

Yo y el otro, Eros y Tánatos, masculino y femenino

“Espacio y tiempo y Borges ya me dejan” se lee al terminar el poema “Límites”. Y, al empezar “The thing I am”: “He olvidado mi nombre. No soy Borges”. Este escritor que, sobre todo en sus últimos tiempos, tan obsesivamente ha dicho “soy” y explorado las distintas identidades que abre esta primera del singular del inasible verbo ser (una de las pocas cosas que nos está vedado definir, bajo pena de tautología: “el ser es...”), de pronto queda reducido a un mero pronombre: yo. Un puro y abstracto yo, que no es Borges ni se refiere a nadie, sino que parece haberse contraído a mera función gramatical: sujeto a secas, sujeto del lenguaje.

Ítem más: sujeto en general, en tanto el lenguaje es general y el invocado ser (“soy, no soy”) también lo es. ¿Quién es ese yo a quien no se puede nombrar, porque todo nombre lo ha abandonado, y apenas se puede invocar como tú o usted? Desde luego, no es Borges, es otro. Y en esa bisagra en que Borges, el espacio y el tiempo se borran y el yo queda, se instala una primera y decisiva aparición del otro, el que está dentro de cada quien, quizás en el núcleo mismo del quien, y que resulta anónimo.

No es casual que, de modo insistente, Borges busque el nombre de ese otro innombrable y a la vez inderogable, y que trate de verlo fuera de sí, en un espacio objetivo. Las máscaras con que ha intentado cubrirlo son innumerables, casi siempre tomadas del doble mundo borgesiano: las armas y las letras. Cervantes, Quevedo, Emerson, el coronel Borges, el coronel Suárez, Gracián, Descartes, Walt Whitman, Homero, Camoens, el múltiple “Borges” que se desdobra entre joven y viejo, entre público y secreto, entre vivo y muerto, entre olvidado y eterno. Y suma y sigue hasta componer una de las típicas enumeraciones caóticas del escritor, que consiguen dibujar, el día de su término, su rostro. No insisto en el espejo, por ser una obviedad, pero sí retengo que estas máscaras cubren el espejo y, como suele ocurrir, al disimularlo, lo señalan.

El otro borgesiano, ya echado a andar fuera de quien lo menta, adquiere dos perfiles distintos, que encajan en la pareja diseñada alguna vez por

Hegel: el otro que forma parte de mí como yo formo parte de él, y el enemigo que me pone en peligro y del que debo defenderme. Con el otro cerebro tratados de paz, con el enemigo hago la guerra. El otro es la máscara y ese rostro que acecha en los espejos y que es el nuestro verdadero, el reflejo del cuerpo que denuncia nuestra condición mortal. El enemigo es el desafiante, el que promueve duelos a muerte. Esta opción abre dos zonas en el imaginario borgesiano: una zona liberal y pacífica, y una zona autoritaria y bélica. Las dos fascinaciones sarmentinas, la civilización y la barbarie, que se tocan trágicamente, por ejemplo, en el socorrido "Poema conjetural" donde la mirada de Borges se hechiza, a la vez, con el letrado Laprida, hombre de dictámenes y leyes, y el montonero que lo degüella con un íntimo cuchillo en la garganta.

En la paz rige el derecho y el poder se somete a reglamentos, leyes, cortapisas, garantías, etc. En la guerra rige la violencia y el poder se legitima como tal, es puro, desnudo y duro poder. Los cuchilleros borgesianos viven en guerra, en guerra sin causas ni adjetivos, en guerra limpia y abstracta. Sus enemigos suelen ser desconocidos para ellos, o apenas dotados de ínfimas noticias sobre su valor y pericia penderciera. No se pelean para ajustar cuentas, para zanjar lances de amor, celos, dinero o querellas políticas. No se odian ni se repelen. Simplemente, se perciben como señalados para dirimir quién sobrevive y quién perece.

El duelo borgesiano es religioso y persigue una identificación tanática: en el momento de morir, el vencido revela al vencedor que es él mismo, que se está muriendo como el otro habrá de morir, pues todos somos uno en tanto mortales, y nos sostiene la dispersa divinidad que se encarna en cada quien, esa divinidad que tal vez sostenga al yo sin nombre con que abrimos estas páginas. No casualmente el segundo de los poemas citados recoge en su título la palabra inglesa *thing*, equivalente de la alemana *Ding* y de la española *cosa*, pero de divergente etimología. *Cosa* evoca a causa, en tanto *Ting*, en antiguo alemán, designaba el sagrario de la aldea, el lugar intocable, el lugar en sí mismo, el puro y abstracto lugar, es decir, lo visiblemente santo. Es la Cosa de las cosas, la Cosa que no es ninguna cosa en particular y que es, a la vez, todas las cosas. El otro es el Otro, el ser por excelencia cuyo nombre nos está vedado y cuya posesión equivale a la muerte y a la cesación de la palabra, como se advierte en "La muerte y la brújula", por ejemplo.

El otro es una generalidad, el lenguaje. Ese lenguaje que expresa, torpe y pobremente, lo más íntimo que tenemos pero que, al tiempo, es radicalmente extraño, porque nos lo han impuesto y apenas nada podemos crear dentro de él, que nos crea como sujetos y conforma el sistema de

objetos que llamamos –por no tener mejor signo– mundo. Si acaso, el poeta, señor de la metáfora, se zafa de la férrea extrañeza del lenguaje e inventa el objeto inesperado o descubre la vinculación asombrosa de las palabras que se niegan a la costumbre.

Inventariando: hemos dado con tres otros: el yo puro y gramatical, el rostro de la máscara y el espejo, el lenguaje. Acaso sean distintas formulaciones de lo mismo, con lo que el otro es el mismo. No lo es cuando aparece en tanto enemigo y promesa de muerte, porque ni nos interpela ni nos deja interpelarlo sino, por el contrario, al proponernos un desafío mortífero nos señala el definitivo término de las palabras, el silencio radical de la muerte.

El triple nudo nos desliza hacia el espacio de un posible erotismo borgesiano. La palabra *erotismo* ha sido reducida y empobrecida por el hábito, de manera que sólo suele usarse para designar la excitación sexual. Lo erótico es apenas lo que pone caliente y cachondo. Ahora prefiero ampliar su significado, sin desdeñar la existencia de un erotismo sexual, pero que no es el único. *Eros* llamaban los griegos a un *syndesmos*, una suerte de demonio entre divino y humano, que aseguraba la unidad del mundo, y sin el cual estaríamos ante una desasida dispersión de objetos. El *Eros* era la afinidad que ligaba todas las cosas entre sí, el engrudo o cemento que hacía posible la construcción del mundo como tal, pegoteando todos los fragmentos del rompecabezas. A la vuelta de los siglos, ese buen lector de los griegos que es el doctor Freud, propone considerar erótica la tendencia de la materia viva a seguir viva, en tanto el Tánatos, su hermano enemigo (y no por ello menos fraternal) es la tendencia de la materia viva a retornar a lo inorgánico.

A Borges le gustaba poco la cercanía de Freud, pero no la de dos antecesores del mago vienés, Spinoza y Schopenhauer, seguramente –sobre todo el segundo– los filósofos más influyentes para el escritor argentino. El conatus spinociano es erótico: la persistencia eterna del ser. “Ser sin haber sido” es la fórmula borgesiana. O también: “Una cosa no hay y es el olvido”. La querencia de Borges en la teoría nietzscheana del eterno retorno se conecta fácilmente con este anhelo del *Eros*: no dejar de ser. Schopenhauer, a su vez, con ese *Wille* o querer (malamente traducido como voluntad) que todo lo quiere, hasta su propia extinción en el Nirvana, precede a la reflexión de Freud, hasta en su misma ambigüedad. En efecto, el querer busca satisfacerse, o sea cesar de querer. *Eros* se transforma en Tánatos, conciliados en el quietismo budista que, a través del filósofo alemán, va a dar en el escritor porteño.

La sede erótica borgesiana es el lenguaje, la palabra cuya utopía es el significado total que se confunde con el signo: la música. También para Schopenhauer, como para todos los románticos, la música –expresión inmediata del querer– es el Arte de las artes, el arte por antonomasia. El lenguaje une la caótica dispersión del mundo a la vez que retorna en el tiempo y vence a la muerte, pero el lenguaje es, a su tiempo, continua escisión entre signo y significado. Sólo un lenguaje que pudiera reunir ambos extremos en una suerte de alquimia semántica muy cercana a la unión sexual –la música, de nuevo– podría ser plenamente erótico. Un sonado (y tan sonoro) discípulo de Schopenhauer, Richard Wagner, propondrá conseguirlo en el drama musical.

Otras vertientes del erotismo son escasas en Borges, como son escasas sus referencias al cuerpo. Una estética de la pudibundez que opera con supresiones y vedas, desagua en esa fantasmagoría intelectual que compone la población de la ciudad borgesiana.

Los personajes de Borges no se encuentran para hacer el amor, perpetuar la especie, comer, dialogar. Los anima el lenguaje, que es la voz epónima de la poesía facturada por la artesanía del escritor. El contacto corporal por excelencia es tanático: el desafío, el duelo singular. Evoca las peleas homéricas: los ejércitos en pugna detienen su batallar y contemplan el enfrentamiento de dos héroes, normalmente sostenidos por dioses también enfrentados. Las armas utilizadas son blancas: espadas, puñales, lanzas. Un varón intenta penetrar el cuerpo de otro varón con un instrumento filoso que le dará muerte y gloria, todo por junto. Si de erotismo se trata, porque hay unión en la escisión –el desgarró, la herida– podría pensarse en un homoerotismo sádico.

Homosexualismo como tal, perfilado y nítido, creo que no lo hay en Borges. La ambigua historia narrada en “La intrusa” da que pensar en la relación entre los hermanos Nilssen, acaso uraniana, pero también en lo contrario: la búsqueda de la mujer, de la parte femenina que falta en su relación, y que acaba siendo esa intrusa que comparten, venden a un burdel, rescatan y finalmente matan, acaso comprendiendo que lo femenino es una intrusión en su vínculo.

Tampoco es claro el lesbianismo de Emma Zunz, fóbica a la relación sexual con varones y cariñosa amiga de sus amigas. En cambio, en ese cuento y en menciones a la cópula sexual que se repiten en la obra borgesiana, hay una abominación del acto: la cópula y el espejo son abominables, justamente, porque perpetúan la vida de una abominable especie como la humana. Emma se siente sometida al evento atroz al cual su padre sometió a su madre, una suerte de violación que ella difun-

dirá como tal cuando mate a Loewental en venganza por la humillación paterna. El rechazo de la cópula proviene del tabú, de no poder despegar la escena de la coyunda entre los padres, escena prohibida que se repite en presencia del acto sexual. El sexo, a su vez, aparece como violencia y sumisión, como ejercicio de un poder similar al de los contrincantes en el duelo. En cualquier caso, se advierte que la mujer no desea el vínculo, que es un ser ajeno al comercio sexual, como la madre en la visión del hijo.

Estas consideraciones nos llevan a la posición de la mujer en la literatura de Borges. Abundan las situaciones amorosas o, por mejor decir, una situación amorosa que insiste de modo circular. La amada borge-siana está ausente, como en sus poemas, o muerta, como en los cuentos "El Zahir" y "El Aleph", o tiene una calidad onírica, como en "Ulrike". Provoca la palabra del enamorado pero no la replica. Es una amada silenciosa. A veces se manifiesta dentro del amante como su parte femenina, esa mujer que le duele en todo el cuerpo o esa fantasía de "no haber dormido hasta la aurora / desgarrado y feliz", del poema "Elegía del recuerdo imposible".

Borges se afilia a la tradición del amor occidental que Denis de Rougemont se atreve a describir en su clásico y vapuleado libro *El amor y Occidente*. Desde Platón hasta el romanticismo, pasando por la poesía del amor cortés tardomedieval y el neoplatonismo renacentista, el amor occidental se une a la trascendencia, lo sagrado y la maldición del tabú transgredido. Es un amor asocial, ajeno al matrimonio aprobado por la mirada de los otros, secreto, que encubre una religiosidad matriarcal, originaría del culto hinduista a la Gran Abuela, la Sakti, Madre de las madres. Teodelina Villar, la esnob porteña que enamora al narrador de "El Zahir", revela en la noche de su velatorio el misterio que rodea a ciertos objetos insignificantes (una moneda de escaso valor) que sugieren la taciturna presencia de Dios. Beatriz en "El Aleph", aparte de evocar obviamente a la amada dantesca, lleva a los dos personajes que la amaron, el narrador y Daneri, a ese artefacto místico que permite ver, como Dios, cada objeto del universo y el objeto maravilloso en él. Siempre hay en la amada un más allá sacral que excede a cualquier palabra y conecta al sujeto masculino con el inconcebible Objeto de los objetos, el universo. El amor consumado de los hermanos Nilssen desagua en el crimen que es, a la vez, sacrificio, o sea sacralización de la víctima, la mujer. La mujer es la otra y conduce al Otro, es decir a la divinidad. Hasta es posible pensar que el Dios borge-siano es una Dio-

sa, de nombre impronunciable, ubicuo y silente, dispensador eterno de vidas y muertes, de guerras persistentes e intervalos de poética paz.

Partout cherchez la femme aconsejan los franceses, que algo saben de la cosa (¿de la Cosa?). Buscadla en todas partes, porque está en todas partes, tácita y promiscua como el cosmos. La mujer borgesiana es cósmica, por eso no es sujeto sino objeto del discurso. En la vasta enciclopedia de lecturas borgesianas no hay escritoras, no hay palabra de mujer que sea memorable. Desde luego, se emiten cortesías para las amigas como Silvina Ocampo, Elvira de Alvear o Norah Lange, pero no dejan de ser expresiones de camaradería cuasi familiar. Puede pensarse en una gran excepción: Borges traductor de *Orlando* de Virginia Woolf, pero, anécdotas aparte –la traductora pudo ser Leonor Acevedo y su hijo, el ilustre corrector de estilo– se trata de un ejemplo ambiguo. Orlando es un andrógino, un varón que, a lo largo de los siglos, alegorizando la historia de la literatura inglesa, se transforma en mujer. También puede recordarse que varios libros de Borges están escritos en colaboración con unas mujeres, mas es imposible hallar en tales textos el discurso de ellas, simples amanuenses del caso. En cambio, es notable la intervención de Bioy Casares en la coyunda intelectual de Bustos Domecq y Suárez Lynch. Aquí los personajes dialogan, como nunca los borgesianos, y los diálogos sí se oyen como pronunciados por Bioy. Quizá sea el ejemplo aislado de un homoerotismo placentero y pacífico, en el cual la mutua penetración sucede en el vasto escenario erótico del lenguaje.

Conviene volver, una vez más, a Schopenhauer. Dice el filósofo que, en el desierto del cuerpo, los dos polos boscosos, los dos extremos cubiertos de pilosidades variables, la cabeza y los genitales, encarnan a los dos sexos (sexo es sección, corte): la cabeza es masculina, los genitales son femeninos. El impulso omnívoro y amorfo se formaliza y se recorta por medio de la inteligencia legisladora. No importa la sexualidad del sujeto: siempre pensamos como varones y deseamos como mujeres. La distancia, el ecuador del cuerpo que es la frontera simbólica entre un Norte vocado a la biblioteca que es la manera borgesiana de perpetuar la vida, y el Sur, donde acechan los viejos puñales, es una distancia trágica. El discurso es masculino. La conjetural vastedad cósmica donde resuena sin respuesta, es femenino. La voz y el laberinto, el salto del tigre en la jungla, los pasos en el desierto del espejo iluminado por la dudosa luz crepuscular.