

BORGES Y FREUD: CONJUNCIONES



Ana Maria Portugal M. Saliba

Soñé que salía de un sueño -populoso de cataclismos y de tumultos- y que me despertaba en una pieza irreconocible. Clareaba: una detenida luz general definía el pie de la cama de fierro, la silla estricta, la puerta y la ventana cerradas, la mesa en blanco. Pensé con miedo: ¿dónde estoy? Y comprendí que no lo sabía. Pensé: ¿quién soy? Y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando. (J. L. Borges)

En la primera parte de su ensayo “Lo ominoso” (1919)¹, Freud plantea los distintos sentidos del término alemán *unheimlich*. Por significar generalmente algo secreto, asustador y aun angustiante, el término, a través de la partícula negativa *un*, impone límite a la ambigüedad de su proveedor *heimlich*. La raíz de ambos *heim* (casa, hogar) se refiere a todo lo que es íntimo, conocido y familiar, pero exactamente por eso es que *heimlich*, de tan íntimo, tiende a su aparente opuesto *unheimlich*: lo secreto, extraño, siniestro, asustador y que provoca angustia. En la definición de Schelling, citada por Freud, “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permane-

¹ La versión en español adopta el término “ominoso” para traducir el “*unheimlich*”. Preferimos “extraño”, por la ambigüedad que trasporta. “Ominoso” acentúa el carácter asustador o agorero, que, sin duda, es uno de los sentidos de “*unheimlich*”. Hemos mantenido el término “ominoso” sólo cuando se trata de citaciones.

cer en secreto, oculto, ha salido a la luz" ("Lo ominoso" 225). De esta forma, *heimlich* revela aquellas cosas o personas que pueden ser comparadas a "un manantial sumergido o un lago desecado", puesto que "no se puede andarles encima sin tener la impresión de que en cualquier momento podría volver a surgir el agua" (223).

Esta atmósfera de sensaciones inquietantes, que siempre nos deja inseguros de lo que puede llegar a pasar, es descrita por Freud en ese ensayo, analizando varias situaciones en que se pone de manifiesto. Estas situaciones pertenecen tanto a la experiencia cotidiana como, y en especial, a los textos literarios; no solamente de los que brotan de los cuentos fantásticos y de terror, sino también de otros, donde la misma situación aparece pero no llega necesariamente a producir la sensación de extrañeza en el lector. Decidido a resolver el enigma de lo extraño, Freud propone una serie de hipótesis, que podríamos dividir en tres categorías: en la primera, se apoya en la investigación psicoanalítica, aproximando *unheimlich* y *unbewußt* (extraño e inconsciente), siendo lo extraño equiparado al regreso de lo reprimido inconsciente; en la segunda, se refiere a la evolución histórica de las actitudes del hombre en relación con los pensamientos y deseos desde la época animista, actitudes que aunque parezcan haber sido superadas suelen regresar a menudo; finalmente, en la tercera, Freud se apoya en los recursos de la ficción, en las maniobras del autor (*Dichter*)² que, al sugerir la identificación del lector con uno u otro personaje, a través de la propia trama del texto, produce ciertos efectos de extrañeza o los desvía hacia otros tipos de efecto, como por ejemplo, el cómico.

El escritor es visto por Freud como un director de escena que se apropia del tema de lo extraño y nos propone una forma de compartirlo:

(...) el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto

² La traducción del término *Dichter* es bastante problemática. Podríamos optar por poeta, escritor, literato, autor. Como es imposible reunir en otra lengua la doble raíz de "adensar" y de *dictare*, manteniendo aún el sentido de "creación verbal", preferimos colocarlo entre paréntesis, en caso necesario.

resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material puede obtener los más variados efectos. Todo esto es archisabido, y probablemente los especialistas en estética lo hayan tratado a fondo. (250)

De esta manera, el texto que el escritor nos ofrece parece tener una causalidad, una intención, aunque el pensamiento de Freud al respecto se limite a comparar lo extraño de la experiencia vivida con lo extraño de la ficción leída o imaginada, llegando así a algunas conclusiones que veremos más adelante. Su concepto de la literatura como algo inmanente lo paraliza en este punto y, por lo tanto, prefiere dejar ese estudio al campo de la estética. Sin embargo, por apoyarse en las ficciones de sus pacientes y en una teoría construida a partir de las narrativas particulares de ellos, se sitúa mucho más cerca de estas cuestiones de lo que tal vez sea capaz de percibir en sus textos.

Nuestro objetivo es asociar la pregunta freudiana sobre el modo ficcional en el campo de lo extraño a autores como Borges, cuya obra se construye en una atmósfera especial -para no decir extraña- que al mismo tiempo que se destaca por su concisión, sencillez de lenguaje y brevedad, introduce un tipo de fantástico que desafía a los críticos en lo que se refiere a su clasificación y a sus procesos de construcción. Es un fantástico dotado de rigor lógico, que consigue lanzar al sujeto a ciertas cuestiones cruciales de su existencia, como puede verse en el fragmento de Borges utilizado como epígrafe, donde el narrador, en su "vigilia desconsolada", se hace la pregunta: *¿quién soy?*, la cual tendría tal vez una pronta respuesta: es aquel que sueña que salía de un sueño.

BORGES: CAUSALIDAD MÁGICA Y FICCIÓN

En el prólogo a *Ficcionario*, Emir Rodríguez-Monegal nos muestra cómo Borges empezó pronto a especular por escrito sobre la narrativa fantástica o mágica, hasta el punto de dedicar la mayor parte de dos décadas, 1930-1950, a producir algunas de las más extraordinarias ficciones de este siglo (14). Rodríguez Monegal destaca tres textos: "La postulación de la realidad" (1931), vinculado al siguiente, "El arte narrativo y la magia" (1932), y el "Prólogo" al libro de Bioy Casares *La invención de Morel* (1940).

En el ensayo de 1932, "El arte narrativo y la magia", Borges propone el arte narrativo como un artificio y, en especial, trata de un cierto tipo de narración que sigue los procedimientos de la magia. Oponiéndola al tipo realista, sostiene que los escritores que explotan temas extraordinarios siempre han buscado presentar lo extraordinario como normal. El intento de Borges es dilucidar ese artificio a través de los procedimientos de la novela y de la trama, y destacar – a través del análisis de dos textos– cómo el escritor produce la escena para sustentar la fe poética, que consiste -de acuerdo con Coleridge- en la espontánea suspensión de la duda (*OC* 1: 226). Las dos obras analizadas en ese ensayo, la de Morris (*The Life and Death of Jason*, 1867) y la de Poe (*Narrative of A. Gordon Pym*, 1838) presentan aventuras extraordinarias: una narra la historia mítica de Jasón, rey de Iolcos; la otra relata un viaje imaginario a las desoladas tierras blancas del Círculo Antártico.

En la novela de Morris, la verosimilitud se vuelve un problema, en tanto se presentan seres quiméricos, centauros y sirenas, de los cuales el autor va dando gradualmente los detalles hasta conseguir un cierto grado de verosimilitud. Un ejemplo es el centauro, que será el tutor del hijo de Aeson, antiguo rey de Iolcos. ¿Cómo hacerlo verosímil? Según Borges, Morris lo resuelve insensiblemente (226). Empieza por mencionar esa estirpe entremezclándola con nombres de fieras que también son extrañas. La segunda mención se refiere al momento en que el viejo rey ordena a un esclavo que se dirija con el niño a la selva, que sople en un cuerno de marfil para que aparezca el centauro que será –le advierte– "de grave fisonomía y robusto", y que se arrodille ante él. La tercera mención refiere a la recomendación del rey de que no le inspire ningún temor el centauro. Como dice Borges, "Morris puede no comunicar al lector su imagen del centauro ni siquiera invitarnos a tener una, le basta con nuestra continua fe en sus palabras, como en el mundo real" (226-227).

Idéntica persuasión se produce en el episodio con las sirenas. Borges se refiere a los entornos que el texto construye: las imágenes preparatorias, la dulzura, la cortesía del mar, la atracción, las consecuencias fatales. A esa altura, Borges coloca una larga nota respecto de cómo la *Odisea*, Apolodoro, la Edad Media y aún Platón describen las sirenas. Y concluye: "Sirena: supuesto animal marino, lee-

mos en un diccionario brutal" (228). Como vemos, Borges rechaza la mención realista.

En el texto de Poe, que es una parodia de un relato de viaje, a Borges le interesan "el temor y la vilificación de lo blanco" (229), presentes tanto en la terrible visita de los hombres a las tribus de la región, como en la tempestad de blancura. Borges ve en la novela un argumento secreto que solo será aclarado al final.

En su análisis propone dos tipos de narración, basadas en la causalidad: la realista, que pretende presentar la caótica realidad en todos sus detalles y sigue las descripciones arbitrarias y la causalidad del mundo real, tal como es representada por la ciencia; y la mágica, que sigue a la misma magia en su forma lúcida y hermosamente organizada de presentar la realidad. Puesto que la magia es más rigurosa que la ciencia, en las narrativas mágicas todo es pertinente y no quedan hilos sueltos. Esto supone que los textos son contruidos de acuerdo con una trama rigurosa, en la cual todos los episodios tienen una consecuencia ulterior (Rodríguez Monegal: 224).

Se establece ahí una asociación inesperada de los términos "lúcido" y "organizado" a la causalidad mágica, pues generalmente éstos son reservados para los productos más sofisticados de la cultura intelectual, la ciencia, la lógica o la filosofía. Y Borges concluye:

(...) la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. (...) Larga repercusión tienen las palabras (...) Procuero resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica. (230-232)

Volvamos por un momento a Freud y su pensamiento respecto de la causalidad. Aunque al principio intentase buscar en los hechos

del pasado del paciente la causa traumática para la producción y la solución de los síntomas, en la medida en que establece y hace progresos en su investigación teórica, la causa se ve desplazada hacia la necesidad de elaboración a través de la fantasía y hacia la constitución del sujeto en el lenguaje. Esta elaboración ficcional es una respuesta a los grandes enigmas de la vida: la sexualidad y la muerte. De la investigación de los síntomas y de los sueños, Freud pasa al análisis de los lapsos de lo cotidiano, asunto que la ciencia siempre ha desechado.

No sé cuál habrá sido la posición de Borges en relación con el psicoanálisis, ya que aparentemente no revela mucha simpatía por la psicología que pretende explorar una cadena asociativa. Sin embargo, en uno de sus cuentos de *Ficciones*, habla de una forma particular de psicología:

No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella. He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. (...) La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo *-id est*, de clasificarlo- importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön -ni siquiera razonamientos. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número. (OC 1: 436)

A este respecto, la investigación de Freud también presenta ciertas particularidades. Por ejemplo, en una referencia a la cuestión del determinismo psíquico de los lapsos de la vida cotidiana, plantea la diferencia entre el pensamiento supersticioso, el paranoico y el del psicoanalista. La diferencia reside en la cuestión de cómo se comportan los tres en relación con la creencia (*Glaube*). Freud relata un episodio en el cual el chofer que lo conducía equivocó la dirección de una paciente anciana, hecho que podría ser interpretado por un su-

persticioso como un presagio de que no la vería por mucho tiempo. El caso sería muy distinto si hubiera errado el camino a pie. Luego de ese relato, Freud articula la diferencia entre el supersticioso y el psicoanalista:

La diferencia entre el supersticioso y yo se manifiesta en dos cosas. Primeramente, el supersticioso proyecta hacia el exterior una motivación que yo busco en el interior, y en segundo lugar, interpreta el accidente por un suceso real que yo reduzco a un pensamiento. Pero en el supersticioso el elemento oculto corresponde a lo que en mí es lo inconsciente, y a ambos nos es común el impulso a no dejar pasar lo casual como tal, sino a interpretarlo (*Obras 1: 758*).

Para demostrarlo, emplea el término *Aberglaube* (superstición), que está formado a partir de *Glaube* (creencia) y el prefijo *aber*, que en este caso indica ausencia. Así, el supersticioso es, a través de este término, una persona "sin creencia" (Wahrig 245). Freud juega con este término en sus desdoblamientos: "no creo que..." (*ich glaube nicht*), "creo, pero..." (*ich glaube aber*), "sí creo en..." (*zwar glaube ich dass*), "pero no creo" (*aber ich glaube nicht*).

Igual compulsión por la interpretación se encuentra en el paranoico, que elabora deducciones y conclusiones propias de los signos insignificantes que observa en el comportamiento de otra persona. Él comparte, al igual que el psicoanalista, la actitud de creencia en el inconsciente, pero atribuye toda la causalidad del mundo a sí mismo, rehusando lo accidental. El supersticioso también rehúsa lo accidental, pero atribuye la causalidad de sí mismo a la ley del mundo, que nunca le es totalmente revelada, pero cree inexorablemente que existe tal ley. Por lo tanto, eso significa "una pesadilla de lo causal", para recordar la expresión de Borges.

Creencia y descreencia (*Glaube* y *Unglaube*) son términos presentes en varios pasajes del texto freudiano, pues tocan la experiencia de los procesos inconscientes. La creencia en el inconsciente supone la concordancia del sujeto en abandonarse a leyes que escapan de la conciencia, lo que se configura, a veces, como una desconfianza o descreencia en el valor del discurso consciente. Esto nos lleva a pensar que cuando Borges concuerda con Coleridge en construir la fe poética a partir de la espontánea suspensión de la incredulidad, no

dice que la fe poética sea una creencia, sino que apenas se ha producido una apertura en el campo de la duda, de la descreencia, y se ha creado un terreno mixto, infiltrado de procesos regidos por otra causalidad: la causalidad mágica que, paradójicamente, es mucho más rigurosa que la causalidad natural. Veremos más adelante cómo sucede esto.

Aun en la cuestión de la creencia, Freud destaca dentro de lo extraño un tipo que proviene de lo que nosotros, cuando niños (y también la humanidad en su origen), creíamos en relación con el regreso de los muertos, la omnipotencia de los deseos y pensamientos y también con un cierto tipo de comunicación entre lo animado y lo inanimado. Con el progreso del pensamiento científico, nuestras creencias han sido transferidas a la ciencia: sólo creemos en aquello que puede ser comprobado y que puede pasar por un método científico de verificación. Pero en nuestra vida cotidiana -aunque pocos lo confiesen- estas antiguas cuestiones, en las cuales creíamos, vuelven y son negadas en la vigilia o tratadas benevolentemente con escepticismo, de la misma manera en que tratamos las fábulas. Ese regreso forma parte de la constitución de lo extraño y no supone necesariamente nada de sobrenatural o de misterioso. Constituye un campo de división para el sujeto, en el cual la actitud científica debe plegarse ante las fracturas y artificios de la palabra en su relación incompleta con la verdad, que de la misma forma jamás se mostrará completa.

¿En qué aspecto el análisis de Borges se nos presenta como un abordaje especial para esta cuestión?

Específicamente en el punto de la causalidad: no solamente al proponer, en el ensayo de 1932, que la novela debe situarse en la causalidad de la magia, como también en el "Prólogo" a *La invención de Morel*, al distinguir la "novela de aventuras" de "la novela psicológica". La última es la simulación de la realidad y, por eso, es informe y desordenada. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no admite ninguna parte injustificada. La novela de aventuras se construye sobre un riguroso argumento, en el cual no habrá detalles superfluos. Todo episodio tiene proyección ulterior (OC 4: 25).

Si podemos seguir la indicación de Borges de que la única posible honradez para la novela es la causalidad de la magia, “que no admite ninguna parte injustificada”, podemos percibir que la escritura de Borges aprovecha la articulación rigurosa para mantener la creencia, pero al mismo tiempo hace de la ficción el instrumento privilegiado para colocarnos en contacto con las cuestiones propias de la causalidad, de la lógica, que no se apoyan, sin embargo, en ninguna simulación psicológica, donde “esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden” (25).

De esta forma, sus textos nos engañan por su brevedad, sencillez de construcción y uso del lenguaje coloquial, brindándonos todas las explicaciones que nuestro pensamiento lógico exige, pero nos lanzan en la pesadilla causal, porque nos llevan, por otro lado, a buscar la lógica de sus tramas que en todo momento suelen escapar de nuestras manos. En la pesadilla causal, el sujeto sueña que sale de un sueño, perdido, irreconocible. Despierta de verdad, temblando.

Borges apela a los procesos contagiosos de la magia, estableciendo conexiones que parecen arbitrarias. Pero son conexiones con tantos efectos y tantas referencias, que su aparente arbitrariedad ni siquiera llega a ser pensada. Su texto no nos inspira dudas. Entramos en contacto con lo extraño que se pone de manifiesto en la acción del otro, como escritor, sobre nosotros, lectores. Con esto, la escritura de Borges exige, *a posteriori*, que Freud proponga otra fuente para lo extraño: en los artificios de la ficción, las extrañas artimañas de la lengua.

EN FREUD OTRA CAUSALIDAD: EL HACEDOR

Tomo un fragmento de *El hacedor* de Borges. En el breve relato “La trama”, se repite una frase de César, pasando por Shakespeare y Quevedo, para llegar al sur de la provincia de Buenos Aires: “¡Tú también, hijo mío!” Y Borges termina el cuento: “Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena” (OC 2: 171). El motivo de la trama es la propia trama, con sus repeticiones y sus marañas lógicas, nada más.

“Ello nos señala que deberíamos establecer un distingo entre lo ominoso que uno vivencia y lo ominoso que uno meramente se representa o sobre lo cual lee” (Freud “Lo ominoso” 246). Esta pro-

puesta de Freud la podemos aplicar a ese fragmento borgesiano. Algo sucede en la vida del personaje, pura y simplemente por una cuestión de ficción: “para que se repita una escena”. Podríamos pensar que es la vida de un personaje de ficción, pero el texto no nos deja dudar de su veracidad. Con esto introducimos la concepción de Freud acerca de lo extraño de la ficción:

Lo ominoso de la ficción (*Fiktion*) –de la fantasía, de la creación literaria (*Dichtung*)– merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. (...) El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en ésta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes (*wegfallen*) en la vida real (248).

Surgen así, dos términos: *Fiktion* y *Dichtung*. El autor (*Dichter*) es un hacedor que enfrenta la experiencia con “júbilo, esperanza y curiosidad” (*OC* 2: 159). Hacedor (“facedor”), del latín *factio* (ficción, fingimiento, suposición) y de *fungo*: formar, hacer obra de limo, cera; componer, ornar; idear, excogitar, fingir o formar en el entendimiento (Sousa 377). *Dichtung* es la obra poética, la producción del escritor o del poeta.

Freud sugiere situaciones distintas referentes al trabajo del *Dichter* (autor, poeta, escritor), en las cuales éste, por poder “escoger a su albedrío su universo figurativo”, lo hace coincidir con nuestra realidad familiar o alejarse de ella. “Y nosotros lo seguimos en cualquiera de esos casos”, dice Freud. El universo del cuento de hadas, por ejemplo, ha abandonado de antemano el terreno de la realidad, y se presenta abiertamente como supuesto de las convicciones animistas. No considera el tema de la creencia/descreencia, solamente nos hace sumergir en el universo de la fantasía (“Lo ominoso” 249).

Otro caso es admitir la existencia de los seres espirituales superiores, de los demonios o fantasmas de los muertos. Según Freud, “todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética” (249). Son ejemplos de esto las ánimas en el *Infierno* de Dante o las apariciones de

espectros en *Hamlet*, *Macbeth* y *Julio César*, de Shakespeare. En sus palabras:

Adecuamos nuestro juicio a las condiciones de esa realidad forjada (*fingierten*) por el autor y tratamos a ánimas, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material. También en este caso está ausente la ominosidad. (249)

En el primer caso, la fantasía reina y estamos conscientes del alejamiento de nuestra realidad en relación con ella. Pero no hay extrañeza. En el segundo, tampoco la hay, puesto que vale la realidad poética, forjada, fingida, construida, que nos envuelve como un artificio que nos conduce a identificaciones.

La escritura de Freud, en el pasaje referido, se apoya en el verbo caer (*fallen*), lo cual se despliega en varios derivativos: *wegfallen* (imposible de suceder), *Fall* (caso), *entfallen* (perder) y *zusammenfallen* (coincidir). Así la literatura consigue producir efectos que en la realidad es absolutamente imposible que ocurran (*wegfallen*). En la realidad, no hay casos (*Fall*) de este tipo.

Lo extraño se pierde (*entfällt*) cuando la realidad poética se pone en marcha. Tenemos entonces una ilustración de lo que decía Borges. La fe poética ha suspendido la descreencia y ha inducido al sujeto al placer de compartir las artimañas del autor, sin experimentar la sensación de extrañeza.

Freud utiliza el verbo *zusammenfallen* para expresar la coincidencia, o sea, el momento en que el escritor y el lector comparten la experiencia de lo extraño. Eso posibilita la conjunción de los dos términos alemanes: *Realität* y *Wirklichkeit*. La realidad (*Realität*) poética es recibida como realidad efectiva (*Wirklichkeit*), que es aceptada, aunque con angustia y horror. Pero cuando el autor maneja las dos realidades, escondiendo sus intenciones, genera insatisfacción además de otros sentimientos, como dice Freud:

La situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acre-

centar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían –o sólo muy raramente– en la realidad efectiva [*Wirklichkeit*]. En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo hubiéramos hecho ante unas vivencias propias; cuando reparamos en el engaño ya es demasiado tarde, ya el autor ha logrado su propósito, pero me veo precisado a sostener que no ha alcanzado un efecto puro. Permanece en nosotros un sentimiento de insatisfacción, una suerte de inquina por el espejismo intentado (249-250).

Pero Freud le otorga otras habilidades al autor (*Dichter*):

Empero, el escritor dispone de otro recurso mediante el cual puede sustraerse de esta rebelión nuestra y al mismo tiempo mejorar las condiciones para el logro de sus propósitos. Consiste en ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo. Pero, en general, se confirma lo antes dicho: que la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar. (250)

Lo extraño proveniente de los complejos reprimidos –explicado en algunos casos por el psicoanálisis– es más resistente a las influencias del escritor, pero éste también puede desviarnos de ello, por la propia fuerza de la trama o por la producción de los efectos cómicos que nos llevan al alivio de la tensión. Freud recuerda la historia de “Rampsinitus” (Herodoto), por ejemplo, donde ni siquiera nos importa la mano amputada que la princesa tocará, porque somos llevados a valorar la astucia superior del “*maese ladrón*”.

Acaso la princesa no dejó de experimentar el sentimiento ominoso, y hasta creemos verosímil que haya sufrido un desmayo; pero nosotros no registramos nada ominoso pues no nos ponemos en el lugar de ella, sino en el del otro. (251)

De la misma forma, el muerto que reaparece repetidas veces en la farsa de Nestroy, *Der Zerrissene* (*El despedazado*) y hasta un fantasma real como el del cuento de Oscar Wilde, *El fantasma de Canterville*,

pierden todo su poder de provocar horror, al paso que el autor se divierte con ellos y los ironiza.

Como se ha demostrado, Freud hace del autor un hacedor, incluso un hacedor de un planeta como Tlön, un hacedor que puede o no producir lo extraño, aprender con él, defenderse de él y hasta reírse de él. A no ser cuando lo extraño se muestra resistente, por venir del inconsciente reprimido.

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la literatura fantástica y en especial con la escritura de Borges? ¿Añade algo, convirtiéndola en un campo privilegiado para el psicoanálisis? ¿O debemos mantener a cada uno en su ámbito? ¿Estos son ámbitos separados o podemos proponer alguna conjunción?

Si seguimos a Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", que debe su descubrimiento a la conjunción de un espejo y una enciclopedia, nos veremos tentados a elegir la última opción. "La literatura fantástica", conferencia realizada en Montevideo en 1949, muestra cómo Borges se acerca al psicoanálisis al reducir a cuatro los procedimientos que permiten al escritor destruir no sólo las convenciones de la ficción realista sino también las de la realidad. Esos procedimientos son: a) la inclusión de una obra de arte dentro de otra obra de arte; b) la contaminación de la realidad por el sueño; c) el viaje a través del tiempo; d) el tema del doble (Rodríguez Monegal: 366).

No podemos desconocer que el psicoanálisis se encuentra allí.

Aunque estos procedimientos tengan la apariencia de temas, Borges no los aborda como tales, sino que destaca su aspecto formal de narración: ¿Qué sucede en una obra narrativa cuando el tiempo puede invertirse, o cuando se salta sin pausa hacia el futuro? ¿Qué sucede en un relato cuando dos personajes son el mismo?

Si la causalidad del relato fuera la causalidad del mundo real, estos dos procesos serían imposibles. Pero si existe una causalidad mágica, la imposibilidad desaparece: el viaje en el tiempo es tan solo una forma de indicar la simultaneidad o la inversión de las dimensiones de esa realidad narrativa y lo que sería consecuencia puede pasar a engendrar la causa. Al presentar el tema del doble, Borges ha mostrado siempre un mayor interés en los efectos del tema sobre la estructura del cuento, que en su valor como tema. La "duplicación" o la inversión del traidor en el traicionado supone nuevas arti-

culaciones en la trama y ayuda a demostrar que la literatura fantástica no es una inversión de la realidad, sino que nos lleva a mejor comprender la realidad misma de la alienación del ser humano (Rodríguez Monegal: 367-368).

Y la fuerza del hacedor/escritor deja su marca impresa en “Borges y yo”:

(...) 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. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. (...) Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. (...) 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. (OC 2: 186).

Ana Maria Portugal M. Saliba
Psicoanalista (Brasil)

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Freud, Sigmund. “Zur Psychopathologie des Alltagslebens”. *Gesammelte Werke*. Vol. IV. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1972.
- Freud, Sigmund. “Das Unheimliche”. *Gesammelte Werke*. Vol. XII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1978.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras Completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sousa, Francisco António de. *Novo Dicionário latino-português*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984.
- Wahrig, Gerard. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik Verlag, 1980.