

BORGES Y LAS ESCRITURAS DEL YO

Alberto del Pozo
Vanderbilt University

Una máscara no será nunca un objeto entre otros.
Mijaíl Bajtín. *La cultura de la Edad Media y el Renacimiento*

Confesar un hecho es dejar de ser el actor para ser un testigo, para ser
alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó.
Jorge Luis Borges. “Guayaquil”

Introducción

Como mi propósito en este trabajo consiste en describir un estudio tropológico de las escrituras del yo en Borges, y dirigir esa descripción hacia su posible sentido ético, no será completamente arbitrario que comience relatando una anécdota personal. Ocurrió hace unos años, durante una clase de literatura. El que por entonces era mi profesor hablaba de la constitución de sujetos históricos por medio del lenguaje, y para ello citó una frase del ensayo “El falso problema de Ugolino,” de Borges; concretamente, el tópico de que un personaje literario no es sino una “sarta de palabras.” Casualmente había leído días atrás ese ensayo, así que al oír aquello reaccioné diciendo que la frase no era de Borges, pese a aparecer en el ensayo, sino de Stevenson, y que en realidad el ensayo de Borges no proponía eso, sino más bien lo contrario: que el personaje de Ugolino era ambiguo porque Dante así lo había querido, al escribir el excelente verso “El hambre pudo más que el dolor.”

Quizá hoy, a principios del siglo XXI, sí sea momento de replantearnos qué puede hacer un crítico cuando, invocando falacias autoriales o intencionales, o imposibilidades lingüísticas, se le proscribe toda alusión a la maestría de un autor que no tenga un cariz meramente apologético. Mi tarea aquí es ésta precisamente: intentar revelar someramente algunas de esas argucias de Borges, con respecto a las escrituras del yo.¹ Por razones de espacio, me limitaré a un esbozo de los problemas teóricos mayores que esta tarea implicaría. Primero, analizaré a modo de ejemplo dos de los marcos teóricos postestructurales que más afianzados han estado en el pensamiento crítico actual; dos marcos que, pese a sus diferencias radicales, subrayan de un modo similar las imposibilidades o la inconveniencia de mantener un sujeto centrado, y terminan por aconsejar una prudente suspensión de la agencia, para centrarse en las figuras retóricas que constituye la escritura del yo: la prosopopeya, tomada en su sentido negativo. Me refiero en concreto al *de-facement* demaniano y al concepto de *Ideology* de Althusser. Ambos paradigmas, como digo, sustituyen al sujeto consciente para llegar a un método tropológico, y yo espero proceder aquí al revés: vislumbrar a un sujeto consciente plausible, a través de una disposición tropológica específica. Para ello someteré a estos dos marcos a un contraste con el texto “Borges y yo,”

tratando de mostrar cómo la escritura de Borges, pese a que se la considera unánimemente como precursora de estos modelos postestructurales, tiende a desviarse de ellos, así como de las cegueras de sentido a las que nos aboca la asunción de los mismos en el discurso crítico, y se dirige, en cambio, hacia una afirmación ética de la agencia humana, que toma la forma de una mascarada; en palabras más sencillas, estudiaré cómo la escritura de Borges se dirige hacia una afirmación de la posibilidad de hablar, y no hacia su negación, sin llegar a plantear la vuelta a un sujeto cartesiano, centrado, e impasible.

Primera imposibilidad. El *de-facement*

Posiblemente las teorías esbozadas por Paul de Man, en 1979, en su artículo “The Autobiography as De-facement” han sido las que más impacto han tenido en el estudio de las escrituras del yo los últimos veinticinco años. Estas ideas se pueden resumir así: la autobiografía no es un género, sino una forma de leer el texto literario, y en cuanto tal, su estudio no se puede limitar al corpus canónico de textos que reciben esta denominación; ir más allá de él es necesario. Por otro lado, el estudio de la autobiografía debe ser tropológico: la autobiografía se construye a través de la figura de la “prosopopeya,” que de Man entiende como una máscara deformante; máscara que interrumpe las líneas de continuidad referencial que se establecen en lo que Lejeune llamaba pacto autobiográfico. Se asume, por tanto, esa fractura referencial como el momento de nacimiento del discurso autobiográfico, idea por lo demás inversa a la tradicional de la historia literaria. Como lectores de autobiografías, parece querer decir de Man, asumimos demasiado rápido la identificación entre el autor que escribe, por un lado, y la conciencia que se muestra en las diversas escrituras del yo, por otro. La presencia de esa identificación es, para de Man, una ausencia, en realidad, y una ausencia necesaria, pues sin ella no se puede constituir al sujeto que funda el discurso autobiográfico. Por tanto, el yo sufre un *de-facement*, al estar encerrado en esa aporía de la que no parece haber salida alguna: para hablar hace falta perder la propia cara, y sustituirla por una máscara; toda escritura del “yo” pasa a ser, entonces una especie de mascarada (de la muerte), y esa muerte viene a ser necesaria como inauguración del discurso. En palabras del propio de Man, lo que el tropo de la prosopopeya expresa es, en última instancia, “the impossibility of coming into being” (“Autobiography” 922). El discurso autobiográfico pasa a asociarse necesariamente a la elegía y al epitafio (elegía, por el antiguo método, epitafio, por los que todavía creen en él, e inauguración, al final, de posibilidades nuevas de hablar que apenas son exploradas).

Me atrevería a decir que los seguidores de las tesis de de Man se han centrado más en subrayar las imposibilidades que su teoría expone, ese carácter último de elegía o de epitafio, que en explorar las posibilidades que abre. Es decir, se ha juzgado más sabio, o más posmoderno, o más prudente, centrarse en el *blindness* que en el *insight*, por usar los términos del propio de Man. Es cuando menos curioso que un pensamiento como la deconstrucción, que se propone como la renovación de las renovaciones, y que hace un considerable esfuerzo por proponerse abierto al futuro, sea a la postre incapaz de hacer ningún tipo de afirmación, o al menos lo haga siempre con delicadeza extrema y subrayando sus propias dudas, como si temiera que su propio gesto negativo fuera a volverse contra sus tesis. Esa especie de trauma

interno, que quizá no sería exagerado calificar de paranoia crítica, ha conseguido elaborar una meticulosa retórica de la duda sabia, pero, en realidad, aporta más bien poco a la comprensión estética y ética de un escritor como Borges, excepto cuando las reglas de juego que impone esa retórica de la duda son vulneradas. Los que aspiran a hacer crítica sobre la obra del escritor argentino tienen la suerte, por otro lado, de contar con ese marco, que ahorra análisis textuales muy complejos y farragosos (hacia los que paradójicamente tienden tanto de Man como Derrida en sus acercamientos a la literatura).

Nadie podrá negar, pese a las anteriores afirmaciones, que Borges utiliza la imposibilidad de escribir sobre uno mismo como tema central, o lateral, de muchos de sus cuentos, pero el análisis crítico no puede conformarse simplemente con subrayar ese gesto aporético una y otra vez. Con esto quiero decir simplemente que, pese a partir de esa imposibilidad, me parece problemático afirmar que los cuentos de Borges concluyan en ella. Del mismo modo que John Barth pensaba en una motivación constructiva para “la literatura del agotamiento,” es decir, en la renovación de la literatura mediante la dilapidación de sus medios (Barth 82-5), habría que plantearse que la imposibilidad autobiográfica, señalada por los seguidores de de Man, más que por de Man mismo, está presente en “La forma de la espada,” en “Guayaquil,” en “Borges y yo,” en “El Zahir” o en “Un sueño,” de una manera cuando menos paradójica. En todos estos cuentos, tal imposibilidad parece ser el punto de partida, pero ¿hasta qué punto se puede decir que es su punto de llegada? ¿No será que la coincidencia entre ese punto de partida y el punto de llegada de la deconstrucción instaura una posición tan cómoda que desaconseja intentar ir más allá?

Una prueba de cómo opera este pensamiento reduccionista, voluntariamente aporético, la encontramos en el acercamiento del propio de Man a la escritura de Borges. En un pequeño artículo traducido y compilado por Jaime Alazraki, de Man observa la imposibilidad de reducir a crítica los textos de Borges, basando esa imposibilidad en el estilo borgiano, y cito: “En Borges el estilo se convierte en el acto ordenador pero desintegrante que transforma la unidad empírica en la enumeración de sus partes aisladas” (de Man, “Un maestro” 150). Es de notar la expresión “ordenador pero desintegrante:” la disposición sintáctica de esos términos no es casual. Con mejor lógica, Borges ha escrito, en las últimas líneas de “La biblioteca de Babel” que un desorden repetido puede pasar a ser un orden. Pese a esta declaración parcial de de Man, un poco más adelante se afirma lo siguiente:

Todas las narraciones tienen una estructura similar de imagen reflejada en el espejo, aunque los artificios varían con ingeniosidad diabólica. [...]. En otros cuentos de *Laberintos*, como “El Inmortal,” “El Zahir” o “La muerte y la brújula” la complicación se lleva tan lejos que resulta virtualmente imposible describirla. (de Man, “Un maestro” 148)

Si a de Man le parece imposible describir la estructura de los cuentos de Borges, entonces, ¿sobre qué base se puede hacer la afirmación de que su estilo concluye en la imposibilidad de hablar sobre sus cuentos, que parecen estar contruidos bajo el inestable imperio de la ambigüedad? Es de notar que dos de los cuentos que enumeraba de Man, “El Inmortal” y “El Zahir,” tienen una forma confesional que es

sustancial a muchos otros cuentos de Borges; se configuran como escrituras del yo, sólo que son más complejas de lo habitual; un análisis minucioso de “El Zahir,” que por motivos de espacio no puedo realizar aquí, revelaría que el cuento establece la ruptura entre escritor y personaje que narra, es decir, que pese a que el personaje que firma es Borges, esa identidad no se propone como imagen inserta en el texto del escritor, sino que, al revés, ésta se subordina a aquélla, es una mascarada estratégicamente dispuesta. Se inaugura así la confesión ficticia, que rige innumerables narraciones del autor; esto es lo que ocurre también en “El Aleph.” La rotura con el carácter referencial hace visible la prosopopeya, pero de nuevo, ¿hemos de conformarnos con las imposibilidades que esa figura impone, o podemos intentar ver qué revela? En mi opinión, la clase de prosopopeyas que suele utilizar Borges se basa no en la idea de subrayar la imposibilidad de la agencia del sujeto, sino en algo bien diferente: son el intento de disociar al sujeto que habla de su identidad personal. La figura surge para que el primero pueda hablar por fuera de la segunda.

Con mayor precisión que de Man, Silvia Molloy ha esbozado este problema crítico de no poder concluir nada seguro sobre los textos de Borges. Ella piensa que el problema de decir la palabra definitiva sobre Borges reside en lo que llama “resto diferencial.” Éste se describe en *Las letras de Borges* como la diferente serie de elementos de sentido que desbordan las estructuras binarias de los cuentos de Borges, y, al desbordarlas, sumen el discurso en una ambigüedad cenital (75-83), que tiende a lo infinito. Ella examina esos restos, sin conformarse simplemente con subrayar las imposibilidades que impone la duda metódica demaniana, y esboza una suerte de tropología para las letras de Borges.

Llegados a este punto surge el segundo problema (que en realidad, es doble) de este discurso crítico a la hora de establecer una tropología específica para delimitar las escrituras del yo borgianas, y es, primero, que Molloy subraya de nuevo la importancia de la seriedad (que la prosopopeya provoca) sobre la risa que también desencadena el tropo de la prosopopeya. La risa es una especie de exceso: casi aparece como una consecuencia fortuita y frívola, un precio que hay que pagar por la riqueza filosófica que nos aporta esa seriedad. Lo cual se traduce en un detalle fundamental que rige gran parte de *Las letras de Borges*: la tropología esbozada por Molloy es necesariamente una tropología de esa seriedad,² y la risa queda como un fenómeno puramente marginal. Se recurre a términos como “desdoblamiento,” “diseminación,” etc., cuya precisión terminológica es tan proverbial como sospechosa, aunque a veces se vislumbran, como veremos, atisbos de una intuición crítica bien diferente, relacionada con la risa.

Convendría recordar aquí la archiconocida escena inaugural del Foucault de *Las palabras y las cosas*, escena a la que, como muchos otros críticos de Borges, se refiere Molloy en su libro (76). El vínculo entre el argentino y el francés ha sido subrayado una y otra vez. Como es sabido, Foucault (en la escena inaugural de *Las palabras y las cosas*), al leer la no menos famosa enumeración disparatada de los animales de la enciclopedia china, afirmaba sentir una mezcla de inquietud y diversión. Esa riqueza de la inquietud, pese a la opinión de Molloy, no se impone en la crítica borgesiana; me atrevo a afirmar lo contrario, que se impone descaradamente, y la razón es muy simple: no basta con defender el ludismo de Borges para justificar una lectura humorística de sus ensayos. Si hay un fenómeno que ha sido ignorado

soberanamente por la crítica borgiana, pese a su importancia, es precisamente el humorismo. No es que no se perciba, sino que no se entiende lo que el humorismo realmente es: la expresión de una utopía, la de un mundo sin identidades. Tampoco se repara en que la inquietud de Foucault radica en el contraste entre el intento del (anónimo) enciclopedista chino y el suyo.

Foucault ha intentado formular una especie de tipología discursiva, es decir, reglas epistemológicas para la formación histórica de los diversos discursos disciplinares, y en ese sentido, en cuanto que esas reglas son rígidas y se cumplen necesariamente, determinando todas las posibilidades de hablar de una época, el humorismo resulta proscrito o es simplemente la máquina que engrasa los mecanismos de control hegemónicos. El enciclopedista chino inquieta a Foucault, en cambio, porque está aliado con el humorismo, y por ello es capaz de proponer un orden voluntariamente disparatado, que no puede ser entendido totalmente en las coordenadas en las que se produce (¿no podría esa enumeración de animales ser producto de la pluma de Borges, o de Burton?). Las categorías que aporta ese enciclopedista para la clasificación de los animales son tan descabaladas que por fuerza revelan una cierta conciencia de ese disparate. Como esto no puede ser probado positivamente, se consideraría una falacia, y sin embargo, es innegable la maestría literaria en la elaboración de disparates, uno de los géneros orales del humorismo, en definitiva, que Borges no subraya al azar, pues también él es un maestro (tanto en identificarlos como en elaborarlos).

La inquietud de Foucault, por tanto, no proviene simplemente del vértigo que se debe sentir al intentar clasificar el Universo (que Foucault traduce indiscutiblemente, durante toda su producción, en el relativismo sustancial de las categorías que propone), sino de algo más profundo y recóndito: de que su intento filosófico, que trata de definir reglas discursivas prescindiendo de los sujetos que conforman los discursos, de pronto encuentra a alguien que no sólo ha renunciado a esa tarea, sino que parece hablar otro lenguaje que no es el suyo: un lenguaje que inquieta al que todavía quisiera permanecer en ese otro orden seguro de inestabilidades, valga la paradoja. Se trata de un lenguaje que hace reír porque es la expresión de un mundo nuevo, una intención que se percibe porque se funda sobre un exceso incomprensible, si no es voluntario. Lo contrario supondría afirmar que el gesto de Foucault y el del consabido enciclopedista chino son idénticos: en realidad Foucault es la variante seria más consecuente de lo que ese enciclopedista propone. Pero el problema es que Borges está más cerca del enciclopedista que de Foucault.

El segundo de los problemas es más grave aún, y radica en la escasa precisión de los términos “retórica” y “tropología.” Esas categorías, a las que parecen llevarnos las coordenadas del discurso demaniano, desaconsejan un acercamiento ético al texto: los problemas éticos son necesariamente problemas lingüísticos, dentro de la deconstrucción; son irresolubles además, pues ¿quién se atrevería a afirmar que puede escapar del lenguaje? Lo sorprendente es que, pese a esa imposibilidad lógica, Molloy habla en *Las letras de Borges*, por ejemplo, de que categorías como la “codicia” rigen muchas de las narraciones de Borges, y al hacerlo da, inevitablemente, un paso más allá de de Man (Molloy 98-101). Mi

tropología ha de seguir esta línea de la “codicia,” que yo entiendo como el resultado de un análisis de las figuras que vienen del mundo de la risa, y no del de la seriedad.

Segunda imposibilidad. El concepto de *Ideology* y el sujeto desaconsejado

La segunda de las imposibilidades radica en la constitución del sujeto. Althusser señaló, en un artículo famoso, “Ideology and Ideological State Apparatuses,” que el efecto por excelencia del control ideológico radica en constituir al sujeto como tal, y de hacer invisible los mecanismos de interpelación con los que se le construye y controla. Para Althusser, que analiza estos mecanismos y les confiere un poder absoluto y eterno, la problemática de la escritura del yo es que necesariamente ésta pasa por una afirmación de la subjetividad, y en el momento en que ocurre esto, se convierte al individuo en un sujeto mediado por la Ideología. Para lo que toca a este trabajo, se podría decir que Althusser no negaría la maestría de Borges, su agencia sobre el lenguaje, sino que diría que esa especificidad es precisamente donde mejor se ve el efecto ideológico.

Se dirá que Althusser, en su artículo, no se centra apenas en la literatura, tampoco en la autobiografía, y menos aún en la prosopopeya. Hay un momento casi al final del trabajo, sin embargo, que pone en entredicho estas afirmaciones. Althusser señala, en una nota marginal, el (eterno) mecanismo de interpelación de su propia escritura, que afirma, es ideológico, ya que el gesto del escritor se realiza en 1969 y perdurará tal cual. En cambio, el lector al que va dirigido variará de época a época, pero igualmente será constituido como lector, es decir, como sujeto (aceptando que el segundo tiene como petición de principio la presencia del primero). Y si ese mecanismo ideológico se haya presente (aunque solapado) en un ensayo, que por lo general es un género que tiende a eliminar la molesta presencia de un yo que habla, ¿qué no se podría decir de la escritura del yo por excelencia de Occidente, la autobiografía? Otro momento singular sobre la escritura del yo es éste que sangro a continuación, en el que Althusser, en el artículo ya mencionado, está intentando ejemplificar como funciona la Ideología en el caso específico de la religión cristiana, y recurre para ello, sin mencionarla, a la prosopopeya, nada menos que para “hacer hablar” a la Ideología:

Let us therefore consider the Christian religious ideology. I shall use a rhetorical figure and “make it speak,” i.e. collect into a fictional discourse what it “says” not only in its Two Testaments [...] but also in its practices, its rituals, its ceremonies and its sacraments. [...] “I address myself to you, human individual called Peter (every individual is called by his name, in the passive sense, it is never he who provides his own name) [...].” (Althusser 177)

Con ello no incurre sólo en un discurso paródico de un yo ficticio (el de Dios), sino que revela que un gesto de resistencia a la Ideología obliga al uso de ese discurso paródico. Althusser no reflexiona sobre esto, y no se pregunta tampoco por qué es necesario que ese nombre propio, *Peter*, aparezca. Simplemente hace notar que es necesario, y que no depende del sujeto. De hecho, el nombre propio parece consustancial a la teoría de Althusser, porque nadie puede ganar conciencia de su irrepetibilidad,

efecto básico de la constitución ideológica del sujeto, sin ese nombre propio, aunque Althusser parece creer que basta el uso de un pronombre para ello (como revela el afamado ejemplo de la interpelación policial, el “Eh, you”). Así llegamos, lógicamente, a la yuxtaposición de un nombre y un pronombre en la escritura de Borges, que el escritor argentino explora en el cuento que analizaré a continuación.

“Borges y yo”: redundancias, mutismos y ventriloquias.

Un examen del relato “Borges y yo” muestra en realidad un proceso de lucha en la escena de la escritura,³ de interpelaciones cruzadas, entre el pronombre y el nombre propio. “No sé cuál de los dos escribe esta página,” la frase con la que concluye este relato, es quizá la más citada para invocar la ambigüedad que parece presidir la supuesta poética postestructural de Borges. Si la tesis de este trabajo no es errónea, esta frase cobra sentido dentro de las tesis postestructurales antes señaladas (“the impossibility of coming into being,” o el sujeto mediado por la Ideología en cuanto que sujeto), o mejor dicho, esas tesis, consiguen cifrar dónde estaba la novedad del texto de Borges: en que avanzaba dichas tesis. El pensamiento crítico simplemente tiene que enlazar esa frase con el supuesto teórico de la prosopopeya o de la Ideología, para que el texto, hasta entonces oscuro, cobre sentido; o para que lo gane la teoría. La circularidad del proceso es ejemplar y hubiera divertido mucho al mismo Borges.

Interpelar a alguien es someterle no sólo a la Ideología, sino a un preciso mecanismo de identidades, a flujos de poder que rigen la constitución de las mismas. Según mi hipótesis de lectura de “Borges y yo,” el sujeto, el “yo” que escribe o que parece escribir, no sólo se vuelve opaco en la narración, sino que se revela contra la identidad que lo rige, el apellido “Borges.” Aunque parece diluirse, o rendirse, en aquel al que en principio enfrenta en esa frase final, como veremos, ese “diluirse” no puede ser entendido como una claudicación abierta ante la omnipotente capacidad deformadora del lenguaje, sino más bien como todo lo contrario. Es cierto que “Borges y yo” no es sino la minuciosa preparación del efecto ambiguo que va a producir la frase final, pero no menos cierto es que esa preparación modifica la intención de la misma. Si se la devuelve al texto, la frase no expresa duda, sino inquietud; pero no la del sujeto que escribe, sino de la casi omnipotente identidad: el que escribe esa frase final es “Borges,” y no “yo.”

En términos gramaticales, el poder ideológico se expresa en el lenguaje, como dominio del nombre propio sobre el pro-nombre. Esta afirmación contrasta con la que yo he propuesto, y me obliga a volver sobre lo que Borges escribe de Borges en “Borges y yo.” No repito el nombre por un despiste retórico, sino porque el título insta una tautología, una redundancia. El mismo escritor indicó más de una vez, por ejemplo en “La biblioteca de Babel” que “Hablar es incurrir en tautologías” (I, 286), otra de esas citas que se desgajan del texto borgiano y se convierten en tópicos. Pero, en la tautología, ¿incurrimos realmente? Pienso que quizá recurrimos a ella, más que incurrir. La tautología, clásicamente, es la expresión de un predicado que ya venía dado en el sujeto. A esto se podría contestar fácilmente, ya que la tautología sólo es redundante, sólo es tautología como tal, para los lógicos, siendo algo absolutamente común en el lenguaje corriente. Resulta curiosa, en esta misma línea, la simpatía que

Borges muestra hacia algunas expresiones tautológicas, como la expresión inglesa *forever and a day* (Peicovich 126-7). La razón de ese interés es que esta sentencia no es una tautología: es una metáfora, donde el segundo término marca la imposibilidad del primero, revocando humorísticamente el poder que *forever* invoca (la eternidad). Del mismo modo, la tautología “Borges y yo” imposibilita, como veremos, el sentido de propiedad y de poder absoluto sobre el sujeto, que instaura el primer predicado, “Borges,” nombre propio, cifra de la identidad que cierra el relato, sobre el yo, que parece un mero soporte de tan compleja literatura. El relato confesional se convierte entonces en el pliegue necesario por el que una cierta resistencia puede ser instaurada. La innovación de Borges en este texto pasa por esta nueva concepción de la confesión como lugar no de postración, sino de batalla: contra la identidad personal.

De aquí podemos sacar una valiosa lección, y es que la prosopopeya, cuando es vinculada a las diversas escrituras del yo, implica una tautología. Bien pensado, la prosopopeya de de Man consiste en que un hombre se vista con la máscara de un hombre para hablar de sí mismo, lo que demuestra que el primero no podía ser tal. A la prosopopeya se la denomina también personificación, y quizá bajo ese nombre la naturaleza tautológica del tropo resulte más clara. Decir que la prosopopeya es tautológica no implica decir que es una estupidez o una arbitrariedad, ni mucho menos. La tautología es algo absolutamente común en el lenguaje corriente, y puede tener un poder desestabilizador. Como en *forever and a day* el *day* trabaja contra *forever*, “yo” trabaja en el texto contra “Borges.” La máscara de la prosopopeya es en realidad la única manera de liberarse de la identidad personal; el *de-facement* pasa de condición a estrategia. Borges, como escritor, no puede conjurar la ambigüedad sustancial del lenguaje humano, pero puede situarse en una posición que le permita reapropiarse de esa ambigüedad, y convertirla en técnica literaria. Como en el carnaval bajtiniano, los que participan en él han de vestir una máscara, no para morir, sino para morir y renacer como un otro posible en un mundo más justo.

En “Borges y yo” asistimos a ese proceso. El escritor argentino saca todo el fruto posible de la captación de ese exceso que es el “yo” en relación con “Borges.” El texto se presenta aparentemente como el intento de resistencia fútil de un yo tautológico, excesivo, que tendrá que plegarse finalmente a los designios de Borges. A poco que leemos, nos damos cuenta de que la separación entre lo que se denomina “Borges” y lo que se denomina “yo” es la clásica separación escritor/hombre. Todo escritor, es sabido, sacrifica su vida a su obra, en una forma u otra (o juega a que la sacrifica), y no pocas veces ese sacrificio se anuncia desde paratextos a su obra: normalmente, noticias del escritor que dan sus amigos, sus familiares, o sus allegados. El patetismo de estos gestos de sacrificio, viene a colaborar en la construcción de una imagen casi heroica de los autores. El tema, tan común en la literatura del siglo XX, es tomado y reelaborado por Borges, que lo lleva en este texto a su límite y a su exasperación. Silvia Molloy llama a esto “escena de escritura” y le confiere un lugar fundamental en la constitución del sujeto autobiográfico latinoamericano.

Pero ese carácter exasperador, humorístico, no se percibe, y la prueba de que el cuento se ha leído de forma diferente es precisamente la cita desgajada de la frase “No sé cuál de los dos escribe esta página.” Si esa operación es pertinente, si la frase se puede desgajar del texto en el que está inscrita, y

puede citarse fuera de él sin problema alguno, es como si ella sola contuviera la esencia de la innovación borgiana.⁴ Lo primero que llama la atención es la fisura entre esta frase “No sé cuál de los dos escribe esta página” y el resto del texto. “Borges y yo” consta de dos párrafos, y el segundo de ellos es solamente esta frase. ¿Cuál es la razón de esta fractura? En el primer párrafo se parece preparar someramente el camino que nos llevará al segundo. Ese camino pasa por demostrar la futilidad de toda sublevación contra la identidad personal. El “yo,” desde su escritura, constituye una fragmentación entre sujeto e identidad, y atribuye a la segunda, a “Borges,” un poder de absorción sobre el primero que crece conforme avanza el primer párrafo. Cuanto más trata el “yo” de metamorfosearse para huir de la absorción, con más fuerza se resitúa “Borges” en los cambios, más se agranda su figura. Nada puede salvar al “yo” de esa posesión, que han convertido sus gustos, su vida entera, en una “mecánica;” ese Borges es otro, además, que comparte las preferencias del yo “pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor.”⁵ El “yo” afirma que “poco a poco voy cediéndole todo;” y también que “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas.” Finalmente, se establece la proposición aditiva que va a entrar en colisión lógica con la última frase del relato, y que ocupa la última línea del primer párrafo: “Así, mi vida es una fuga, y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro” (351).

Digo que entra en colisión con el tan traído y llevado “No sé cuál de los dos escribe esta página” porque, si en la línea anterior se ha concluido afirmando taxativamente que “todo es del otro,” la duda de la siguiente frase es por fuerza una incongruencia de “Borges,” no de “yo.” O mejor aún: es una voz ventricular, una suplantación. Se podría argumentar que no es así, que esa frase ilumina la visión del “yo,” que de repente advierte desde donde está hablando, dónde están siendo colocadas (es decir, resignificadas) sus palabras: en un texto del autor. Sin embargo, creo que el tiempo verbal presente de “todo es del otro” hace redundante esa súbita visión, porque la incluye dentro de sí misma: si todo es del otro, es lógico que esa práctica de la escritura también lo sea. Es imposible algo que escape de ese “todo.”⁶

En esa incongruencia radica pues la fuerza del “yo,” la fuerza que Althusser niega, salvo para lo que toca al discurso científico, y de Man no se atreve a afirmar, porque considera que la retórica está presente en todo acto lingüístico. Por el contrario, creo que se puede entender ese “todo es del otro,” esa incongruencia, junto con el cambio de párrafo, como la herida que se abre en el texto para marcar el paso de un hablante al “otro,” del “yo” a “Borges.” Ese “todo es del otro,” primero, traza la línea estratégica de silencio del “yo,” la idea a partir de cuya comprensión cabal ya no se puede seguir hablando: el momento en que nos damos cuenta de que las palabras revolucionarias se han vuelto atributo de alguien contra el que trabajábamos o contra el que pretendíamos trabajar. Segundo, sirve casi como el nombre de un personaje en una escena teatral: es como si el “yo” nos avisara de que ahora habla el otro. Sutilmente, el “yo” insinúa su imposibilidad lógica de seguir hablando, y le cede la palabra a su homólogo; como consecuencia, el texto se parte en dos párrafos, y “Borges,” sin percibir el mutismo estratégico del “yo,”

cae en un exceso, pronuncia la frase que de hecho le derrota, “No sé cuál de los dos escribe esta página,” dando cuenta así del fracaso de la absorción. La fuga del “yo” se completa así, y provoca una carcajada en el lector, que de repente ve que la imagen del sujeto reflejada en el espejo de la ideología, la identidad personal, ha empezado a hablar por sí sola, sin la presencia del sujeto que la debe fundamentar. La identidad no habla sino para expresar su terror de haber sido destronada; precisamente porque sin esa sumisión del “sujeto,” en cuyo movimiento de huida radica su poder (el de la identidad), no es sino un fanteoche, un poder hegemónico hecho pedazos.

Por lo tanto, el tono semipatético del “yo” en el primer párrafo no es sino una máscara que cubre otra posible intención; una prosopopeya, sí, pero deliberada, cuya función es poner a hablar a la identidad, y silenciar la parodia (parodia de la sumisión a la identidad personal, parodia que provoca la palabra, destronada, del otro). Desde esta tesis es posible invertir la sumisión del texto de Borges a la teoría postestructuralista y romper el círculo crítico; incluso, quizá, releer el texto demaniano y althusseriano, para hacer énfasis en las posibilidades humorísticas que abre la quiebra del poder absoluto del lenguaje o de la ideología, y no tanto en las imposibilidades que ambos nos imponen.⁷

Obras citadas

Alazraki, Jaime. Ed. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1986.

Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Toward and Investigation.” *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971. 145-181.

Barth, John, “La literatura como agotamiento.” Trad. Jaime Alazraki. *Jorge Luis Borges*. Alazraki, Jaime. Ed. Madrid: Taurus, 1986. 82-94.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. México: FCE, 1991.

Borges, Jorge Luis. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México: FCE, 1997.

De Man, Paul. “The Autobiography as De-facement.” *MLN* 3 (1979): 919-930.

---. “Un maestro moderno.” Trad. Jaime Alazraki. *Jorge Luis Borges*. Alazraki, Jaime. Ed. Madrid: Taurus, 1986. 144-151.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Barcelona: Paidós, 1999.

Molloy, Silvia. *Las letras de Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

---. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1996.

Peicovich, Esteban. *Borges el palabrasta*. Madrid: Letra viva, 1980.

¹ Con este término me refiero fundamentalmente a los dos géneros mayores que la literatura ha conseguido delimitar: la autobiografía y la confesión. Evidentemente no son el mismo género. Si utilizo este término, por lo demás bien ambiguo, para referirme a los dos, es porque en este trabajo me importa menos la precisión genérica que la tonalidad de los textos de Borges, y esa tonalidad es bien difícil de precisar, pues ambos géneros, caracterizados este por la autohumillación, el otro por el autoencomio, se funden en los textos de Borges sin apenas solución de continuidad.

² Sin duda, Molloy no le teme a la risa; el prurito aquí es que la risa, como mecanismo desestabilizador de identidades, acabe por desbordar la “argentinidad” de Borges, o su “latinoamericanidad,” es decir, su identidad cultural; la risa se volvería entonces un mecanismo político ineficaz, además en el momento cuando se está consiguiendo hacer visible la diferencia de las literaturas hispanoamericanas con respecto a los modelos europeos. Eso no significa que la risa les esté vedada a los argentinos, ni mucho menos. Quiere decir que la risa nunca será el atributo particular de alguna cultura en particular; no es patrimonio de nadie, nunca podrá ser el mecanismo diferenciador de una cultura entre las demás. Darío lo ha dicho cuando describe, en “Divagación,” cómo la risa hace temblar las barbas del Dios Término, es decir, del dios de las fronteras. Borges se ríe y lo hace todo el tiempo, y sobre todo de su cultura: cuando rehace el Martín Fierro en “El fin,” cuando señala que el modelo de don Segundo Sombra es “Kim,” de Kipling, cuando hace que un chino hable como un nazi, queriendo demostrarles a los nazis que su raza (la china) no era inferior a la raza aria, en “El jardín de los senderos que se bifurcan,” cuando dice que los grandes escritores suelen ser como el antídoto de las naciones desde las que escriben (Shakespeare contra la flema inglesa, Cervantes contra la intolerancia española). Con esto se está oponiendo, de hecho, a una lectura en que los atributos de la nación y del escritor son los mismos, como si el escritor derivara de esa nación.

³ Tomo el término del libro de Molloy *Acto de presencia* (22). Allí se explica la importancia de la escena de la escritura y de la lectura en la narración autobiográfica, a la que me referiré más por extenso en adelante.

⁴ Lo mismo se podría decir de “La ambigüedad es una riqueza,” frase que aparece en “Pierre Menard, autor del Quijote” y que a menudo se desplaza del texto en el que está inscrita, perdiendo en el proceso, paradójicamente, su ambigüedad sustancial.

⁵ Althusser define también el efecto ideológico como una disposición de papeles, de roles sociales, como una *mise en scène* (177), repitiendo sin advertirlo la vieja metáfora del mundo como teatro, también reelaborada por Borges en “Tema del traidor y del héroe.” A los ejemplos de interpelación que propone, Althusser los denomina también “theoretical scenes” (174).

⁶ Entiendo que ese “todo” funciona de manera similar a “forever” y a “Borges.”

⁷ De una manera muy diferente pero igualmente afirmativa, lee Derrida las tesis de de Man en el artículo “Mnemosyne,” incluido en *Memorias para Paul de Man*.
