

**“Lo ominoso” en la ética como construcción literaria
de sí mismo. (Sobre Borges y Cortázar en torno
de la noción de “figuras éticas”)**

Horacio Luján Martínez

Nuestro artículo intenta dialogar con otro texto publicado en esta misma revista: “Figuras éticas” de Daniel Omar Perez (*Acta Poetica* 27-2, 2006). Perez aborda la ética como una construcción literaria de la propia subjetividad. En este sentido, las “figuras éticas” serían una especie de personajes que, escapando a la prescripción y a la universalización de su querer, podrían construirse a sí mismos. Nuestra lectura agregará a esta “construcción literaria de sí mismos” la noción freudiana de “lo ominoso”. Sigmund Freud se ocupa, en este texto de 1919 titulado *Das Unheimliche* (“Lo ominoso”), de la sensación conjunta de familiaridad y extrañeza que marca algunas situaciones. Una de las formas tratadas por Freud es la de la figura del “doble”, el sí mismo que es duplicado y por eso “extraño”. Veremos en dos escritores argentinos, Borges y Cortázar, la “escritura de sí mismos” como una relación de oposición entre literatura y vida que se encarna específicamente en la relación problemática con el “doble”. Pensamos que el “yo” es lo que escapa siempre en los textos de ficción de ambos autores, dejándonos a las puertas de una construcción de sí que nunca puede terminar.

PALABRAS CLAVE: ética y literatura, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Sigmund Freud.

Our article tries to dialogue with another text published in this magazine: “Figuras éticas” of Daniel Omar Perez (*Acta Poetica* 27-2, 2006). The article of Perez deal with ethics as a literary construction of the own subjectivity. In this sense, the “ethical figures” would be a kind of characters that,

escaping from the prescription and from the universalization of his will, might be constructed to itself. Our reading will add to this “literary construction of itself” the Freudian notion of “the uncanny”. Sigmund Freud works on this text of 1919 titled “The uncanny” (*Das Unheimliche*) the joint sensation of familiarity and surprise that mark some situations. One of the forms treated by Freud is that of the figure of the “double”, the itself that is duplicated and that’s why “uncanny”. We will see in two Argentine writers, Borges and Cortázar, the “writing of itself” as a relation of opposition between literature and life. We think that the “I” is what always escapes in the texts of fiction of both authors, leaving us on the verge of a construction of itself that can never end.

KEY WORDS; ethics and literature, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Sigmund Freud.

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2009.

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2010.

Horacio Luján Martínez
Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
Campus de Toledo
Paraná, Brasil

**“Lo ominoso” en la ética como construcción literaria
de sí mismo. (Sobre Borges y Cortázar en torno
de la noción de “figuras éticas”)¹**

Hay un diablo que me castiga poniéndome en ridículo.
Él me dicta casi todo lo que escribo.

JUAN JOSÉ ARREOLA. *Monólogo del insumiso*

Introducción

En el número 27-2 (2006) de esta misma revista, Daniel Omar Perez publicó el texto “Figuras éticas”. En ese artículo, el autor piensa la relación de un sujeto con el concepto ético, o con “un” concepto ético, de otro modo que el de la obediencia ciega o la ejecución severa. Esto es, no como la relación transparente y/o rigurosa entre la regla y su ejecución, sino como “gesto”, movimiento —en el sentido corporal— simbólico. De este modo, la literatura se abriría como abanico de posibilidades de nuevos modos de ser. Ella podría sustituir la forma de la prescripción

¹ Agradezco las observaciones de los evaluadores anónimos que ayudaron a mejorar este texto.

por formas literarias que harían del agente ético algo así como un personaje ético.

Nuestra lectura de “El tema del traidor y del héroe” de Borges es uno de los ejemplos utilizados por Perez.² La idea de que el traidor, gracias a un guión montado con fragmentos literarios, puede pasar a ser el héroe y mártir de la revolución, sirve como lo que Perez denomina “modos de presentarse ante sí mismo”: “En la ética, como la elaboración de un vacío o de un exceso, el creador de su propia subjetividad trabaja con el ‘sí mismo’ como el pintor trabaja con la tela y la pintura, el escultor con la piedra o la madera, el músico con los sonidos y los silencios” (Perez, “Figuras éticas”, 330).

El objetivo de Perez es el de pensar una ética sin contenido proposicional, de carácter kantiano,³ como algo similar a un espectáculo, algo que se muestra o exhibe. Este tipo de ética, creemos, se funda también en la distinción que Ludwig Wittgenstein realiza en su *Tractatus Logico-philosophicus* entre decir (*sagen*) y mostrar (*zeigen*). Esto es, aquello que no puede ser dicho pero se muestra en lo dicho como una especie de reverberación silenciosa.⁴ Subscribimos esta posición, aunque nota-

² Ver mi texto “A gênese estética do ‘El tema del traidor y del héroe’ de Jorge Luis Borges”, 57-64.

³ El carácter kantiano aquí aludido se refiere al ya famoso imperativo categórico enunciado en el parágrafo 7 del Libro Primero de la *Crítica de la Razón Práctica*: “Obra de tal modo, que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre, al mismo tiempo, como principio de una legislación universal”. Dado que tal imperativo no tiene contenido, no dice exactamente cuál es la buena acción, fue criticado injustamente, a lo largo de los siglos, calificándolo de “fórmula vacía”. Lo que denota esta ley fundamental de Kant es que cualquier ejemplo de buena acción que quiera darse, exigiría saber a priori qué es lo bueno, qué es, precisamente, lo que está en cuestión.

⁴ Wittgenstein en su *Tractatus Logico-philosophicus* (TLP), distingue entre proposiciones con sentido, proposiciones sin sentido (*sinnlose*) y proposiciones que son contra-sentidos (*unsinnige*). Las primeras son aquellas que describen los hechos que suceden en el mundo. Las segundas son la tautología y la contradicción que, así como el cero en aritmética, hacen parte del lenguaje simbólico y son, por ello, necesarias. Las proposiciones de la filosofía (en especial las de la ética y la estética) son contra-sentidos porque no dicen ni muestran nada. La ética, ya que no puede ser

mos que es en cierto modo optimista, en el sentido en que el uso de metáforas parece absolutamente controlado. Para superar esta sensación, que es mucho más que una mera incomodidad, haremos un recorte funcional, y pensaremos la relación entre literatura y construcción del “yo” como un trabajo sobre sí mismo a través de la palabra. Creemos que ese “presentarse ante sí mismo” postulado lúcidamente por Perez, tiene que ver con el trabajo ético, entendido en este caso como trabajo de auto-construcción a partir de la escritura literaria. Pero, como queremos desarrollar a partir de ejemplos literarios puntuales, este modo de presentación sufre el permanente “boicot” de un sí mismo que aparece como fantasma entre socarrón y triste, el fantasma del ridículo.

En este sentido hacemos nuestro el pedido de Charles Larmore: “Que el yo se defina por la relación que mantiene consigo mismo y hace de él precisamente un yo es algo con lo cual todos tienen que concordar. Ser un yo consiste en ser un yo para sí mismo” (*As prácticas do Eu*, 9).

Ese “sí mismo” se llamó a lo largo de los siglos: *psyche*, alma, mente, espíritu, entre otras denominaciones. No estamos diciendo que sean exactamente lo mismo, pero antes que sobre sus divergencias nos gustaría llamar la atención sobre lo que tienen en común. Estos términos indicarían el “lugar” de la interioridad, entendida como la esencia íntima del ser humano. Esta virtual aproximación entre los términos demostraría tam-

puesta en proposiciones, es imposible de ser teorizada. Esto no elimina a la ética, por el contrario, ella forma parte de lo no escrito en el *Tractatus*, que es lo verdaderamente importante. El *Tractatus* muestra los límites del lenguaje con sentido, tornando “lo que queda afuera” lo fundamental en la relación del hombre con el lenguaje. Dado que el conocimiento científico no resuelve el problema fundamental que es el del sentido de la vida (*TLP*, 6.52), la ética deberá aparecer en el margen sinuoso del lenguaje. Nuestra lectura sostiene que la metáfora y el lenguaje literario no descriptivo, pueden ser tipos de lenguaje que reflejen, y esto es importante, indirectamente, la ética y sus posibilidades.

Trabajamos esta importancia de la ética en el *Tractatus* de Wittgenstein con mayor profundidad en nuestro libro *Subjetividade e silêncio no “Tractatus” de Wittgenstein*.

bién, que lo íntimo es el lugar de la lucha, el centro de la agoría. Lo que puede ilustrarse con la noción de “hombre interior” que San Agustín trabaja en *De magister*, y la lucha consigo mismo que registra en sus *Confesiones*. Lucha que, entre otros nombres, recibió el de “terapia” desde los griegos clásicos,⁵ Filón de Alejandría⁶ hasta Sigmund Freud y el Wittgenstein del parágrafo 133 de las *Investigaciones Filosóficas*.⁷ Lucha en forma de tratamiento que fue felizmente definida por Pedro Laín Entralgo como “la curación por la palabra”.⁸

Esa alma que lucha consigo misma es la que se ve a sí misma dividida y con extrañeza. Es, precisamente, esa sensación que encontramos presente en la categoría de “lo ominoso” (*das Unheimliche*) de Freud. Aquello que es íntimo pero que asusta, tornándose distante y hasta siniestro.

Nos preguntamos si en ese trabajo de escritura sobre sí mismo, no puede aparecer “lo ominoso”, entendido como una inesperada distancia de sí mismo. El artículo de Daniel Perez puede resolver una “distancia kantiana”, es decir, una “distan-

⁵ Véase André, *La philosophie comme thérapie de l'âme*. También Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, y por último, pero no menos importante: Nussbaum, *The Therapy of Desire*.

⁶ Véase Filón de Alejandría, *Los terapeutas*.

⁷ En el final del parágrafo 133 de las *Investigaciones filosóficas* encontramos: “No hay un único método en filosofía, si bien hay realmente métodos, como diferentes terapias”. Trabajamos la categoría de “terapia” en Wittgenstein en nuestro artículo “A noção wittgensteiniana” y retomamos el problema en nuestro libro *Linguagem e praxis* (de próxima publicación por Edunioeste). Wittgenstein toma el término “terapia” (*Therapie*) de la lectura de las obras de Freud. Trabajamos las “semejanzas de familia” entre la terapia gramatical wittgensteiniana y el cuidado de sí foucaultiano en el texto “Foucault e Wittgenstein: semelhanças de família entre o cuidado de si e a terapia gramatical”. Puede consultarse también Assoun, *Freud y Wittgenstein*.

⁸ Véase Laín Entralgo, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Cuando hablamos de “felicidad” nos referimos a que esta denominación fue desarrollada por el autor, en la forma de un recorrido histórico puntual. No afirmamos, porque no interesa a nuestro texto, que Laín Entralgo haya sido el primero. También es importante mencionar, para profundizar las relaciones entre terapia y filosofía y la “cura” a través de la palabra y el silencio, el libro organizado por Daniel Omar Perez, *Filósofos e terapeutas em torno da questão da cura*.

cia” solo a nivel institucional, en el sentido de la oposición autonomía (darse la propia ley)— heteronomía (la ley venida del exterior institucional). Esto es, “lo ominoso” derivado de una imposición exterior a mí: leyes del código, moralidad religiosa, etc. Por eso, Perez puede pensar lo que Plutarco denominó *ethopoética*: el arte de construirse éticamente, como una construcción laboriosa, pero con final feliz. La autonomía tendría así en la metáfora algo más que un recurso literario.

Pero, ¿qué acontece si el yo está en constante dislocamiento? ¿Si el yo es extraño para sí mismo? Los temas del “doble” y el de la propia imagen en el espejo, clásicos en la literatura, y también abordados por Freud, nos servirán de guía en esta lectura.⁹ Entendemos que los dos temas son diferenciados en la lectura freudiana. Nosotros solo los aproximaremos en lo que tienen en común: el disgusto frente a la propia imagen.¹⁰

Caben aquí algunas aclaraciones: ni el artículo de Perez sostiene, ni nosotros creemos que la ética sea, exclusivamente, “autoconstrucción” o “trabajo sobre sí mismo”, sino que esa es una de las prácticas que pueden considerarse como parte importante de la ética y que privilegiaremos en función de la claridad del objetivo de este texto.

También es importante resaltar que nuestra lectura de Freud no pretende ser exegética o polémica. Tomamos una categoría presentada en uno de sus textos como llave de lectura de eso que estamos llamando “ética como construcción literaria de sí mismo”.

⁹ Sobre el doble existen numerosos ejemplos, entre ellos el cuento “William Wilson” de Edgar Allan Poe. El espejo como ocasión de terror frente a lo monstruoso y ominoso en lo cotidiano puede encontrarse tanto en un relato de H. P. Lovecraft llamado “El extranjero” (Martínez Dalke, *El horror*, 23-31); como en un fragmento del bellissimo poema “Retrato de una dama” de T. S. Eliot: “Me siento como uno que sonríe, y al volverse / observa su expresión en un espejo. / El dominio de mí mismo se apaga; estamos a oscuras, en verdad” (Eliot, “Retrato”, 14).

¹⁰ Algo que el propio Freud realiza cuando analiza “el disgusto ante la propia imagen como el resto de aquella reacción arcaica que siente al doble como algo ominoso” (Freud, “Lo ominoso”, 247).

Una última precaución de lectura debe apuntar a la inclusión de Jorge Luis Borges en un eventual conjunto de escritores que piensan la “autoconstrucción del yo”. Afirmamos, aunque este no sea el lugar para profundizarlo, que existe una diferencia en la obra borgeana entre un “yo metafísico” y un “yo ético”. Distinción de tono schopenhaueriano en la que el “yo metafísico” es el que conoce el mundo, pero no puede conocerse y queda al borde de algo así como un desamparo ontológico. Este “yo” es un “yo disuelto” o en fase de disolución y aparece en la obra de Borges bajo la figura-motivo del “soñador soñado” en textos como “Las ruinas circulares”, o como pregunta sobre quien está en el “revés de la trama” en textos como “Ajedrez”. Nuestra lectura ya citada de “El tema del traidor y del héroe”, afirma que esa disolución ontológica se presenta en el campo de la ética borgeana bajo el motivo del “traidor”. Solo que el “traidor” tendrá una segunda oportunidad a partir de una reconstrucción literaria que le permitirá redimirse como su opuesto: el héroe. De ese modo, la épica —una de las principales preocupaciones y deleites de Borges— opera como una suerte de entrecruzamiento entre la ética y la estética, que le da al “yo” algo mucho más importante que la realidad que le será siempre negada: le da la dignidad del coraje.¹¹

Dadas esas premisas, vamos a pensar qué sucede cuando se escribe para el yo, se lo busca y se encuentra otra cosa...

Freud y lo ominoso

En un texto de 1919, Freud trata del tema de “Lo ominoso” (*Das Unheimliche*) [*Obras completas XVII, De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los lobos”)* y otras obras

¹¹ Pueden consultarse, para profundizar sobre la oposición que estamos sugiriendo: *Borges et la métaphysique*, de Champeau y *Borges entre el autorretrato y la automitografía*, de Lefere.

(1917-1919)], destacando que no es un tema muy abordado por la estética, a diferencia de lo bello, lo sublime y lo feo, entre otros. Freud se pregunta por esa categoría de “lo ominoso” que apunta a lo que es conocido o familiar pero que asusta.

Así, buscando en diccionarios, Freud encuentra que *heimlich* es definido como lo íntimo, lo amigablemente confortable. Curiosamente, esa intimidad hace que sea lo que se oculta, lo que no se muestra a todos. De ese modo *heimlich* pasa de ser lo familiar a ser lo oculto, lo escondido y hasta siniestro. Así, hacer una cosa *heimlich* es hacer algo a espaldas de alguien, comportarse como si hubiera algo que esconder.

De esta manera curiosa *heimlich* acaba siendo idéntico a su opuesto *unheimlich*: “Entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*” (Freud, “Lo ominoso”, 226).

El tema de “lo ominoso” es identificado por Freud de diferentes maneras, que van de la concepción animista del universo, acompañada de la omnipotencia del pensamiento, hasta la compulsión a la repetición. Esos temas nos colocan frente a la situación de sentirnos manejados por una fuerza interior, poseídos. Lo demoníaco no es más que la comprobación de que hay algo en nosotros que no dominamos, de que somos otro. Esto solo sería consecuencia de haber reprimido fuerzas emocionales. Según Freud, todo afecto perteneciente a un impulso emocional se transforma, si es reprimido, en ansiedad: “esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (241).

Ahora bien, Freud admite que si bien podemos pensar que lo extraño sea algo secretamente familiar, en el sentido de lo reprimido que vuelve, eso no resuelve completamente el problema. Si bien “lo ominoso” puede ser el retorno de lo reprimido,

no todo lo reprimido vuelve con la sensación de “lo ominoso”; lo que pondría en cuestión su teoría sobre tal afecto. Aquí Freud refuerza su teoría operando un recorte sobre el papel de la literatura. Para el padre del psicoanálisis los ejemplos que contradicen su hipótesis son tomados de la literatura. Los casos en que “lo ominoso” es experimentado son relativamente pocos. Ellos pueden ser explicados según la hipótesis de la represión. Pero tenemos otro modo de relacionarnos con tales emociones. Es el caso de la creencia animista, la omnipotencia del pensamiento, que nos hace creer que nuestros deseos pueden tornarse realidad con solo pensarlos. Esta creencia difícilmente puede ser mantenida hoy en día. Aquí Freud realiza una importante distinción entre lo reprimido y lo superado: si bien no conservamos la creencia en la visión animista del universo, cualquier coincidencia entre lo que pensamos con anterioridad y lo que sucede posteriormente, nos coloca en una situación de extrañeza. Esto se debe a que si bien tenemos conocimiento de la fragilidad de tal posición animista, no tenemos mucha seguridad de nuestras nuevas creencias. Eso no representa ninguna duda o inseguridad para quien superó esa creencia. Es solo confrontar el hecho con la realidad, con la materialidad de los fenómenos. El problema es que cuando “lo ominoso” surge de complejos infantiles reprimidos (fantasías de castración, fantasía de estar en el útero materno, etc.) estos no pasan por ninguna prueba de realidad. Su única realidad es psíquica y ella no admite prueba que lleve a su refutación. Pero esta represión no implica cesar de creer en la realidad de tal contenido. O sea, si bien no creemos en su realidad material, conservamos la creencia en su realidad psíquica.

Esto hace que la literatura tenga más recursos, ya que el contraste entre lo reprimido y lo superado no puede ser colocado en los mismos términos, una vez que la ficción no se somete a la prueba de realidad: “muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta

existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real” (248).

Según Freud, nosotros, como lectores, aceptamos siempre las reglas del juego propuestas por el escritor de ficción. Él nos conduce a un estado de espíritu guiado en el cual son encauzadas nuestras emociones.

Uno de los modos en que se manifiesta “lo ominoso” es en el tema del “doble” que, como dijimos anteriormente, aproximamos al de la imagen en el espejo. La reacción frente a la imagen inesperada, no invocada, de nosotros mismos es lo que el propio Freud destaca cuando cuenta una anécdota que le sucedió a él en un viaje en tren:

Me encontraba solo en mi camarote cuando un sacudón algo más violento del tren hizo que se abriera la puerta de comunicación con el toilette, y apareció ante mí un anciano señor en ropa de cama y que llevaba puesto un gorro de viaje. Supuse que al salir del baño, situado entre dos camarotes, había equivocado la dirección y por error se había introducido en el mío; me puse de pie para advertírselo, pero me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo (247).

Freud aclara que él no se sintió aterrorizado frente a algo “ominoso” cuando se vio en el espejo. En ese sentido, habría superado tal sensación ante su imagen duplicada. Pero, se pregunta, la sensación de antipatía por su propia imagen, ¿no sería un resquicio de ese temor arcaico por la propia duplicación?

La idea del doble, que es otro y el mismo, sea bajo la forma de duplicación aterrorizante, sea como inesperado reflejo, nos servirá como eje de nuestra lectura de Borges y Cortázar. La referencia a esos dos autores tiene una explicación que va más allá de la simple preferencia.

La psicoanalista brasileña Giovanna Bartucci apela a la lectura de ese texto de Freud y sus conexiones literarias a partir de su libro *Borges: a realidade da construção*.¹² Bartucci toma el tema del “doble” en la obra de Borges como la manifestación más clara, en este autor, de “lo ominoso” freudiano. La escritura borgeana, según Bartucci, es reflexiva y metaficcional, esto es, una ficción que muestra al lector su carácter ficcional y lo compromete a leer-crear juntos la obra. Esto es importante: la idea de que el escritor y el lector son uno, el mismo (lo que se ve claramente en “Pierre Menard autor del *Quijote*”), hará que la ficción borgeana establezca una “complicidad” que consiste en que tanto el lector como el escritor formen parte del texto.

La figura del “doble” analizada en el texto “El otro” de Borges,¹³ le permite así, al escritor argentino, verse a sí mismo como un otro, como en un espejo que refleja y reflexiona, y de ese modo, a partir de sí mismo, entender el carácter contingente de cualquier creación de la realidad.

En esta medida [...] están aquellos para quienes la escritura es una forma de organización de ideas y pensamientos, y están, también, aquellos en quienes podemos considerar el proceso de la escritura como una forma de desconocimiento de lo mismo, que tiene como objetivo ser instrumento de un mayor conocimiento de sí (Bartucci, *Borges*, 114).

Esta lectura nos puede ser útil reconociendo primero que ese recorrido hacia el conocimiento de sí, es absolutamente diferente del de las *Confesiones* de San Agustín, por ejemplo, donde el autoconocimiento toma la forma del rescate. En todo caso, la situación destacada por Bartucci del lector como creador del texto es mucho más rica por lo que luego volveremos sobre ella.

¹² La lectura de este libro sirvió, en parte, de inspiración para este artículo.

¹³ Véase Borges, *El libro de arena*, 7-21.

Pero, a esta lectura se le contrapone la de otro comentador, Braulio Tavares, quien organiza y reúne los textos literarios citados por Freud en “Lo ominoso”.¹⁴ El libro titulado *Freud e O Estranho. Contos fantásticos do inconsciente*, es importante y hasta necesario para entender mejor el tipo de relación entre literatura, filosofía y psicoanálisis que estamos destacando. El organizador establece en el prólogo una clasificación de escritores de literatura fantástica, aproximadamente en los términos que siguen:

- 1) El profesional: es el escritor que al explorar los temas de lo fantástico tiene con ellos una relación meramente técnica. Para estos escritores, lo fantástico no es nada más que un banco de datos, una técnica literaria entre otras posibles. “Tienen una concepción de la vida básicamente materialista y pragmática” (Tavares, *Freud*, 10). Según Tavares, este es el grupo más numeroso y contiene desde escritores de *pulp fiction* hasta autores como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y H. P. Lovecraft.
- 2) El simpatizante: es aquel autor que admite la posibilidad de la intromisión de lo fantástico en la vida cotidiana, que busca anomalías y reconoce la imposibilidad de la ciencia para explicar el universo. Son escritores como Julio Cortázar, Ítalo Calvino y Guimarães Rosa, entre otros, los que pertenecen este grupo.
- 3) El autor fantástico: el que literalmente experimenta rupturas con la realidad, sea por medio de las drogas, del cultivo de estados alterados de consciencia, sea a través de paranoias o neurosis que lo conducen a estados semi-alucinatorios, que contaminan su ficción, como ocurre con Philip K. Dick, Antonin Artaud, William S. Burroughs, Clarice Lispector y Edgar Allan Poe, entre otros.

¹⁴ A pesar de que omite el cuento citado por Freud “Los elixires del diablo” de E. T. A. Hoffmann, sin dar ninguna justificación.

Esta lista nos deja un poco insatisfechos. Pensar a Borges como un escritor materialista que tiene una relación más o menos utilitaria con la literatura, es torcer demasiado los textos y su propia vida. Pensar que la “porosidad de lo real” en las obras de Cortázar tiene que ver con algo así como una simpatía, es empobrecer al autor de *Rayuela*.¹⁵

El problema, no en la lectura de Bartucci pero sí en la de Tavares, es pensar lo fantástico en esos autores como algo funcional, algo que alivia y entretiene nuestras existencias. No desmerecemos totalmente esa opinión, pero ella pierde en esos autores lo que tienen de “expedición al abismo”, donde lo fantástico opera como una forma de ontología existencial: la urgencia de nuevos mundos, tan reales como el pronto-a-ser-abandonado “mundo real”. Este problema que encontramos en Tavares puede derivarse de una lectura limitada de Freud: pensar al escritor de ficciones como alguien que juega con abismos pero que los atraviesa con algo así como una curiosidad turística. La lectura psicoanalítica en el tono que emerge de ese texto de Freud, piensa la ficción como instrumentalización.¹⁶ Pero no es la única opción, ni la más productiva. Esa lectura se aproximaría más a la escritura de Henry James, si atendemos a la crítica hecha por Virginia Woolf en su ensayo “Los cuentos de fantasmas de

¹⁵ Esta “porosidad” es festejada por el propio Borges en el prólogo a su selección de cuentos de Cortázar: “Los personajes de la fábula son deliberadamente triviales. Los rige una rutina de casuales amores y de casuales discordias. Se mueven entre cosas triviales: marcas de cigarrillo, vidrieras, mostradores, whisky, farmacias, aeropuertos y andenes. Se resignan a los periódicos y a la radio. La topografía corresponde a Buenos Aires o a París y podemos creer al principio que se trata de meras crónicas. Poco a poco sentimos que no es así. Muy sutilmente el narrador nos ha atraído a su terrible mundo, en que la dicha es imposible. Es un mundo poroso, en que se entretejen los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal o la de un animal en un hombre” (Borges en el prólogo a Cortázar, *Cuentos*, 9).

¹⁶ Algo que tiene sentido si tomamos en cuenta los autores que Freud trabaja: los hermanos Grimm o E. T. A. Hoffmann, entre otros. Autores que tomaron leyendas y mitos populares orales y les dieron forma de relato escrito. En ese sentido, en el de estos autores citados, la literatura fantástica es originariamente pasaje instrumentalizado de una forma a otra de narración.

Henry James”.¹⁷ Encontramos esta visión difícil de universalizar y de trasladar sin más a otros escritores.

Creemos que en Borges y en Cortázar se juegan posiciones que transforman al propio escritor en un personaje más, cuando piensan en la propia duplicación como una especie de “alteridad íntima”.

La oposición entre literatura y vida que atraviesa la obra de Borges, así como la ineludible sensación de intrusión en el espacio público que tienen los personajes de Cortázar, nos llevará a postular otra relación de estos autores con “lo ominoso”. Una relación en la que lo fantástico es tan fundamental que sus textos de ficción deben ser leídos como esquivas autobiografías. Ese carácter “esquivo” que mencionamos tendrá que ver con el hecho de que ambos escritores aparecen como personajes de algunos de sus cuentos; no como escritores que hablan de sí mismos sino como protagonistas de historias que, en algún momento, se dicen a sí mismos que esa historia podría dar un buen relato fantástico. Relato atravesado por la posibilidad de otra narración que de algún modo justifica al autor y casi se parece a la dicha.

Para ello es necesario imaginar la literatura como una forma elíptica de autobiografía, más allá de la famosa frase “el estilo es el hombre”, esto es, un más allá que tiene que ver también

¹⁷ Luego de analizar el cuento “The Great Good Place” de James, Woolf continúa: “Los otros cuentos probarán dentro de poco que lo sobrenatural ofrece grandes premios junto con los grandes riesgos, pero quedémonos un momento en los riesgos. No hay duda de que el primero es la eliminación de los choques y las bofetadas de la experiencia. En el desayunoador con Brown y el telegrama, Henry James se vio obligado a mantenerse en movimiento por la presión de la realidad: es necesario abrir la puerta, el reloj dará la hora. Justo cuando se hunde a través del piso sólido, consigue la posesión de un mundo donde no es necesario abrir puertas ni que el reloj suene y se tiene la belleza simplemente solicitándola. Pero la belleza es el más perverso de los espíritus; se dirá que debe pasar por el medio de la fealdad o yacer con el desorden antes de presentarse como es. La belleza prefabricada del mundo de los sueños sólo produce una versión anémica y convencionalizada del mundo que conocemos. Henry James apreciaba demasiado este último para crear otro que no conocemos. No era suya la imaginación visionaria” (*El viejo Bloomsbury*, 53).

con la elección de temas y las formas de abordarlos; pero, más que nada, con la idea de que la literatura me escribe.¹⁸

*Borges, lector de Hawthorne;
o de cómo redactar un inventario de soledades*

Dijimos antes que el tema del “doble” es el eje de nuestra apreciación de estos dos escritores argentinos. Adelantamos, como premisa a desarrollar, que en Borges hay convivencia entre el yo y el otro, entre el sí mismo y su doble. Esa convivencia no se da sin tensión, pero es precisamente esa tensión la que constituye muchos de sus textos:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. [...] 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. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página (Borges, “El hacedor”, *Obras completas*, II, 183).

¹⁸ Lo que no debe entenderse como una legitimación de la literatura fantástica en tanto testimonio. En todo caso, de ser el relato ficcional una especie de testimonio, lo es como juego, como lo entendía Cortázar. Así, sería lo que refleja lo más esencial en el hombre, en tanto *homo ludens*.

Borges parece pensar en el otro como el personaje público creado por los demás (periodistas, lectores, editores). Esa percepción de la creación pública del escritor (su fama), como fatalidad, no lo abandonará.

En el relato “El otro”, Borges narra un encuentro con el joven Borges. Ese encuentro le habría quitado el sueño durante largas noches, pero, oportunamente, se dice a sí mismo: “Si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí” (Borges, *El libro de arena*, 9). En este sentido, hay una relación vital en Borges, una relación entre vida y literatura que excede claramente cualquier cálculo pragmático.

Tal vez sería mejor afirmar que Borges aprovechaba lo que llamamos, en sentido general, filosofía idealista, como recurso literario.¹⁹ Esto significa que él no compartía profundamente las tesis de Berkeley o que no las defendería en un debate donde uno de los interlocutores procurase con esmero tener razón.²⁰ Entre otras cosas porque, para Borges, no hay nada más vano, en el doble sentido de inútil y vanidoso, que tener razón. No obstante, creemos que la adhesión a una cierta cosmovisión, así como a algunas metáforas y no otras, excede al autor, en el sentido de no ser un dueño consciente de su texto.

Las posibilidades literarias que abre esta filosofía tal vez sean las más antiguas del mundo, esto es, las que poblaran los mitos: la intromisión de lo fabuloso en lo cotidiano, de lo fantástico en la realidad o, más filosóficamente, la creciente dificultad en la distinción entre sueño y vigilia. La virtud de este tipo de idealismo consiste en otorgar un encantador y asustador “halo” a lo real, lo que acabará tornando nuestras explicaciones, científicas o no, un tanto absurdas. Si el mundo es creación de una vo-

¹⁹ Hablamos de “idealismo” en el sentido amplio que puede desprenderse de la famosa afirmación de Berkeley: “esse est percipi”.

²⁰ Borges comienza su ensayo “La postulación de la realidad” diciendo: “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no producen la menor convicción”. Véase Borges, “Discusión”, *Obras completas*, I, 215.

luntad que se desarrolla en fenómenos que lo representan constantemente (Schopenhauer), o precisa ser percibido por el espíritu para no diluirse en la nada (Berkeley), ¿qué ciencia no será una presuntuosa rama de la literatura fantástica?

Borges tomaría esta doctrina o, mejor, cosmovisión, para postular tanto la irrealidad de este mundo como para crear mundos paralelos o meramente ficticios que tuviesen la misma apariencia de realidad que otros. Así, encontramos en el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” la creación humana, no de un país, sino de un planeta entero y vemos cómo elementos de este planeta acabaron introduciéndose e interfiriendo en la realidad:

Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. [...] El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles. Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural), “idioma primitivo” de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre, ni siquiera que es falso. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön (Borges, “Ficciones”, *Obras completas*, I, 428).

Existen dos símbolos borgeanos claros de la falta de realidad del mundo o de la fragilidad de una realidad que depende de nuestra percepción: uno de estos símbolos es el espejo que, abominablemente, duplica a los hombres. El otro es más perverso

porque está hecho para que los hombres se pierdan y así pierdan certeza: los laberintos.

Lo que queremos afirmar es que la irrealdad del mundo, el carácter de ser algo creado por las percepciones, lejos de dejar-nos a las puertas de una subjetividad fuerte, de un sujeto artista y creador a través de algo similar a una “voluntad de poder”, torna este sujeto un *fantasma*. La dependencia del mundo para el sujeto deja a este último con la pesada tarea de sustentar con sus deseos, percepciones y voluntades este mundo. En este punto no solamente el mundo pierde realidad, sino también el sujeto que habita en él. Esto surge de modo claro en el relato “Las ruinas circulares”, donde un hombre se dedica a soñar y así crear otro hombre. De a poco, el soñador fue imponiendo el ser soñado a la realidad. Los únicos que sabían de la naturaleza onírica de su “hijo” eran la divinidad del fuego y el propio soñador. Así, su hijo fue siendo conocido como aquel que no era tocado por el fuego. Un día el soñador se ve rodeado por un incendio que comenzara en el bosque y llegara hasta su refugio. El pasaje es magnífico:

En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo (I, 439-440).

Este carácter fantasmagórico y onírico que se encuentra en diversos textos borgeanos y alcanza al propio Borges como escritor, tomará la forma de oposición radical entre vida y literatura. La idea que erige con fuerza muchas de las ficciones borgeanas es que un hombre feliz, un hombre digno de la vida, no sería escritor.

Sobre ese tema recurrente comienza, en el libro *Otras adquisiciones* de 1952, su “Nueva refutación del Tiempo” con la frase: “En el decurso de una vida consagrada a las letras” (II, 134). Esta afirmación será repetida y profundizada en otro ensayo del mismo libro titulado “Nathaniel Hawthorne”, sobre este escritor americano: “En el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer” (II, 56). La idea de que una vida dedicada a los libros no es propiamente vida atraviesa como una luz fría toda la obra de Borges. Otro escritor argentino, Ricardo Piglia, llama la atención sobre esta oposición considerándola fundamental para la construcción de los relatos borgeanos:

Hay un antiintelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Este contraste entre la cultura y la vida, digamos así, mantener la tensión, trabajar todos los matices de esos dos mundos es fundamental en la escritura de Borges, mantener unidos los términos siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hombres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos (*Crítica y ficción*, 83-84.)

No encontramos esta oposición ridícula, salvo que pensemos lo ridículo en los términos de nuestro epígrafe de Arreola, esto es, una ridiculez en la que me inscribo y me escribo a mí mismo. No obstante esto, Borges sabe, de algún modo, que esta oposición es artificial y que solo puede ser un instrumento para la construcción de sus relatos. Pero es artificio en el sentido leído por Bartucci: aquel en que el propio carácter del texto está en juego como un metarrelato que lo atraviesa e implica y envuelve al escritor y al lector. En ese sentido, el escritor Borges y el lector Borges son el mismo.

Esta oposición aparece en el culto a las personas simples y, sobre todo, a aquellas personas que viven al margen de la

ley: los compadritos, especie de guardaespaldas que florecieran al principio del siglo xx en la Argentina, con la espuria finalidad de controlar las elecciones de una inminente, y también simulada, democracia. Estos “compadritos” eran los actores secundarios de lo que se dio en llamar en la Argentina el “fraude patriótico”.

Borges no elogiaba su nefasta función, no había ninguna mención política en la apología tácita o explícita de estos personajes. De lo que se trataba era de definir una característica que todo hombre debía poseer, pero que era, sin embargo, cualidad de pocos: el coraje. Un hombre que se preciase de ser tal, tendría la obligación del coraje y esto aparece tanto en el culto de una Buenos Aires maleva y mítica de principio de siglo xx, como en la lectura y recuperación de las sagas escandinavas y el ambiguo culto a Snorri Sturlusson.²¹

Dijimos, hasta ahora, que el mundo como percepción y en cierto modo como creación de mis facultades intelectuales, el mundo dependiendo de hechos o procesos mentales, nos deja en las manos de la más absoluta contingencia. Sin Dios organizador, ya que Borges no adhiere a la necesidad de Berkeley de un Dios observador del orden universal, lo que resta son pálidas sombras o sueños de un soñador. Irrealidad de la realidad, tanto en la existencia duplicadora de los espejos como en los sueños y nuestra percepción de lo cotidiano. Los laberintos serían una expresión entre lo poético y lo arquitectónico de esa contingencia humana.

Retomemos el ya citado ensayo sobre Nathaniel Hawthorne. En él, Borges cuenta cómo después de la muerte de su padre, la viuda, su madre, quedó reclusa en su cuarto en el segundo pi-

²¹ Decimos “ambiguo culto” porque Snorri Sturlusson encarna a aquel que quería lo que no podía: él escribe la saga de los valientes vikingos, mas estos héroes son los que tomarían su patria, Islandia. Así, Snorri surge como la síntesis de muchos de los protagonistas de los relatos borgeanos: ellos sienten la obligación del coraje pero también, el temor y el temblor de la carne de quien descubre que no es valiente.

so de la casa donde también estaban los dormitorios de sus hermanas Louisa y Elizabeth. En el último piso estaba el cuarto de Nathaniel. Los miembros de esta particular familia no se veían, no comían juntos y casi no se hablaban. Les era dejada la comida en la puerta de cada cuarto en los corredores del caserón. Nathaniel pasaba los días escribiendo cuentos fantásticos y en la tarde salía a caminar. Este régimen de vida duró doce años. Borges reproduce un fragmento de una carta de 1837 en la cual Hawthorne escribe a Longfellow: “Me he recluso; sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora ya no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir” (“Hawthorne”, *Obras completas*, II, 47).

Siendo Hawthorne hijo de puritanos, anota Borges, no dejó nunca de sentir que la tarea de escritor era frívola, o peor aún, culpable. En el prólogo a *La letra escarlata*, el escritor americano imagina la sombra de sus antepasados conversando entre ellos y reprobando el oficio literario de su descendiente, oficio que no glorifica a Dios.

Paradójicamente, o tal vez como consecuencia de esa culpa, fueron hallados posteriormente extraños libros de notas realizados por Hawthorne. Son seis volúmenes de anotaciones sin objetivo aparente, de impresiones triviales o que podríamos juzgar, quizás severamente, como de esa naturaleza: la sombra de una rama en una pared, el movimiento de una gallina, etcétera.

La conclusión, o conjetura, que Borges realiza sobre el hecho es la siguiente: “Yo tengo para mí que Nathaniel Hawthorne registraba, a lo largo de los años, esas trivialidades para demostrarse a sí mismo que él era real, para liberarse, de algún modo de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo” (II, 59). Esta impresión de “fantasmidad” es la que nos interesa remarcar. Lo que queremos decir es que la posibilidad de sustentar el mundo a través de nuestra percepción, o

hasta de soñarlo, involucra también la posibilidad de soñar al hombre. La idea de una creación de un hombre nuevo es clara en el ya citado “Las ruinas circulares” y en el poema que apela a la cábala, “El Golem”. La literatura se opone a la vida, pero la vida es una percepción e interpretación de hechos. La vida solo puede ser literaria. No hay vida real si esta no está escrita. Borges creía que la literatura, como esa interpretación que se vive de los hechos, tenía un estatus especial frente a otras formas de arte: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud, y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (“La supersticiosa ética del lector”, *Obras completas*, I, 204).

Para Borges, que descreía de sentimientos y compromisos colectivos,²² esto es, políticos, el modo único de modificar la realidad y al hombre que la protagonizaba, era a través de la literatura.

Lo que Borges toma de la llamada “filosofía idealista” es la convicción de que toda identidad y toda alteridad son creaciones mentales y, en su caso particular, literarias. No hay lugar exterior a la literatura para Borges, afuera no hay aire.

El otro, en Borges, está tan escrito como el mismo. “El otro, el mismo”, es el texto que una vez lanzado a la publicación pertenece a todos. Es un “yo” que, extrañamente y a la deriva, corteja su fin. Tanto Hawthorne como Borges escribían para “salvarse de irrealidad”. En los dos casos, se trata de un fantasma que escribe un diario.

²² Encontramos en “Anotación al 23 de agosto de 1944”: “Esa jornada populosa me deparó tres heterogéneos asombros: el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París; el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble; el enigmático y notorio entusiasmo de muchos partidarios de Hitler”. Véase Borges, “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, II, 102.

Hay un viejo cuento de Cortázar, “Distante espejo”, un poco primitivo si tenemos en cuenta la sofisticación literaria posterior, en que las claves son un tanto evidentes, desde el título que de algún modo describe la trama, hasta el narrador que cuenta haber leído en soledad las obras completas de Freud. Este narrador cuenta que es profesor en una escuela normal de Chivilcoy y un día, un 15 de junio, le pasa algo extraordinario que, adivina, no será entendido por sus conciudadanos, pero: “yo me limito a contar. Es un modo de transferir definitivamente al pasado, fijándolos, algunos acaecimientos que mi comprensión no alcanza sino exteriormente. Y luego, sería tonto negarlo, da para un bonito cuento” (Cortázar, “Distante espejo”, *Cuentos completos*, 99). En la tarde de ese día algo le pide vencer su encierro de lector en la pensión que habita y salir a la calle. En una esquina siente lo que llama el “estado Túpac Amaru”, situación de deseos encontrados: voluntad de ir a la derecha y al mismo tiempo, a la izquierda. En ese estado de “combate durísimo del alma con el alma misma” (103) decide visitar la casa de una antigua amiga, doña Emilia:

Toqué otra vez el timbre que debía oírse desde todas partes, incluso desde la vereda de enfrente. Entonces, mientras esperaba, hice una cosa horrible: avancé por el zaguán con toda libertad, y me metí en el living como si entrara en mi propia casa. Como si... Pero *es que era mi casa*. Lo intuí casi sin sorpresa, sólo con un pequeño escozor en la raíz del pelo. El living estaba amueblado exactamente como el de doña Micaela; y la puerta de la izquierda, la que sin duda daba a una sala, era mi puerta, la que comunicaba con mi habitación.

Permanecí parado delante de la puerta, sobrándome un pequeño resto de independencia como para proyectar la fuga in-

²³ Agradezco la lectura y los comentarios hechos a esta parte del texto a mi colega y amigo Libânio Cardoso.

mediata; y entonces oí que tosían en el interior de la pieza. Pasó lo mismo que con el timbre; la mano estuvo antes que la voluntad. El picaporte, tan familiar, cedió a la presión y logré acceso a la sala. Pero no era una sala sino mi cuarto de trabajo. Entera y absolutamente mi cuarto de trabajo. Tan entera y absolutamente que, para darle la perfección total, estaba yo sentado ante la mesa leyendo la Biblia de Lutero puesta en su atril de madera. Yo, vestido con la vieja *robe* a rayas azules y las pantuflas de abrigo que mi madre me regaló ese otoño (103-104).

Lo curioso es que el protagonista de este cuento resuelve volver a la casa donde encontró a su doble pero, algo que no consigue explicarse a sí mismo, esta vez lleva una pistola en su bolsillo. El encuentro con su doble no se repetirá, aunque habrá rastros (la mesa tallada rudimentariamente con su navaja), que indicarán que la duplicación “existió”.

Lo que cabe destacar es que la relación con el doble es absolutamente otra que la de Borges, es decididamente antagónica.

A diferencia de Borges, lo que vemos en Cortázar no es el otro ya consumado y conviviendo con él mismo. Cortázar retrata mutaciones que abandonan la forma anterior como una cáscara vacía.

El cuento “Axolotl” es un buen ejemplo, trata de una mutación, pero no de la mutación de un hombre en algo parecido a él. Como el propio Cortázar lo indica, nuestra semejanza con los simios, lejos de aproximarnos, exhibe la gran diferencia que existe entre nosotros y ellos. De lo que se tratará es de la transformación de un hombre en un batracio o, mejor, de la total identificación de un hombre con él.

El cuento narra la visita cada vez más frecuente de un sujeto, a primera vista común y ordinario, a un acuario. Decimos “a primera vista” porque el carácter sin grandes cualidades del personaje va dejando lugar a una obsesión creciente. El personaje no es tan común como parece, ya que consigue entrar en contacto visual, que luego se transformará en silencioso diálogo.

go, con un tipo mexicano de batracio llamado “axolotl” en náhuatl y “ajolote” en español.

El personaje se siente vinculado desde un primer momento al animal. Llega a adivinar una voluntad secreta en ellos y hasta adivina lo que piensan. Es el hecho de pensar lo que los une, pero el axolotl no puede o, tal vez, no precise decir lo que piensa y, ni mucho menos, qué piensa.

El protagonista, entonces, comparte un secreto con ellos: los axolotls no son animales. “No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo” (Cortázar, “Axolotl”, *Cuentos completos*, 520), Cortázar señala que son larvas, pero que larva también significa tanto fantasma como máscara.

De ese modo, el protagonista se va mimetizando crecientemente con los axolotls hasta que acontece lo ¿previsible? Un día, con el rostro apretado contra el vidrio del acuario, deja de verlos y ve su propio rostro. Él pasa a ser un axolotl. En la desesperación y en la eventual soledad de la mudanza de naturaleza, descubre que los otros axolotls saben de su condición y la comparten. En realidad el acuario es una gran convivencia de seres pensantes que anulan el tiempo y el espacio (el mezquino espacio del acuario) en el silencio inmóvil.

Aterradora fábula en la que el animal no es el indefenso eje de una historia moralizante, sino una parte silenciosa y primitiva de nosotros.

Lo interesante es que tal pasaje de hombre a animal, solamente se produce a partir de algo así como un conocimiento intuitivo derivado de la caducidad del modelo de subjetividad anterior. En este cuento de Cortázar, lo que está en juego es, precisamente, un conocimiento intuitivo, no proposicional. La sospecha de que “el hombre ha sido creado para otra cosa” (Cortázar, *Rayuela*, cap. 15, 73). Un conocimiento que opera como una total des-identificación, una compulsión a perder la identidad. Conocimiento que jugará un papel central en varias obras

cortazarianas y será fundamental en su novela más famosa: *Rayuela*, que es la historia de un alma nómada que no encuentra, ni en París, ni en Buenos Aires, su lugar. Porque lo que encuentra en ambas ciudades-metáforas, es más de lo mismo: “que montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter” (cap. 19, 99). Lo que Cortázar define de una vez y para siempre como: “La violación del hombre por la palabra” (cap. 19, 99).

Cortázar está convencido de que la literatura y, sobre todo, la novela tal como era escrita hasta ese momento, no podía y no debía continuar. Porque el resultado escabroso de esa violación por la palabra, era la pasividad del lector, la comodidad de encontrar todo-en-su-lugar, capítulos y vidas. Pero bueno, ¿cómo lograr con literatura, no hacer literatura? Ese nudo es lo que surge con claridad en una discusión entre Etienne y Horacio Oliveira:

Mirá, argentino de mis pelotas, el Oriente no es tan otra cosa como pretenden los orientalistas. Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán (cap. 28, 189-190).

La metafísica melancolía de los protagonistas de las obras de Cortázar es la de quien arrastra la forma anterior para abandonarla. Eso es lo que deja a los personajes cortazarianos, del lado de “afuera”. Podemos pensar en obras como “El perseguidor” o “Las puertas del cielo” en las que el protagonista se sitúa siempre fuera de la acción y opera como un espía de las vidas ajenas. Tanto el crítico que ausculta la vida de Johnny Carter-Charlie Parker, como el abogado que se entromete en la vida de las clases bajas con curiosidad de entomólogo, son retratos de

personajes que no pueden superar la fría superficie del vidrio del acuario.

En Cortázar parece tratarse siempre del espacio familiar e íntimo que es ocupado por algo inconcebible (“Casa tomada”, “Bestiario”). Los personajes son siempre algo así como intrusos: “me duele ingresar en un orden cerrado. [...] me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma” (Cortázar, “Carta a una señorita en París”, *Cuentos completos*, 137). Pero esa intrusión se vive en clave de observador distante: “Me gustaba salir con Mauro y Celina para asistir de costado a su dura y caliente felicidad. [...] para presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada”. Esa distancia acaba tornándose una autocrítica feroz y angustiada: “Me daba asco pensar así, una vez más estar pensando lo que a los otros les bastaba sentir” (Cortázar, “Las puertas del cielo”, *Cuentos completos*, 201). Y también da un aire de “fantasmidad” a su protagonista: “Me siento como hueco a su lado. Si a Johnny se le ocurriera pasar su mano a través de mí me cortaría como manteca, como humo. A lo mejor es por eso que a veces me roza la cara con los dedos, cautelosamente” (Cortázar, “El perseguidor”, *Cuentos completos*, 330).

La mutación es imprescindible pero, siempre que se opera una metamorfosis, la antigua forma es abandonada de modo tal de constituir un desamparo:

Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose (Cortázar, “Lejana”, *Cuentos completos*, 155).

Tanto en este final de “Lejana” que acabamos de citar como en el de “Axolotl”, la forma anterior es abandonada. La tensión se da en que la mutación es necesaria pero traumática, ya que algo fuerte impide pasar al otro lado: “No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos” (Cortázar, “Las puertas del cielo”, *Cuentos completos*, 212).

Tal vez la clave del cuento “Axolotl” sea una profunda decepción con las formas humanas. Una profunda sospecha de que toda nueva forma arrastra consigo la silueta de la anterior, si el cambio es realizado con autoindulgencia.

En *Rayuela* encontramos un personaje, Horacio Oliveira, cícnico y absolutamente desesperado de sus posibilidades afectivas. Lo único que tiene, y quiere arrancar, es la máscara de información casi erudita. Es como si el pensamiento condujese siempre a los mismos callejones sin salida. Esto puede explicar el mutismo de los axolotls como una gestualidad fantasma en la busca de sentimientos que parezcan y sean auténticos. La autenticidad de los sentimientos parece ser el objetivo, en las entrelíneas, de muchas de las obras de Cortázar. Sentimientos de los cuales se sospecha y nos mantienen lejos cuando son espontáneos (como en el caso de Celina en “Las puertas del cielo”), pero se odia cuando son filtrados por pensamientos.

Cortázar parece estar consciente de esto cuando entiende que ser un axolotl es también una máscara. Máscara y verdad parecen confluir en su obra. Las últimas palabras de Johnny “el perseguidor” Carter, son: “Oh, hazme una máscara” (Cortázar, “El perseguidor”, *Cuentos completos*, 357). Pero esta solo puede ser la “alacranidad del alacrán”: “ejercicio de una conciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad” (Cortázar, *Rayuela*, cap. 3, 32).

El fantasma devenido de esa confluencia entre máscara y verdad es el que enfrenta la peor paradoja: “la de estar quizá

al borde de la otredad y no poder franquearla” (cap. 22, 120-121).

Ese borde es el que, entre otros pensadores, celebra Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-philosophicus*, y por eso lo invocamos en este artículo. A la obtención de silencio solo se llega hablando en exceso. Eso es también lo que torna al *Tractatus* un libro de ética. La ética entendida, como sugiere el texto de Daniel Omar Perez, como una relación lingüística (donde el silencio es parte fundamental del lenguaje) y/o simbólica con el exceso. Wittgenstein entendió que en las preguntas realmente importantes, más que esperar una respuesta, se gesta un carácter. Exigen radicalmente un nuevo comienzo.

La ética como creación de personajes que se presenten ante sí mismos, será posible y necesaria para aquel que siente sus creaciones anteriores como amor compulsivo por el ridículo.

Llegamos al final de este texto con dos preguntas un poco dramatizadas: ¿cuántas máscaras más serán necesarias para llegar a aquella que nos reciba como un hogar y no como un refugio? Nietzsche parece sufrir con el hecho de estar hablando para personajes inventados por él mismo, los espíritus libres del Prefacio de *Humano, demasiado humano*, para combatir la soledad.²⁴

²⁴ “Por consiguiente, cuando alguna vez he tenido necesidad de ello, he inventado también para mi uso particular los ‘espíritus libres’, a quienes dedico este libro de desaliento y entusiasmo a un tiempo, intitulado *Humano, demasiado humano*: ‘espíritus libres’ de este género no los hay ni los ha habido nunca; pero yo tenía entonces —como he dicho— necesidad de su compañía para estar de buen humor entre malos humores, enfermedad, aislamiento, exilio, acedia, inactividad, como valientes compañeros y fantasmas, con los que se bromea y se ríe, cuando se tiene ganas de bromear y reír, y a quienes se envía al diablo cuando se ponen cargantes, como compensación de los amigos que me faltaban. Yo seré el último que ponga en duda que un día pueda haber espíritus libres de este género, que nuestra Europa cuente entre sus hijos de mañana y de pasado mañana con semejantes compañeros, alegres y atrevidos, corporales y tangibles, y no solamente, como en mi caso, a título de esquemas y sombras que se le aparecen a un anacoreta” (Nietzsche, *Humano demasiado humano*, 35).

¿Será que el escritor debe inventar personajes para su propio amparo? No podemos menos que recordar la terrible anécdota de Balzac llamando en su lecho de muerte a un doctor existente solo en una de sus novelas.

El mutismo-axolotl solo es alcanzado por quien se cansó de su máscara. El reflexivo batracio del cuento de Cortázar no indica caminos. Sobre todo porque se trata de seres pensantes que abandonan el pensamiento. Si hay algo peor que ser un animal en un acuario, es ser un animal escéptico en un acuario.

El vidrio del acuario es el espejo de Cortázar; espejo que no consigue duplicar, espejo que exige metamorfosis.

Borges, por optimismo o resignación, encuentra en la literatura un puente. A Cortázar le gustaría atravesarlo, pero lo observa con ansia de dinamitero.

En la obra de estos dos escritores, en la oscilación entre la máscara y el espejo, se agita el inasible fantasma que insiste en hablar de sí mismo.

Conclusión

La tensión creativa en la obra de Borges está dada en las aventuras y desvaríos que sufre una percepción que, al mismo tiempo se sabe desafortunada y solitaria y ve en esa contingencia un puente para la creación literaria, la cual es tan real como “lo mismo”. La literatura emerge como una fatalidad a la cual solamente alguien que no vive “realmente” la vida puede consagrarse y, al mismo tiempo, como algo que puede reivindicar la vida.

En Borges, el yo, el sí mismo es “ominoso” en el sentido de irreal. En Cortázar, lo doméstico es “lo ominoso”: el espacio íntimo invadido (“Casa tomada”); el espacio público superpoblado (“Las puertas del cielo”); el transporte público siniestro (“Ómnibus”) o los objetos que pueden llevarme a una muerte absurda (“No se culpe a nadie”).

La literatura muestra, en el sentido wittgensteiniano destacado en el comienzo, como brillo indirecto, en Borges, la vida que no es. La literatura muestra para Cortázar, también en ese sentido wittgensteiniano, la vida que no podrá alcanzar. El “sentido wittgensteiniano” del que hablamos es, simplemente, aquello que se exhibe en la escritura sin ser el centro del relato.

De este modo, los personajes de muchos relatos de Borges y de Cortázar son personajes éticos. Personajes que buscan construirse a sí mismos desde una situación de desamparo.

Borges no admite otra vida que la realidad imposible. Cortázar tiene una sensación desesperada y anfibia —como el propio axolotl— de la relación literatura-vida. La vida es algo que nada cuando observo desde la playa y que camina velozmente cuando me sumerjo.

Borges piensa en la literatura que desespera de sí misma, pero Cortázar lleva a cabo esta desesperación en lo formal y en el contenido. De todos modos, nada nos salva de que podamos terminar haciendo el ridículo.

El fantasma también es una forma de presentarse ante sí mismo: espejo que siempre escapa furtivamente y, también, espejo roto (con maldición incluida). La seductora y también asustadora paradoja se encuentra en el hecho de que la literatura es al mismo tiempo, destino y esperanza.

REFERENCIAS

- AGUSTÍN, san, *Confesiones*, traducidas según la edición latina de la Congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos. Presentación de Ismael Quiles, S. I., Madrid, Espasa-Calpe. 1979.
- ANDRÉ, Jean, *La philosophie comme thérapie de l'âme. Etudes de philosophie hellénistique*, Voelke, Fribourg (Suisse), CERF Academic Press Fribourg, 1993.

- ARREOLA, Juan José, *Confabulario antológico*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1973.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Freud y Wittgenstein*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- BARTUCCI, Giovanna, *Borges: a realidade da construção (Literatura e Psicanálise)*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas. Tomo I*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas. Tomo II*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- BORGES, Jorge Luis, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- CHAMPEAU, Serge, *Borges et la métaphysique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos*, pról. y selección Jorge Luis Borges, Madrid, Hyspamerica, 1985.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos / I*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2008.
- ELLIOT, T. S., “Retrato de una dama”, en *Miércoles de ceniza y otros poemas*, selección y trad. Gerardo Gambolini, pról. Jorge Fondebrier, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, 11-14.
- FREUD, Sigmund, “Lo ominoso” [1919], en *Obras Completas. Volumen XVII. De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 215-251.
- Filón de Alejandría, *Los terapeutas. De vita contemplativa*, Salamanca, Sígueme, 2005.
- KANT, Emmanuel, *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres. Crítica de la Razón Práctica. La Paz Perpetua*, estudio introductorio y análisis de las obras por Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1995.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

- LARMORE, Charles, *As práticas do Eu*, trad. Maria Stela Gonçalves, São Paulo, Loyola, 2008.
- LEFERE, Robin, *Borges entre el autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos, 2005.
- MARTÍNEZ, Dalke, *El horror*, trad. Héctor Magno Boye, Buenos Aires, Intersea, 1978.
- MARTÍNEZ, Horacio, “A noção wittgensteiniana de filosofia como terapia gramatical”, *Tempo da Ciência* 6-11, 1999, 63-74.
- MARTÍNEZ, Horacio Luján, *Subjetividade e silêncio no “Tractatus” de Wittgenstein*, Cascavel (Paraná-Brasil), Edunioeste, 2001.
- MARTÍNEZ, Horacio Luján, “A gênese estética do ‘El tema del traidor y del héroe’ de Jorge Luis Borges”, *Revista de Filosofía*, Curitiba, 16: 19, 2004, 57-64.
- MARTÍNEZ, Horacio Luján, “Foucault e Wittgenstein: semelhanças de família entre o cuidado de si e a terapia gramatical”, em *Filósofos e terapeutas em torno da questão da cura*, Daniel Omar Perez (ed.), São Paulo, Escuta, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, trad. Carlos Vergara, Madrid, EDAF, 1984.
- NUSSBAUM, Martha, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2009.
- PEREZ, Daniel Omar, “Figuras éticas”, *Acta Poetica* 27-2, 2006, 325-348.
- PEREZ, Daniel Omar (comp.), *Filósofos e terapeutas em torno da questão da cura*, São Paulo, Escuta, 2007.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- PIERRE, Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002.
- TAVARES, Braulio (org.), *Freud e O Estranho. (Contos fantásticos do inconsciente)*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, trad. Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza, 1984.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México / Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México / Crítica, 1988.
- WOOLF, Virginia, *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*, selección, trad. y pról. Federico Patán, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.