

## LA FORMA DE LA ESPADA

*Análisis de un cuento fantástico de Jorge Luis Borges*

JOSE ENRIQUE GARCIA

"SABEMOS QUE EL LENGUAJE ES COMO LA  
LUNA Y TIENE SU HEMISFERIO DE SOMBRA"

BORGES

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS

### INTRODUCCION

Este trabajo, a manera de disquisición, como es lo propio llamar a todo lo que gira en torno a lo fantástico, se centra en la aplicación del concepto de *DESCRITURA* que acuña Harry Belevan para no definir a lo fantástico -porque como dice Luis Vax y que Belevan hace suyo -"no nos arriesguemos a definir lo fantástico"- sino más bien, para acercarse a una posible explicación del fenómeno que participa en el caso de la literatura.

Ahora, cuando se aplica este concepto, a la vez participan los autores clásicos del tema: Callois, Vax, Todorov, Freud, y el mismo Borges, y esto porque así el mismo Belevan lo consigna en todo el cuerpo de su texto, parte de ellos para confirmar, negar, dudar y rechazar las posiciones de esos autores. De modo, pues, reitero que únicamente aplico este concepto de *Descritura* al cuento *La Forma de la Espada*, publicado en *Ficciones*, en la segunda parte titulada *Artificios*.

De manera sucinta, lo que Harry Belevan propone para entender el fenómeno de lo fantástico en la literatura se resume en lo siguiente: Concluye que lo fantástico en literatura es una *DESCRITURA* o *D, ESCRITURA*, es decir, una escritura textual, un lenguaje que se genera a si mismo y que genera a lo fantástico en el cuerpo mismo del texto. Y para reforzar esta especie de tejido textual acude a un término de la Física: *basculación*: vaivén entre lo real y los desreal, lo que produce un desplazamiento, un desbordamiento, una escandalización", según Callois, en suma, una "realidad nueva".

Este concepto de *descritura* encuentra su fundamento en el concepto freudiano de *unheimliche* (lo siniestro), en su vertiente de *duplicidad texto concepto*, es decir, como *descritura*. Belevan define el término de esta forma:

"Por *unheimliche* se entiende, *sensu lato*, aquello que designa a la vez un texto y un concepto (una forma y un fondo, un significado y un significante, una escritura y una descripción: una *descritura*). En su aplicabilidad al arte en general y a la literatura en particular. "...todo lo que en el texto literario, sale de las normas realistas del relato, (fantástico, ciencia-ficción, maravilloso) deviene punto de aplicación para el *unheimliche*".

El *unheimliche*, según Schelling, que cita Freud y que a su vez cita Belevan, es "...todo lo que debería quedar secreto, escondido, y que se manifiesta". Definición que para este trabajo es reveladora.

En suma, es un decir de -si- mismo, un *desliz textual* que produce una *ambigüedad*, una *ambigüedad congénita*, una *ambigüedad de -si- o tautológica*, que provoca el *síntoma fantástico*.

Y entonces Belevan precisa este desliz textual generador del conflicto dialéctico, de esta ambigüedad o síntoma fantástico.

"La ambigüedad, entonces, es evidente: inscrito permanentemente dentro de la realidad, lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta, a esa realidad que lo circunscribe. Esta ambigüedad es la que deseamos referir con el término que, a falta de uno más explícito, nos hemos visto precisados en acuñar como elemento vital de

aproximación a lo fantástico y como catalizador de su dinámica”.

Esta *descriptura* opera de la forma siguiente:

- 1.- Deslices textuales: palabras especulativas.
- 2.- Desbordamiento o “escandalización” (Callois) de la escritura mediante inestabilidades que basculando entre lo real y lo desreal dan una “nueva realidad”
- 3.- Y da por resultado la *descriptura*: el síntoma fantástico.

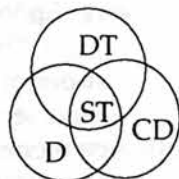
Y propone el siguiente *diagrama*:

D. T.: Desliz textual

C. D.: Conflicto dialéctico (basculación)

D: Descriptura

S. T.: Síntoma fantástico



#### INSERCIÓN DE BORGES EN LA TEORÍA DE LO FANTÁSTICO

En este capítulo recojo de una manera sucinta algunos fragmentos donde Borges deja asentada su inclinación fantástica.

En el prólogo de *Ficciones*, fechado el 10 de diciembre de 1944, Borges dice:

“Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La octava (El jardín del sendero que se bifurca) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas.

De modo, pues, que el mismo Borges se ubica en el mundo de lo fantástico, o mejor dicho, ubica parte de su literatura. Sin embargo, el contacto con lo fantástico no está únicamente en sus cuentos que presentan esta característica, sino, además, en ensayos y comentarios sobre autores, en entrevistas y en algunos prólogos. Me limito, ahora, a reseñar, *grosso modo*, algunas de sus posiciones teóricas que tocan de algún modo el concepto de *descriptura* que propone Belevan, y que se sintetiza en el síntoma fantástico, es decir, la ambigüedad, término que Borges maneja con persistencia hasta llegar a decir “la ambigüedad es expresión”.

1.- En el primer prólogo a *Historia Universal de la Infamia* Borges dice:

“En cuanto a los ejemplos de magia que cierra el volúmen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector”

Evidentemente es una declaración que señala a lo fantástico, puesto que indica un modo de estructura en contraste, en posición opuesta al despersonalizar, adrede, el ángulo narrativo e introduciendo una imagen falsa de carácter y proyección.

2.- Y en el Epílogo al *Aleph*, encontramos esta confesión:

“Fuera de Emma Zunz (cuyo argumento espléndido tan superior a su ejecución temerosa, me fué dado por Cecilia Ingenieros) y de la Historia del guerrero y de la cautiva que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico”.

Llama, como vemos, género a lo fantástico coincidiendo con Todorov.

3.- En el cuento *El Zahir*, encontramos esta nota:

“Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Esto encierra dos o tres perífrasis enigmáticas -en lugar de sangre pone agua de la espada, en lugar de oro, lecho de serpiente- y está escrito en primera persona”.

Como se nota, Borges emplea, mediante metaforizaciones, un claro progreso de *descriptura* al traspasar, al tejer relaciones...

4.- En el libro *Borges, el memorioso*, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo, difundidas a través de Radio Nacional Argentina, una de las últimas entrevistas, encontramos estos fragmentos que aluden al tema de lo fantástico:

“Borges: sería muy lindo, ¿eh? Bueno, vamos a escribir un cuento fantástico: el paraíso hecho olvido.

Borges: O lo escribe usted, porque yo estoy un poco cansado ya. Muy bien, ha salido un cuento fantástico, lo cual quiere decir que la conversación ha sido suelta”.

Y refiriéndose a *Cien Años de Soledad*.

“Borges: Y de hecho es una novela fantástica.

Carrizo: Sí, sí, totalmente.

Borges: Se llama "realismo"... "Pero es que el realismo es una forma de la literatura fantástica, también".

Es una de las mejores definiciones de lo fantástico: una forma del realismo.

5.- En el libro *Prólogo con un prólogo de prólogos*, encontramos:

a) En *Crónicas Marcianas* - Ray Bradbury

"Toda la literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo "fantástico" o a lo "real", a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914, o a una invasión a Marte".

Aquí Borges ratifica el procedimiento más caro de la narrativa: el de fundir en un único plano, en un único instante, referencias de múltiples procedencias temporales y espaciales.

b) En Santiago Davobe - *La Muerte y su Traje*

"Más que lo irreal Santiago sentía lo vano de las cosas. Ambos sentimientos conviven en el cuento fantástico".

#### HIPOTESIS DE TRABAJO

El concepto de *descripción* en el cuento *La Forma de la Espada* de Borges se da como un hecho de *duplicación* que se caracteriza por:

1.- Estructura narrativa (puntos de vista)

2.- Personajes

3.- Símbolos (títulos, dedicatoria, la espada, la luna, la cicatriz, el nombre, otros)

4.- Las relaciones extratextuales con:

a) La Biblia

-Idea de la crucifixión

-Idea adérmica

-Idea del Judas

b) Marxismo

-reducción de la teoría de Marx a una cuestión

económica

-visión negativa. Dogmatismo

c) Iniciación

- reencarnación
- predeterminismo

d) Schopenhauer

- predeterminismo. Voluntad única

-Estas duplicaciones no son estados permanentes, resultados, sino tránsitos hacia la ambigüedad, al síntoma fantástico o *descriptura*.

## DESARROLLO DE LA HIPOTESIS

### I.- ESTRUCTURA NARRATIVA, PUNTO DE VISTA

La estructura narrativa de este texto es internamente duplicada en la que los narradores se convierten en narratarios (oyentes creados por el mismo relator) de sí mismo. Esta duplicación, signo del primer desliz textual, queda evidenciada en estas relaciones:

1. En primer lugar, el texto comienza con un narrador externo de una tercera persona omnisciente:

“Le *cruzaba* la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento...”

2. Luego aparece un narrador de primera persona-personaje (Borges):

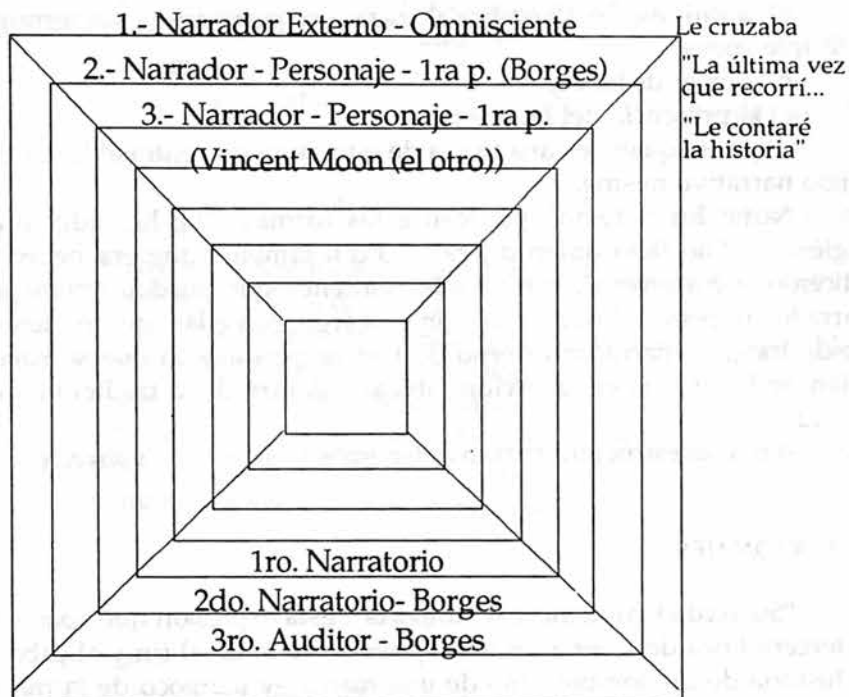
“La última vez que *recorrí* los departamentos del Norte, una crecida del arroyo Caraguatá me obligó a hacer noche en La Colorada”.

3.- La historia la retoma un narrador-personaje (Vicent-Moon (el otro)) en primera persona:

“Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia”.

Esta estructura narrativa que recrea la historia en dos niveles uno de primer plano, y el otro, de segundo o referido, reproduce el siguiente esquema gráfico”:

*Plano de la Narración*



*Plano del Auditor*

¿Qué refleja esta gráfica, esta estructura narrativa?

- 1.- La historia es contada desde tres ángulos, lo que multiplica el tejido.
- 2.- Los "personajes" narradores pasan de relatores a narratorios, es decir, a oyentes de sí mismos, lo que viene a demostrar un punto esencial del texto, de su significación profunda: el hombre dialoga consigo mismo: "Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres".
- 3.- Esta construcción narrativa en abismo, refleja, además:
  - a) la infinitud del hombre al trazar esa perspectiva sin término... múltiple voces.
  - b) el juego de los espejos.
  - c) la presencia del laberinto.
  - d) y si se quiere es una forma de estructura que entra al lector en el tejido narrativo mismo.

Nota: En el texto aparecen estas formas: "Le he oído que el inglés...", "no faltó quien dijera". "dicen también que era bebedor", "dicen que era severo", "un tal John Vincent" -que pueden remitir a un narrador impersonal dubitativo, sin embargo, con ellas -que pertenecen desde luego al narrador externo de tercera persona- lo que se hace es afianzar la historia en la ficción, ubicarla dentro de la tradición, de la oralidad.

-En esta estructura narrativa tenemos la *primera duplicación*.

## 2.- PERSONAJES

"Su verdadero nombre no importa". Esta expresión que aparece en la tercera línea del cuento es vital, pues no se trata, al fin y al cabo, de la historia de un hombre, sino de una marca, -y tampoco de la marca-. "Mi propósito es referir la historia de esta cicatriz que me afrenta". Y no hay, pues, tres personajes: Borges, Vincet Moon, el otro, sino *uno*. Pero ese uno, es todos. Ahí se reduce la duplicación de personajes: a uno y a todos:

"Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres"

John Vincent Moon, el general Berkelev, Borges es uno y el mismo. Por eso reitera la visión, y con esa reiteración anula a los "personajes"



que la línea refleja:

“Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon”.

-Ahí tenemos la *segunda duplicación*. La sensación de varios personajes que terminan en uno, que es todos. Pero además con ese único personaje verdadero: John Vincent Moon, establece una dicotomía de carácter: Hidalguía y cobardía, una oposición entre la popularidad y la excelencia, es decir, entre la calidades de causas: Vincent Moon militante, dogmático,

“afirmaba que la revolución está predestinada a triunfar”

el otro

“a un gentleman sólo pueden interesarle causas pérdidas”

El mismo personaje mediante un desdoblamiento -pues es él mismo quien se describe- traza los caracteres:

“Entonces, comprendí que su cobardía era irreparable”.

“Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon”.

Las dos expresiones provienen de la misma boca: un caso evidente de reflexión, de duplicación, de ambigüedad.

-Y sumamos el tercer caso de *duplicación*.

### 3.- SIMBOLOS

#### a) Títulos

En el título comienza el desliz textual, la duplicación. La forma de la espada es un símbolo en su conjunto -asociaciones no conscientes que percibimos de forma consciente- y las dos palabras claves: forma, espada, por separadas, también funcionan como símbolos, y participan de la duplicación. Veamos en detalle.

La forma de la espada alude, en primer lugar, a un objeto concreto: un arma. Pero a un arma específica: una espada árabe; un alfanje.

“De una de las panoplias del general arranqué un alfanje”

El alfanje es una especie de sable corto y curvo, con filo solamente por un lado, y *por los dos en la punta*. Curvo y de dos filos, precisamente como va a ser la marca. Y ahí aparece la duplicación: dos filos. La espada es un arma de dos filos, ambigua como la historia. La naturaleza del arma refiere la misma forma de la espada, del alfanje curvo.

Esta forma de la espada y su implicación simbólica la reitera en dos partes del texto, en mitad con esta forma:

“... Cimitarras de Nishapur, en cuyos detenidos arcos de círculos parecían perdurar el viento y la violencia de la batalla”

Los detenidos arcos son la marca, el viento, la muerte, y la batalla evoca al hecho de sangre, al fusilamiento.

Y ya finalmente el texto:

“De una de las panoplias del general arranqué un alfanje...”.

En el texto está todo prefigurado con una forma: la cicatriz. Lo latente es la marca.

-Aquí tenemos la *cuarta duplicación*

#### b) *La Luna*

La espada, que tiene la forma de una media luna, deja en el rostro de Vincent Moon “una media luna de sangre”, una cicatriz que reproduce la forma de la espada. La relación de la luna y la cicatriz es inequívoca, en cierto modo tautológica.

Pero la luna, además de poseer ese sentido, el de la forma del arma, y de la cicatriz, alude o encierra otro sentido al mismo tiempo: el de predeterminismo. Atesora la vertiente iniciática que hay en el texto, pues la luna aquí, también es satélite, el de la tierra, y representa al sistema solar, cósmico. Y como se conoce, según la práctica iniciática, el hombre y sus actos, su destino, están sujetos al movimiento de los astros. Esta referencia es de fácil comprobación, el texto la da. Sin embargo, anotó al vuelo ésto. Entre los libros de relectura de Borges se encontraban: *Bhagavad-Guita*, *El libro de los Muertos*, *El Libro Tibetano de los Muertos*; de igual modo hay que recordar su trabajo sobre *Las Cábalas* y aquel con Alicia Jurado ¿*Qué es el Budismo?*, en 1976. Y lo que el texto nos da: la idea de reencarnación:

“Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y

el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas, era el repudio de Parnel y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros que en otra *encarnación* fueron héroes y en otras peces y montañas.

La luna como símbolo nos da el *quinto caso de duplicación*.

### c) La Cicatriz

La cicatriz es la marca y la forma. Marca de la ignominia, de la infamia, que reproduce la forma del arma, el alfanje. Pero también es la forma de la luna, de la media luna, el tercer nombre del personaje: Moon. Este símbolo de forma sintética refleja las relaciones y sentidos siguientes:

- Forma del arma: el alfanje.
- Marca del estado interior permanente: "cicatriz rencorosa".
- Reitera al personaje: Moon.
- Reproduce la forma de la luna, media luna: determinismo.
- Presencia latente de la traición: Judas.

Evidentemente que este símbolo se multiplica, genera en sí mismo sentidos, y cuando se relaciona con los otros: la luna, el personaje, la espada, aún muchos más.

-La cicatriz como símbolo arroja la *sexta duplicación*.

### d) El Nombre

El nombre del personaje genera en sí mismo variados sentidos, se duplica, se hace ambiguo en su íntima naturaleza y contribuye a la duplicación general, a la ambigüedad textual.

John Vincent Moon -nombre en inglés, aunque el personaje contradice el origen: "Mi interlocutor asintió, pero agregó con una sonrisa que él no era inglés. Era irlandés". Pues el texto contribuye a la duda: se le sigue llamando el Inglés. Bien, John Vincent Moon, traducido al español, es Juan Vicente Luna. Tres nombres que separados funcionan como símbolos, y formando el sintagma como un símbolo también.

1.- Juan. La justificación de la escogencia de este nombre propio se encuentra en el mismo texto, y sobre todo en una relación, que podemos llamar: intravolumen, es decir, aparece en el mismo volumen, en el cuento titulado *Tres versiones de Judas*. En expresiones apócrifas para *Tres Versiones...*, pero para éste, en la pág. 126 de *Ficciones*, edición

Emecé Editores, 1986, leemos:

"Imputar su crimen a la codicia, como lo han hecho algunos, alegando a Juan 12:6, es resignarse al móvil más torpe"

Y más abajo, en la misma página:

"Judas eligió aquellas culpas no vituperadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6), y la delación".

Ahora cuando nos remitimos a la Biblia en busca de Juan 12:6 encontramos que este pasaje (copio del versículo 3 para contextualizar):

"12:3 María tomó una libra de perfume de nardo puro, de mucho precio, le ungió los pies a Jesús y se los secó con el pelo. La casa se llenó de fragancia del perfume.

"12:4 Pero uno de los discípulos, Judas Iscariote, el que lo iba a entregar, dijo:

"12:5 ¿Porqué no se ha vendido ese perfume por un dineral y no se ha dado a los pobres?

"12:6 Dijo esto no porque *le importaran los pobres*, sino porque era un ladrón y, como tenía la bolsa, cogía de lo que echaban".

De Nueva Biblia Española,

L. Alonso Schokel/Juan Mateo

John, entonces, es el Judas del versículo, un Judas moderno, diríamos, sincrónico:

"Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil".

Más no ese el móvil, sino la venta por dogma, por la ideología, la descreencia:

"Yo he denunciado al hombre que me amparó"

Johñ es el Judas que en nombre de un dogma, de una debilidad interior, propicia una *nueva cruxifixión*.

El personaje encarna, pues, dos vertientes: cristianismo y marxismo.

-Ahí tenemos la *séptima duplicación*.

2.- Vincent: Vicente. Que procede de *vieni*, convincente. Además Vicente tradúcese como vencedor -y nada más distante de ser un victorioso, como queda consignado en una expresión en paréntesis:

"Otros, no los más desdichados, dieron con su destino en las anónimas y casi secretas batallas de la guerra civil".

Deja entrever su deseo de ser en otro estado, por ejemplo, la muerte. Por otra parte, el nombre alude al carácter rígido, dogmático del personaje:

“El nuevo camarada no discutía: dictaminaba con desdén y con cierta cólera”.

-Con este símbolo tenemos la *octava duplicación*.

3.- Moon: Luna

La polivalencia de este término, como hemos visto, es harto evidente, y permite establecer las siguientes relaciones:

1.- Reiterar la señal, la marca latente; la cicatriz.

2.- Asociar al personaje con el título: la forma de la espada es la forma del alfanje, una media luna, y con la cierta historia: la cicatriz que precisamente adquirió la forma de la espada, una media luna, de una marca que es el signo de una traición, de una infamia, de una nueva crucifixión.

3.-Y contiene también ese sentido de determinismo que proviene del fundamento iniciático del texto.

Así que este símbolo provee la *novena duplicación*.

#### 4.- DEDICATORIA

Aún en la dedicatoria encontramos ambigüedad, desliz textual, pues al dejarla sola en las iniciales -A E H M- oculta el verdadero destinatario, o crea adrede uno, o sólo es una ociosa dedicatoria: ¿incógnita? Todo el sentido que puedan tener esos tres grafemas: E H M quedan en el filo de la comprensión e incomprensión: Quién es E H M?

#### 5.- LAS RELACIONES EXTRATEXTUALES.

En el texto hay una serie de ideas, de connotaciones -harto significativas para la estructura profunda del texto mismo- que provienen de fuentes extratextuales, es decir, que no son generadas en sí, por el mismo tejido argumental, sino que son insertadas para reafirmar la concepción del texto, como:

a) *La Biblia*

De la Biblia surgen tres ideas fundamentales:

- 1.- Idea adémica
- 2.- Ideas de Judas: marca
- 3.- Idea de cruxificación

#### 1.- Idea adémica

Refiérese a la primera desobediencia del hombre, el hecho o mito cristiano de la manzana (Adán y Eva), a la ruptura de un orden: el paraíso, y sobre todo, para reiterar la infamia y la continuidad de ella a través de la historia del hombre:

“Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano”.

#### 2.- Idea de Judas: marca

John es el Judas, como hemos visto mediante la referencia extraída de *Tres versiones de Judas*. Lleva él, como Adán, una marca, no la de la desobediencia, pero sí la de la traición, la infamia:

“Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil”

Pero además, este es un Judas cobarde, y que en el fondo, aborrece y reniega de su causa, de su ideología “C'est une affaire flambée”, o sea un caso perdido. Y el versículo de Juan 12:6 “Dijo esto no porque *le importasen los pobres*, sino porque era un ladrón”. Expresiones extratextuales que caracterizan la actitud del personaje.

-Y llegamos a la *décima duplicación*.

#### 3.- Idea de cruxificación

Hacia aquí conduce la traición, a la cruxificación, referencia decisiva en la composición y decidora para la comprensión:

“por eso no es injusto que la cruxificación de un solo judío baste para salvarlo”.

-Tenemos la *décimo primera duplicación*.

#### b) *Marxismo*

Este aspecto se bifurca en:

- la degradación de la teoría
- lo reduce a un dogma.

En el texto hay dos pasiones que sustentan el conflicto: una política, la otra, religiosa. Y las dos, en sentido último, se reducen a

dogmas. Y las dos también se reúnen en el personaje.

“Eramos republicanos, católicos. Eramos, lo sospecho, románticos”.

La pasión política adviene del marxismo como teoría política económica que a la humanidad signa, conmueve y divide. Ahora, en el texto se degrada, como también se degrada el personaje que lo encarna, y esto acontece de esta forma:

1.- Borges reduce el marxismo a una simple fórmula económica:

“Moon reducía la historia universal a un sórdido conflicto económico”.

2.- Presenta al personaje como dogmático, pero cobarde en extremo:

“El nuevo camarada no discutía, dictaminaba con desdén y con cierta cólera”.

Y “Entonces comprendí que su cobardía era irreparable”.

3.- La degradación se da cuando -al Capitán que ni lo nombra- lo llama “no se que Manual Comunista”, reduciéndolo a un catecismo, trivializándolo, simplificándolo, pero a la vez reiterando su carácter dogmático, o el carácter dogmático del héroe o antihéroe.

Y degrada a través del personaje, es decir, recurriendo a expresiones clisé, propio de proclama, afiche, pancarta, manifiesto, que entrecomilla, y que denotan tozudez y simplicidad:

“Me sometió a un severo interrogatorio sobre los recursos económicos de nuestro partido revolucionario” y “También solía denunciar nuestra deplorable base económica”.

Sin embargo, este aspecto referencial del texto -el marxismo- que como doctrina específica toma relieve en las primeras referencias, a medida que avanza el relato pierde contorno, y va quedando como una señal, como una marca, un dogma, que es símbolo de dogmas.

-Y ahí entra la *décimo segunda duplicación*.

### c) *Iniciación*

Esta referencia, como ya hemos señalado, se presenta en dos formas; una como símbolo, la otra como expresión directa.

-La Luna

-La Encarnación o reencarnación

La luna como símbolo del sistema solar proyecta y refleja ese determinismo latente en el texto: el hombre conducido por el movimiento

cósmico.

El concepto de reencarnación está explicitado en el mismo texto:

"Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres".

-La *décimo tercera duplicación*.

#### d) *Schopenhauer*

En sentido general, Borges aplica la concepción que sobre el mundo y el hombre tiene Schopenhauer, la cual puede parafrasearse de este modo: antes que el hombre y sus hechos, de los fenómenos, hay una voluntad absoluta, y esa voluntad se da entera en el primer hombre y en cada hombre que lo sigue, en todos los hombres, estableciéndose de hecho una tautología, y vale para lo que concierne a este trabajo, una *descripción*:

"Yo soy los otros, cualquier hombre es todos todos los hombres".

Universidad y multiviosidad a la vez, y desde luego, un caso de duplicación. *La décimo cuarta*.

#### 5.- *Duplicaciones que surgen de estas duplicaciones*

Todas estas duplicaciones, las cuales se suceden entretejidas, traspasadas, armonizadas y contradecidas, tejiendo y a la vez destejiendo, trazando un círculo, una imagen, provocan, como tejido de sí mismas, como basculación, es decir, como *descripción*, otras duplicaciones, como el laberinto, el espejo. Dos realidades, dos sustancias, dos procedimientos inherentes a todo Borges. Cómo y dónde aparecen:

-En la estructura narrativa

-En los dos rostros del personaje

-En la dubitación del origen del personaje

-En la historia misma: "Aquí mi historia se confunde"

-En la conceptualización metafísica: "Yo soy los otros"

-En todos los símbolos que se contrastan, se reflejan a sí mismos

-En el desenlace: "Yo soy Vincent Moon.

Ahora desprécieme"

-En alusiones explicitadas en el mismo texto como:

"Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadillas y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, hartó mejor que yo"



"El edificio tenía menos de un siglo, pero era desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras. El museo y la enorme biblioteca usurpaban la planta baja".

## 2.- *Las Duplicación y la Descritura*

Estas duplicaciones no constituyen estados permanentes, resultados, más bien son ellas tránsitos de un tejido a otro, a manera de basculación, es decir, tejido que se desplaza produciendo otros tejidos, y sobre todo, ambigüedad, desde luego una armoniosa ambigüedad, donde, precisamente, radica eso que Harry Belevan llama *descritura*.

En otros términos, según estas teorías, estas duplicaciones son deslices textuales que generan tejidos escriturales que se reciprocán y rechazan entre sí, provocando el síntoma fantástico, la afrenta a la realidad, el atentado a la realidad, que no es otra cosa que la *descritura*.

-En estas duplicaciones de duplicaciones encontramos la *décimo quinta duplicación*.

## 6.- *Conclusiones*

### I. *El Sentido Ultimo del Texto o Propuesta*

Realmente, el tema, la propuesta es, como dice el mismo Moon:

"Mi propósito es únicamente un motivo -que aquí funciona como ardid, despiste. Para dar con esta respuesta hay que volver al texto *Tres Versiones de Judas*, al versículo de Juan 12:6, y en especial, a una anotación a pie de página que proviene de Maurice Abramowicz, pág. 167, donde leemos:

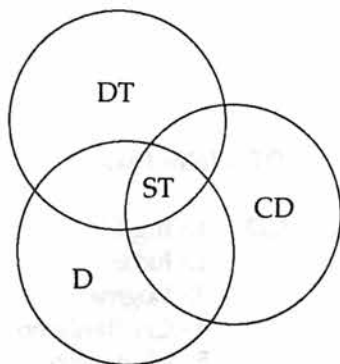
"Anota que la cruxifixión de Dios no ha cesado porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas *ahora*, sigue cobrando las monedas de plata, sigue besando a Jesucristo, sigue arrojando las monedas de plata en el templo, sigue anunciando el lazo de la cuerda en el campo de sangre".

Es aquí, en esta nota de *Las Tres Versiones de Judas*, además, de ese "cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil", el nombre John que remite a través del mismo texto citado, al versículo 12:6 de Juan, donde se encuentra la propuesta: *una nueva cruxifixión. Un Cristo, que siempre es el mismo, que es vendido y fusilado en nombre de un dogma, que es todos*

*los dogmas.*

II.- Ahora,, si tomamos como base el *Diagrama I* que propone Belevan y aplicamos al análisis del cuento *La Forma de la Espada* podríase llegar a la conclusión de que todo el texto cabría en dicho diagrama, haciendo desde luego la suma de diagramas pequeños, los correspondientes a las distantes duplicaciones. Para ejemplificar, tomemos tres casos de duplicación, las cuales, suman una; el nombre del personaje: John Vincent Moon: Juan Vicente Luna. Ubiquémonos en el diagrama y a través de sustituciones, veamos los resultados:

## Diagrama base



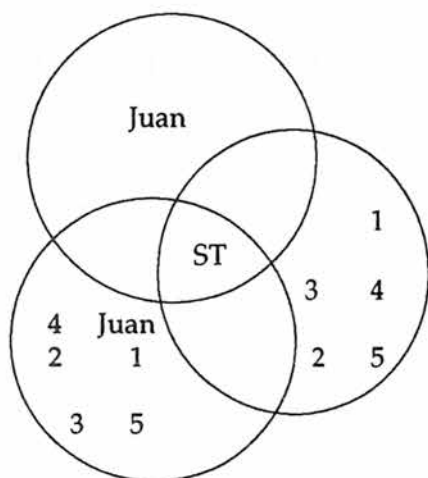
DT = Desliz Textual

CD = Conflicto Dialéctico

D = Descriptura

ST = Síntoma Fantástico

Diagrama A



DT = John-Juan

- CD = 1.- Inglés  
2.- Judas  
3.- Dogma  
4.- Cristianismo  
5.- Marxismo

D = Sumatoria de DT y CD

ST = La ambigüedad

Diagrama B

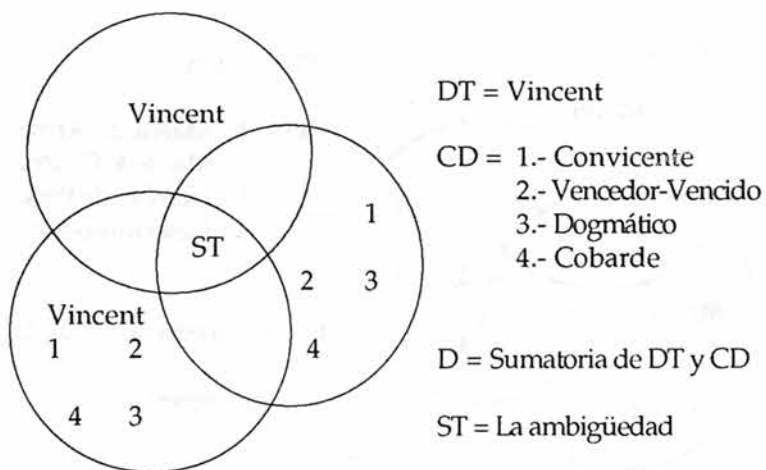
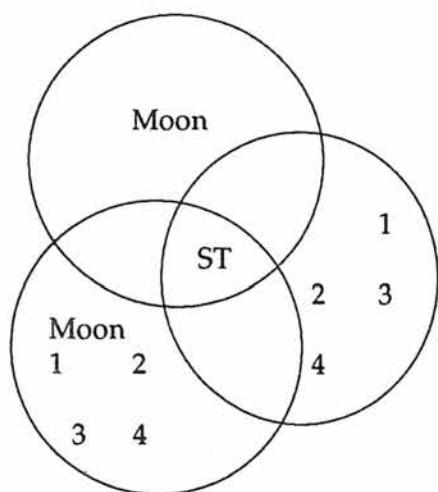


Diagrama C

Símbolo: Moon - Luna



DT = Moon

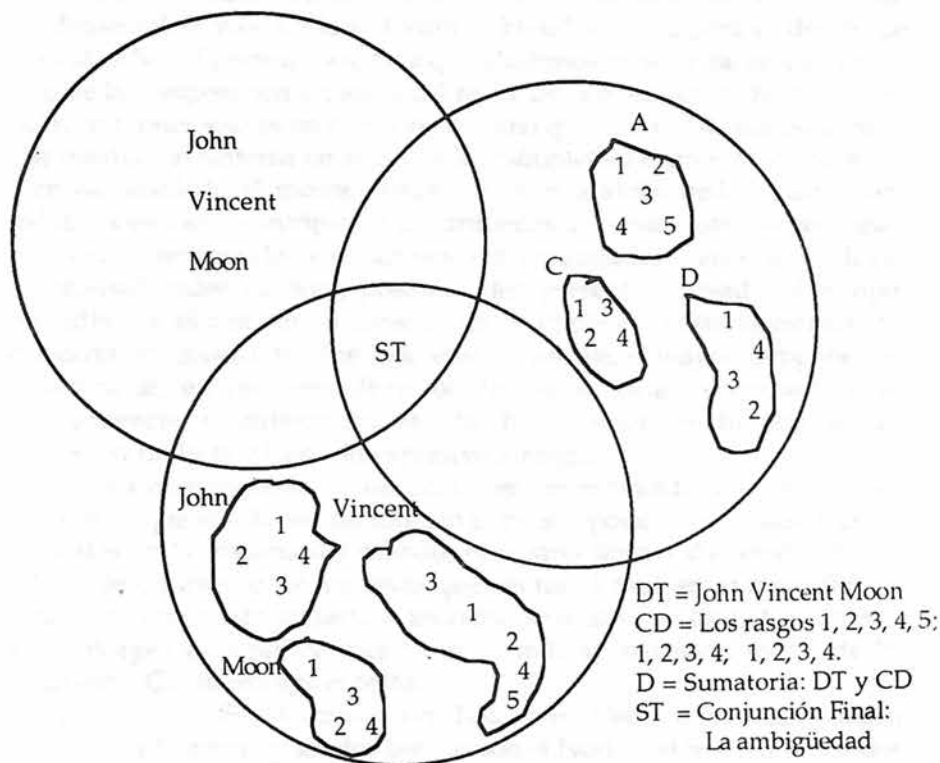
CD = 1.- Marca de Arma  
2.- Marca de Cicatriz  
3.- Nombre de Personaje  
4.- Determinismo

D = Sumatoria de DT y CD

ST = Ambigüedad

Diagrama D

Símbolo: John Vincent Moon - Juan Vicente Luna



Ahora, si procedemos a ubicar cada una de las duplicaciones encontradas, las simbologías en estos diagramas, y a la vez, vamos reduciéndolos, podemos llegar a la conclusión de que todas, absolutamente todas, pueden caber en su diagrama, y entonces el texto respondería con perfecta lógica a un diagrama mayor, y ahí se unificaría o concentraría la ambigüedad total y, por tanto, el síntoma fantástico, la ambigüedad expresiva.

III.- Y por último, se puede concluir que lo fantástico -en este específico caso- se da por razones estructurales, y entonces la propuesta de Harry Belevan encuentra fundamento, y a través de él, otras, puesto que éste, en última instancia, reasume la diferentes posiciones de los teóricos fundamentales: Vax, Callois, Todorov, Freud y otros, para el diseño de la suya. Ahora la estructuración a que aludimos no se trata, en este caso, sólo de la composición orgánica del texto, de la adecuación de las partes del relato -pues sólo es un componente- sino que se trata de una estructura que conduce al síntoma fantástico, a la ambigüedad expresiva, como muy bien ha señalado el mismo Borges, y en esta ambigüedad participan todos los elementos intrínsecos o extrínsecos del texto, como simbología, referencias temporales y espaciales, intextualidades, verosimilitudes e inverosimilitudes, sueños y posibilidades, presente y pasado, el tiempo inmediato y el remoto en direcciones múltiples y hasta la estructura ortodoxa del género, y sobre todo este andamiaje, el mayor componente: el lenguaje, en ese hemisferio oculto de la luna, se encuentra la convergencia, el enfrentamiento, la basculación, el diálogo de las partes, en fin lo fantástico, lo expresivo ambiguo.

Esta convergencia en un punto, en un momento, un espacio, un instante, y que es a la vez un forcejeo entre sí, oposiciones de aconteceres distantes en la historia del mundo, el mismo Borges da constancia de ella y, precisamente, en un texto que centra el problema; me refiero a *Nota para un cuento fantástico*, texto que se incluye en *La Cifra*. En este texto Borges ejemplifica mejor que la más aproximada teoría de lo fantástico. Copio íntegro el texto:

“En Wisconsin o en Texas o en Alabama los chicos juegan a la guerra y los dos bandos son el Norte y el Sur. Yo sé y todos los saben, que la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece, pero también sé imaginar que ese juego, que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el



arte divino de destejer el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, de modificar el pasado. Si ello acontece, si en el discurso de los largos juegos el Sur humilla al Norte, el hoy gravitará sobre el ayer y los hombres de Lee serán vencedores en Gettysburg en los primeros días de julio de 1963 y la mano de Donne podrá dar fin a su poema sobre las transmigraciones de un alma y el viejo hidalgo Alonso Quijano conocerá el amor de Dulcinea y los ocho mil sajones de Hastings derrotarán a los normandos, como antes derrotaron a los noruegos, y Pitágoras no reconocerá en un pórtico de Argos el escudo que usó cuando era Euforbo”.

## BIBLIOGRAFIA

- 1.- Alazraky, Jaime: *La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges*, Edit. Gredos, S. A., Madrid, 1968.
- 2.- Barrenechea, Ana María: *La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Jorge Luis Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967.
- 3.- Belevan, Harry: *Teoría de lo Fantástico*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.
- 4.- Belevan, Harry: *Antología del Cuento Fantástico Peruano*, Universidad de San Marcos, Lima, 1977.
- 5.- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Londres, Buenos Aires, 1952.
- 6.- Borges, Jorge Luis: *La Cifra*, Alianza Tres, Madrid, 1981.
- 7.- Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1966.
- 8.- Borges, Jorge Luis: *El Idioma de los Argentinos*, Peña del Gindice, Buenos Aires, 1953.
- 9.- Borges, Jorge Luis: *Historia Universal de la Infamia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1958.
- 10.- Borges, Jorge Luis: *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1977.
- 11.- Borges, Jorge Luis: *Manual de Zoología Fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

12.- Borges, Jorge Luis: *El Memorioso*, Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

13.- Charbonier, Georges: *El Escritor y su Obra*. Entrevista. Siglo XXI, Editores, México, 1967.

14.- Gutiérrez Girardot, Rafael: *Jorge Luis Borges, Ensayo de Interpretación*, Insula, Madrid, 1959.