

MELANCOLÍA Y EPIFANÍA EN BORGES

Margarita Saona

Quienes han intentado definir el cuento en tanto género se ven forzados a admitir con frustración que la brevedad es el único elemento en común entre los diversos textos que han sido clasificados como cuentos a lo largo de la historia (Burgess; May; Pasco 420). Para algunos la economía narrativa que esa brevedad exige supone una resolución que tiene que ver con la forma instantánea de conocer o comprender la realidad que se asocia con la epifanía (Friedman 22). Para Charles E. May, por ejemplo, no se trata sólo de que la brevedad conduzca a una resolución epifánica: es la noción de una revelación en sí la que hace de la brevedad un requisito indispensable. El cuento supondría una forma de conocer algo que puede ser inmanente, pero que nos evade en la experiencia cotidiana. Para May, transmitir esa experiencia conduce al tipo de condensación típico del relato breve. En esa condensación, el punto culminante con frecuencia recurre a la anagnórisis, el imprevisto reconocimiento de algo previamente desconocido u oculto, o a la epifanía, la revelación instantánea de una realidad trascendente. La epifanía supone la inesperada, súbita o improbable manifestación de lo divino a los simples mortales, y en la narrativa breve ha servido con frecuencia para orientar el movimiento teleológico del relato.

Sin embargo, hay quienes proclaman que, después de que James Joyce estableciera la centralidad de la epifanía en la ficción breve, los autores más innovadores han evitado el efecto climático que ésta produce (Kim). Según Philip Stevick, los cuentos más experimentales son aquéllos en los que los personajes no aprenden nada, no hay relaciones que se explican en un instante, no hay

grandes revelaciones. Estructuralmente, estos relatos pueden ser planos o circulares o cíclicos o indeterminados, pero definitivamente no son epifánicos (xiv). Para otros autores, como Thomas M. Leitch, es más bien el movimiento hacia la desilusión lo que guía a la ficción contemporánea. No se trata de la revelación que ordena el universo, ni del súbito descubrimiento, ni del saber: desde los inicios del siglo XX a nuestros días, el cuento apunta a negar lo sabido, a sembrar la incertidumbre, más que a recurrir a un saber superior (133).

Philip Stevick incluye la traducción de "Pierre Menard, autor del Quijote" en su antología *Anti-Story*, en la que asume la muerte del cuento epifánico, y sin embargo, la epifanía parece central en la mayoría de los relatos de Borges. En un gran número de sus cuentos el sujeto narrativo parece confrontar su propio rostro, su destino, el secreto de la eternidad. Pero como todo en Borges se desdobra y multiplica, el conocer muchas veces es sólo una forma de desconocer y el desconocer tal vez sea para Borges la única manera de confrontar lo real. Si la cuentística de Borges se erige como central en la narrativa del siglo XX tal vez sea por el propio juego de revelación y ocultamiento que se crea en sus textos. En Borges epifanía y desconocimiento son dos caras de la misma moneda que revelan que lo real es incognoscible.

"El Aleph" y "El Zahir", dos de sus cuentos epifánicos por excelencia, contienen la clave por la cual el descubrimiento es en realidad encubrimiento. Ya estudios fundadores como el de Ana María Barrenechea subrayan que "los contrastes burlescos disminuyen la visión abarcadora del cosmos" (83).¹ Sin embargo, en el

¹ Esa distancia con respecto a la revelación ha sido uno de los focos de la crítica de la obra de Borges, tanto desde el punto de vista de la metafísica, como desde el de las teorías del conocimiento. Pero el tema de la epifanía y su relación con el saber o con la dimensión mística persiste en la crítica más reciente. Para Jon Thiem, por ejemplo, "El Aleph" constituye una muestra de una escritura que vuelve a proponer una *imago mundi* después de que la ciencia moderna ha dejado de intentarlo. Para Shlomy Mualem, el cuento ejemplifica la doctrina del "mostrar" frente al "nombrar" de Wittgenstein. Jean F. Capello lee el cuento como un relato realista acorde con la "nueva física" del universo einsteiniano. En todos estos textos el énfasis está en la brecha entre la literatura, el lenguaje y el conocimiento. Desde una perspectiva que privilegia las dudas metafísicas Julio Ortega plantea,

presente ensayo quiero proponer que la epifanía y el escepticismo que inevitablemente la acompaña en Borges son efecto de la melancolía.² El vértigo de conocer el rostro del dios o de ver el universo en su totalidad son en Borges respuestas de un sujeto escindido por la pérdida, que intenta repararla por medio de la sustitución, sólo para volver a un estadio de desarraigo emocional. Sugiero, además, que si bien la melancolía en estos cuentos se expresa como el resultado de la pérdida de la mujer amada, en realidad se trata de la manifestación de una pérdida más profunda, y que la condición melancólica marca no sólo la perspectiva del amor en Borges, sino también su perspectiva política.

Tanto en "El Zahir" como en "El Aleph" la pérdida del ser amado sume al sujeto narrativo en un estado melancólico que sólo se resuelve a través de una cadena significativa llevada al extremo como una forma de epifanía. Pero la resolución se convierte en una aceptación de la melancolía. La negación inicial de la pérdida invoca al universo para ocupar el lugar del objeto perdido. En otras palabras, ante la muerte de la amada se abre un abismo en el sujeto que éste llena o intenta llenar a través de una experiencia trascendental. El objeto perdido parece reemplazable por objetos sustitutos, por una serie de objetos que encarnan el universo, pero el abismo permanece, porque en realidad la pérdida de la amada actualiza un trauma anterior al lenguaje mismo. Estos dos cuentos expresan un nudo central en la obra de Borges: el hecho de que la subjetividad surge de la pérdida, de que nos constituimos como

en "El Aleph y el lenguaje epifánico", que en este cuento la literatura se sitúa entre el lenguaje de la plenitud divina, que se ha perdido, y el lenguaje de lo moderno. La fugacidad de la experiencia mística y su incomunicabilidad son síntomas de las transformaciones de la modernidad. En "Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir': La búsqueda de la escritura de dios", Silvia G. Kurlat Ares considera el nivel en el que también el erotismo se presenta como paralelo a la búsqueda mística frente a las limitaciones del conocimiento.

² Mi argumento se asemeja al propuesto por Edmundo Gómez Mango en "Duelo, oxímoron y objetos mágicos en la narrativa de Borges" (1986). La principal diferencia consiste en que Gómez Mango se centra en el objeto transferencial, mientras que en este artículo propongo la epifanía toda como una cadena significativa que responde a la melancolía y que marca la obra de Borges más allá de los dos cuentos discutidos.

individuos en el lenguaje nombrando objetos de deseo incapaces de sustituir aquella pérdida primigenia. El hecho estético en la obra de Borges, su literatura, es la inminencia de esa revelación. Y cuando la revelación parece darse, lo que hace en realidad es velar la herida más profunda para así mostrarla.

El hecho de que la epifanía se produzca en ambos cuentos como resolución al estadio melancólico apunta a una necesidad de sustitución del objeto perdido. El que la pérdida sea, en ambos casos, la de una mujer amada que no corresponde a los sentimientos del sujeto del relato, sugiere el desplazamiento de una catexis incapaz de fijar su objeto. Humberto Núñez-Faraco traza de manera magistral el tema de la locura de amor en la obra de Borges en su artículo "The Theme of Lovesickness in 'El Zahir'", demostrando que, de hecho, "El Zahir" condensa una constante en la literatura de Borges que se nutre tanto de la tradición dantesca de *La Vita Nuova* como de *The Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton. Sin embargo, quiero proponer que si bien la melancolía propia de Borges usa el tópico de la amada muerta, lo usa como motivo literario para revelar una pérdida innombrable, anterior a la experiencia del amor romántico.

El amor romántico es un tema elusivo en la obra de Borges. En su estudio biográfico Edwin Williamson sugiere que la ausencia del tema amoroso es fundamental en la obra de Borges: parafraseando al propio Borges sugiere que como en un acertijo, la respuesta a éste es la única palabra que el acertijo debe evitar y que el hecho de que el amor no aparezca como tema central en Borges en realidad revela que es esencial (x). Podemos disentir con respecto a la importancia que Williamson le atribuye a ciertos personajes en la vida de Borges o a la forma en la que lee, por ejemplo, su relación con María Kodama. Pero es indudable que el tratamiento del amor en la obra de Borges es siempre conflictivo. "Ulrica" es tal vez el único cuento de Borges en el que se consuma el deseo sexual del narrador, pero en este cuento el objeto de deseo parece hecho de la materia de los sueños y no como algo que se pueda poseer, aunque el narrador emplee dicho verbo: "Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica" (3: 19). Es la imagen, no la Ulrica "real". La experiencia es así inasible y

sólo es posible relatarla porque el narrador acepta que la realidad puede ser "mi recuerdo personal de la realidad" (3: 17).

En otras instancias el amor romántico aparece como en "El Aleph" y "El Zahir", como pérdida y como parodia: la muerte de Beatriz Viterbo, en "El Aleph", y la muerte de Teodolina Villar, en "El Zahir" sumen a los respectivos narradores en una profunda melancolía. Y, sin embargo, ambos narradores les confían a sus lectores no sólo que han sido desdeñados como amantes, sino que las mujeres que idolatraban eran vanas, o, de alguna otra manera, indignas de la absoluta admiración que él les profesaba. Otros cuentos que presentan a una mujer como objeto de deseo, la presentan en realidad como el catalizador de una relación entre dos hombres que se quieren o se admiran o compiten por el papel dominante en el grupo. Las relaciones de lo que Eve Kosofsky Sedgwick ha denominado lo homosocial priman en la literatura de Borges. Ese es el caso de la Juliana en "La intrusa" y de la Lujanera en "Hombre de la esquina rosada". En su artículo "Yo y el otro, Eros y Tánatos, masculino y femenino" Blas Matamoro lo formula de la siguiente manera:

Los personajes de Borges no se encuentran para hacer el amor, perpetuar la especie, comer, dialogar ... El contacto corporal por excelencia es tanático: el desafío, el duelo singular. ... Las armas utilizadas son blancas ... 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 desgarro, la herida— podría pensarse en un homoerotismo sádico. (224)

Si la unión con el otro toma forma en la obra de Borges en relatos en los que un hombre se encuentra en su contrario, el uso de figuras como Beatriz o Teodolina representan la inscripción de Borges en una tradición literaria que pasa por el amor cortés y por el "dolce stil nuovo", como lo demuestra Núñez-Faraco en el artículo previamente citado. Aunque Psiche Hughes propone que los personajes femeninos en Borges encarnan un primer paso hacia la revelación y hacia la simbolización del destino, las mujeres que aparecen en la obra de Borges constituyen menos un sujeto, o un objeto de deseo, que un pretexto.

Tanto Núñez-Faraco como Alberto Moreiras y Edwin Williamson han buscado en el testimonio de Estela Canto alguna pista sobre la visión del Borges biográfico con respecto a las mujeres y al amor. Lo esencial de la relación Canto-Borges es que se trata de una relación que no se consuma. La perspectiva de Canto es muy reveladora: "Al parecer, se entregaba completamente, suplicando no ser rechazado, convirtiendo a la mujer en un ídolo inalcanzable, al cual no se atrevía a aspirar" (Canto 81). La entrega es apenas apariencia, ya que parte de la existencia de una brecha insalvable con respecto al objeto de deseo. Si este gesto —el de la entrega que no lo es— parece un recurso histérico, la histeria se convierte en un juego de máscaras que elude la confrontación con el trauma. Se elige una mujer inalcanzable —o muerta, como en los cuentos—, se propone que todas las cosas son meros sustitutos de ese objeto que no se puede poseer, pero en realidad esa imagen de mujer es ya un sustituto y por eso su "posesión" sería incapaz de satisfacer el deseo de lo real.

Núñez-Faraco demuestra que la tradición del mal de amores se actualiza en "El Zahir", pero al hacerlo también expone las ambivalencias de Borges frente al amor. Cuando Borges escribe, en uno de sus ensayos sobre Dante, "enamorar es crear una religión cuyo dios es falible" (3: 371), muestra no sólo el sentido de desesperanza y fatalidad que lee Núñez-Faraco, sino también un escepticismo y una distancia. Ese "dios" creado por el amor es un vano remedo de una divinidad y no un dios absoluto y perfecto. Beatriz y Teodolina encarnan bien esa falibilidad. Por ello es casi deseable que ambas estén muertas, así el Borges de la ficción puede dedicarse a su memoria no sólo sin riesgo de ser desdeñado, sino también sin el riesgo de una consumación insatisfactoria, de una posesión que revele que eso no era lo que el sujeto deseaba. De Beatriz, el Borges narrativo dice "muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (1: 617). Al abandonar el velorio de Teodolina, el narrador de "El Zahir" concluye: "ninguna versión de aquella cara que tanto me inquietó será tan memorable como esta" (1: 590).

Si el sujeto del amor puede ver las fallas de su objeto, si el sujeto tal vez desea que el objeto esté fuera de su alcance, ¿por qué la

obsesión de amor que Núñez-Faraco tan bien documenta? ¿Y por qué es tan absoluta la sensación de pérdida?

Propongo que el sentimiento devastador que sobrecoge al sujeto ante la pérdida de este imperfecto objeto de deseo es en realidad un reflejo de una pérdida primigenia e innombrable. La pérdida de Teodolina/Beatriz desata la epifanía con la que se pretende negar la melancolía del sujeto. La sustitución parece posible: no tengo a Beatriz, pero tengo el aleph, no tengo a Teodolina, pero tengo el zahir. Pero la negación por medio de la sustitución se revela ineficiente: Teodolina/Beatriz podrían ser reemplazables, pero hay algo que no lo es, que el amor de Teodolina/Beatriz, o la misma "posesión" de Ulrica, no pueden satisfacer.

La pérdida de la mujer amada, que se supone única, actualiza el trauma de la falta original. La angustia que el sujeto experimenta ante esa pérdida debe ser subsumida en alguna forma. El *Aleph* y el *Zahir* aparecen en los cuentos homónimos como significantes que, incapaces de referir al objeto perdido, toman el lugar de todas las cosas, en el zahir, "la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas" (1: 594), y, en última instancia, el aleph, "la ilimitada y pura divinidad" (1: 627). El sujeto, incapaz de procesar la pérdida, incapaz de aceptar que no es posible recuperar el objeto perdido, desplaza el deseo de un significante a otro hasta llegar a la idea del absoluto que se condensa ya en una moneda, ya entre los escalones de un sótano porteño.

La noción del amor romántico asume que la persona amada es única e irremplazable. En la obra de Borges, sin embargo, la idea de una identidad en el sujeto está siempre en jaque. El sujeto constantemente se desdobra en otro y todo hombre es potencialmente todos los hombres. ¿Cómo sostener entonces la noción del amor romántico si cualquier individuo podría ser reemplazado por cualquier otro? Alberto Moreiras lo dice claramente: "Si un hombre es todos los hombres, una mujer es todas las mujeres" (133). Parafraseando a Moreira, sin asumir una heterosexualidad compulsiva, podríamos decir que cualquier amante podría ser reemplazado por cualquier otro. ¿Cómo concebir entonces la relación entre el amor y la pérdida?

Queda claro del testimonio de Estela Canto que ella se identifica con la Beatriz Viterbo de "El Aleph". Pero hay que considerar, como lo hace Daniel Balderston en "Beatriz Viterbo c'est moi", el impulso autobiográfico en el texto de Canto. Lo que vemos en Canto es "Un modo de verdad angular y astillada" (Balderston 115) que revela imágenes de Borges, desde una perspectiva en la que la mirada de Canto la recrea a ella como personaje. La biografía de Borges que Edwin Williamson presenta sugiere que la imagen de Norah Lange, fundamental en la lectura que Williamson hace de la vida de Borges, aparece por lo menos tanto como la de Estela Canto en los personajes de Beatriz Viterbo y Teodolína Villar. Para Williamson uno de los datos fundamentales de "El Aleph" y "El Zahir" es la referencia a febrero de 1929, fecha en que Norah Lange, atormentada por su propia pasión por Oliverio Girondo, rechaza a Borges de manera definitiva (Williamson 167). En "El Aleph" esa es la fecha en la que muere Beatriz Viterbo. En "El Zahir" 1929 es el año que señala el cuño de la moneda que obsesiona al narrador. En la lectura de Williamson, que interpreta los cuentos a la luz de los eventos de la vida de Borges, tanto "El Aleph" como "El Zahir" conjugan una serie de pérdidas, entre las que el amor de Norah y el de Estela ocupan un espacio central.

Williamson sugiere que estos cuentos de mediados de los años cuarenta surgen no sólo del deseo frustrado de una relación con Estela Canto, sino de la forma en que esa pérdida revive la del amor de Norah Lange, en particular por el hecho de que los cuentos se escriben poco después de que la familia Lange se deshace de su casa en la calle Tronador durante 1944. Los altibajos de las esperanzas de una relación con Canto articularían las ilusiones y desilusiones ya sufridas con Lange. Para Williamson la casa de las Lange simboliza el espacio de felicidad anhelada que muere para Borges cuando Norah lo rechaza en 1929, y este espacio es perdido para siempre cuando la familia vende la casa, como el aleph se pierde con la demolición de la casa de Beatriz (Williamson 202-03).

Sin embargo, esa misma superposición de pérdidas —el amor de Norah, el amor de Estela, la casa asociada con la ilusión del amor por Norah— sugeriría que no se trata del luto por una pér-

didada específica, sino que la separación del objeto de deseo actual simplemente activa una sensación de pérdida que condensa todas las otras.

La visión de Borges de un yo escindido, que alberga a su contrario y a todos los otros, y que alternativamente se disuelve y se articula ante la experiencia de la divinidad, revela la melancolía primordial que se actualiza en la pérdida del amor. Esa melancolía apunta a una noción innombrada de una instancia que podríamos llamar prelapsaria, o preedípica, o imaginaria, según el ángulo que queramos darle a la lectura: una instancia de pertenencia absoluta que se ha perdido. El amor romántico se nutre de la ilusión de la unión con el objeto de deseo, que le devolvería al sujeto esa sensación de absoluto. Pero Borges expone constantemente la naturaleza ilusoria de esa sensación.

Jaime Alazraki describe el universo creado por Borges como una postura metafísica: el yo se une al universo, o más bien, desaparece en el universo, “una identidad absorbe a la otra, la contiene y la representa, como quiere el panteísmo” (Alazraki 246). Alazraki recoge en su libro el vínculo entre ese panteísmo y las operaciones poéticas al nivel de la cadena significante: “La idea panteísta, que motiva muchos de los cuentos de Borges y que, en general, tiene consecuencias tan fecundas en toda su narrativa, es esencialmente la misma que explica el funcionamiento de la metonimia y la sinécdoque: ‘todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas’” (246). Lo que Alazraki no señala es que esta disolución del yo en el universo articulada a través de recursos metonímicos apunta a la necesidad de proyectar en el lenguaje la serie de sustituciones a través de las cuales el sujeto intenta restituir la imaginaria integridad perdida.

A lo largo de la historia diversas manifestaciones artísticas han sido vistas como intentos de expresar esa sensación de pérdida. En *The Noonday Demon: An Atlas of Depression*, Andrew Solomon dedica un capítulo a la historia de la melancolía y la depresión en Occidente. Solomon sitúa en el Renacimiento el surgimiento de la imagen del genio melancólico, cuyo abatimiento y fragilidad constituyen el precio de la visión artística y la complejidad del ser (285). En su estudio sobre la obra de Juan José Saer, *La dicha de*

Saturno, Julio Premat anota que el psicoanálisis contemporáneo recoge algunas de esas nociones históricas acerca de la melancolía que conciben al creador “como un hombre [sic] aparte, pensativo, imbuido de una tristeza indefinible, insatisfecho, en busca de un ideal huidizo, siempre lúcido y sin embargo impotente” (32). Entre los distintos intentos de relacionar la creatividad con la pérdida, las ideas de Julia Kristeva pueden resultar particularmente iluminadoras en el caso de las epifanías de Borges.

Para Julia Kristeva la melancolía manifiesta la imposibilidad de un duelo por lo que ella denomina “la Chose” y no el Objeto. En palabras de Kristeva: “Let me posit the ‘Thing’ as the real that does not lend itself to signification, the center of attraction and repulsion, seat of the sexuality from which the object of desire will become separated” (13). Se trata de la ruptura de un vínculo arcaico que causa que la persona deprimida sienta haber sido privada de un bien supremo, innombrable, irrepresentable. Tal vez una invocación puede sugerir la existencia de la Cosa, pero no hay palabras que permitan la significación. En consecuencia, dice Kristeva “no erotic object would replace the irreplaceable perception of a place or preobject confining the libido or severing the bonds of desire. Knowingly disinherited of the Thing, the depressed person wanders in pursuit of continuously disappointing adventures and loves; or else retreats, disconsolate and aphasic, alone with the unnamed Thing” (13). La identificación primaria suele compensar por la pérdida y formular un objeto de deseo que, en el plano de lo simbólico, sustituye a la Cosa asegurando una continuidad metonímica. Pero este proceso no puede darse para el melancólico: la Cosa interrumpe la metonimia deseante haciendo imposible el trabajo del duelo.

La sublimación permitiría intentar la compensación por la pérdida. La creación artística es muchas veces una manera de recomponer en el nivel de lo simbólico una experiencia del universo: “through melody, rhythm, semantic polyvalency, the so-called poetic form, which decomposes and recomposes signs, is the sole ‘container’ seemingly able to secure an uncertain but adequate hold over the Thing” (14). Pero ese proceso requiere, hasta cierto punto, una negación. Para que el sujeto entre en el universo de

los signos y de la creación se requiere una identificación fálica o simbólica que afirme que dado que el sujeto es capaz de evocar, de significar a través del artificio de los signos aquello que ha sido separado de sí, la Cosa realmente no se ha perdido y, por lo tanto, el sujeto tampoco (23).

En las epifanías de Borges el *zahir* y el *aleph* se presentan como símbolos restauradores pero solo para luego revelar su falsía. En principio, el *zahir* y el *aleph* parecen significantes que responden a la operación poética que le permite al sujeto sublimar la pérdida, pero en los dos cuentos de Borges la simbolización no restaura un espacio para el sujeto. En todo caso, se renuncia a la individuación. En "El *Zahir*" no hay una sublimación que permita simbolizar una reconstitución de lo perdido, sino más bien, una disolución del yo: "los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir" (1: 595). En "El *Aleph*", aun habiendo visto el universo, o tal vez precisamente por haberlo visto, el sujeto se sume en el olvido: "yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz" (1: 627).

Ya en 1986, en el artículo anteriormente citado, Edmundo Gómez Mango estableció la importancia de la pérdida y el duelo en los dos cuentos que nos ocupan. Con respecto a "El *Zahir*" Gómez Mango afirma:

Los pensamientos que acompañan frecuentemente al enlutado sobre lo irreparable de la pérdida, sobre las características únicas, insustituibles, individualísimas del ser perdido, se ven aquí sustituidos por procesos antagónicos: el encuentro del *Zahir* es el hallazgo de lo connotable, de lo que permite asociar, de lo que establece contigüidades, de lo que promueve relaciones, sustituciones, infinitas operaciones de intercambio. [...] Podríamos calificar esta primera manifestación del trabajo de duelo, impuesto por la pérdida del objeto amado, como un duelo maniaco, negación del sufrimiento de la pérdida. El objeto perdido parece haber sido olvidado en el objeto adquirido (79).

Sin embargo, es necesario anotar que la sustitución se revela incapaz de restaurar el espacio del yo. En lugar de reemplazar un objeto de deseo por otro, y devolverle así al sujeto su identi-

dad deseante, la cadena significante exacerbada hasta el absurdo se descubre vacía de contenidos. Gómez Mango percibe que, en efecto, tanto en “El Zahir” como en “El Aleph” la enumeración se convierte en la enumeración de “una ausencia” (87), pero a lo largo de su artículo este punto parece diluirse en otros argumentos. Dice, por ejemplo, “el Zahir-ficción es un ejercicio de denegación de la muerte, o quizás, solamente, una ficción, un ejercicio de la ficción ante la muerte” (79). Lo que habría que enfatizar es que la disolución del yo en ese intento de negar la muerte no niega el vacío, sino que lo afirma, que el ejercicio siempre y necesariamente será en vano.³

Ese fracaso de la representación permea toda la obra de Borges. Las pretendidas epifanías dejan siempre ver pistas que revelan su falsedad, su artificio, o sus limitaciones y así, pasado el momento de la revelación, el Borges narrativo agrega en su posdata: “yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la Calle Garay era un falso Aleph” (1: 627). La melancolía primordial persiste apenas disfrazada por el olvido de los rasgos de Beatriz (1: 627).

Esa melancolía primordial es la que le niega el espacio al amor romántico en la obra de Borges: ningún objeto de deseo puede suplir la pérdida original. Por ello las historias de amor están ausentes en Borges. “El Zahir” y “El Aleph” construyen efigies de la mujer amada en la muerte. Ambos cuentos sugieren que hubo penas de amor no correspondido, como testimonia la biografía escrita por Williamson, pero esas relaciones más bien históricas no son las que los cuentos presentan. La muerte permite remitirnos a la pérdida y al sujeto que se construye en ese aferrarse a lo que será ya para siempre inalcanzable.

Si el otro como objeto de deseo es inconcebible para el sujeto que, en la obra de Borges, se constituye en la pérdida, el otro como parte de una comunidad tampoco existe, o más bien se encuentra constantemente cuestionado. En el artículo que toma su título de

³ Gómez Mango anuncia en varias ocasiones esta postura: “ese juego de los significantes, insinuando el inagotable y mortal tesoro del lenguaje, refiriéndose sólo a sí mismo, designa y dice la referencia al objeto nulo, la muerte” (87). Pero su argumento parece retractarse muchas veces cuando emplea términos como “toda la inocencia y todo el riesgo del lenguaje humano” (87).

“La utopía de un hombre que está cansado” Jean Franco discute el escepticismo de Borges ante toda clase de compromiso político. Franco examina la manera en que Borges privilegia la lealtad, el honor y las obsesiones personales como procesos de privatización e individuación que no permiten el compromiso social. El escepticismo que en la obra de Borges cuestiona el mundo, la historia, las leyes de la naturaleza y el propio yo llegan, según Franco, a proponer una abstracción tal, que la propia individuación se hace ilusoria. Esa abstracción aplicada a nociones de causalidad tiene consecuencias ideológicas: “By introducing controllable causality into the short story, he can both create a well-made plot to seduce the reader and encourage the skeptical conviction that any order is a plotting and therefore contingent” (349).

Lo que Franco ve como una falta de compromiso político tal vez responda a procesos similares a los que en el terreno amoroso articulan la desilusión y la pérdida. En “Trauer und Melancholie” ya Freud identifica la pérdida no sólo como la del ser amado, sino también como la pérdida de una abstracción que podría haber tomado el lugar del ser amado: la patria, la libertad, un ideal. Si hay una pasión política en Borges, es el entusiasmo que siente por Hipólito Yrigoyen, sobre todo durante el período de preparación para las elecciones de 1927 (Balderston 140). Podría pensarse que la fecha de 1929 que aparece de manera significativa en estos cuentos también marca la muerte de la pasión política en Borges. Emir Rodríguez Monegal da cuenta en “Borges y la política” de la participación del joven Borges en la fundación del “Comité de Jóvenes Intelectuales” para apoyar la candidatura de Hipólito Yrigoyen a la presidencia de la república. Pero según Rodríguez Monegal, los jóvenes intelectuales estaban convencidos de que Yrigoyen no tenía la menor posibilidad de ser reelecto ya que sus enemigos harían fraude en las urnas.

No es ésta la imagen que dan de este período ni Daniel Balderston ni Edwin Williamson: el fervor de Borges por el criollismo y por Yrigoyen parecen mostrar más bien convicción y fe y constituir una de sus más públicas pasiones. Balderston incluso ilustra el entusiasmo político del Borges de estos años con un discurso dado por Borges en una exposición de arte de Pedro Figari en el

que se exalta un criollismo nuevo y abarcador (149-50). En palabras de Balderston, el lenguaje que emplea Borges aquí es "casi 'guevarista'" (150). Por su parte, Williamson recoge la carta que Borges publica en el panfleto del comité de jóvenes intelectuales por Yrigoyen en términos de una carta de amor y comenta los paralelos que encuentra entre la manera en que Borges describe la relación de Yrigoyen y la patria, y la percepción que tenía de su propia relación con Norah Lange (164-65).

Cuando un golpe de estado en 1930 da principio al régimen del General Urriburu, Borges acaba por alejarse del criollismo como imagen de un movimiento redentor. Rafael Olea Franco documenta y analiza las transformaciones que se operan a través de la obra temprana de Borges y muestra a un Borges tal vez anterior a la melancolía. En este estudio Olea Franco muestra como se va consolidando el estilo que reconocemos como propio de Borges frente a un estilo temprano, más proclive al compromiso. Al hablar del nacionalismo y el criollismo en Borges, Olea Franco resalta el "tono directo, agresivo y violento con el que el escritor [...] arremete con fuerza contra todo lo estatuido: autores clásicos, tendencias literarias, etcétera. Porque en ese momento no ha llegado todavía su escritura a ese tono desplazado e irónico que constituirá después uno de los atractivos principales de sus más logrados ensayos" (101). En *El tamaño de mi esperanza* Borges quería hablar "con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país" (5). Olea Franco ve un paralelo entre las posiciones políticas de Borges y su estilo: "el abandono del nacionalismo extremo resuelve una de las paradojas de la primera escritura de Borges [...] Al encontrar su personal definición artística, Borges se decide por lo que él llama una estética de la *alusión*, en contraste con una de la *expresión*..." (19).

A partir del golpe del General Urriburu en 1930 el nacionalismo argentino empieza a fomentar las ideologías más reaccionarias y Borges empieza a distanciarse de una participación activa en la política. Su ensayo "Nuestras imposibilidades" publicado en 1931 muestra un amargo desencanto. En la biografía de Williamson es posible ver restos de las pasiones políticas de Borges en fechas posteriores, pero ya no la convicción de que un movimiento pu-

diera forjar una nueva Argentina. Su oposición a las vetas fascistas del nacionalismo y, más tarde, al peronismo, no se traducen en el tipo de activismo que animaba al “joven radical”.

Durante la década de 1940 el evento que marca a Borges como figura del antiperonismo es su “ascenso” de bibliotecario a “inspector de avicultura” (Williamson 291-98). La humillación y controversia generadas por ese hecho parecen superar cualquier tipo de activismo por parte de Borges. Pero es interesante notar, como lo hace Williamson, que el “ascenso” ocurre en fechas muy cercanas a su ruptura con Estela Canto y que estos dos hechos resultan en un abatimiento general en el ánimo de Borges.

El escepticismo que Jean Franco ve en Borges no toma en cuenta esas convicciones del joven radical que ven quienes se acercan al Borges de los años veinte. Pero definitivamente la pérdida de los ideales políticos se sedimenta en melancolía para la década del cuarenta. Si en “El Aleph” y “El Zahir” la epifanía desdibuja la pérdida del objeto de deseo, la epifanía de “La escritura del dios” es más explícita con respecto al abandono de un objetivo político. El sacerdote Qaholom, torturado y encarcelado por los conquistadores españoles, después de sufrir su cárcel durante años, finalmente descifra la escritura del dios:

Es una fórmula de catorce palabras [...] me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra [...] para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán (1: 599).

La revelación no transforma la realidad, pues la visión de la divinidad hace que la realidad sea irrelevante y que por lo tanto, no haya necesidad de transformarla: “Quien ha entrevistado el universo [...] no puede pensar en un hombre [...] Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie” (1: 599). Así, la revelación para el melancólico no consigue sustituir la pérdida, sino que subsume la subjetividad misma del melancólico en esa pérdida, en la nada.

La colección *El Aleph* que contiene tanto “El Zahir” y “El Aleph” como “La escritura del dios” se publica en 1949. La dos

décadas que median entre el año 1929 y la publicación del libro están en efecto marcadas por una serie de eventos que constituyen pérdidas en la vida de Borges: la frustrada relación con Norah Lange, la debacle de la causa de Yrigoyen y de la fe de Borges en el criollismo, la agonía que dilata por años el reconocimiento esperado en el terreno literario, la muerte de su padre en 1938, la emergencia del nazismo en Europa y su influencia en la Argentina, el rechazo de Estela Canto, la humillación causada por la burocracia peronista. Estos son años de profunda melancolía para Borges. La acumulación de estas pérdidas parece activar en su depresión la sensación de pérdida primigenia. La Cosa perdida resulta irremplazable y la identificación del "yo" con la pérdida es tan estrecha que es el "yo" mismo lo que parece haberse perdido. La biografía de Williamson da cuenta de la profunda depresión de Borges en los años que preceden a la escritura de estos cuentos. Según Williamson incluso la idea del suicidio parece haber sido una tentación atractiva para el Borges de este período (209). Estas epifanías de Borges que en la trascendencia de la revelación anulan al sujeto parecen ser la alternativa estética y metafísica.

Las observaciones de Olea Franco con respecto a la transformación del lenguaje del Borges de la década del veinte y el de la década del cuarenta son extremadamente relevantes: el tono apasionado y comprometido es abandonado; el tono irónico y distante toma su lugar. La "estética de la alusión" que termina por imponerse en la prosa de Borges podría ser también denominada la estética de la pérdida, la estética de la anulación del yo o la estética de la melancolía.

Cabe señalar que si bien la obra de Borges es un continuo en el que los textos de distintos períodos se informan mutuamente, su cuentística, aquello que lo llevó a la fama, es fruto de este período. El cuento como género en Borges responde en su brevedad y condensación a esa necesidad del yo de subsumirse en la nada. Kristeva habla de cómo el melancólico intenta vencer la sensación de la separación del objeto nombrándolo (67). El artista se esfuerza por obtener un control de los signos que le permita hacer que comuniquen aquella experiencia primaria, innombrable,

traumática. Y, sin embargo, se trata de un intento falaz: "if all the fashions of naming it are allowable, does not the Thing postulated in itself become dissolved in the thousand and one ways of naming it?" (68). Aquello que la poesía de lo inefable intenta en el verso, lo consigue Borges en el cuento epifánico y en los tres ejemplos discutidos los protagonistas deben enfrentarse al hecho de que la experiencia es incomunicable. En "El Zahir" la imposibilidad de comunicar la experiencia resulta de la alienación misma: "Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir" (1: 595); en "La escritura del dios" y "El Aleph" los narradores expresan directamente esa imposibilidad: "Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar" ("La escritura del dios", 1: 598); "Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor" ("El Aleph", 1: 624).

Más allá de los datos biográficos del autor, de referencias a su apego a la madre, o a la pérdida del padre, o a romances frustrados, o a desencantos con los ideales políticos de la juventud, la propia obra de Borges señala la inmensidad de la pérdida que el lenguaje no puede subsanar. No hay objeto de deseo en la forma de un amor ni en la forma de una causa que pueda sustituir la plenitud perdida. La melancolía de ese vacío genera visiones instantáneas de absoluto, sólo para disolverlas o cuestionarlas de inmediato. Ya sea que se trate de la pérdida de ideales políticos o de la del ser amado, las epifanías que el lenguaje de Borges construye no hacen más que señalar su propio fracaso.

Cuando al sujeto de Borges se le revela el universo, es sólo un falso universo que pretende disimular la falta. En "El Zahir" el Borges narrativo habla de la idea sufí de unirse a la divinidad a fuerza de vaciar de contenido los significantes. "Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios" (1: 595). Pero también nos dice "Aún, siquiera parcialmente, soy Borges" (1: 589). Incapaz de anular el yo, ese "parcialmente" nos sitúa fuera del absoluto: ni la identidad, ni la anulación de ésta, lo que la revelación descubre es un yo para siempre incompleto. La revelación es sólo la inminencia de una revelación, y en las epifanías de Borges el deseo se desvanece en melancolía. En Borges la imposibilidad de

sobreponerse a la pérdida resulta en el hecho estético de la alusión y la inminencia que toma forma en sus cuentos.

Margarita Saona
University of Illinois-Chicago

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- Balderston, Daniel. "'Beatriz Viterbo c'est moi': Angular Vision in Estela Canto's *Borges a contraluz*". *Variaciones Borges* 1 (1996): 133-39.
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El colegio de México, 1957.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. I-IV. Barcelona: Emecé, 1996.
- Burgess, Anthony. "On the Short Story". *Les Cahiers de la Nouvelle: Journal of the Short Story* 2 (1984): 31-47.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Capello, Jean F. "'El Aleph' Read as New Physics Realism". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.3 (Primavera 1995): 463-77.
- Franco, Jean. "The Utopia of A Tired Man". *Critical Passions. Selected Essays*. Eds. Mary Louise Pratt and Kathleen Newman. Durham: Duke, 1999. 327-365.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia". (1917 [1915]). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol 14. 239-258.
- Friedman, Norman. "Recent Short Story Theories: Problems in Definition". Eds. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. 13-31.
- Gómez Mango, Edmundo. "Duelo, oxímoron y objetos mágicos en la narrativa de Borges". *Río de la Plata* 2 (1986): 75-88.
- Hughes, Psiche. "Love in the Abstract: The Role of Women in Borges' Literary World". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 8.3 (1979): 34-43.

- Kim, Hwan Hee. "Plot and Epiphany in the Short Story". *English Language and Literature* 41.4 (Winter 1995): 1043-60.
- Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. Trans. Leone Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.
- Kurlat Ares, Silvia. "Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir'". La búsqueda de la escritura de Dios". *Variaciones Borges* 19 (2005): 5-22.
- Matamoro, Blas. "Yo y el otro, Eros y Tánatos, masculino y femenino". *Variaciones Borges* 9 (2000): 221-26.
- May, Charles E. "The Nature of Knowledge in Short Fiction". *Studies in Short Fiction* 21.4 (1984): 327-38.
- Moreiras, Alberto. "Borges y Estela Canto: La sombra de una dedicatoria". *JILS* 5.1 (1993): 131-46.
- Mualem, Shlomy. "What can be Shown Cannot be Said. Wittgenstein's Doctrine of Showing and Borges' 'The Aleph'". *Variaciones Borges* 13 (2002): 41-56.
- Núñez-Faraco, Humberto. "The Theme of Lovesickness in 'El Zahir'". *Variaciones Borges* 14 (2002): 115-45.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: El Colégio de México; Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ortega, Julio. "'El Aleph' y el lenguaje epifánico". *Hispanic Review* 67.4 (1999): 453-66.
- Pasco, Allan H. "On Defining Short Stories". *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 22.2 (1991): 407-22.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Revista Iberoamericana* 43. 100-101 (1977): 269-91.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Solomon, Andrew. *The Noonday Demon : An Atlas of Depression*. New York: Scribner, 2001.
- Thiem, Jon. "The Return to Cosmology in Postmodern Writing". *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Munchen 1988*. Munchen: Iudicum Verlag, 1990. 68-73.
- Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. New York: Viking, 2004.

