos salen del oncenno tomo y se proyectan en la realidad del narrador. Como se adelantó ya, la conjunción entre el libro y lo especular, en

⁸³ Echavarría analiza esta opción, que a la vez explica otros fenómenos propios de los tlönianos, puesto que “si los objetos no existen sino en la mente de los habitantes de Tlön, perder un objeto equivale a olvidarlo, encontrarlo a recordarlo. De ahí que el que ‘encuentra’ el ‘segundo lápiz’ lo halla ‘más ajustado a su expectativa’” (1977: 404-405).

la que el universo de *Borges* y la enciclopedia se colocan como espejos paralelos, en una descomunal puesta en abismo, viene a ser lo verdaderamente angustiante del cuento.

El misterio acerca de Tlön y Uqbar reside, parcialmente, en la empresa que se propuso una sociedad secreta de mentes admirables. Primero, crear un país; después, un planeta entero. Guardarlo en cuarenta volúmenes, también ocultos. Verter en ellos una realidad otra, reproducción inventiva de la propia. Sin embargo, la enciclopedia se tornó en cristal y devolvió su propio orden, copia severa de psicología eficazmente turbadora, de objetos imposibles, proliferantes.

Borges narra en la posdata del cuento estas peculiaridades, a la vez que se inquieta al ser testigo de una de las intrusiones del mundo fantástico en el mundo real. El siguiente es el encuentro que mantiene con un cono de metal reluciente que, al poseer características numinosas, no es casual que haya aparecido a la par de un hombre muerto (en tanto la cercanía dilatada con lo divino tiende a ser mortal):

Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró... Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo... Esos conos pequeños y muy pesados... son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön. (*OCI*: 473)

Estas sensaciones de angustia: lo intolerable, la opresión, el asco y el miedo, son apenas un presagio de la enorme zozobra que implicará la intromisión de un planeta en la realidad, lo cual será revisado hacia el final de este análisis. Antes de llegar ahí, conviene hacer algunas anotaciones acerca de estos objetos tlönianos que, en el contexto del relato, resultan inquietantes:

Paralelamente a la desarticulación de Tlön, a su multiplicación contradictoria... aparece la insistencia en lo concreto. A medida que la descripción de Tlön se complica, a medida que se empeña *Borges* en desarticularlo, en desubicarlo, aparecen

los 'objetos comunicados, durísimos': las aisladas monedas de cobre... el concreto lápiz, la máscara de oro, la espada arcaica, las ánforas de barro y el mutilado torso del rey, para culminar con la brújula y el cono *que perturban claramente el mundo al que pertenece el narrador* [las cursivas son mías]. (Molloy, 1977: 390)

¿Qué hay en estos objetos que provocan esa perturbación cuando, en el mundo real, no son sino una colección heterogénea que no está asociada necesariamente con la angustia? Echavarría esboza la razón al calificar estos objetos como “metáforas solidificadas”. El autor razona que las metáforas son fenómenos meramente lingüísticos, impensables fuera del ámbito de la lengua: “En nuestro mundo, ni las metáforas pueden convertirse en objetos -es decir, 'solidificarse'-, ni los objetos pueden, en rigor, convertirse en metáforas. Un abismo real separa la palabra de la cosa que designa, el significante del significado” (1977: 408). Y, sin embargo, Borges logra integrar la contradicción entre las palabras y las cosas en dichos objetos, como también lo señala Sarlo: “El 'como si' que origina a Tlön... y los objetos del mundo 'como si' invaden la 'realidad' en un proceso de contaminación silenciosa: desdoblado el pliegue que las separa, *las palabras se convierten en cosas*” (2007: 118).

La coincidencia entre las palabras y las cosas⁸⁴ anula el trecho entre ambas y, en los términos en los que se ha venido trabajando, elimina la falta existente entre la palabra y el ser, tan necesaria. Ya se ha insistido en la importancia de mantener siempre distancia de una denominación unívoca del ser, ya que esto llevaría a un encasillamiento angustiante que, a la postre, se viviría como una pesadilla (Urbina, 2010: 82). En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hay una continua elusión de los nombres, como indica Molloy (1977), al grado de evitar el sustantivo en los lenguajes tlönianos. Sin embargo, la misma autora reconoce que hacia el

⁸⁴ “Coincidencia inverosímil e imposible, podríamos pensar. Y estamos en lo cierto. Así, la coincidencia entre *imagen y cosa*, su fusión y asimilación, resulta ser una transfusión 'mágica'” (Echavarría, 1977: 408).

final del relato hay también una inversión de dicha característica, que además es constante en la obra borgesiana:

Obra, a lo largo de las ficciones, el rechazo del ilusorio nombre, de la posible palabra que podría fijar, de modo peligroso e inequívoco, un ser, un itinerario, un objeto. Obra también, paralelamente, la tentación de aceptar ese nombre y esa palabra, de incurrir en el simulacro. (Molloy, 1977: 384)

La autora exhibe una de las fuentes más importantes de angustia en la obra del escritor argentino, la constante búsqueda de la palabra total que, a la vez, no es sino un acercamiento a lo numinoso. A la vez, recuerda que se trata de un simulacro, tal y como Uqbar, Tlön y Orbis Tertius no son sino reflejos del mundo real, reflejos que comienzan siendo sólo literarios, pero cuya trayectoria hacia la realidad hace que ésta se resquebraje, que se descompongan los sistemas preconcebidos.

Una vez que estas obras de pura imaginación literaria llegan al mundo y ya no sólo lo reflejan, sino que trasladan su propio orden, en el cuento se lee que: “Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder” (*OCI*: 473). Perder constancia de lo real, disolverse en ilusiones, fracturar la subjetividad; ésta es la fatalidad, la congoja que le espera al mundo una vez que sea totalmente suplantado. Urbina reconoce que una de las razones por las cuales se refuerza la incertidumbre en estos relatos es un recurso particular de Borges, que es “incluir la experiencia del planeta Tierra para que se logre un efecto de incertidumbre total, pues el lector sabe que está formando parte de la misma trama que cuestiona la estabilidad de lo que conoce como su mundo”⁸⁵ (2010: 49-50).

⁸⁵ La misma autora señala otro recurso, el de la puesta en abismo que también se encuentra en “Las ruinas circulares” y “El golem”:

...estos juegos especulativos que apasionaban a Borges nos colocan nuevamente frente a posibilidades infinitas de creación, en las que los habitantes de Tlön son producto de una creación, consecuencia de anteriores creaciones; pero ellos mismos crean a futuros creadores hasta el infinito. (Urbina, 2010: 122)

Sin embargo, todo parece indicar que lo más angustiante del cuento se relaciona con esa capacidad de las “metáforas solidificadas” tlönianas para eliminar el abismo entre significante y significado y que, como se verá, atañe directamente a los dos objetos con los que comenzó este escrito: el espejo y el libro. Para ir cerrando con el análisis de este cuento, es menester recordar que estos objetos encuentran diversas convergencias, entre las cuales se encuentra, también, su capacidad de representar las cosas ya sea a través de imágenes o de palabras. Originalmente, tanto Uqbar como Tlön son regiones ficticias que, por un lado, reflejan la realidad de un modo totalmente idealista y, por el otro, expresan su orden a través de enciclopedias; lo especular y lo literario. Hasta ese punto sus alcances siguen en la representación.

Empero, queda el interrogante acerca de la última empresa que es mencionada en el libro, la del Orbis Tertius, la cual se percibe inacabada y no es del todo clara su constitución. Para examinarla, se hará uso de las ideas ya elaboradas por Echavarría (1977), quien comienza por estudiar su nombre: “‘Orbis Tertius’ puede significar a la vez ‘tercer círculo’, ‘tercera enciclopedia’ y ‘tercer mundo’. En el contexto del desarrollo del relato de Borges, las últimas dos significaciones parecen coincidir” (1977: 410). ¿Qué significa que tanto enciclopedia como mundo coincidan? El mismo autor responde a esa pregunta y demuestra que Orbis Tertius es también una “metáfora solidificada”, pero de dimensiones desmesuradas (y perturbadoras): “‘Orbis Tertius’, pues, será un mundo y una enciclopedia a la vez, será una enciclopedia viva y palpitante. En el contexto del cuento, es éste el único modo de explicar la locución... dada por Borges” (1977: 411).

De este modo, cuando el narrador menciona que el orden tlöniano está invadiendo la realidad, no hace sino confirmar que este “tercer mundo” ya está modificando, de un modo

terrible, al planeta, lo cual queda patente en la siguiente cita, que es casi como una amenaza:

“Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön” (*OCI*: 474). Con respecto a este último aspecto Echavarría apunta lo siguiente:

Si el mundo se convierte eventualmente en Tlön, y habla alguna de sus lenguas, con las ciencias, la metafísica, las matemáticas reformadas de acuerdo con los razonamientos o desatinos de Tlön, entonces el mundo que conocemos se convierte en una disparatada y pesadillesca -pero no por ello menos real y palpable- enciclopedia viva. Ese mundo... constituirá un tercer mundo, será el equivalente de 'Orbis Tertius'. Allí la imagen y la cosa se habrán fundido en una para formar objetos que no existen ni pueden existir en nuestro mundo. (1977: 411)

Que desaparezcan los idiomas no sólo implica que se vaya a instalar uno idealista como los que rigen a Tlön, sino que se va a eliminar toda posibilidad de representación, dejando una suerte de amalgama aberrante que mezclaría las palabras e imágenes con las cosas, sin posibilidad de equívocos o variaciones, sin movimiento. Como menciona el crítico, este nuevo universo sería una pesadilla, dado que elimina radicalmente la falta entre las cosas y su representación y, por lo tanto, entre el sujeto y las imágenes y las palabras que lo representan y con las cuales se identifica, indispensables para su constitución. Más aún, en esta realidad no habría sujeto que pudiese dar cuenta de ella, pues no habría ningún espacio para su deseo, en tanto cada letra de su nombre reflejaría a la perfección la totalidad de su ser. Ante esta posibilidad tan angustiante, en tanto implica la disolución de la subjetividad de un planeta entero, lo que el narrador termina expresando parece resignación. Un último intento de distancia quizá, quedarse quietos días en el hotel de Adrogué, ante la inminente y numinosa irrupción de Tlön y, con ella, la terrible y severa implantación del Orbis Tertius.

Discusión

Los análisis anteriores exhiben una multiplicidad de elementos que, de pronto, toman caminos imprevistos para este examen de la angustia. Sin embargo, al tratarse de un estudio de tres relatos de la obra borgesiana pertenecientes a diferentes etapas de su producción, era de esperarse que los textos exigieran rutas inesperadas que no sólo permiten un acercamiento más preciso a los motivos inquietantes, sino que enriquecen lo que ya se había elaborado acerca de la falta, lo numinoso y la disolución del sujeto.

Sin embargo, resulta importante hacer una recapitulación que parta de estos aspectos para conocer las semejanzas que estos tres cuentos tienen entre sí, en términos de la angustia. De este modo, se resalta el valor de los indicios mencionados, que bien podrían estudiarse en otros textos del escritor. Para ello, hay que recordar primero las operaciones teóricas que le dan sentido, si bien de forma sintetizada.

De acuerdo con el psicoanálisis, el mecanismo que instaura la angustia está vinculado directamente con la falta. En este caso, es una consecuencia de que dicha falta no aparezca o se intente obturar. Dicho taponamiento puede aparecer como posible debido a 1) una palabra definitiva que intente designar al ser, 2) algún objeto maravilloso que busque complementar al sujeto de manera perfecta o 3) el Otro de la alienación, que se piensa absoluto. En todos estos casos hay que mantener una distancia, la de la falta, para que no germine el afecto de la angustia.

En la narrativa de Borges, como se ha visto ya, estas opciones suelen presentarse bajo el nombre de lo numinoso, indicio que designa a todo aquello que cumple con cuatro características ya identificadas (*mysterium*, *majestas*, *tremendum* y *fascinans*). Además, se dijo que la disolución del sujeto es una consecuencia que, en la obra borgesiana, se puede

vincular directamente con la angustia, en tanto la ausencia de la falta impide o anula la propia constitución del sujeto.

Dicho lo anterior, es momento de compendiar lo escrito en los análisis anteriores sobre “El inmortal”, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, señalando sus convergencias en cuanto a las coordenadas teóricas mencionadas. Como ya se insistió, la ausencia de la falta es lo que provoca angustia, por lo que es posible reconocer los elementos que la inducen en esos tres cuentos por su cualidad de ser posibles obturadores de la falta, por llamarlos de algún modo. En ese sentido, hay que tomar distancia de ellos, pues su sola existencia posibilita la anulación de la falta, de acuerdo con los criterios señalados arriba.

De entrada, una palabra definitiva que designe al ser imposibilitaría que éste se pudiese identificar con más significados, inmovilizándolo. Como mejor ejemplo tenemos a las “metáforas solidificadas” de Tlön, objetos que existen tan sólo por ser imaginados o nombrados hasta su punto más radical: el Orbis Tertius, enciclopedia orgánica que cerraría la distancia entre las palabras y las cosas. Por otro lado, cualquier objeto maravilloso que pudiese complementar de manera perfecta al sujeto o anularlo por su cualidad de ser numinoso. Sobre esta segunda opción se harán especificaciones en el siguiente párrafo, pero cabe aludir al propio oncenno tomo de la enciclopedia tlöniana como objeto que, si bien abre nuevas posibilidades, es tan vasto que incluye en sí mismo un nuevo mundo que terminaría por anular la realidad. Finalmente, está el Otro de la alienación, aquel que no tiene fallas y que con su sola presencia disminuye al sujeto, como el orden tlöniano, que rebasa a sus creadores y somete al caótico universo. En este Otro de la alienación también puede considerarse a la faceta divina de Hákim de Merv, es decir, la del profeta cuya visión puede

enceguecer a hombres y bestias. Así, el sujeto tendría que alejarse de estos tres elementos en la medida en que estos pueden, de un modo u otro, desaparecer la falta que permite que el sujeto sea tal.

Regresando al tema de los objetos maravillosos y terribles en la narrativa borgesiana, cabe añadir algunas notas desde lo numinoso. Como se ha dicho, este concepto tiene cuatro características que, a la postre, o prometen invalidar la división del sujeto, es decir, eliminar la falta, o simplemente lo diluyen por puro esplendor divino. En los tres cuentos analizados hay ejemplos muy contundentes de lo numinoso. En “El inmortal”, la monstruosa y magnífica Ciudad de los Inmortales cumple con las características de este indicio. Se recordará que, justamente, su sola existencia atormenta al narrador quien, de haber estado más tiempo dentro de ella habría enloquecido por el oscuro caos de sus muros y galerías. En “El tintorero...”, como ya se vio, es la faceta del profeta velado la que puede considerarse como numinosa, en tanto tiene un halo de majestuosidad que raya en lo divino. Resulta pertinente volver a señalar que el profeta ha sido una de las tantas representaciones del Zahir, de acuerdo con el cuento homónimo. El Zahir, como se puede intuir, es uno de los objetos más numinosos del catálogo borgesiano. Finalmente, este indicio también puede hallarse en el ya aludido tomo de la enciclopedia de Tlön, pues representa el misterio de un nuevo orden que es fascinante y terrible por igual. Además, como ya se recalcó en su respectivo análisis, los libros tienden a aparecer como numinosos en la narrativa del escritor argentino, como puede observarse en “La biblioteca de Babel” o “El libro de arena”, ambos ejemplos de la forma en que los libros encierran la infinitud.

Hay que apuntar, con respecto al tema de lo numinoso, que hay muchos otros objetos que pueden incluirse dentro de éste en los cuentos de Borges. Entre ellos se hallan los que

quizá sean los más conocidos: el Aleph y el Zahir. Este par de objetos que se hermanan (en tanto la lógica de su aparición es similar en los dos cuentos que los incluyen), son un claro ejemplo de lo numinoso también, puesto que su sola visión, si bien puede provocar de inicio efectos diferentes, termina por ser atroz. En “El Zahir” esta consecuencia es más clara, dado que el narrador prácticamente enloquece al no poder ver otra cosa que a la moneda que lo materializa. Sin embargo, también “El Aleph” presenta imágenes que abruman al protagonista, quien necesariamente tiene que tomar distancia del objeto y terminar por negarlo, para así propiciar un olvido que, de no suceder, lo llevaría asimismo a la locura. Además de estos dos objetos, pueden incluirse a este catálogo numinoso el disco de Odín, los tigres azules o, de manera más cercana a lo divino, la rueda que se muestra ante Tzinacán. Todos ellos, de un modo u otro, diluyen al sujeto por su esplendor casi sagrado, y de todos es necesario tomar una distancia, que puede llegar como una negación, como el olvido de las visiones que produjo el objeto o como el sencillo acto de perderlo.

La disolución del sujeto, como se estableció desde la hipótesis, es el otro punto en el que la angustia se manifiesta en la narrativa borgesiana. Una vez hechos los análisis de los tres cuentos recién mencionados, se descubrió que, de hecho, este punto recibe un énfasis especial. Para condensarlo mejor, es posible dividirlo en dos temas que se relacionan estrechamente: el del espejo y el de la multiplicación. Sobre el primero, es útil traer el tema del estadio del espejo que, de acuerdo con la teoría lacaniana, es el formador de la función del yo. Antes de esa etapa, el infante se vive como una suerte de cuerpo fragmentado, al cual le hace falta justo la integración que da la imagen en el espejo, con la cual, además, hay identificación que nunca es total. En “El inmortal”, el protagonista vive una experiencia similar a la del cuerpo fragmentado, dado que no se reconoce en una identidad única, sino

que llegan a él retazos de muchas vidas: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (*OCI*: 583). En términos freudianos, esto podría considerarse ominoso, ya que se trata de una experiencia que traería algo que, si bien es familiar, debió quedar reprimido. En este caso, la confusión, invalidez y angustia de no saberse integrado, de tener una composición disgregada. En “El tintorero...”, el tema del espejo se manifiesta en el elemento de la máscara, puesto que se trata de un segundo rostro, una imagen que sí lleva rasgos del sujeto, pero que al mismo tiempo puede deformarse o alejarse de éste en formas que resultan hartamente angustiantes, como lo es la cabeza de toro que inicialmente lleva el profeta velado. La angustia no sólo resulta de lo monstruosa que puede ser cualquier máscara, sino que acontece en tanto esta última interroga al sujeto, que puede volverse irreconocible hasta para sí mismo. Por último, este tema del espejo se presenta en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en la famosa cita que emparenta a este objeto con la paternidad, considerando a ambos como terribles. A la vez, tanto Tlön como el Orbis Tertius representan una copia de la realidad, misma que ya no sólo replica lo que tiene enfrente, sino que también le da un propio orden que no deja de ser atroz.

En cuanto a la multiplicación, casi que es el mecanismo predilecto de “El inmortal”, tanto por las vidas que Rufó ha recorrido y cuya superposición termina por diluirlo, como por la saturación de rasgos caóticos que tiene la Ciudad de los Inmortales, lo cual la vuelve tan numinosa y terrible: “No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (*OCI*: 576). Incluso el laberinto subterráneo que sirve de antesala a dicha ciudad no es sino una constante repetición de espacios que, entre más se reproducen, menos sosiego le dejan al protagonista. Con

respecto a “El tintorero...”, la multiplicación se infiere en la cosmogonía del profeta, según la cual hay un número exuberante de cielos y dioses. Tantos son que, si se considera a cada uno, de forma particular, su divinidad tiende a cero. Lo mismo sucede con el infierno, en cuyo espacio confluyen infinitos lechos, torres, fuegos e imperios. Frente a cantidades así, cualquier sujeto queda reducido, a fuerza de tanta repetición. Este principio se halla también en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, sólo que está aplicado a los sustantivos de sus lenguajes y a las filosofías de dicho mundo, lo cual termina por afectar a los propios sujetos que hablan y piensan en ese planeta, diluyéndolos entre esa proliferación de palabras, ideas y hasta imágenes. En general, esta idea de la multiplicación que termina por anular al sujeto puede enunciarse, paradójicamente, en una única cita, de “El inmortal”:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto. (*OCI*: 582)

Como puede entreverse, los indicios de lo numinoso y la disolución del sujeto, en estos cuentos de Borges, no pueden desvincularse. Esto permite plantear algunos interrogantes. Para empezar, si es posible establecer una relación de causalidad, en la que la disolución aparezca siempre como consecuencia del encuentro con lo numinoso. También cabe preguntarse si la angustia que les está vinculada es igual en ambos casos, ya que la tendencia en los relatos analizados es la de encontrarla de manera más clara en lo concerniente a la disolución del sujeto. Finalmente, es claro que hay que repensar los indicios, ya que, como se acaba de ver, la misma disolución del sujeto puede dividirse en dos aspectos, lo especular y la multiplicación. A esto, además, se pueden añadir los otros elementos encontrados, como las máscaras, las pesadillas, la muerte y la locura, y revisar si caben dentro de alguno de estos

indicios o es posible agruparlos en alguna otra que también muestre ligazones con la falta y su posible e inquietante anulación.

Finalmente, no es un exceso señalar que ya en estos tres relatos se asoman aspectos concernientes al deseo. En buena medida, esto se debe a una de las características de lo numinoso, específicamente la fascinación que tiende a producir en los sujetos. En “El inmortal”, aunque son manifiestas las consecuencias terribles de prolongar una vida eternamente, el protagonista se siente atraído hacia la aciaga Ciudad de los Inmortales. No le importa el tiempo que pasa buscándola, los hombres que pierde en el camino o el desconcierto que le provoca el laberinto subterráneo que la antecede. Esto se puede explicar por una de las paradojas del deseo, ya que, aunque ha quedado claro que la falta y la insatisfacción son condiciones de su existencia, éste tiende a querer eliminarlas. Rufo advierte en su interior la firme intención de conocer la inmortalidad e incluso la misma ciudad eterna le provoca, entre otras cosas, fascinación. Sin embargo, en la medida en que permanece cerca de lo numinoso, la majestuosidad del lugar se vuelve monstruosa. Otra paradoja, el deseo siempre apunta hacia algo que no podrá satisfacerlo. Cuanto más cerca parece que está el sujeto de lo que quiere, más perdido se encuentra. Como en el cuento, en el que la búsqueda de la inmortalidad tan sólo se vuelve un laberinto, que desarticula hasta los recuerdos y las palabras. Al final, el regreso a la mortalidad sería una vuelta también al mundo del deseo. La falta que implica la finitud abre nuevamente el espacio para nuevas búsquedas, pero desde el lugar de un sujeto bien constituido.

Sobre “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, la cuestión del deseo también comienza a entrecruzarse en la fascinación que provoca su faceta de profeta, pero además puede vincularse con la sexualidad. En este caso, inicialmente es el propio velado quien produce el

deseo de los otros. Deseo de seguirle y acatar su doctrina, de abrirle las puertas y complacerle. Tan es así que, de acuerdo con el escrito, “un harem de 114 mujeres ciegas trataba de aplacar las necesidades de su cuerpo divino” (*OCI*: 346). Empero, justo esta breve mención de lo sexual es la que puede tomarse como una clara expresión de deseo en el cuento. En la medida en que el profeta se relaciona sexualmente con estas mujeres, se comprende que hay un deseo erótico que lo habita, lo cual no es menor, puesto que sólo un sujeto en falta podría albergarlo. De allí que sea precisamente la cuestión de la sexualidad la que lo delate como un ser humano, simulacro tan sólo de su supuesta divinidad. En el cuento se lee que “una mujer adúltera del harem, al ser estrangulada por los eunucos, había gritado que a la mano derecha del profeta le faltaba el dedo anular y que carecían de uñas los otros” (*OCI*: 347). Aunque esta cita hace alusión a la lepra del susodicho, parte de una relación sexual implícita entre los involucrados. Más aún, la mujer del harem es adúltera, lo cual enfatiza que es un sujeto deseante que sencillamente delata a otro sujeto como deseante, no como divinidad. Al final, parece que el personaje ya no es ni eso, pues se halla desdoblado. Sin embargo, es importante resaltar que la falla, la grieta que se le mira en el velo surge de lo tocante a la sexualidad, tan revestida siempre por el deseo.

Por último, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, no sólo la fascinación de lo numinoso da cuenta del deseo, sino también otra de sus características: el misterio. Éste comienza desde que los personajes se encuentran con la incógnita que representa Uqbar, como territorio imposible que sólo se halla en un volumen excepcional de la *Anglo-American Cyclopaedia*, hasta la búsqueda colectiva que se emprende para encontrar el resto de los tomos de la enciclopedia de Tlön. Este misterio, en realidad, no termina de resolverse del todo pues, aunque hacia el final se descubre el plan detrás del Orbis Tertius, no queda claro el

mecanismo mediante el cual invade la realidad. Sin embargo, el enigma, la posibilidad de una excepción entre los cientos de tomos de una misma enciclopedia, una falta en el conocimiento de disciplinas como la geografía, la lingüística, las matemáticas o la filosofía, avivan una búsqueda que se intensifica una vez hallado el libro cuyo objeto es Tlön. Este tomo, ahora sí, fascina tanto al narrador como a quienes no se cansan de fatigar bibliotecas con tal de hallar los volúmenes faltantes. Pero nótese entonces que el deseo y la búsqueda se animan precisamente por una falta, insatisfacción que deja no poseer la biblioteca completa sobre estos nuevos planetas y regiones.

Capítulo III. El deseo en la narrativa de Borges

El objetivo de este capítulo, a la manera del anterior, es partir de los planteamientos teóricos del primer capítulo con respecto al deseo para especificarlos en tres cuentos más de la obra de Borges. En este espacio, lo que se pretende rastrear son los indicios asociados con el deseo en la narrativa del escritor, es decir, la alienación, la separación y la experiencia amorosa, en interacciones con personajes femeninos. Los relatos que se analizarán corresponden también a tres antologías del escritor. De *El informe de Brodie*, se estudiará “La intrusa”; de *El Aleph*, “Emma Zunz”; y de *El libro de arena*, “Ulrica”. Nuevamente, además de los elementos ya especificados, los análisis incluirán a otros que se relacionen con el deseo, dependiendo de lo que los cuentos elegidos puedan exhibir al respecto.

El primer apartado, dedicado a “La intrusa” se centrará en las implicaciones que tiene la presencia femenina en la alienación que hay entre los Nilsen. Desde el inicio se nota que dicha relación está marcada por una intensa fraternidad, así como por la idiosincrasia del gaucho, que comparten. Borges no deja de subrayar ambas, a través de la descripción de sus rasgos y hábitos. En el texto se darán razones para explicar que la personalidad de los hermanos viene, en buena medida, de la lectura borgesiana del estoicismo. Al mismo tiempo, se indicará su indistinción como personajes, lo que se debe a la gran cerrazón de su vínculo, a una mutua identificación que justo es característica de la alienación. Aquí, la fraternidad y la vida gauchesca son los significantes alrededor de los cuales se organizan los hermanos, lo que no deja espacio para otras personas o posibilidades.

La inclusión de Juliana Burgos, sin embargo, inflama su deseo y genera una brecha en su relación esférica. Esto puede observarse en que Cristián comienza a distinguirse de Eduardo, al ser quien lleva a la mujer a vivir con ellos. El segundo, preso de la alienación,

no puede sino repetir el deseo de su hermano y pretender a Juliana. Y aunque se busca la solución fácil de compartir su lecho, la falla entre ambos se vuelve patente, ya sea en los desacuerdos, complicaciones y hasta en su silencio.

La imposibilidad de los Nilsen de pronunciar el nombre de Juliana es, en buena medida, una consecuencia de la misoginia del gaucho. Empero, se propondrá que también es una cifra de la alienación, ya que ésta excluye la posibilidad de cualquier falta, misma que se intensifica al tratarse del enamoramiento. Enamorarse es asumirse como un ser deseante, es decir, incompleto. Los hermanos niegan esta condición vendiendo a Juliana, pero ya no logran deshacerse de su deseo por ella. Aquí se aprovechará para subrayar el propio deseo de la mujer por Eduardo que, aunque sólo se sugiere en un par de líneas, implica su estatuto de sujeto y, con ello, su posición como intrusa en la alienación de los Nilsen. La muerte de Juliana al final del relato destacará que Cristián no arriesgó la relación esférica con su hermano, pero permitirá la reflexión según la cual erradicar a la mujer implicaría enfatizar su ausencia y, en ese sentido, otorgarle una consistencia mayor.

El segundo apartado, que versará sobre “Emma Zunz”, buscará rastrear el deseo de la protagonista, para lo cual será importante la inclusión del Otro, fuente que lo determina. En este cuento se vuelve muy claro que el padre de Emma es quien cumple dicha función, dado que le brinda su nombre, una serie de desdichados recuerdos y, con ellos, el deseo de desagravio que la enmarca en una alienación, en la que el significante sobre el cual girará su vida será el de la venganza. El secreto sobre la falsa acusación del padre la ata a él, en un deseo del Otro que no admite lugar para otras personas que puedan tener contacto con ella, o para equívocos con respecto al plan que tiene para vengar a su progenitor.

Sin embargo, se verá que “Emma Zunz” es un relato sobre la separación, en términos psicoanalíticos, lo que se suscita en el texto con una gran potencia, en la relación sexual que mantiene con el marinero. Esto debido a la inclusión de un tercer personaje, sí, pero sobre todo por la vivencia de la sexualidad en íntima consonancia con la evocación de la madre, que antes ni se había logrado recordar: “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (*OCI*: 605). En ese momento del relato, Emma abandona la alienación con el padre y se identifica con la madre. En el análisis se hará un repaso de algunas interpretaciones psicoanalíticas que se han propuesto acerca de ese momento que, aunque tienden a concentrarse en la trama edípica, coinciden en la importancia de la separación con respecto a la figura paterna.

Esta separación es posible por la falta que ahora atraviesa al Otro, que en términos del relato implica que el padre de la protagonista ha perdido toda estela de idealización, dejando cabida para la duda con respecto a su testimonio, lo que también genera vacilaciones sobre el plan de venganza. Tras el ultraje experimentado, Emma decide continuarlo, pero se verá que ya no lo hace desde la alienación y la revancha, sino desde la deshonra y un deseo propio que la habita y la sostiene como sujeto. Al separarse recupera este estatuto y al cerrar la narración, cuando dispara a Loewenthal, deja su lugar de hija para asimilar el de mujer, en un acto borroso que bien puede dignificar su deshonra.

En el último apartado del capítulo, se verá que la elección de “Ulrica” es de lo más pertinente, en la medida en que un análisis del deseo toca irremediablemente el tema del amor, y éste es el único cuento de Borges que trata explícitamente esta experiencia: “El tema del amor es harto común en mis versos, no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que ‘Ulrica’” (*OCIII*: 82). En un inicio, se harán algunas notas con respecto a la intención del

narrador de ser reconocido y amado, para explicitar las razones por las cuales, en este cuento, hay ya una falta bien asumida, que posibilita el deseo. Esto se vislumbra en la incapacidad del protagonista de nombrar adecuadamente a Ulrikke, lo cual indica que no existe palabra que encierre el ser de la amada, e incluso la más cercana, su nombre, le es negada a su interlocutor. Asimismo, no hay una comunión total entre los amantes, pues incluso en el encuentro final, Javier sólo alcanza a poseer la imagen de Ulrica, destacando la falta que, paradójicamente, hace viable el amor.

En el escrito se apuntará que el deseo amoroso de Javier está marcado por el narcisismo y la idealización. El primero es observable en la afinidad de los personajes, que comparten intereses, erudición y perspicacia. La segunda, que nuevamente subraya la falta al generar un distanciamiento, se identifica en la descripción de la mujer amada, tocada por la suavidad y el oro, así como el misterio de una sonrisa que parece alejarla. Esta caracterización se aprovechará para desarrollar el tema de lo indeterminado en el amor, que escapa a las definiciones. En el relato, esta condición aplica tanto para Ulrica como para la atmósfera de la narración, la realidad que circunda a los personajes y el final de la historia.

Del mismo modo, aplica para el tiempo, lo que se examinará a la luz de las relaciones entre éste y el amor, acentuando que la experiencia amorosa, en Borges, más que apuntar a una integración absoluta, está signada por el tiempo. En el cuento, hay una serie de obstáculos que dilatan el encuentro de los amantes, hecho que inflama el deseo y desemboca en otra paradoja, presente entre las ganas de Javier de eliminar el tiempo para inmortalizar el amor y la exigencia de éste de sostenerse en la insatisfacción que supone el fluir temporal.

Así, tal y como sucede con el instante en contraposición con la duración, todo el relato se enmarca entre dicotomías irreconciliables: la búsqueda y el encuentro, lo real y lo

fantástico-onírico, tener y perder. A partir de estas características se propondrá a la narración como un Aleph que, en su brevedad, aprehende todas las contradicciones y singularidades del amor; lo cual no excluye una cercanía con la angustia y la muerte, que también será objeto de análisis en tanto estas relaciones se frecuentan en la narrativa de Borges.

“La intrusa”

Se ha subrayado ya la estrecha ligazón que existe entre el deseo y la falta, de la cual proviene. A pesar de que ésta es constitutiva, el deseo lleva una paradójica tendencia a colmarla, taponearla en aras de una perfección imposible que, de lograrse, tendría consecuencias funestas. En “La intrusa” hay operaciones así, que están cercanas a colmar una falta. Y aunque en el relato hay un personaje femenino que le da movimiento al deseo para sortear dicho desenlace, el énfasis se hará en la alienación que ocurre en cierto orden preestablecido, que quizá Juliana Burgos no termine de trastornar.

Este orden se concentra tanto en la relación de los Nilsen como en la idiosincrasia del gaucho, la cual es un rasgo acentuado en los hermanos que encontrará particularidades llamativas sobre todo en torno a la imagen de la mujer. Sobre lo primero, Borges no dejará de hacer alusiones a la intensa fraternidad de los Colorados, como se les llama en el cuento, dado que además de sus características físicas, éstos comparten gustos, hábitos y maneras de ser. “En las habitaciones desmanteladas dormían en catres; sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero” (*OCII*: 431). Además, como puede notarse, ya desde estos primeros párrafos hay múltiples particularidades que corresponden al estilo de vida gauchesco.

El barrio los temía a los Colorados; no es imposible que debieran alguna muerte. Hombro a hombro pelearon una vez a la policía... Fueron troperos, cuarteadores, cuatrerros y alguna vez tahúres. Tenían fama de avaros, salvo cuando la bebida y el juego los volvían generosos. (*OCII*: 431)

En su estudio sobre el deseo y la sexualidad en la literatura de Borges, De la Fuente (2018) precisa que buena parte del modo en que el escritor argentino representaba personajes tenía

que ver con una corriente filosófica muy conocida por el autor, el estoicismo⁸⁶. Y no sólo eso, sino que, para Borges, las orillas⁸⁷ y el estilo de vida del gaucho estaban íntimamente relacionados con dicha corriente. Así, cada vez que Borges escribía sobre estos elementos, tendía a hacerlo desde una perspectiva estoica; de allí que los Nilsen presentaran las características antes descritas, harto relacionadas con el coraje y la cercanía con la muerte. De la Fuente (2018: 146), resume las características del estoicismo que retoma Borges del siguiente modo:

Among the questions treated by Stoicism that we find in Borges's literature are the importance of courage and moral integrity in confronting the hardships of destiny and achieving virtue, death as the key moment of life, the role of generosity and favors in personal relationships, and cyclical time [Entre las cuestiones tratadas por el estoicismo que encontramos en la literatura de Borges están la importancia de la valentía y la integridad moral para afrontar las penurias del destino y alcanzar la virtud, la muerte como momento clave de la vida, el papel de la generosidad y los favores en las relaciones personales, y el tiempo cíclico].

A partir de esta idea, se puede comprender buena parte de la personalidad de los hermanos en el cuento, aunque también es importante señalar que, además de sus rasgos estoicos, estos hombres son indistinguibles entre sí. De inicio no hay alguna peculiaridad que los diferencie y hasta puede decirse que su retrato se percibe como el de un solo personaje. Es claro que esto es un recurso que recalcará el contraste que habrá de suscitarse con la llegada de la intrusa, pero es posible hacer algunas inferencias antes de alcanzar tal aparición.

Como muchos de los personajes borgesianos, los Colorados viven en la periferia, y además se encuentran fuera del contexto del cual son parte. En este caso, es así debido a sus

⁸⁶ El estoicismo es una escuela filosófica de la edad helenística que le brinda primacía al problema moral por sobre los teóricos. Concibe a la filosofía como vida y su ideal es el de la ataraxia o apatía, es decir, la serenidad del alma y la indiferencia hacia las emociones mediante el ejercicio de la virtud (Abbagnano, 2008).

⁸⁷ En el capítulo que el autor desarrolla acerca de "La intrusa", lo dice de manera límpida: "As we have seen, the orillas were the landscape of Stoicism" [Como hemos visto, las orillas fueron el paisaje del estoicismo] (De la Fuente, 2018: 195).

características físicas, que se sugieren extranjeras, a su arrojo (el cual puede comprenderse desde las citas anteriores) y a una suerte de hermetismo, aislamiento forzado que resultará en tragedia. Este último se puede vislumbrar desde el principio, cuando se alude al caserón de los hermanos: “Pocos, por lo demás, entraron ahí; los Nilsen defendían su soledad” (*OCII*: 431).

Este retraimiento indica una cerrazón de los hermanos que se vuelve aún más palpable en el hecho de que en su casa el único libro presente es *La biblia*. La elección de este ejemplar obedece a motivos intertextuales⁸⁸, pero no deja de ser llamativo que las posibilidades de apertura hacia nuevas perspectivas, atributo esencial de cualquier texto, estén casi vedadas para este par.

Se tiene entonces a un dúo fusionado, que por momentos es inaccesible incluso para el narrador: “Esto, y lo que ignoramos, ayuda a comprender lo unidos que fueron. Malquistarse con uno era contar con dos enemigos” (*OCII*:432). Esta clausura, en los términos en los que se ha venido trabajando, es indicativa de una relación de mutua identificación y de lo que se ha llamado “alienación”, en la que no hay espacios para otras historias o personas.

Como se estableció en el primer capítulo, la alienación es una operación en la que el sujeto está capturado por significantes, referentes que le ha brindado el Otro. Y en la medida

⁸⁸ Como lo señala Pérez: “El texto cardinal del cristianismo es uno de los ejes paradigmáticos de ‘La intrusa’. Aparece en el epígrafe y luego aflora a través de la reelaboración de dos de sus leyendas, la de Caín y Abel y la de David y Jonatán” (2010: 134-135). Estas referencias, además, han llevado a interpretaciones de este cuento que lo asocian con la homosexualidad, en tanto estas dos leyendas, sobre todo la de David y Jonatán, tienen una línea muy marcada hacia dicha lectura. Al respecto, De la Fuente (2018: 197-198) hace una síntesis, puesto que admite dichas interpretaciones, pero a la vez concluye que Borges no concibió el relato con un contenido homoerótico, si bien era consciente de que se le podía dar esta lectura. En este análisis, se retomará la relación de los Nilsen desde la perspectiva de la alienación, que no está determinada por alguna orientación sexual específica, sino que tiene que ver con el origen del deseo y la instancia del Otro.

en que aquél no se separa de dichos referentes, su ser se va perdiendo, al punto de diluirse. Arias (2016: 162), lo pone en los siguientes términos: “El sujeto se aliena en el significante que lo constituye, en las apelaciones que hace: si el sujeto se organiza alrededor del significante que lo constituye, queda abolido como sujeto”. En “La intrusa”, aunque no queda del todo claro quién o qué está fungiendo como el Otro, parece que los significantes alrededor de los cuales se han alienado los Colorados son la fraternidad y la vida gauchesca. Esto quiere decir que ambos han colocado todo su ser en torno a estas dos concepciones y, al hacerlo, se han vuelto una esfera indisoluble en la que no caben ni el deseo ni las acciones particulares, lo que resulta en sujetos que no son tales, que están disolviéndose en un solo ente que se vive siempre bajo los mismos preceptos⁸⁹.

Será, por supuesto, la aparición de Juliana Burgos la que vendrá a alterar el sistema Nilsen. Pero antes de abrir el tema, conviene hacer una acotación más acerca de estos personajes, que tiene que ver con su origen. Borges hace dos menciones al respecto. Primero, cuando añade a su retrato el color rojizo de su cabello: “Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oirían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos” (*OCII*: 431). Y más adelante, es más específico al declarar lo siguiente: “De sus deudos nada se sabe ni de dónde vinieron” (*OCII*: 431-432). Con esta información se vuelve evidente que este dúo no sólo está apartado de su entorno, sino que se ha desprendido hasta de su procedencia. ¿Será que su reclusión es un intento de ocultar esto que no es sino una falta, de las más significativas, la de carecer de un origen? Sería difícil argumentar una respuesta definitiva, pero lo que resulta claro es que la facilidad de identificarse el uno con el otro está fortalecida por el hecho de que no hay

⁸⁹ Woscoboinik (1988: 131), lo pone en los siguientes términos: “En La intrusa, los dos hermanos... están engarzados en un discurso de fidelidad endogámica, en un vínculo simbiótico, que ellos privilegian y les impide crecer y desprenderse”.

nadie más con quien hacerlo, no hay siquiera un tercero que venga a proponer otra manera, hasta que llega Juliana.

“Juliana era de tez morena y de ojos rasgados; bastaba que alguien la mirara para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida” (*OCII*: 432). Desde esta somera descripción comienza a dibujarse la alteridad que esta mujer representa con respecto a los personajes mencionados, puesto que sus rasgos físicos son notoriamente distintos a los de los Colorados. A la par, se hace alusión a su encanto, que provoca sonrisas y, como se verá a continuación, inflama el deseo amoroso.

Sobre este último, es significativo hacer notar que es el mayor de los Nilsen quien lo vive primero. “No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas” (*OCII*: 432). Es importante hacer un énfasis en esta cita, en tanto refleja un quiebre con respecto a cómo venía desarrollándose el relato. Aquí es uno de los hermanos quien no sólo decide llevar a la mujer a su casa, sino que, a pesar de que tiene una imagen degradada de la misma, la lleva a las fiestas y le hace regalos.

Los significantes que previamente se propusieron han empezado a cuestionarse: la fraternidad como superficie impenetrable va tornándose porosa y la misoginia del gaucho se entenece. Así también, el deseo se particulariza y por instantes se alcanza a distinguir entre Cristián, como quien llevó a Juliana, y Eduardo, como quien habría de responder a este hecho de alguna forma, también singular. Y al parecer lo intenta, pero no le es fácil salir de la identificación con el primero y termina por repetir sus acciones y sentimientos.

Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el

camino, y a los pocos días la echó. Se hizo más hosco; se emborrachaba solo en el almacén y no se daba con nadie. Estaba enamorado de la mujer de Cristián. (*OCII*: 432)

En un primer momento, Eduardo sale de escena, se va, pero al no poder abandonar también la alienación con respecto al significante de la fraternidad, esto provoca, además, que se ciña al deseo de su hermano. En tal operación se disuelve como sujeto y no es casual que se vuelva entonces una suerte de espejo de Cristián. Duplica así la acción de llevar una mujer a la casa, lo cual no es suficiente, pues reflejar un deseo implica que el objeto⁹⁰ al cual se dirige debe ser el mismo. Eduardo no lo nota al principio, pero ya está inmerso en un triángulo en el que Juliana es el vértice en el que confluyen ambos deseos. “El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos” (*OCII*: 432).

Como se recordará, en el primer capítulo se revisó la famosa premisa lacaniana que indica que “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan, 2006: 31). Y si bien es una proposición que tiene tres acepciones, la primera y más evidente es que el sujeto no es autónomo en torno a lo que busca y quiere, sino que siempre dirige su deseo hacia objetos que también son deseados por otros, sobre todo cuando la relación con éstos es significativa. En el caso de “La intrusa”, la hermandad de los Nilsen es tan sustancial que no sólo es uno de los ejes sobre los cuales gira el relato, sino la condición de que éste exista. Se comprende entonces la facilidad con la que cualquiera de los Colorados puede buscar lo que el otro quiere. En este punto, el deseo de Eduardo es el deseo de Cristián⁹¹.

⁹⁰ Ya en el primer capítulo se dijo que, en psicoanálisis, el concepto de objeto puede referirse tanto a una persona, parte o cualidad de ésta, como a los infinitos intereses que puede presentar un sujeto.

⁹¹ Por supuesto, el hecho de que el deseo provenga del otro no implica que éste no pueda particularizarse y hacerse propio, lo cual sucede en la “separación”. Sin embargo, lo fundamental del relato es precisamente que esto no sucede. Los hermanos Nilsen llevan al extremo el precepto lacaniano, al punto de no lograr la diferenciación.

Esta renovada convergencia, alienación especular, alcanza a imponerse sobre la subyacente rivalidad que el barrio de los Nilsen vislumbra, cuya emergencia comienza a leerse en la hosquedad de Eduardo. Cristián parece adivinarla y entonces, con una naturalidad casi inverosímil, le lanza a su hermano lo siguiente: “Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí tenés a la Juliana; si la querés, usála” (*OCII*: 432). De este modo, regresa a la esfera fraterno-gaucha, en la que se ensalza el vínculo de los parientes en detrimento de la mujer, quien es degradada⁹². Se pueden observar ambos aspectos en la siguiente cita que, si bien es menos contundente que la anterior, refleja bien esta dinámica. “Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro” (*OCII*: 432).

Ante esto, Eduardo se paraliza un instante. Ha sido descubierto en sus aspiraciones que no sólo se han reconocido, sino que han sido consentidas. Es relevante señalar que tanto la iniciativa de llevar a Juliana a su casa, como la de compartirla han provenido de Cristián. Esta indicación resalta cierta inconsistencia que parece manifestar el conflicto interno que supone sentir un deseo propio en medio de estructuras tan férreamente establecidas. Por otro lado, la disputa latente es también un indicador de que el orden previamente determinado tiene fisuras, que ya no pueden ser suturadas con soluciones fáciles, como la que ha propuesto el mayor de los Colorados.

Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre

⁹² La cita anterior también sorprende, por supuesto, por esa degradación hacia la mujer: “This level of objectification implies a negation of Juliana’s humanity and identity, which places her within the spectrum of the Anonymous female characters that consistently appear in Borges’s re-creations of sex” [Este nivel de objetivación implica una negación de la humanidad e identidad de Juliana, lo que la coloca dentro del espectro de los personajes femeninos anónimos que aparecen consistentemente en las recreaciones sexuales de Borges] (De la Fuente: 2018: 194).

de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. (*OCII*: 432)

El desacuerdo es un signo más de deseo. En la medida en que este último es polimorfo y errático, representa siempre una discrepancia. Se trata ya de diferentes puntos de vista, de diferencias. Los hermanos no son idénticos del todo: uno se queda en silencio mientras el segundo alza la voz, lo que además concuerda con las notas previas acerca de las resoluciones de Cristián, cuya personalidad se va dibujando gradualmente como el más enérgico de los dos⁹³. Desconocen que se celan porque el deseo es inconsciente, pero éste circula, impulsa y se expresa, en buena medida a través del lenguaje, que también es multiforme. En ese sentido, la discusión por la venta de los cueros es claramente de algo más, justo porque el deseo está continuamente exteriorizándose. Y no sólo a través de lo que se dice, sino también en las omisiones, los ocultamientos, el silencio.

¿Por qué los Nilsen no pronuncian el nombre de Juliana? Si ya la comparten, ¿qué les impide participar a su vez de su denominación en el lenguaje? Borges lo resuelve de la siguiente forma: “En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba” (*OCII*: 432-433). Si se lee lo anterior desde la contraposición entre la misoginia propia del gaucho y el mismo enamoramiento, resulta ya esclarecedor que la omisión del nombre de la mujer tendría que ver con la minimización de ésta; en tanto no se le reconozca como un sujeto, se mantiene a Juliana en calidad de cosa.

⁹³ Woscoboinik también señala este aspecto y apunta: “Cristian, el hermano mayor, es el único que habla, hace y deshace en un evidente discurso autoritario de amo y señor” (1988: 131). Al respecto, De la Fuente (2018: 193) relaciona el carácter de Cristián con la figura paterna del escritor, en tanto aquél se presenta como el líder que habla y ordena a Eduardo, quien acepta sus mandatos pasivamente.

Sin embargo, desde el examen propio de este texto, se puede añadir una lectura que utiliza los términos que se han venido tratando, específicamente el de la alienación, en el que hay una pretensión por eliminar la falta constitutiva del ser humano. “Negar la falta es lo propio de la alienación” (Arias, 2016: 154). La forma en que los Colorados parecen lograr dicho objetivo es a través de la adhesión a un orden que los inmoviliza, cuyos significantes son la fraternidad y el estilo de vida gauchesco, precisamente. En ese orden, el sujeto pretende estar completo, pero se diluye como tal al no diferenciarse.

Ahora bien, ¿qué es el enamoramiento sino uno de los frutos más límpidos, consecuencia natural de la falta estructural? Enamorarse es desear, asumir la imperfección propia del género humano. Dirigirse a alguien más, a ese objeto único y precioso que bien podría colmar toda grieta, cada profunda fisura. Y aceptar que existe alguien tan valioso implica la ineludible condición de saberse deseante y, por lo tanto, incompleto. En esos términos, no pronunciar el nombre de Juliana es, para los Nilsen, ignorar la falta que es inherente a todo enamoramiento.

Nombrar a Juliana es admitir que no es sólo mucho más que una cosa, sino más que cualquier sujeto: la depositaria de su deseo. Pronunciar su nombre es renunciar a ser completamente gaucho, categoría por lo demás imposible. Renunciar, también, al orden fraternal, a la dualidad hermética⁹⁴. Juliana trastoca, es signo de la trasgresión. Llamarla, decirla, es buscar algo que está ausente, es espera de una respuesta y en tanto tal, es un cuestionamiento. Juliana es el interrogante acerca del deseo de Cristián, es la pregunta sobre

⁹⁴ Además, al romper dicha dualidad, existe también la angustia por sentirse un uno separado y desamparado: “Como intruso puede ser vivido todo aquel que viene a separar o cortar un vínculo diádico. Es el tercero que... interfiere una relación entre dos, para dejar, y ese es el mayor terror, en el desprecio y desamparo a uno” (Woscoboinik, 1988: 130).

el deseo de Eduardo. “El deseo comporta un carácter paradójico, errático, desviado, descentrado; es en el deseo donde se reconoce la verdad del sujeto. Pero la renuncia al deseo puede ser voluntaria al precio de la verdad del hombre” (Arias, 2016: 146). En esos términos, la disyuntiva de los Nilsen está en desear y develar verdades concernientes a su propio ser o renunciar a Juliana y a todo deseo. El cuento, claro está, es la expresión de este dilema, cuya resolución suscitará nuevas cuestiones que se desarrollarán más adelante.

Por lo pronto, se pueden observar las distintas maneras en que se desarrolla la disyuntiva de los Colorados, en las que la mujer cada vez se ve más investida por nociones asociadas al mal. Pérez (2010: 147) menciona que Juliana se presenta como “la fuente de infinito daño que debe ser eliminada para recuperar la paz perdida, la calma narcisista. Juliana, el fetiche maldito -acaso como el Zahir- es entonces tasada como objeto de transacción comercial y vendida como esclava”. De esta manera, la mujer vuelve a ser colocada como una suerte de cosa, pero como esta solución no es para nada definitiva, sólo deja entrever cierta ambigüedad con respecto a su imagen. Es pertinente anotar, de nuevo, que una vez vendida, es Cristián quien cobra y reparte el dinero. “Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro” (*OCII*: 433)⁹⁵.

Luego de esta acción, Cristián y Eduardo pretenden volver a sus viejos hábitos. “En Turdera, los Nilsen, perdidos hasta entonces en la maraña (que también era una rutina) de

⁹⁵ De la Fuente (2018: 196), también apunta lo que sigue: “In ‘La intrusa’, then, casual and venal sex are also ruled by Stoic fate and... its formulation also echoes other Borges texts” [En ‘La intrusa’, entonces, el sexo casual y venal también está regido por el destino estoico y... su formulación también hace eco en otros textos de Borges]. Uno de estos textos a los que el crítico hace alusión es “La noche de los dones”, en el que también son prominentes los temas de la muerte, el coraje, la generosidad y los favores en las relaciones interpersonales, características que él asocia con el estoicismo.

aquel monstruoso amor, quisieron reanudar su antigua vida de hombres entre hombres”. Empero, esta nueva indeterminación, la del amor que por un lado es rutinario y por el otro, monstruoso y enmarañado, anuncia que la aparente calma no puede sino venir acompañada de nuevas alteraciones, causadas por un nuevo deseo que ya no cesa. “Acaso, alguna vez, se creyeron salvados, pero solían incurrir, cada cual por su lado, en injustificadas o harto justificadas ausencias” (*OCII*: 433). Ausentarse, ¿de dónde? No sólo de su casa, sino de su sistema dual; salirse de la relación entre hermanos para buscar a la mujer deseada.

Poco antes de fin de año el menor dijo que tenía que hacer en la Capital. Cristián se fue a Morón; en el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo. Entró; adentro estaba el otro, esperando turno. (*OCII*: 433)

Como se puede percibir, el cuento se mueve en la ambigüedad. Juliana es a la vez objeto de deseo y cuerpo de intercambio. No se la menciona, pero siempre se le convoca. Los Nilsen, por su parte, no sin dificultad se salen de su esfera fraterno-gauchesca en busca de la mujer, sólo para terminar encontrándose frente a frente, en espera de ésta, en un juego especular que parece condenarlos. Y en esta indeterminación, lo claro es que lo que constantemente está moviendo al relato, así como a sus personajes, es el deseo, que como se mencionó en una cita previa, es así, paradójico y errático.

Una vez más, es Cristián el que toma la iniciativa y habla con su hermano, a quien aconseja recuperar a Juliana. “Habló con la patrona, sacó unas monedas del tirador y se la llevaron. La Juliana iba con Cristián. Eduardo espoleó al overo para no verlos” (*OCII*: 433). A estas alturas, se vuelven aún más evidentes tanto la pasividad de Eduardo, quien sólo reacciona duplicando, aceptando o callando, como este rasgo de determinación en Cristián, que tan sólo en unas páginas, llevó a Juliana a su casa, la compartió, la vendió y la recuperó. Y pese a todas estas decisiones, en el relato se lee que Juliana prefiere a Eduardo. “La mujer

atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto” (*OCII*: 433).

Es imprescindible remarcar que aún con la sutileza de Borges de hacer ver el deseo de Juliana en una breve línea, esto es suficiente para poner en entredicho el orden establecido sobre el cual ya se ha insistido, puesto que, con ese gesto, no hace falta ahondar en los conflictos internos de Cristián o en su contraste con respecto a la actitud de Eduardo para demostrar la perturbación que sucede en el relato con respecto a lo gaucho y a lo fraternal.

En otras palabras, basta con que Juliana desee para concederle la categoría de un sujeto que inevitablemente tendrá predilecciones, lo que implica que ni es una cosa ni tampoco se suscribe a la aparente armonía especular de los hermanos. El doble deseo de los Nilsen que llega a sus manos no es recíproco, no se refleja como tal. Su propio deseo tiene particularidades y, en consecuencia, sus propios derroteros, si bien éstos se verán interrumpidos por la desgracia.

Volvieron a lo que ya se ha dicho. La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa. Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande - ¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido! - y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia. (*OCII*: 433)

Al llegar al punto álgido de la rivalidad de los Colorados se hace presente la represión del deseo. Es cierto que devuelven a Juliana a su casa, pero la cita evidencia que el esfuerzo está puesto en taponear el conflicto latente entre ambos. Que la agresión se mantenga fuera de la relación de hermanos, que el vínculo que mantienen, hecho de alienación, no termine de romperse. Para ir cerrando con el análisis de este cuento, es importante hacer notar lo que sucede cuando esta alienación suprime los deseos individuales en busca de un supuesto orden que no es sino una quimera.

Ante el dilema planteado con anterioridad acerca de responder al deseo o renunciar a Juliana, los Nilsen toman por fin una fatal resolución. O, mejor dicho, Cristián Nilsen quien, presto a la acción, luego de tirar el cigarro que había encendido, dirige estas palabras a Eduardo, un domingo cualquiera: “A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios” (*OCII*: 434).

La línea llega con una contundencia tan desoladora que no deja incólumes ni a los propios hermanos. “Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla” (*OCII*: 434). De este modo queda palpable el terrible resultado de no darle un lugar al propio deseo, de aferrarse a un orden con significantes que se toman por absolutos y negarse a la falta que representa el enamoramiento.

Paradójicamente, al terminar el cuento se abre una nueva ausencia, la de Juliana, imposible ya de cerrar y que bien podría abrir el espacio tan necesario del deseo, de la diferenciación, en tanto el interrogante que aparece, a pesar de lo decisivo de este final, es si los dos lloran lo mismo, si es cierto que siguen atados entre sí. Después de una presencia tan poderosa como la de Juliana, que provoca aberturas tan profundas, las del deseo, ¿se puede volver a los viejos códigos? ¿es posible olvidar? Pérez (2010: 150) propone lo contrario cuando indica que “erradicar a la mujer implica también enfatizar su ausencia y otorgarle mayor fuerza y corporeidad”. Quizá su nombre, a partir de allí, se pronuncie más que nunca⁹⁶.

⁹⁶ En contraste, De la Fuente (2018: 191) indica lo siguiente: “Borges, then, rewrites the ending of Abel and Cain’s story: he eliminates the object of their desire and, thus... this most important of alliances prevails over jealousy and survives” [Borges, entonces, reescribe el final de la historia de Abel y Caín: elimina el objeto de su deseo y, así... la más importante de las alianzas prevalece sobre los celos y sobrevive].

“Emma Zunz”

El mejor discernimiento de la noción psicoanalítica de deseo incluye, de manera imprescindible, el concepto de Otro, determinante exterior y anterior al sujeto, instancia fuente de la forma en que éste se nombra y representa. En “Emma Zunz”, dichas características se vuelven muy claras en tanto ese cuento, *sui géneris*, permite observar estos mecanismos ya que, a diferencia de la mayor parte de la narrativa borgesiana, gira en torno al personaje femenino quien, si se sigue la hipótesis planteada, es el que tiende a estar signado por el deseo.

Si en “La intrusa” es aventurado aseverar con precisión quién está cumpliendo la función del Otro, en “Emma Zunz” resulta evidente que se trata del padre quien, precisamente, cumple con las características ya descritas. La primera huella de la injerencia de este Otro aparece desde un inicio, dado que el contenido de la carta que Emma encuentra es el que pondrá en movimiento todas las acciones ulteriores. “El 14 de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto” (*OCI*: 603). Como puede observarse, Borges no vacila al colocar este luctuoso motivo apenas iniciado el cuento, resaltando así su trascendencia. La intensa reacción de Emma corrobora esta deducción:

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar 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. (*OCI*: 603)

Es imposible no notar la considerable magnitud que este evento representa en la vida de Emma, quien añade a su previsible reacción una lógica que se percibe como una condena, mortificación persistente en la que nada pasa sino la incesante muerte del padre, que la

sentencia a tomar medidas que parecen inevitables. “Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería” (*OCI*: 603).

Más adelante en el cuento se muestran otros signos, aún más evidentes, que permiten vislumbrar cómo el padre de Emma se ha ubicado en el lugar del Otro. “En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz” (*OCI*: 603). La similitud de los nombres, casi homónima, es una de las claves que se tiende a tomar en consideración para pensar la relación entre estos dos personajes, que aquí aparece como especular. Y en ese sentido, el del espejo, Emanuel le transmite a Emma tanto el nombre como el deseo, como se verá más adelante, lo que recuerda lo ya trabajado sobre la alienación, en tanto ella asume ambos y se representa a sí misma en los términos que le han asignado, no los propios. Asimismo, siguiendo la definición de Otro, se comprueba que a la vez que Emanuel precede a Emma, claramente es exterior, tanto que ya ni siquiera comparte con ella la vida misma; y aun así la determina, designándola casi con su propio nombre⁹⁷.

Sobre la alienación, Arias (2016: 152), menciona: “Lo que queremos destacar es que las palabras⁹⁸ y las imágenes le llegan al sujeto desde fuera... La alienación comienza aquí. La palabra proveniente del Otro determinará todos los significantes que constituirán al

⁹⁷ No hay que perder de vista, aun así, que el mismo nombre es abandonado por el padre. En ese sentido, tampoco hay que olvidar que tal hecho se menciona de manera contigua con la revelación del suicidio. Ambos, son signos de una renuncia a la identidad, lo cual en sí mismo no es menor, pero cobra mayor relevancia en ciertos puntos álgidos del relato.

⁹⁸ En el caso de Emma Zunz, y en un sentido que seguirá la misma línea de la nota anterior, también hay que tener presente que las últimas palabras que llegaron acerca de su padre, en la carta, no son necesariamente fidedignas, como se infiere de las siguientes citas. “La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja” (*OCI*: 603). “Un compañero de pensión de su padre firmaba, un tal Fein o Fain, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto” (*OCI*: 603).

sujeto”. De este modo, es posible hablar de alienación en el personaje de Emma Zunz, dado que desde el Otro le ha llegado no sólo su nombre, sino también palabras e imágenes, que se vuelven palpables en la siguiente cita, cuyo tema es la memoria:

Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre ‘el desfalco del cajero’, recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. (*OCI*: 603)

Es interesante el recuerdo difuso que Emma tiene sobre su madre, la cual no había sido mencionada antes en el cuento (ni termina de ser nombrada), lo que permite pensar que su influencia, hasta este punto en la narración, es menor que la de Emanuel. También es llamativa la selección de recuerdos, ya que cuatro de ellos parecen neutros, mientras que los cuatro siguientes están cargados con la acusación hecha hacia su padre y su propio testimonio sobre la falsedad de ésta. La simetría en la cantidad de reminiscencias elaboradas y los temas que desarrollan acentúa un contraste en el que las segundas expresan el deseo del Otro:

La memoria ilustra los trazos de nuestro paso por el lenguaje o el paso, por nosotros, de los dichos del Otro expresado mediante el lenguaje. En la memoria está presente la palabra del Otro y lo refractario a la significación. (Arias, 2016: 186)

La memoria es fragmentaria y lo que de ella emana está condicionado por el deseo. De allí que los recuerdos suelen estar distorsionados y resalten unos cuantos elementos particulares. En las imágenes revisadas, el énfasis está en estos dichos y palabras del Otro, en el deseo de Emanuel. Ya se dijo que hay tres acepciones al enunciar que el deseo del sujeto es el deseo del Otro. La segunda de ellas indica que lo que se busca es cercanía con éste a través de la alienación. Permanecer adherido al Otro, orbitar en torno a él, como se observa en la última línea de la siguiente cita. “Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había

revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente” (*OCI*: 603).

Mantener guardado el secreto equivale a atesorarlo como algo valioso y, en este caso, como un obturador que sella la unión entre padre e hija, que no permite terceros, como podría ser la mejor amiga de Emma. Una relación de este tipo, esférica, ya había sido observada en el examen de “La intrusa”, donde existían dos significantes a los que los hermanos Nilsen se habían alienado. En el caso de este cuento, el significante al que Emma Zunz se aliena proviene directamente del Otro, y es el propio secreto, que se transforma en venganza. De allí su determinación, que no posibilita la duda. “No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan. Procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros” (*OCI*: 604).

Esta ausencia de vacilación en Emma responde a la misma alienación. En la medida en que la protagonista está condicionada a fijarse al significante de la venganza, la incertidumbre, que es una falta, no se hace presente, puesto que ya todo parece estar dicho⁹⁹. “El deseo es falta, es sin sustancia, está determinado en efecto a la inexistencia de una metáfora terminal, la que haría surgir una significación definitiva” (Arias, 2016: 149). En ese sentido, al pretender esta significación concluyente (la de la venganza), al negar la falta, el

⁹⁹ Siguiendo una línea diferente, pero que vale la pena considerar, De la Fuente (2018: 174) ve en la actitud resuelta de Emma y en los temas del cuento una muestra más del estoicismo en la escritura borgesiana. En la medida en que la protagonista, hasta este punto, asume su destino sin cuestionarlo, es una mujer estoica:

The story is organized around concepts such as fate and the necessary courage to confront it, the virtue implied in it, and the problems of passions, revenge, and justice, upon which classic Stoicism reflected and that were later revised by other philosophers, as Schopenhauer did with his idea of ‘punishment.’ As we will see, Emma may be included among the Stoic women of Borges’s literature [La historia se organiza en torno a conceptos como el destino y la valentía necesaria para afrontarlo, la virtud que implica y los problemas de las pasiones, la venganza y la justicia, sobre los que reflexionaba el estoicismo clásico y que luego fueron revisados por otros filósofos, como Schopenhauer hizo con su idea de ‘castigo’. Como veremos, Emma puede estar incluida entre las mujeres estoicas de la literatura de Borges].

deseo propio de Emma queda abolido, lo que la anula como sujeto y la coloca en la sucesión de los hechos casi como un autómatas que no se inquieta siquiera. “El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos” (*OCI*: 604).

Hasta este punto de la narración, la adhesión de Emma al Otro sigue siendo absoluta, puesto que ni siquiera ha existido una apertura hacia otras personas. “Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico” (*OCI*: 604). Más aún, en este vínculo esférico, sin fisuras, que ella ha establecido con el padre ausente, no ha habido espacio siquiera para la posibilidad de un contratiempo, de un equívoco:

Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. (*OCI*: 604)

Sin embargo, “Emma Zunz” es la historia de la separación, en términos psicoanalíticos. Para que el sujeto asuma su propio deseo, debe dejar la alienación, separarse de los referentes y el deseo del Otro. Esto implica abrir brechas, espacios que permitan el traspasé, el error y el caos, pero al mismo tiempo el deseo, el movimiento. La separación es también reconocer la falta; asumir que es imposible un sentido único y que la vida tiende a una complejidad que puede llegar a volverse irreal. Borges prepara el camino para esta irrupción, usando una pausa en el relato cuya reflexión vaticina la violencia de los sucesos ulteriores:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus errores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (*OCI*: 604)

La narración misma se adelanta a prever la separación increíble que está por suscitarse en la protagonista, quien aún da muestras de ciega certidumbre. Tan alienada sigue Emma aquí, que le es fácil imitar los modos de las prostitutas. Tan fijada sigue en su plan, que no sólo ignora, sino que busca el oprobio, mismo que no deja de ser espantoso:

Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. De uno, muy joven, temió que la inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. (OCI: 605)

Empero, la mención del horror tan sólo demuestra que, a partir de allí, todo orden previo se está trastocando, debido a que por primera vez están por asomarse en la protagonista las señales de un deseo propio que llega con una pujante inminencia. Quizá por ello hay una vorágine de fuertes sensaciones, que se reflejan asimismo en la agilidad con la que se presentan los hechos. “El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo” (OCI: 605).

Sin embargo, no es casual que el verdadero quiebre que inaugura la separación del Otro se suscite en el acto sexual, en el que además son introducidos, ahora sí, terceros personajes: el hombre que está allí físicamente, pero más importante aún, la madre, que irrumpe en su mente con una potencia singular:

¿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. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. (OCI: 605)

La cita lleva en sí misma una intensidad difícil de ignorar, pero en la medida en que se va desmenuzando, cobra una relevancia mayor. Por un lado, aparece el primer titubeo en el plan sin fallas que Emma se ha venido repitiendo a lo largo del relato. Esta perplejidad conlleva

todas las consecuencias ya mencionadas sobre la falta: el inicio de una separación que más adelante puede ser el espacio para el deseo. No obstante, el meollo de la cuestión aparece en el entendimiento que la protagonista tiene acerca de la equivalencia de los actos sexuales: el de ella y el de sus progenitores. En este punto finalmente deja la alienación con el padre y pasa a identificarse con su madre¹⁰⁰. Pérez lo describe con las siguientes palabras:

Ha culminado el descenso alegórico de Emma a los infiernos y, justo allí, un desvío inesperado en la dirección de su trama original emerge: descubre que había mitificado a su padre cuando era sólo un ser humano, un sujeto que tuvo sexo con su madre. Ella es producto de una violencia similar a la que ahora padece. La experiencia carnal se instituye como un trauma pero también como una condición de conocimiento y permite que Zunz desplace la identificación que sentía por el padre, hacia la progenitora. Además, al revalorar las figuras paterna y materna, tiene la oportunidad de reconocerse a sí misma. (Pérez, 2010: 122)

La mención de las figuras paternas y ese juego de identificaciones puede llevar a pensar en una interpretación del cuento que se centre en la trama edípica. Y en verdad se le ha dado dicha lectura, misma que es pertinente revisar pues está emparentada con la de este texto, si bien este último toma una dirección distinta. Woscoboinik (1988) hace una síntesis de las interpretaciones psicoanalíticas que se le han dado al relato y las divide en tres, de las cuales la segunda es la que contiene las significaciones más relacionadas a lo edípico:

1) La primera de ellas sostiene que Emma, después de tener sexo con el marinero dirige su venganza hacia el padre, en tanto éste es quien la ha desfalcado del objeto de su amor (la madre) y además le ha hecho “eso” que a ella misma le hicieron.

¹⁰⁰ Woscoboinik (1988: 147) analiza exhaustivamente los nombres de todos los personajes del cuento para encontrar significados ocultos. Si bien algunos de sus descubrimientos merecen un mayor cuestionamiento, sí es interesante reconocer que el nombre de Emma, además de estar incluido en el de su padre, lleva las mismas letras que “madre” en ídish, que se escribe “mame”. Esto podría añadirse a la hipótesis de la identificación de Emma con su progenitora.

2) La segunda implica un deseo incestuoso con respecto al padre y el asco ulterior que este deseo le provoca (asco relacionado al sexo en sí, típico de ciertas citas borgesianas que lo tachan de abominable, a la manera de los espejos).

3) La tercera exhibe la hostilidad que Emma sintió con respecto al padre durante muchos años, misma que se transformó en culpa debido al suicidio de aquél. Todo lo que ella se propone a partir de allí, así como el propio crimen, son una manera de materializar o llevar a términos de la realidad esa culpa.

Como puede verse, las posibilidades son variadas, pero todas tienen relación con una escisión, una distancia entre Emma y su padre, lo cual sería imposible sin la adición de la madre en la operación. El desvío inesperado, la separación, no podrían haberse hecho sin el corte que supone añadir un tercer elemento a la relación dual entre Emanuel y su hija. Por otro lado, es menester señalar que esta desmitificación del padre también es de suma importancia para dicha operación. Y si bien en Emma era imposible una idea tal, en tanto para ella no había espacio para la falta y la duda, éstas sí que habían estado sugeridas desde el inicio. En las notas al pie hechas con anterioridad se pudo observar que Emanuel había renunciado a su identidad tanto en su cambio de apellido como en el suicidio, acciones que precisamente lo ubican como un ser faltante, tanto por su ausencia, como por estar marcado por la falta, como todo sujeto. Del mismo modo, nunca existe una certeza total en cuanto a su muerte, pues como se ilustró, la carta que recibe Emma puede o no ser fidedigna. En ese sentido, las marcas de la incertidumbre ya estaban trazadas, pero hacía falta que la protagonista las percibiera para que, como menciona Pérez, pudiera reconocerse a sí misma y de esa manera, reconocer su deseo propio. Sobre este mismo punto, Arias resalta que:

Lacan habla de separación, ya que el sujeto puede apuntar a la parte faltante del Otro, y nos encontramos con la falta tanto en el sujeto (el reconocimiento de su falta en ser) como en el Otro, que trae como consecuencia la separación. (Arias, 2016: 151)

En otras palabras, la separación que da acceso al deseo particular de cada sujeto implica que se reconozca no sólo la falta propia, sino la del Otro. En la medida en que Emma Zunz reconoce en su padre no a un ser mítico sino a un sujeto como cualquier otro que, además, “le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían”, puede abrir, aunque sea de manera violenta, el espacio para otras identificaciones y para un camino propio.

Antes de continuar con el relato, cabe mencionar que incluso la alienación de la protagonista, que parecía tan definitiva y sin fallos, tenía un posible equívoco, cuyas consecuencias no son menores. Arias apunta que intentar responder a lo que el Otro quiere siempre conduce al fracaso “ya que la mayor parte de las veces es causa de enredo y confusión entre lo que este Otro quiere y lo que imaginariamente creemos que quiere” (Arias, 2016: 156). En el cuento no sólo no se sabe si el testimonio de Manuel Maier es verídico, sino que no queda claro si su voluntad tiene que ver también con la venganza, particularmente la perpetuada por su hija. Esta duda quizás parezca ociosa, pero resalta el hecho de que los intentos por dejar fuera la falta y el equívoco terminan siendo fútiles. Lo importante del asunto es hacer ver que es la propia Emma quien se aliena, inconscientemente, a tales propósitos, en su deseo por el Otro. Sin embargo, el derrumbamiento de la figura idealizada, así como el corte perpetuado por la identificación con la progenitora posibilitan una nueva manera de posicionarse, misma que se revisará más adelante.

Entretanto, Emma se incorpora y tiene una serie de sensaciones que acompañan el agravio¹⁰¹. “El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos” (*OCI*: 605). La opacidad del cuarto refleja la aflicción de la protagonista quien parece haberse hecho consciente de lo que ha perdido en aras de la adhesión tenaz que sostuvo con su plan. El sujeto, se dirá en psicoanálisis, siempre “puede hacer la elección de permanecer alienado en el discurso del Otro, perdiendo de esa forma su ser más propio” (Arias, 2016: 154). Emma se perdió en un deseo que no era suyo y lo llevó hasta las últimas consecuencias. Tras ese ultraje, ella no puede no continuar con lo planeado hasta entonces, pero esta vez desde un lugar diferente.

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana... Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así. (*OCI*: 606)

Ese otro lugar, desde el que Emma actúa ahora, es el de la falta, justo el del equívoco, pero no exclusivamente. También es el del deseo. En esta cita en la que Borges se adelanta a la

¹⁰¹ Con respecto a este hecho, De la Fuente (2018: 177) añade el siguiente argumento, que apoya su idea acerca del estoicismo en la protagonista:

However, in spite of having sex with the sailor, Emma remains a virtuous woman. Reflecting on the ethics of women’s sex, Montaigne said that the key point was their will: if a woman does not do it because of lust—that is, voluntarily—then she does not lose her chastity and virtue, because what really matters is what happens in her mind and not what she does with her body [Sin embargo, a pesar de tener sexo con el marinero, Emma sigue siendo una mujer virtuosa. Reflexionando sobre la ética del sexo de las mujeres, Montaigne dijo que el punto clave era su voluntad: si una mujer no lo hace por lujuria, es decir, voluntariamente, entonces no pierde su castidad y virtud, porque lo que realmente importa es qué pasa en su mente y no lo que hace con su cuerpo].

Como se mencionó antes, el crítico comenta que Borges ha escrito la historia de Emma Zunz siguiendo la concepción de Schopenhauer de “castigo”, según la cual lo que hace Emma no es tanto tomar venganza, debido a que ella también se sacrifica. De este modo sigue tanto la línea del estoicismo como la historia bíblica del libro de Judith, que comparte temas fundamentales con el cuento borgesiano: el coraje y la audacia para hacerle frente al destino, la seducción y el sexo, la simulación de una traición en la que la mujer es una informante y el acceso al espacio del enemigo, quien es asesinado con su propia arma (De la Fuente, 2018: 176-177).

sucesión de los hechos para intrigar sobre cuál será el viraje que tomará la narración, no se duda en usar el nombre de dios para acentuar la absoluta eficacia de la estratagema, pero incluso allí se filtra la falla, lo cual la hace más contundente, casi como una caída.

Y entonces, al decir que Emma procede desde el deseo que ahora la habita, se está haciendo referencia a la siguiente cita, en la que ya está bastante claro el profundo trastocamiento que ha ocurrido en su ser más íntimo. “Ante Aarón Loewenthal, 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” (*OCI*: 606). Aquí el orden se ha subvertido, Emma está actuando por cuenta propia. Ya no está operando sobre ella el significante de la venganza, que la ataba a su padre, sino justo el de la deshonra, no sólo por los hechos que ocurrieron, sino por lo que tuvo que perder para atravesar por ellos, específicamente lo concerniente a su ser, a su estatuto como sujeto.

Ahora bien, cuando la protagonista dispara a Loewenthal¹⁰², lo hace desde una nueva posición. “Emma mata desde su perspectiva de mujer, cuando había creído que esa acción tendría lugar desde su lugar de hija” (Pérez, 2010: 128). Esta evolución del personaje reafirma la hipótesis planteada, así como demuestra los mecanismos mediante los cuales un sujeto se separa del Otro para constituirse como tal. En tanto hija, Emma sigue atada. El estatuto de mujer, en cambio, conlleva una mayor libertad.

Al final, el significante de la venganza nunca termina de ser pronunciado, se rompe como antes sucediera con la carta sobre la muerte del padre o el dinero que dejó el hombre

¹⁰² En Loewenthal se condensan las otras figuras masculinas que, de algún modo u otro, precipitaron la deshonra de la protagonista:

De cara al hombre que es todos los hombres, que es el arquetipo del dolor infligido a Emma por las figuras masculinas presentes en su historia personal, ella sabe que debe eliminarlo; la doble negación (‘no podía no matarlo’) reafirmaría su propósito. (Pérez, 2010: 127)

del *Nordstjärnan*. “Emma inició la acusación que tenía preparada (‘He vengado a mi padre y no me podrán castigar...’), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender” (*OCI*: 606-607).

La irrupción del deseo siempre implica un carácter errático y desviado, pero es la sustancia que da movimiento al mundo. En el caso de Emma Zunz, la incompreensión que se dio entre ella y Loewenthal se ve compensada por el propio entendimiento de sí misma y su asunción como sujeto deseante. El deseo puede llegar a ser paradójico, pero sólo a través de su indeterminación es posible mantener verdades fluctuantes en las que, de manera extraordinaria, los elementos son intercambiables: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta... sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (*OCI*: 607). La verdad de Emma surge cuando deja su rol de hija y se asume como mujer deseante, invocando así la capacidad de disparar desde otro ángulo y, de este modo, recuperar su estatuto de sujeto, dignificándolo al perpetuar un acto borroso que, en última instancia, puede atenuar su deshonra.

“Ulrica”

Tocar la experiencia amorosa es también ineludible cuando se hace un análisis que gira en torno al deseo. Sus lazos rozan la falta y el Otro, lo divino de lo numinoso y la angustia que puede convertirse en muerte. De este modo, “Ulrica” es de lo más pertinente ya que, además de incluir un personaje femenino, es el único cuento borgesiano que trata de manera explícita el amor: “El tema del amor es harto común en mis versos, no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que ‘Ulrica’” (*OCIII*: 82). En este examen se hará un recorrido por todos los conceptos mencionados en relato que, en su brevedad (y quizá debido a ella), atrapa lo efímero de la experiencia amorosa.

El texto refiere el encuentro amoroso entre el narrador, Javier Otálora, y Ulrica, tan fugaz como intenso para su protagonista, quien ya es un “hombre célibe entrado en años”. Y si bien el tema en sí mismo pareciera ordinario, es de relevancia en el contexto de la obra del autor, no sólo por abordar la experiencia amorosa, sino por la significación que se le da, positiva y casi tierna, lo cual es inusitado en la narrativa del escritor argentino. Bell-Villada lo expone del siguiente modo:

Por primera vez en la obra de ficción de Borges, el autor retrató en términos positivos (sin asociaciones con el peligro o la destrucción) una experiencia de amor físico entre un hombre y una mujer. El desarrollo de *Ulrica* es nada menos que una escena erótica, en una habitación oscura y empapelada en rojo; es una anécdota romántica, la historia de un profesor sudamericano y su encuentro casual con una joven noruega con la que vive una ‘tierna noche de amor’. (Citado en Woscoboinik, 1988: 177)

Dichos sucesos apenas y se dilatan en el tiempo, pero son significativos en términos del deseo. Para empezar con este análisis, es pertinente apelar a la tercera forma de entender la ya aludida propuesta lacaniana que indica que el deseo del hombre es el deseo del Otro. Esta última acepción refiere que, además de lo establecido antes, lo que el sujeto busca del Otro no es sólo su proximidad, sino su deseo. Esta posibilidad se vuelve particularmente patente

en el tema del amor, en el que es notoria la necesidad de ser reconocido, de ser deseado por el objeto amado, lo cual es una actualización de lo que originalmente sucede entre el sujeto y el Otro¹⁰³.

En el relato, el narrador manifiesta primero su deseo por Ulrica, al declararlo sin tapujos: “Sé que ya estaba enamorado de Ulrica; no hubiera deseado a mi lado ninguna otra persona” (*OCIII*: 21). Sin embargo, más adelante deja entrever también la intención de ser deseado por ella, si bien esta vez lo hace de una forma menos evidente. Se lee en el texto la siguiente reflexión: “No incurrí en el error de preguntarle si me quería. Comprendí que no era el primero y que no sería el último” (*OCIII*: 22). La simple mención del interrogante sobre si la mujer amada le corresponde en su deseo, si bien se escribe como una negación, refleja lo dicho anteriormente. Javier Otálora busca en su amada también su deseo, quiere ser reconocido por ella, aunque inmediatamente racionalice al respecto y abandone la idea.

El deseo amoroso del narrador, con todas estas singularidades, sólo puede existir debido a la falta constitutiva del ser humano. En “Ulrica”, a diferencia de lo que sucede en los dos cuentos analizados con anterioridad, esta falta ya está asumida¹⁰⁴; tanto Javier como su amada buscan el encuentro amoroso, lo cual no sería posible si dicha falta estuviese colmada. Además, hay otros indicadores a lo largo del cuento que la descubren, como se verá a continuación.

¹⁰³ Sobre este punto, es oportuno recordar que, aunque todas estas particularidades acerca del deseo se gesten en la relación con el Otro, no quiere decir que sean exclusivas de ésta, sino que también pueden actualizarse en los vínculos significativos ulteriores.

¹⁰⁴ Con respecto a “La intrusa” y “Emma Zunz”, se estudiaron los procesos de alienación y separación, cuyo desarrollo es necesario para que el sujeto se viva en falta y asuma su propio deseo. En el texto en cuestión ya no hay evidencia de que estas operaciones se estén manifestando, sino que el deseo y la falta ya están constituidos.

En el primer capítulo se vio que, tanto en el deseo como en el amor, existe una búsqueda por encontrar ya sea un objeto maravilloso que sea la correspondencia perfecta del deseante o una palabra que pudiese cerrar la distancia entre el sujeto y su ser. En otros términos, hay una intención continua de saturar la falta a través de alguna de estas opciones. En “Ulrica”, se asoman ambas posibilidades, pero precisamente hay un impedimento que mantiene el espacio de la falta, lo que paradójicamente es la razón por la cual se sostienen tanto el deseo como el amor.

Por el lado de las palabras, ya desde el inicio se anuncia que habrá distorsiones en el texto, que aquello que está escrito no obedece necesariamente a la realidad, y que el lenguaje tiene sus fallos al intentar asirla. El narrador declara inicialmente lo siguiente: “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (*OCIII*: 20). Desde este enunciado hay un falseo, en tanto el recuerdo personal no necesariamente se ajusta a la realidad. Empero, la verdadera discordancia se manifiesta cuando Javier añade: “Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis” (*OCIII*: 20). Esta cita refleja la multiplicidad del lenguaje, mediante la cual se pueden modificar los significados y el sentido, lo que en última instancia es una consecuencia del hecho de que las palabras no pueden aprehender todo el ser de lo que enuncian.

Hablando directamente de los personajes y su relación, lo anterior se puede percibir en la indicación deliberada de Javier acerca del nombre de su amada: “Quiero narrar mi encuentro con Ulrica (no supe su apellido y tal vez no lo sabré nunca) en la ciudad de York” (*OCIII*: 20). Ya desde este punto se menciona una ausencia, la del apellido de Ulrica, lo cual no es sino una alusión a la falta. Esto se vuelve aún más patente una vez que el relato ya ha

avanzado, cuando los enamorados fallan al decir el nombre del otro: "...me pidió que le repitiera mi nombre, que no había oído bien. -Javier Otálora- le dije. Quiso repetirlo y no pudo. Yo fracasé, parejamente, con el nombre de Ulrikke" (*OCIII*: 22). La cita es una muestra literal de la falta que se encuentra implícita en el lenguaje, sobre todo cuando se trata de nombrar al objeto de deseo. En el cuento, no sólo no existe una palabra que encierre al ser de la amada, sino que incluso la que más se le acerca, su nombre, le es negada al narrador.

Como ya se ha precisado, en la experiencia amorosa hay una insistencia por enunciar palabras que permanezcan y digan todo sobre el objeto de amor. Sin embargo, el amante se encuentra una y otra vez con la incapacidad de lograrlo, con el fallo que termina por hacerlo insistir en esta empresa, que resulta inalcanzable. "¿Hablar de amor? No se habla de otra cosa porque él es la cosa, la cosa sobre la que la palabra jamás encuentra la palabra" (Gerber, 2008: 66).

En cuanto a la posesión de ese objeto maravilloso que también podría colmar la falta del sujeto, en "Ulrica" hay una serie de precisiones que muestran su imposibilidad. Un primer atisbo se deja entrever en uno de los primeros diálogos que Ulrica sostiene en el cuento, cuando se hacen algunos apuntes sobre su patria, Noruega, y ella comenta: "Inglaterra fue nuestra y la perdimos, *si alguien puede tener algo o algo puede perderse* [las cursivas son mías]" (*OCIII*: 20). Si bien aquí hay una indicación histórica, también existe una reflexión que remite, a su vez, a la paradoja que Borges desarrolla en otros textos, según la cual sólo se posee lo que se ha perdido, y que puede adjudicarse asimismo a la mujer amada¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Para resaltar la misma idea, en el capítulo uno se utilizaron los versos borgesianos que se hallan en "Posesión del ayer" (*OCIII*: 523), en los que primero se lee que "sólo es nuestro lo que perdimos", para rematar más adelante con la siguiente línea: "Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la vispera, que es zozobra".

Empero, es sobre todo al final del cuento cuando esta tensión entre el tener y perder se vuelve más palpable, puesto que el texto cierra con un enunciado harto enigmático, que corona el encuentro amoroso: “Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica” (*OCIII*: 23). Tras leer este cierre queda abierto el interrogante por el significado de dichas palabras, por lo que la imagen podría o no aprehender del sujeto, pero queda claro que la posesión total no ha tenido lugar, que aún en esa profunda cercanía, existe una falta que impide una correspondencia completa entre el sujeto y el objeto de su amor.

Además de lo anterior, hay a lo largo del relato una serie de obstáculos que van dilatando este encuentro amoroso y que también están marcados por la falta, pero éstos se analizarán más adelante, cuando se trate la relación entre el amor y el tiempo que se presenta en “Ulrica”. Por ahora, ya establecidas algunas coordenadas sobre el Otro y la falta en el cuento, conviene detenerse brevemente en un par de características del deseo amoroso de Javier por Ulrica, mismas que también son señaladas por Kristeva (2000: 5), al escribir que “el amor... reina entre las fronteras del *narcisismo* y la *idealización*”.

La cuestión del narcisismo puede notarse en el intercambio verbal que mantienen los personajes. En el cuento, los dos enamorados se hablan con análogo ingenio, utilizan referencias que ambos conocen y hasta podría decirse que su voz se lee muy similar. Ejemplos de ello pueden notarse en diálogos como los que se citarán a continuación. El primero es el que sostienen cuando recién los presentan:

“-¿Qué es ser colombiano?

-No sé -le respondí-. Es un acto de fe.

-Como ser noruega -asintió” (*OCIII*: 21).

Más adelante, mientras caminan por la nieve, Javier reflexiona sobre los destinos de ambos, al señalar que ella se dirige hacia Londres y él va para Edimburgo. Después de esta meditación, se leen estas líneas:

-En Oxford Street -me dijo- repetiré los pasos de De Quincey, que buscaba a su Anna perdida entre las muchedumbres de Londres.

-De Quincey -respondí- dejó de buscarla. Yo, a lo largo del tiempo, sigo buscándola.

-Tal vez -dijo en voz baja- la has encontrado. (*OCIII*: 21)

No hay que dejar de notar una nueva tensión en el diálogo, ahora entre el buscar y el encontrar, lo cual está claramente referido a lo que están viviendo los personajes, en términos del amor. Sin embargo, lo verdaderamente curioso de este intercambio es la correspondencia, casi perfecta, entre interlocutores. Con el riesgo de resultar fatigoso, se citará un diálogo más, que es un ejemplo que refleja incluso mejor esta concordancia narcisista:

-Te llamaré Sigurd -declaró con una sonrisa.

-Si soy Sigurd -le repliqué- tú serás Brynhild.

Había demorado el paso.

-¿Conoces la saga? -le pregunté.

-Por supuesto -me dijo-. La trágica historia que los alemanes echaron a perder con sus tardíos Nibelungos. (*OCIII*: 22)

Además del intertexto nórdico ya señalado por otros autores (Pérez, 2010: 27-46), nuevamente se puede percibir la concordancia mencionada, que es narcisista en tanto los diálogos se reflejan entre sí y, como se mencionó antes, parecen dichos por un solo personaje, debido tanto al ingenio como al conocimiento de las referencias literarias que es equivalente entre Ulrica y Javier, a pesar de sus diferencias de edad. En los términos en los que se están trabajando, podría comprenderse mejor el deseo del narrador por esta mujer que le iguala en erudición y perspicacia. Hay aquí algo que los une debido a sus afinidades.

Empero, también es necesaria la diferencia para consolidar el deseo amoroso. Y esta diferencia (que nuevamente subraya la falta) se vuelve muy marcada en la idealización del objeto, que de alguna manera lo separa del sujeto deseante. En el caso de Ulrica, esta mujer ya da muestras de rasgos idealizados al aparecerse sola, brillando casi, con dorada suavidad:

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. (*OCIII*: 20)

Sin embargo, más que en el imposible brillo dorado y suave del poeta inglés, la idealización con respecto a Ulrica se establece justo en esa distancia que se toma desde que se describen tanto su misterio como su lejanía, ambos conceptos que señalan lo inasible de una mujer que se encuentra tan apartada que permite un constante avivamiento del fuego del deseo. De este modo, el narcisismo y la idealización vienen a mostrar que también en el deseo amoroso hay una tensión entre lo cercano y lejano que puede estar el objeto deseado.

La cita anterior, además, recalca la indefinición del personaje de Ulrica, lo que recuerda que no existen palabras de amor suficientes que aprehendan el ser. Pero más aún, dicha cita permite pensar la indeterminación de toda la experiencia amorosa, que escapa a cualquier intento de definición, lo que en este cuento se expresa en una atmósfera que se acerca por momentos a lo fantástico y a lo onírico. Un ejemplo muy claro de esto es cuando el protagonista escucha a un lobo. Ulrica, en algún punto ulterior de la conversación indica que ya no quedan lobos en Inglaterra¹⁰⁶. Este detalle es uno de los que resalta la indefinición, no sólo de los personajes, sino de la realidad que les circunda:

¹⁰⁶ Es interesante resaltar lo que Woscoboinik (1988: 178) indica con respecto al significado del nombre de Ulrica, quien debido a ello sería la “reina de los lobos”:

El aullido 'inexistente' es sólo un ejemplo de la ambigüedad permeada en el texto. La perplejidad del lector asoma a cada momento al no saber si los personajes están vivos, muertos o son un sueño. De igual forma, nadie puede decir si los hechos -en el marco de la ficción- alguna vez ocurrieron o si son producto de la imaginación del narrador. (Pérez, 2010: 30-31)

Dicha ambigüedad parece ser producto del enamoramiento, en el que el tiempo se percibe alterado, como sucede en el proceso onírico, y no es coincidencia que Javier haga la indicación, más adelante, de la siguiente línea: "Todo esto es como un sueño -dije- y yo nunca sueño" (*OCIII*: 22). Además de estos ejemplos, la indeterminación de la experiencia amorosa puede leerse en la coincidencia según la cual la posada en la que empieza el viaje de los personajes y aquella en la que acaba, comparten el mismo nombre: *Northern Inn*, lo cual sugiere ya sea un viaje circular o la ausencia de un viaje.

Por último, la propia culminación del encuentro amoroso es también un momento en el que predomina la indefinición, en tanto la atmósfera toma un carácter irreal: "Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo" (*OCIII*: 23).

Esta alusión al fluir temporal permite abrir un tema ya sugerido que está afectado tanto por lo indeterminado, como por la falta que necesita abrirse entre el sujeto deseante y su objeto de amor, con la finalidad de evitar una correspondencia total entre ambos. Se trata de las relaciones entre el tiempo y el amor, ya desarrolladas en el primer capítulo, donde se subrayó que la experiencia del amor en Borges, más allá de apuntar hacia una integración absoluta, está signada por el tiempo. "Ulrica" no es la excepción y, aunque en el cuento sí

Según se desprende de los mismos estudios de Borges en colaboración con María E. Vázquez en *Literaturas germánicas medievales*, Ulrica conjugaría 'Ul' (de 'wulf', lobo) y 'rica', latinización femenina de la forma sajona de 'rich', que significa regidor o rey.

ocurre el milagro del encuentro (lo cual no es menor), la dimensión temporal sigue funcionando como una barrera que dilata dicha unión y que, al final, la encapsula en un instante, del cual también se irá tomando una distancia cada vez mayor, “minuto por minuto y noche por noche” (*OCIII*: 34).

En el texto se encuentran, entonces, diversos puntos que dan cuenta de cómo el amor se ve afectado por el tiempo. Durante el recorrido de los personajes, Javier tiende a apresurar a Ulrica para aminorar el tiempo que queda para encontrarse con ella en el lecho amoroso, tentativa que la mujer rechaza una y otra vez, como venerando el efecto obstaculizador que tiene el tiempo sobre el amor, mismo que a la vez lo sostiene, siempre y cuando quede abierta una promesa: “Seré tuya en la posada de Thorgate. Te pido, mientras tanto, que no me toques. Es mejor que así sea” (*OCIII*: 21).

Ante las negativas, los intentos del narrador por disminuir el tiempo se convierten en un deseo genuino porque este último desaparezca, para así perpetuar su sentimiento: “-Yo querría que este momento durara siempre -murmuré” (*OCIII*: 21). Intención por lo demás infructuosa, no sólo por su imposibilidad, sino porque para mantener vivo el deseo, hace falta una falla, vista aquí también como una insatisfacción. “El *encuentro* entonces, mezclando placer y promesa o esperanza, permanece en una especie de futuro perfecto. Es el no-tiempo del amor que, instante y eternidad, pasado y futuro, presente, me colma y, sin embargo, me deja insatisfecha” (Kristeva, 2000: 5). De este mismo modo, Ulrica le responde al narrador: “*Siempre* es una palabra que no está permitida a los hombres” (*OCIII*: 21), con lo cual posibilita la falta que hará que la narración siga su curso, que no se altere su movimiento.

Hay aquí también una paradoja, tensión entre las ganas de eliminar el tiempo para inmortalizar el amor y la necesidad de este último de sostenerse precisamente en el fluir

temporal. En la medida en que puede sobrevivir esa indeterminación, que se encuentra entre el placer y la promesa, como señala Kristeva, el amor asegura su existencia. En consonancia con lo anterior, también Gerber (2008: 62) escribe:

Si el encuentro es en realidad siempre puntual e inesperado, el amor pretende transformar esa certeza del encuentro efímero y momentáneo en creencia en una relación eterna, lo que conduce a la mezcla de dos facetas heterogéneas del tiempo: el instante y la duración. La ilusión que surge es que la segunda podría sustituir al primero y un tiempo fuera del tiempo -un tiempo intemporal y mítico- podría establecerse.

Como se ha visto hasta aquí, el cuento, como el amor, es una constante tensión entre diversos elementos que parecen incompatibles. Para empezar, el tener y el perder, pues todo indica que, tratándose de las vivencias entre los amantes, de acuerdo con la perspectiva de Borges, sólo se puede poseer lo que ya se perdió, “si alguien puede tener algo o algo puede perderse”. Y en concordancia con esto, incluso en el instante del encuentro amoroso, quitada la espada del lecho, la única probable posesión es la de la imagen¹⁰⁷.

También, en “Ulrica”, se encuentran dicotomías como las de la búsqueda y el encuentro, o la de lo real y lo fantástico-onírico, ya comentadas antes y que son comunes a la hora de hablar del amor, que a veces se encuentra sin buscarlo y cuya vivencia toma por momentos el carácter de un sueño. Sin embargo, parece que junto a la de tener-perder, es la tensión entre el instante y la duración la que prima en el relato, lo cual puede explicarse tanto por el interés borgesiano sobre el tiempo, como por la misma experiencia amorosa, siempre indeterminada en cuanto a su temporalidad.

¹⁰⁷ Lo inquietante de esta afirmación es que poseer la imagen equivale a no poseer, en tanto ésta no es más que un semblante que oculta la nada del ser, como lo afirma Gerber (2008: 55):

Ahora bien, ¿cuál es ese contenido, ese ser cuya supuesta presencia hace sostener la imagen? La respuesta no dejará de sorprender pues ese contenido maravilloso, ese tesoro anhelado que la imagen oculta es nada, nada de aquello que la imagen puede prometer.

De allí que lograr aprehenderla en un relato tan breve sea, asimismo, una paradoja más, lo cual no supone una sorpresa tratándose de Borges. “Ulrica” es una especie de Aleph que encierra no sólo los intertextos nórdico y dantesco (Pérez, 2010: 27-46), sino todas las contradicciones que implica el amor, sus intimidades, ternuras y violencias. Y lo es también a la manera de un tesoro, de un don, como suele ser el amor. Puesto que, a pesar de todas las discordancias antes descritas, que bien podrían sepultarlo, florece. Así, “Ulrica”, pese a su singularidad, se añade a la narrativa del autor y, dentro ya del propio relato, sucede que los personajes se enamoran, prodigio cuya naturaleza no escapa de las reflexiones del narrador: “Para un hombre célibe entrado en años, el ofrecido amor es un don que ya no se espera” (OCIII: 21). Y una vez que el milagro acaece, hay un trastocamiento tanto en la narración como en aquel que la ha vivido:

Ulrica, como Dios, llama a Javier por su verdadero nombre -el mismo, en refutación al mito- y lo convierte en otro. Al escucharla, el narrador siente que la nieve se intensifica. El símbolo del Gran Invierno escandinavo aparece reelaborado, no se trata del fin del mundo sino del fin de un mundo, de un modo de ser, donde el ‘yo’ tiene la dicha fugaz de convertirse en ‘nosotros’, la espada no se interpone más, sino que ilumina a los protagonistas como si estuvieran en el Valhala. (Pérez, 2010: 45)¹⁰⁸

¹⁰⁸ En el poema de “Elsa”, que ya no aparece en las Obras Completas del escritor, Borges toca algunos temas importantes que aparecen en “Ulrica”; específicamente el paso del tiempo en relación con el amor encontrado en la vejez. Antes de hacer algunas notas sobre este texto, conviene transcribirlo completo (como se cita en Caracciolo, 1977: 570):

Noches de largo insomnio y de castigo/Que anhelaban el alba y la temían,/Días de aquel ayer que repetían/Otro inútil ayer. Hoy los bendigo./¿Cómo iba a presentir en esos años/De soledad de amor, que las atroces/Fábulas de la fiebre y las feroces/Auroras no eran más que los peldaños/Torpes y las errantes galerías/Que me conducirían a la pura/Cumbre de azul que en el azul perdura/De esta tarde de un día de mis días?/Elsa, en mi mano está tu mano. Vemos/En el aire la nieve y la queremos.

Acerca de este poema, Caracciolo (1977: 570) hace algunas precisiones que curiosamente también pueden aplicarse al cuento en cuestión, y que a su vez acompañan lo descrito por Pérez sobre la nieve, la transformación del narrador y su experiencia divina en el amor:

Como en el momento crucial de la muerte, que es cuando al fin se nos revela nuestro destino, la perfecta forma que supo Dios desde el principio, aquí la dicha ilumina no solamente el instante sino también toda la vida que, ahora lo sabemos, era un largo y doloroso peregrinaje hacia esta felicidad. Desde ella, la contemplación de lo más vacío, la nieve en el aire, refleja esa afectividad que todo lo transforma. En mi mano está tu mano nos dice de esa cálida emoción que contrasta con el paisaje invernal. A su vez tal paisaje es una imagen del arribo a la vejez.

Tanto esta alusión divina como la comparación con el Aleph llevan a pensar la experiencia amorosa incluida en el cuento en su cercanía con lo numinoso, lo cual no es casual, pues el amor también está íntimamente vinculado con la angustia y con la muerte. Para ir concluyendo este análisis se trabajará con estos temas en “Ulrica”. Ya Woscoboinik (1988: 181), ve en esta mujer el símbolo donde el amor se trenza con el horror, lo cual puede explicarse por algunos factores.

Para empezar, algunas de las características antes descritas acerca de la atmósfera del cuento y del personaje de Ulrica tienen un carácter inquietante. Específicamente lo concerniente a la ambigüedad del relato, que sugiere que puede tratarse de un sueño, un suceso fantástico o algo que sólo sucedió en la mente del narrador (Pérez, 2010: 30-31), lo cual se expresa, por ejemplo, en el supuesto aullido del lobo. En cuanto al personaje femenino, es su indeterminación lo que comienza a insinuar algo angustiante. Ulrica tiene un halo de misterio que se acentúa en sus ojos grises y sonrisa lejana, su nombre está relacionado con los mismos lobos y en cierto momento del relato puede hasta vaticinar el canto de un pájaro:

“En estas tierras -dije-, piensan que quien está por morir prevé lo futuro.

-Y yo estoy por morir -dijo ella.

La miré atónito” (*OCIII*: 21).

Es esta relación de Ulrica con la muerte la que termina por volverla un personaje que tiene una dimensión cercana a la angustia y al horror. Ya se había señalado que gracias a la ambigüedad del relato y a la indeterminación que en general existe en éste, no es posible saber si lo que ocurre es un sueño o algo fantástico. Resulta que además de estas opciones, existe una última posibilidad, que es que los personajes en realidad estén muertos, lo que

podría explicar dicha ambigüedad, así como la línea que suelta Ulrica sobre su muerte próxima.

De este modo, el cuento logra abarcar las diferentes tensiones vinculadas con la experiencia amorosa, la irrealidad e indeterminación que, en última instancia, son esquivas de un deseo que no puede sino tocar la angustia y la muerte, tanto como acaricia la falta constitutiva y su consecuente movimiento vital. Todo dentro de un breve relato que, a la manera del Aleph, encierra un sinfín de posibilidades. Las contingencias del amor.

Discusión

La hipótesis planteada al inicio de este documento con respecto al deseo en la narrativa borgesiana establece que éste puede identificarse en las interacciones con personajes femeninos en las que se encuentran los siguientes elementos: la alienación, la separación o la experiencia amorosa. Para este último capítulo se decidió analizar cada uno de estos elementos por separado, a diferencia del anterior, en el que los indicios se estudiaron en los tres cuentos elegidos. De este modo, en “La intrusa” se revisó la alienación; en “Emma Zunz”, se privilegió la separación, si bien también se hicieron algunas notas sobre la alienación, ya que ambas operaciones forman una secuencia. Por último, “Ulrica” fue el relato predilecto para estudiar la experiencia del amor. Sin embargo, en este apartado se busca reflexionar acerca de sus efectos en los análisis que no necesariamente les dieron lugar, considerando que el deseo atraviesa a los tres relatos.

Así, a la manera de la discusión del capítulo dedicado a la angustia, aquí también se harán unas breves acotaciones teóricas acerca del deseo, para después revisar qué semejanzas se hallaron con respecto a éstas, entre los tres cuentos examinados. Particularmente, es importante recordar que el deseo nace de la falta, debido a que ésta condiciona un espacio posible para que el sujeto se mueva por el mundo y elija entre sus tantas opciones de ser. Para acceder a dicho deseo, el sujeto tiene que pasar por dos procesos que involucran directamente al Otro: el de alienación y el de separación. En el primero, hay una adhesión a los significantes de esta instancia, que se percibe como absoluta. En el segundo se instaure la falta, tanto para el sujeto como para el Otro, lo que termina por propiciar que aquél se apropie de una parte de su deseo. Lo anterior también resulta de la premisa lacaniana ya citada, según

la cual el deseo del hombre es el deseo del Otro, y cuyas acepciones fueron revisadas con anterioridad.

Comenzando con el concepto de falta, tan primordial, hay que decir que ésta se encontraba presente en los tres relatos, si bien en el de los hermanos Nilsen hubo un intento por suturarla. Tentativa fallida, puesto que desde que se añadió un tercero a la relación de estos personajes, se instauró una distancia entre ellos, falta que además está enfatizada en el enamoramiento que los dos sintieron por Juliana. Al enamorado la satisfacción esférica le está negada; desde que Eduardo y Cristián actúan a partir de este enamoramiento, ya hay implícito un deseo, es decir, un vacío que busca ser llenado por la presencia de la mujer amada. Por su imagen, su contacto, sus palabras o hasta su nombre. Como se vio en ese análisis, la muerte de Juliana no cerró el hueco que ya estaba instaurado en la relación fraterna, dado que justo su nombre se vuelve a pronunciar, y seguramente será así más que nunca. En “Ulrica”, se comprende que la falta ya está asumida desde que todo el cuento habla acerca del amor. Los personajes se desean y admiten que la satisfacción entera es imposible, que el tiempo es una falta y que la posesión del ser amado no tiene lugar. “Emma Zunz”, por su parte, no toca propiamente el tema del enamoramiento, pero la falta, así como en “La intrusa”, se da en el momento en el que se inserta un tercer elemento en una relación dual. En este caso, es el recuerdo y la mención de la madre lo que permite que se abra un espacio para la reflexión, la duda y hasta el cambio en un plan que sólo incluía a dos personajes: Emma Zunz y su padre, como vengadora y víctima a vengar. En este último ejemplo, no se busca suturar esa falta, sino que se aprovecha su potencia para cambiar incluso el lugar en el que se posicionaba Emma, de hija a mujer.

Con respecto a la proposición lacaniana según la cual el deseo del hombre es el deseo del Otro, es posible identificar sus diferentes acepciones en estos tres cuentos. En “La intrusa”, el deseo de Eduardo duplica, como un espejo, al de Cristián, dado que este último está fungiendo, de alguna forma, como su Otro. El deseo del hermano menor es el del mayor, es su réplica idéntica. Juliana, entonces, al ser la mujer elegida por Cristián, termina siendo el objeto de deseo de ambos. En “Emma Zunz”, quien está representando al Otro es el padre, Emanuel. En ese sentido, Emma desea su cercanía y su presencia. Desea al Otro, por decirlo de otra forma, y esa es la razón por la que lo mantiene vivo a través de su venganza. Finalmente, en “Ulrica”, el deseo amoroso de Javier está dirigido tímidamente al deseo de su amada, es decir, Javier busca ser deseado también por ella, intención que se revela cuando él se pregunta si ella también lo quiere.

Como se dijo, para hacerse con algo de este deseo, los sujetos tienen que pasar por los procesos que en psicoanálisis llevan por nombre alienación y separación. El primero de ellos se presenta de modo muy evidente en “La intrusa”, dado que justo los hermanos Nilsen se encuentran alienados a su esfera fraterno-gauchesca. En otras palabras, Eduardo y Cristián están encerrados en dicha relación dual, sin apertura para que otras personas o formas de vivir se cuelen y abran algún espacio para la falta. Lo único importante es sostener ese vínculo casi endogámico y no darle paso a valores que salgan de lo gauchesco, como lo sería el amor. Por su parte, la alienación en “Emma Zunz”, previsiblemente, se observó en relación con su padre. Al inicio del cuento, la protagonista obedece ciegamente al mandato de la venganza por su muerte. El padre es aún el Otro sin fallas, víctima cuya versión de los hechos no puede ser sino fidedigna. Tan cerca están ambos personajes que comparten casi el mismo nombre; en esa relación dual ningún tercero cabe ni es nombrado.

Sin embargo, es justo Emma quien se separa, a través de una violenta experiencia, de su padre y del plan que había elaborado para vengarlo. Aquí la separación se vuelve palpable, en tanto ese Otro perfecto que es el padre se resquebraja al ser asimilado como el perpetrador de una violencia similar hacia la madre de Emma. Al respecto, precisamente la inclusión de ese tercer elemento que rompe con la dualidad padre-hija es también un signo de la separación (así como lo es también la nueva discordancia entre el rol de hija de Emma, marcado por la venganza, y su nuevo lugar de mujer con un deseo propio). En el caso de “La intrusa”, el tercer elemento representado por Juliana también había agrietado la esfera de los Nilsen, pero la separación habría tenido lugar sólo si alguno de los dos hubiese sostenido su lugar de amante enamorado, lo cual representaba una afrenta tanto a su fraternidad como a lo gauchesco. Ante ello, los hermanos prefieren eliminar al tercer personaje que los separaba. Lo paradójico de esta decisión es que, al eliminar a Juliana, ellos mismos se han quedado anulados como sujetos, pues no logran salir de su alienación. Finalmente, sólo cabe señalar que, en “Ulrica”, al estar la falta ya asumida se considera que los sujetos han pasado por la separación y, en ese sentido, buscan el encuentro desde un deseo propio.

Como puede verse, los mecanismos e indicios que acompañan la aparición del deseo, de acuerdo con la teoría, están presentes en los tres cuentos elegidos para este capítulo. Además, tal y como sucedió en el capítulo anterior, salieron a la luz otros elementos que no sólo son específicos de la narrativa de Borges, sino que bien caben en las elaboraciones psicoanalíticas acerca de este tema. Particularmente las relaciones del deseo con el tiempo, la muerte y la sexualidad (esta última quizá cubierta, pero presente¹⁰⁹). En este caso, los

¹⁰⁹ No es posible olvidar que, si bien estos tres relatos pertenecen a diferentes épocas en la producción del escritor, todos abordan el tema de la sexualidad de manera preponderante.

interrogantes podrían dirigirse a estos tres temas, tan complejos. Ya se revisó, en el análisis acerca de “Ulrica”, su ligazón con la cuestión de la experiencia amorosa, pero habría que reflexionar su condición de otredad, y de qué manera determinan al sujeto.

Asimismo, es importante cuestionar su relación con la falta. En la narrativa de Borges, es común encontrar vínculos entre el tiempo y la muerte, y justamente ambos son representantes de la inexorable falta que acompaña al sujeto siempre, misma que le da sentido a su vida. En cuanto a la sexualidad, si bien es menos frecuente entre la obra del autor, la falta también se manifiesta en la imposibilidad del encuentro entre los amantes, en el anhelo que provoca su ausencia y en las posibilidades narrativas que suelen acompañar, y hasta cubrir, al deseo erótico. Además, la sexualidad también está fuertemente relacionada con la muerte en la narrativa del escritor, tanto así que en todos los cuentos en los que hay una mención de lo sexual, hay asimismo referencias a la muerte. Más aún, suele suceder que ambos temas son los ejes sobre los cuales giran varios de estos relatos¹¹⁰. De este modo, un futuro análisis del deseo en la obra del autor, tendría que reflexionar sobre estos aspectos, tan relevantes.

Finalmente, a la manera de las discusiones del capítulo anterior y, en consonancia con estas últimas reflexiones, se vuelve menester revisar qué elementos de la angustia pueden encontrarse en estos tres relatos. En “La Intrusa”, Juliana tiene tintes numinosos, debido a que atrae el deseo amoroso de los Nilsen y, como se vio en el primer capítulo, el amor puede

¹¹⁰ Sucede, por ejemplo, en “La noche de los dones”, en la que una cita al final del cuento refleja la importancia del vínculo borgesiano entre la sexualidad y la muerte:

En el término escaso de unas horas yo había conocido el amor y yo había mirado la muerte. A todos los hombres le son reveladas todas las cosas o, por lo menos, todas aquellas cosas que a un hombre le es dado conocer, pero a mí, de la noche a la mañana, esas dos cosas esenciales me fueron reveladas. (*OCIII*: 50)

considerarse como una experiencia que roza lo numinoso, sobre todo en la promesa de su dilatación. En el cuento, entre más tiempo pasan los hermanos con el objeto de su amor, mayor es la tensión que se suscita entre los tres y más es la distancia que buscan tener con respecto a ella. De hecho, es esta misma distancia lo que muestra la contigüidad de Juliana con lo numinoso. Eduardo y Cristián se separan de ella rehusándose a nombrarla e incluso vendiéndola. Más aún, la alejan de la manera más radical: asesinándola. Sin embargo, de manera paradójica, es posible aventurar la hipótesis de que a partir de su muerte la angustia será mayor, puesto que interviene el otro elemento que muestra la angustia en Borges: la disolución del sujeto. Aunque ya se ha mencionado, es preciso enfatizar que, al volver a su esfera fraterno-gauchesca, los hermanos Nilsen se anulan como sujetos y vuelven a una alienación en la que no hay lugar para el deseo propio. Si ya de por sí la muerte de Juliana es terrible, las razones de su asesinato y lo que deja tras de sí vuelven más abrumador el final del relato.

Acerca de “Emma Zunz”, es claro que el punto de mayor angustia se puede hallar en la relación sexual que sostiene la protagonista con el marinero que ha elegido para perpetrar su venganza. La importancia de este momento, así como el afecto que produce, ya han sido señalados en múltiples ocasiones, como en el caso de Sotomayor (2010: 51):

La idea del sexo vinculado al horror es también una constante en ‘Emma Zunz’. Si consideramos que el acto sexual entre la mujer y el marinero es el centro de la narración, podemos hablar de la presencia de este sentimiento antes, durante y después de dicho núcleo.

Una de las maneras en que puede entenderse esta consternación, lo cual ya ha sido puntualizado por Pérez (2010: 111), es la postura literaria que el mismo Borges tiene hacia

la sexualidad¹¹¹, es decir, la de equipararla al horror abominable de los espejos. Empero, en los términos de este escrito, hay que llamar la atención nuevamente hacia la cuestión de la disolución del sujeto, no tanto por la multiplicación, sino por lo que es particular de “Emma Zunz”: la alienación que tenía con respecto a su padre y la violencia con la que el recuerdo de su madre atraviesa dicha relación dual. La angustia del acto sexual con el marinero tiene tal relevancia para el relato y es tan agobiante debido a que es el punto en el que Emma Zunz se posiciona completamente como objeto, del deseo sexual del marinero, sí, pero sobre todo de la venganza que ella percibe como mandato divino y que no es otra cosa que una consecuencia de su alienación. Tan ligada está Emma al Otro, a su padre, que se anula como sujeto y, en ese abismo sin asideros, la angustia le sobreviene en forma de violenta ruptura. ¿Cómo es posible que su padre le haya hecho a su madre la cosa horrible que ahora a ella le hacen? A la inversa, ¿cómo es posible que sea ahora ella el objeto de esta abyección? Finalmente, como sucede frente a lo numinoso, Emma tiene que tomar distancia, de su padre, del plan que había elucubrado y de su cosificación. Sólo que, a diferencia de los Nilsen, ella sostiene esta separación, lo cual permite que se apropie tanto de su deseo, como de su nuevo lugar de sujeto.

Con respecto a “Ulrica”, el tema de la angustia se desarrolla en torno al del amor. Como se señaló en el primer capítulo y también en el análisis dedicado a este cuento, el amor no sólo se asocia con el deseo, sino que también tiene algunos aspectos que lo vuelven

¹¹¹ Sin embargo, es preciso hacer notar que, así como es falsa la creencia en una misoginia borgesiana debido a la escasez de personajes femeninos en sus cuentos (Pérez, 2020: 166), también habría que cuestionar el supuesto rechazo de Borges hacia todo lo que tenga que ver con la sexualidad. Un punto de vista diferente lo sostiene Sotomayor (2010: 12), al afirmar que el sexo está presente en la narrativa del autor, simplemente éste no lo narra explícitamente o desvía su intención erótica a otros objetos o motivos. En una línea similar, Rodríguez (1987: 418) escribe lo siguiente: “El erotismo nunca estuvo ausente de la obra de Borges. Siempre aparece oculto o disfrazado, con máscaras o desplazado”. Como menciona Pérez (2010), esta convergencia entre la sexualidad y el horror se adhiere a una postura literaria, no necesariamente personal.

inquietante. El primero, ya mencionado unos párrafos arriba, es la cercanía de la experiencia amorosa con lo numinoso. Si se piensa en la descripción que el narrador hace de Ulrica, se comprende mejor este nexo; la mujer amada es una combinación de idealización (lo cual se lee en la conjunción del oro y la suavidad¹¹²), tranquilo misterio y una lejanía marcada por su sonrisa¹¹³. Lejanía que se vuelve radical al final del cuento, en tanto el narrador no posee el ser de su amada, sino sólo su imagen¹¹⁴, lo que vendría a ser sólo una representación empobrecida. Empero, el aspecto del amor que parece ser más inquietante, en el caso de este relato, es el de la cercanía con la muerte.

Como ya se puntualizó en su momento, Ulrica menciona hacia el final del relato que va a morir, pues logra vaticinar el canto de un pájaro. En una línea similar, no se sabe de su paradero cuando el narrador expresa la última oración, tan contundente como enigmática. Si sólo ha poseído su imagen es porque ya la ha perdido. Si ella ha dicho que estaba por morir, esto puede indicar que para entonces ya ha muerto. Más aún, es posible que Javier y su amada ya estén muertos desde antes, lo cual podría inferirse de la ambigüedad del relato y de la indeterminación de su atmósfera, hechos y personajes. Cabe mencionar que la relación entre amor y muerte se suscita también en otros cuentos del autor, como sucede en “La intrusa”, pero es especialmente palpable en “El Zahir” y en “El Aleph”, en tanto ambos relatos

¹¹² Pérez (2010: 34) equipara esta imagen unitaria con el Aleph, el Zahir y la rueda vista por el sacerdote maya, todos objetos numinosos.

¹¹³ Como también lo señala Pérez (2010: 36), Borges tiende a resaltar la sonrisa en las figuras femeninas de su narrativa, lo cual no es menor, en tanto la fuente de dicho énfasis se encuentra directamente en la *Divina Comedia*. Así como la sonrisa de Ulrica parece alejarla, la sonrisa de Beatrice es lo último que mira Dante antes de que ella se aleje definitivamente. Esta correspondencia tan sólo viene a subrayar la importancia del personaje de Ulrica, así como su carácter numinoso.

¹¹⁴ Este aspecto puede vincularse con lo elaborado sobre el velo y la imagen en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, donde puede leerse que, en psicoanálisis, hay un término conocido como “semblante”, concepto del registro imaginario que se asocia con lo femenino y cuya función es velar la nada. En esos términos, el que Javier sólo posea la imagen de Ulrica es otra manera de decir que sólo se queda con la nada, con el vacío que ella le deja.

comienzan justo con la muerte de las mujeres amadas. Asimismo, ambos objetos numinosos parecen ser una extensión de lo que los narradores sienten por ellas. La moneda obsesiona a “Borges” tal y como lo habría hecho Teodelina Villar antes de perecer. Del mismo modo, el Aleph condensa todo un universo de imágenes, así como en Beatriz Viterbo convergían un sinfín de rostros que sólo quedaron en sus fotografías. La muerte parece ser, para el escritor, uno de los caminos más eficientes para elaborar líneas sobre el amor y el erotismo, ya que sólo la muerte permite la distancia más radical con la mujer amada, que se vuelve inalcanzable como Beatrice y, en ese sentido, casi divina, numinosa. De allí que, como sucede en “Ulrica”, el milagro del amor sea tan sólo momentáneo; una experiencia dilatada es imposible puesto que anularía al sujeto bajo el esplendor de una sonrisa misteriosa y terrible.

Conclusiones

Los seis análisis que componen el cuerpo de este estudio vuelven a demostrar la imposibilidad de aprehender la complejidad de la narrativa de Borges. Mientras más se avanza en su lectura, la certeza de encontrarse en medio de un impecable laberinto se vuelve más sólida. Frente a todos los niveles de interpretación, que se acrecientan si se considera a la crítica y, más aún, al diálogo que sus cuentos establecen con la poesía o la ensayística, no queda más que reconocer la grieta que atraviesa cualquier examen acerca de su obra. Pero como ya se ha insistido, es sólo a partir de esta falta como se puede mantener vivo el deseo, ya sea de una comprensión mayor de su escritura o del sencillo y revelador acto de releer cualquiera de sus relatos.

Y si bien estos resultados no pueden más que ser parciales, ya que parten tan sólo de la angustia y el deseo, no dejan de ser cautivadores en varios sentidos. De inicio, estimulan las relaciones entre la literatura y el psicoanálisis, sin la necesidad de recurrir por fuerza a las vivencias personales del escritor, sino que se abocan a la escritura misma de los cuentos elegidos. Asimismo, los resultados tienen un valor para esta teoría, ya que robustecen el campo de aplicación de todos los conceptos utilizados; a saber: los ya mencionados angustia y deseo, pero también la falta, el Otro, lo numinoso, el sujeto, la alienación y la separación.

Sin embargo, su importancia recae en la profundización de temas en los que la crítica borgesiana se detiene pocas veces, desde una postura teórica consistente que amplía la visión sobre su narrativa. De entrada, los resultados encontrados en el segundo capítulo suman información a la idea de que se puede hallar angustia en la obra del autor. Como ya se puntualizó antes, esto no implica que la postura personal de Borges frente a ésta sea igual, sólo se manifiesta que, en un nivel literario, hay operaciones ya señaladas por el psicoanálisis

que permiten comprender en qué puntos se intensifica esta sensación inquietante y cómo es posible identificarla. A su vez, los resultados del capítulo tres pudieron dar cuenta de la forma en que puede encontrarse el deseo en la narrativa de Borges, rozando cuestiones ya revisadas con anterioridad por la crítica, como la del erotismo, pero a partir de planteamientos sobre su génesis que alcanzan la misma constitución del sujeto.

Todo lo precedente se trabajó en consonancia con la hipótesis, la cual, se recordará, fue enunciada como sigue: en la narrativa de Borges, la angustia se reconoce cuando hay encuentros con lo numinoso y en las experiencias que provocan la disolución del sujeto. Asimismo, el deseo se identifica en las interacciones del protagonista con personajes femeninos, y donde es posible encontrar la alienación, la separación o la experiencia amorosa. Empero, resulta relevante anotar que, si bien la mayoría de los resultados sigue de cerca esta hipótesis, también fue posible encontrar ciertas divergencias, ya anotadas en las discusiones previas, que es conveniente retomar.

Con respecto a la angustia, se comprobó que su manifestación predomina, más que vinculada a lo numinoso, en lo concerniente a la disolución del sujeto. Esto se vuelve tan notorio que sería posible incluso dividir la experiencia en dos, siguiendo motivos borgesianos entrelazados: lo especular y la multiplicación. Lo primero frente al espejo y los temas que se le asocian, como las máscaras, el doble y la imagen. Lo segundo en cuanto a la proliferación de elementos que minimizan cualquier particularidad.

Los resultados del capítulo tres fueron más consistentes con la hipótesis planteada. Sin embargo, conforme se fueron elaborando los análisis de estos textos, los temas de la sexualidad y la muerte fueron adquiriendo la fuerza que suele caracterizarles, misma que se intensificó por la relación que mantienen, puesto que no sólo se encontraron en los tres

cuentos estudiados, sino que no hay relato del catálogo borgesiano que, habiendo hecho alusión a la sexualidad, no hable también de la muerte, frecuentemente de la mujer amada.

A lo largo de este estudio, tanto los nexos planteados desde la hipótesis como los que se fueron descubriendo conforme se avanzó en la lectura de las narraciones borgesianas, pudieron apuntar a una confluencia especial, la de la angustia con el deseo. Desde el psicoanálisis, como se vio en el primer capítulo, ambos mantienen una relación que se erige en el tiempo incipiente de la constitución del sujeto, alrededor, entre otras cuestiones, del concepto de falta. Lo anterior sucede en una valencia positiva y en una negativa de la misma, por decirlo de algún modo. Esto quiere decir que si hay falta es posible instaurar el deseo, pero en la medida en que ésta no aparece, la angustia toma lugar. De este modo, este concepto un primer vínculo importante que une a los seis análisis realizados durante la tesis; en cada uno de los cuentos estudiados, el deseo y la angustia sólo pueden identificarse en correspondencia con aquél.

El deseo que pudo inflamar Juliana Burgos sólo se posibilitó debido a que hubo un enamoramiento, que es la falta del otro en uno mismo. En “Ulrica”, fue esta misma experiencia amorosa la que dio sentido y movimiento al relato; sin los constantes obstáculos temporales que se establecen entre los amantes, la narración no podría aprehender las múltiples contradicciones del amor. La diferencia radical entre estos dos cuentos se halla precisamente en el tratamiento de la falta, en si hubo una dilatación o más bien un cese de la misma. Ulrica sostiene la espera, mantiene en vilo las intenciones eróticas de Javier y en esa medida es que hay espacio también para su encuentro amoroso. En contraste, Cristián no resiste la herida que el enamoramiento ha infligido en su esfera fraterno-gauchesca y prefiere abolir la falta en un acto terrible, deshaciéndose de la intrusa que lo separa de su hermano.

Para Emma Zunz, las fronteras entre el deseo y la angustia son más complejas, ya que su crimen viene no de intentar suturar una falta, sino de deshilar el entretejido irregular que la había alienado a su padre. En otras palabras, el acto sexual perpetrado por el marinero y la adición del recuerdo de su madre le hacen vislumbrar una hebra suelta a partir de la cual es posible ir desenredando el supuesto revestimiento sin hendiduras que la ataba al Otro. Al final, su disyuntiva se bifurca entre perderse como sujeto o actuar desde la grieta edificante que le ha causado el oprobio, con lo cual asimilaría su nuevo lugar de mujer deseante.

La inmortalidad, para Rufo, acaece gracias a la multiplicación angustiante de vidas, nombres y sueños, pero no deseos, en tanto se impide la asunción de la falta. Todo se superpone en una vorágine informe que abarrota cualquier espacio disponible. Sólo el agua, que es el tiempo, podría abrir en su cauce una humanidad que había sido menguada. El destino de Hákim de Merv se decide cuando rechaza la falta que implica ser tintorero y, en una hazaña inverosímil, roza el rostro de la divinidad. Sin embargo, la angustia colma cuando las flechas atraviesan a un monolito vacío; cualquier fisura es fútil cuando se penetra la nada de un sujeto diluido, vuelto un cascarón casi. Todo se solidifica y deshumaniza, como sucede con las metáforas de Tlön y el tremebundo discurso del Orbis Tertius, enciclopedia viva y amenazante que cierra la distancia entre significado y significante, clausurando la falta y, de esa manera, inmovilizando al ser en las palabras.

De lo anterior podrían pensarse algunas convergencias entre los cuentos analizados en el segundo y el tercer capítulo, que giran en torno al tratamiento que se le da a la falta en ellos. Un par de opuestos se compone por “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” y “Ulrica”. En el primer caso, la falta es rechazada completamente, casi desde el inicio de la narración, con lo cual el profeta velado sella su destino fatídico. En el segundo se comprende

que dicha falta ya está asumida, dado que no habría otra manera de hacer viable un enamoramiento.

En otros relatos, el movimiento de la falta es oscilatorio, por ponerlo de alguna forma. En “La intrusa”, la esfera de los Nilsen es hermética, y si apenas logra abrirse para incluir a Juliana en la dinámica, es tan sólo para volverse a cerrar con mayor brutalidad. Lo que sucede en “El inmortal”, si bien no es proporcional, funciona un tanto a la inversa: Rufo va cerrando el espacio conforme se acerca a la Ciudad de los Inmortales, al punto de alcanzar el mayor grado de angustia frente a su presencia, para luego dejar ciertas aberturas a la esperanza de regresar a ser perecedero.

Finalmente, dos de los textos estudiados cambian la valencia de la falta con la que comienzan, lo que resalta, dependiendo del caso, la angustia y el deseo. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la búsqueda del oncenno tomo de la enciclopedia tlöniana no puede surgir sino de un deseo, pero al tratarse de un objeto numinoso, entre más cercano está el Orbis Tertius (como sucede con la ciudad inmortal), más angustiante se vuelve la realidad. Emma Zunz, en cambio, termina por quedarse con un amplio lugar para su deseo, cuando originalmente se encontraba alienada, hecho que, de haberse demorado lo suficiente, le habría quitado su estatuto de sujeto.

Con respecto a estas reflexiones es inevitable observar que angustia y deseo son conceptos que están presentes en todos los cuentos elegidos para esta tesis, si bien tiende a predominar alguno de ambos. De ahí que en las discusiones de los últimos dos capítulos se describiera la manera en que el deseo circula en los relatos que se propusieron para analizar la angustia, y viceversa. De aquellos exámenes conviene rescatar que, si bien los temas de la sexualidad y la muerte ocuparon una mayor preponderancia en los relatos que se estudiaron

en el capítulo tres, también son reconocibles en el resto, lo cual requiere algunas consideraciones.

Las notas hechas en la discusión del tercer capítulo sobre la sexualidad mostraron que, contrario al supuesto rechazo categórico de Borges en lo tocante a ésta, tanto el sexo (Sotomayor, 2010) como el erotismo (Rodríguez, 1987) están bien presentes en su obra, sólo que hay una tendencia a desviar o desplazar dichos temas. De este modo, además de la falta, un segundo vínculo que enlaza los seis relatos es el de la sexualidad. En “El inmortal”, por ejemplo, pareciera que no hay mención de lo sexual, pero si se atiende a las primeras descripciones de Rufo sobre los modos de algunos pueblos que rodean la famosa ciudad, se lee que los garamantes tienen mujeres en común, y que los sátiros, ferales y rústicos, se inclinan a la lujuria (*OCI: 572*).

Con una brevedad similar, pero quizá con mayor trascendencia, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se precisa que un heresiarca de Uqbar declaró que la cópula es abominable como los espejos, pues ambos multiplican el número de los hombres (*OCI: 461*), referencia casi idéntica a la de “El tintorero...”, excepto porque en ésta, se escribe “paternidad” donde se leería “cópula”. Cronológicamente, el relato del tintorero precedió al de “Tlön...”, y en una primera lectura, la alusión de la paternidad apenas y podría reflejar el desplazamiento tácito que Borges hizo sobre la sexualidad, pero en tanto la cita se repite y explícitamente menciona la cópula, en ambas narraciones se enfatiza el tema. Así, la sexualidad queda en clave angustiante, en la medida en que se la describe como abominable. Además, sobre esta cuestión es relevante recordar el harem de Hákim que, aunque se presenta como una congregación hedonista, alberga a la mujer adúltera que delatará la mascarada del profeta.

En “Ulrica”, la sexualidad también es manifiesta: la habitación a la que acceden los amantes tiene motivos eróticos, y no hay repudio alguno ante el esperado lecho o la mujer desnuda que llama a Javier por su verdadero nombre (*OCIII*: 23). Es la culminación del amor signado por la falta, ya que la posesión no es total, apenas y alcanza la imagen. En los otros dos cuentos analizados, el sexo precisamente ahonda en esta falta, ya sea por enamoramiento o por deshonra. En “La intrusa”, los Nilsen se enamoran de Juliana, y su incesante busca de mantener relaciones sexuales con ella, incluso cuando Cristián la ha vendido, es un signo de que son sujetos deseantes, que están incompletos y requieren de la otredad. Para Emma Zunz, la relación sexual es infame, pero la vivencia de su deshonra también abre la grieta para que corra el caudal de su deseo.

Entonces, la relevancia de la sexualidad para este examen también se vincula con la falta, ya que acentúa esta condición de los personajes, por lo menos en estos últimos tres cuentos y en “El tintorero...”. La suposición de que Hákim de Merv no es una suerte de divinidad comienza por el testimonio de una de las mujeres ciegas de su harem, que sólo podría saber de su lepra por haberlo tocado. El tintorero comienza siendo un sujeto como otros, como dos hermanos que se resisten a enamorarse, aunque sus actitudes, acciones y silencios den cuenta de ello; o como un amante entrado en años que más bien cede ante el milagro que es el encuentro sexual con la mujer deseada. Y también Emma Zunz se hace con su estatuto de sujeto, aunque para ello haya tenido que vivir un oprobio, también marcado por el sexo.

Lo magnífico de la escritura borgesiana sobre la sexualidad es que, así como con el amor en “Ulrica”, aprehende igualmente sus contradicciones. El final del profeta velado y el de los Nilsen es funesto; en ambos casos la sexualidad, si bien pudo regresarles la falta, por

decirlo de alguna manera, evidencia intensamente la fachada del primero, y la alienación que no sueltan los segundos. Asimismo, Emma vive su sexualidad como un objeto; a partir de ese momento se genera un cambio de su condición, pero la experiencia en sí misma no deja de ser angustiante, como Borges no deja de señalar al caracterizarla como un “desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces” (*OCI*: 605). Deseo y angustia se entretrejen con respecto a la sexualidad de estos relatos, y no es casual entonces que la cita de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” explique que la cópula es abominable, pero al mismo tiempo sea el pretexto, o literalmente la referencia faltante, que da movimiento a toda la narración ulterior.

Como se dijo, además de la sexualidad, la muerte es un tercer vínculo que enlaza a los relatos elegidos, y que también se emparenta con la angustia y el deseo, así como con otros de los conceptos revisados. De acuerdo con el psicoanálisis, la condición para que el sujeto pueda estar en el mundo es la pérdida de parte de sí mismo. Hay una falta, un hueco que, en última instancia, se vincula con la muerte, prototipo de todo límite que pueda atravesar al sujeto. Además, no es sólo el punto final de la vida, sino aquello que la acompaña desde sus inicios, en tanto es el vacío que lo simbólico nunca puede representar¹¹⁵. El lenguaje pierde un ser que, a la postre, es ser-para-la-muerte. “El deseo humano es así causado por una pérdida, por la entrada de la muerte en la vida. Lo que se pierde deja su huella de dolor y angustia, y este es el trasfondo del deseo” (Gerber, 2008: 151). De este modo, aunque esté tocada asimismo por la angustia, la muerte permite que exista el deseo y,

¹¹⁵ En el psicoanálisis se señala que la adquisición del lenguaje lleva, irremediamente, la injerencia de la muerte. Esto sucede por la posibilidad de representar la ausencia del otro, así como la anticipación de la propia finitud (Díaz, 2001). Empero, tan sólo la existencia del lenguaje presupone su límite, como bien lo señala Gerber (2008: 149):

Para el ser humano la muerte no es solo un hecho puramente biológico, es un acontecimiento simbólico; depende del lenguaje porque sólo a partir de la existencia del lenguaje y de su función eminentemente representativa cabe la posibilidad de concebir un irrepresentable. Existe la palabra muerte, sí, pero no es posible decir qué es; ante ella el discurso se topa con un límite irrebable.

al ser irrepresentable, también genera que el lenguaje se organice dándole un sentido, cercándola con palabras e historias.

Es bien sabido que el tema de la muerte es frecuente en la narrativa de Borges, tanto así que los seis relatos estudiados en la tesis la incluyen. Y aún con ello, “El inmortal” adquiere una dimensión particular, siendo el cuento del autor que con mayor ahínco cuestiona la idea de la mortalidad y, sin proponérselo, se empareja con los preceptos psicoanalíticos. A diferencia de otras presunciones con respecto a la inmortalidad, la visión borgesiana admite que dicha condición no es utópica, ya que “...lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal” (*OCI*: 579). La finitud dota de sentido, mientras que su opuesto dilata la agonía de los hombres (*OCI*: 572). Como ya se elaboró en el análisis correspondiente, esta acumulación incoherente de vidas y experiencias tan sólo genera la disolución del sujeto, privándolo incluso de lo que lo hace más humano: el lenguaje. Así, los trogloditas en el relato han abandonado toda palabra, y cualquier símbolo que usan no es tal, puesto que ya no logra significar nada. Como en el psicoanálisis, el uso de la palabra sólo puede acaecer en una existencia temporal¹¹⁶, marcada por el vacío que implica la muerte.

Para Hákim de Merv, sin embargo, parece ser demasiado tarde. Cuando las flechas lo atraviesan, ya no es sino la envoltura de la nada en que se ha diluido. Con todo, la importancia de esta operación fatal es que hay un reconocimiento de su mortalidad, aunque él haya hecho todo lo posible para enmascararla. Como se dijo antes, aun cuando el profeta fue, de todos los personajes de *Historia Universal de la Infamia*, quien se acercó más a la divinidad, sigue

¹¹⁶ La palabra “temporal” designa tanto una duración perecedera, como una lluvia persistente; seguramente la misma que hace que en el cuento Homero hable y cuente su narración magnífica.

siendo precedido, y esta falta se vuelve implacable al final del relato. Quedaría conocer si su cuerpo fue velado, para restituir algo de su humanidad.

A diferencia de esta narración, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no muere ningún personaje relevante, sino un desconocido al que se le cae un pequeño cono de metal. Y si bien esta información parece superficial, se vuelve grave al descubrir que este objeto es uno de los primeros artefactos tlönianos que invaden la realidad y, más aún, que es una imagen de la divinidad, de acuerdo con algunas religiones del lugar. Si se entiende que, precisamente las palabras del Orbis Tertius no admiten la representación, sino que son metáforas solidificadas, se podría pensar que el cono es la propia divinidad, que se impone ante el hombre muerto con su peso intolerable. El desconocido fallece con sus palabras, alternando “denuestos inextricables con rachas de milongas” (*OCI*: 473), mientras que el objeto tlöniano se queda con lo único que le es imposible significar, su propia muerte¹¹⁷.

Como en el caso de “El tintorero...”, la muerte traza el final de la historia en “La intrusa” y en “Emma Zunz”. En ambos cuentos, también, se trata de un asesinato, lo que presupone una intención previa. Emma incurre en este crimen para dar término a un plan que venía trazando, pero al colocarse en otra posición, como ya se ha insistido, convendría preguntarse entonces cuál es la función de disparar a Loewenthal. Borges resuelve con una doble negación: “No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra” (*OCI*: 606). En los términos que se han descrito, esto implica que no sólo Emma ha asumido otro lugar, sino que la muerte de ese personaje también ha adquirido un nuevo sentido y, en la medida en que

¹¹⁷ Podría pensarse que el cono de metal toma lo irrepresentable de la muerte, pero lo universaliza, de tal manera que no sólo ésta no pueda decirse, sino que cualquier palabra se anule, al volverse una cosa sólida.

aquél no puede ya describir su versión, es a la mujer a quien le toca cercar con palabras el hecho terrible. Contar su historia es restituir de significado lo acontecido.

Esta consigna también le queda a los Nilsen, pero se opone al propósito por el que Cristián mata a Juliana. Luego de asesinarla le asegura a Eduardo que ya “no hará más perjuicios” (*OCII*: 434), con lo que pretende que ya no habrá una división entre ellos, y que sobre la mujer quedará sólo un inconcebible olvido. Empero, los hermanos ignoran que su duelo¹¹⁸ involucrará el uso del lenguaje, ya sea para hablar de la mujer o para omitir su nombre. El olvido y la omisión no son sino ausencias, tanto de su amada como de todas las palabras de amor que ya no podrán ofrendarle. La inclemencia de la muerte no puede negarse.

Por último, en “Ulrica”, los personajes enamorados sí que tienen tiempo para declararse, una y otra vez, la promesa de su encuentro. De los cuentos analizados, éste es el que maneja el tema de la muerte de la forma más incierta. Esto se debe, como se comentó, a la intención borgesiana de aprehender todas las posibilidades y contradicciones del amor, que aquí incluyen la indeterminación de la mujer amada. Ulrica menciona que está por morir, pero al final no queda claro si éste es su destino. Retomando la cuestión de la promesa, es relevante notar que, tras esta mención de su muerte próxima, Javier la apura a continuar su camino hacia el encuentro: “Cortemos por el bosque -la urgí-. Arribaremos más pronto a Thorgate” (*OCIII*: 21). Aquí se entretajan nuevamente amor y muerte. Ante el hueco inquietante que supone el fallecimiento de la mujer, el amante no hace sino cercarlo con constantes palabras de amor y su intención de aprisionar el tiempo. Javier expresa que

¹¹⁸ Los hermanos Nilsen son los deudos de Juliana. Sobre dicho estado, Gerber (2008: 153) apunta lo siguiente: “No por casualidad se denomina *deudos* a los allegados del muerto: a ellos les corresponde ante todo el pago de esa deuda, pago esencial para asegurar la continuidad de un orden”. Si los hermanos Nilsen quieren el orden preestablecido de su relación tendrán que pagar esa deuda que es, claro está, una falta.

quisiese que ese momento durara para siempre. Y entonces, Ulrica contesta algo que bien podría ser también una respuesta para “El inmortal”: “Siempre es una palabra que no está permitida a los hombres” (*OCIII*: 21). Con esta oración, la mujer resume lo dicho antes, que sólo la falta que es la mortalidad posibilita el deseo, también amoroso.

Así, éstos y otros motivos enlazan a la angustia con el deseo, lo cual se entreve en la teoría psicoanalítica y en los análisis hechos durante el desarrollo de esta tesis. Su estudio ha permitido, además de reconocer dichos vínculos, el don de vislumbrar los mecanismos mediante los cuales Borges ha escrito sobre estos temas, no siempre explícitos, así como los elementos que permite identificarlos. Por fortuna, en el trayecto no sólo se pudieron elaborar ideas acerca de lo numinoso o la disolución del sujeto, en el caso de la angustia, sino que también encontraron lugar reflexiones sobre lo ominoso o la cuestión de los espejos, las máscaras y las pesadillas en la obra borgesiana. Asimismo, acerca del deseo no sólo figuraron conceptos como la alienación o la separación; también se pudo estudiar lo femenino, el amor, la sexualidad y la muerte.

Quedan, como en cualquier examen sobre la obra de Borges, numerosos asuntos que discutir y resolver, muchos de los cuales fueron una sorpresa, no tanto por su previsible alusión, sino por el peso que tienen en la narrativa del autor en relación con el deseo y la angustia. Algunas de estas cuestiones, que pueden dar luz a nuevos estudios, se enlistan como sigue:

Con relación a la angustia, ¿será posible establecer indicios más precisos que den cuenta de su aparición en la narrativa de Borges? Como se mencionó ya, por lo menos la disolución del sujeto puede ramificarse en dos, lo relacionado a lo especular y lo concerniente a la multiplicación. Asimismo, ¿se puede explorar aún más el concepto freudiano de lo

ominoso en los cuentos borgesianos acerca de los dobles, los espejos o las máscaras? El mismo psicoanalista vienés hace alusión a los dos primeros motivos en su artículo de 1919. Podría ser relevante también como una categoría de análisis, aunada a las ya establecidas.

Acerca del deseo, un interrogante necesario es identificar si es posible encontrarlo en todos los cuentos del catálogo borgesiano en los que hay personajes femeninos. Esto puede ser tarea sencilla si hacia la mujer hay una intención erótica o romántica, pero hay casos donde esta condición cambia, como en el caso de “La viuda Ching, pirata”, por poner un ejemplo. Si aun así la respuesta es afirmativa, sería importante clasificar cómo es el deseo que atraviesa a todos estos relatos; cuáles son sus convergencias y en qué circunstancias cambia.

Más importante aún, queda resolver la cuestión ya propuesta acerca de la relación entre la sexualidad y la muerte en la narrativa del escritor. Como se acaba de recalcar, ambos temas atraviesan de manera considerable sus relatos. Además, se dijo que toda alusión de la sexualidad en sus cuentos se ve acompañada de la mención de la muerte (lo cual no aplica al revés). Desde el psicoanálisis, la sexualidad y el erotismo siempre han estado vinculados con la muerte. La oposición freudiana entre Eros y pulsión de muerte sólo es posible leerse como lazo indisoluble¹¹⁹. Sería pertinente saber si es así en la obra borgesiana, y cómo dicha unión toca en ella temas notables como la falta, el lenguaje, el amor y, claro está, los ejes temáticos de esta tesis, la angustia y el deseo.

¹¹⁹Habría que preguntarse, asimismo, si algo de lo numinoso hace eco en dicha relación, ya que ambos elementos tienen un fuerte vínculo con lo sagrado, como lo apunta la siguiente cita de Gerber:

La violencia inherente al erotismo así como la dimensión erótica de la violencia son consecuencia del hecho de que el erotismo es siempre la unión de los opuestos: afirmación de la vida incluso -y sobre todo- en el dolor, la agonía y el suplicio. Se vincula así con el éxtasis sacro porque se busca encontrar el goce en el horror, la belleza hasta en la muerte. (2008: 32)

Una vez abiertos los espacios que implican estos interrogantes, sólo queda confiar en que el deseo pueda llevar hacia nuevas interpretaciones, textos e ideas, menos por la virtud que puedan alcanzar estas páginas que por el inagotable interés que suscita la obra de Borges. Quedan estos análisis como una directriz que permitió unir la narrativa del autor con una teoría que bien puede ser digna de su escritura, si atina a respetar lo que los relatos tienen que decir por sí mismos y, al mismo tiempo, generar reflexiones fértiles para la crítica ulterior sobre Borges. A ésta le deseo que, como le sucedió a quien escribe, pueda encontrar luz en sus páginas inextinguibles.

Referencias

- Abbagnano, N. (2008). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- Alazraki, J. (1977). Borges o el difícil oficio de la intimidad: reflexiones sobre su poesía más reciente. *Revista Iberoamericana*, 43 (100-101), 449-463.
- Anzieu, D. (1993). *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI.
- Arias, L. (2016). *El pensar, el deseo y el goce: más allá de Hannah Arendt*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Barrenechea, A. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Borges, J. L. (1983). *Veinticinco Agosto, 1983 y otros cuentos*. Madrid: Siruela.
- Borges, J. L. (2005). *Obras Completas 1923-1949 (OCI), volumen I*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2005). *Obras Completas 1952-1972 (OCII), volumen II*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2005). *Obras Completas 1975-1985 (OCIII), volumen III*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Braunstein, N. (2008). *Memoria y espanto O el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI.
- Cajero, A. (2004). Un poema olvidado de “Fervor de Buenos Aires”: ‘Tarde lacia’. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52 (2), 509-514.

- Caracciolo, E. (1977). Poesía amorosa de Borges. *Revista Iberoamericana*, 43 (100-101), 561-574.
- Chemama, R. (1996). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De la Fuente, A. (2018). *Borges, Desire, and Sex*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Díaz, V. (2001). El lenguaje y la muerte. *Acheronta*, 14, 372-377.
- Echavarría, A. (1977). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius: creación de un lenguaje y crítica del lenguaje. *Revista Iberoamericana*, 43 (100-101), 399-414.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Farag, I. (2010). Un patrón estructural del laberinto borgeano: "El inmortal". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 123-137.
- Freud, S. (2010). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gerber, D. (2008). *De la erótica a la clínica: el sujeto en entredicho*. Buenos Aires: Lazos.
- Huici, A. (1998). *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Kancyper, L. (2003). *Jorge Luis Borges, o la pasión de la amistad*. Buenos Aires: Lumen.
- Kristeva, J. (2000). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan, libro 10: la angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2009). *Escritos I*. México: Siglo XXI.

- Laplanche, J. y Pontalis, J. (2013). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Levine, S. (1977). Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto. *Revista Iberoamericana*, 43 (100-101), 415-432.
- Marín, N. (2009). *Borges, Freud, Lacan: los senderos trifurcados del deseo*. Distrito Federal: Ediciones y Gráficos Eón.
- Massuh, G. (1980). *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Belgrano.
- Miller, J. (1993). *De semblantes y mujeres*. Buenos Aires: Cuadernos del Pasador.
- Molloy, S. (1977). “Dios acecha en los intervalos”: simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges. *Revista Iberoamericana*, 43 (100-101), 381-398.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Morales, F. (2009). Las infamias estéticas de Borges. *Estudios humanísticos. Filología*, 31, 185-217.
- Núñez, H. (2017). J. L. Borges on dreams, nightmares and the supernatural: a psychoanalytic approach. *Bulletin of Spanish Studies*, 94 (7), 1179-1194.
- Pérez, R. (2010). *La imagen femenina en la narrativa de Borges*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Pérez, R., Stajnfeld, S. (2016). El centelleo de la infamia: los personajes de Historia universal de la infamia. *Aisthesis*, 59, 55-73.
- Rodríguez, E. (1987). *Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Sánchez, B. (2018). La práctica de la letra versus el psicoanálisis aplicado. *Revista Virtualia*, 34, 1-13.
- Sarlo, B. (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. México: Siglo XXI.
- Serra, E. (1977). La Estrategia del Lenguaje en Historia Universal de la Infamia. *Revista Iberoamericana*, 43 (100-101), 657-664.
- Sotomayor, M. (2010). *La sexualidad en la narrativa de Jorge Luis Borges* (tesis de magíster). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Svendsen, L. (2008). *Filosofía del tedio*. México: Tusquets editores.
- Tappan, E. (2015). *El precipitado simbólico. Antropología, lenguaje y psicoanálisis*. México: Paradiso editores.
- Urbina, M. (2010). *Borges, creador de Dios. La configuración de Dios como personaje en la narrativa borgeana*. México: Ediciones Eón.
- Valderrama, M. (2008). Los personajes infames en la narrativa breve de Jorge Luis Borges. *Moenia*, 14, 93-124.
- Woscoboinik, J. (1988). *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*. Buenos Aires: Editorial Trieb.