

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO EN « EL ALEPH » DE J. L. BORGES

I. INTRODUCCIÓN

El concepto de sujeto es seguramente uno de los más importantes en lingüística. El sujeto es, por un lado, motor y productor del discurso, y sin su participación no sería posible la producción de enunciados. Ya sea como hablante, como escritor o como simple pensador, detrás de cada discurso hay inevitablemente, por lo menos un sujeto. Por otro lado, el sujeto es también producto del discurso en el sentido de que va dejando marcas que señalan su presencia tanto en el nivel de la enunciación como en el del enunciado. El sujeto de la enunciación será el locutor o figura responsable del decir, mientras que el sujeto del enunciado es el personaje del que se enuncia algo ¹.

Benveniste ya señaló que el hombre se constituye como sujeto en y por el lenguaje, ya que éste funda en *su* realidad el concepto de 'ego'. Según este autor, "el lenguaje no es posible sino por que cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como *yo* en su discurso" (1971, pág. 181). En este trabajo nos proponemos analizar cómo a través del lenguaje el sujeto o, más exactamete, los sujetos quedan representados en varios cuentos de *El Aleph* de Jorge Luis Borges. En la convicción de que cualquier novela o cuento

¹ Concebimos la enunciación "como componente autónomo de la teoría del lenguaje, como una instancia que prepara el paso de la competencia a la performance (lingüísticas), de las estructuras semióticas virtuales que deberá actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso. ...Por oposición a la enunciación entendida como acto de lenguaje, el enunciado es el estado resultante independientemente de sus dimensiones sintagmáticas (frase o discurso)" (GREIMAS y COURTÉS, 1982).

esconde a la estructura dialógica propia de la comunicación verbal entre dos personas, el haber elegido a Borges es simplemente una cuestión de preferencia personal. Para la selección de los cuatro cuentos que se analizan en este trabajo (*El inmortal*, *El muerto*, *Emma Zunz*, y *El Aleph*) no hemos seguido ningún criterio específico: cualquier cuento de Borges nos hubiera servido para el análisis que nos proponemos. Reconocemos de antemano la heterogeneidad de las fuentes en que se basa nuestro análisis y los problemas metodológicos que esto plantea y que seguramente no hemos superado. Estos problemas son sin duda el resultado del riesgo que implica adentrarse en la semiótica, que es un campo eminentemente interdisciplinar.

Estudiaremos en primer lugar la competencia modal de los sujetos, para continuar con las diferentes modalidades veridictorias en que se ven implicados. Veremos también cuáles son las distintas actitudes del sujeto de la enunciación hacia su enunciado y los casos en que se produce un desdoblamiento del *yo*. Nos detendremos en el análisis de la inseguridad del sujeto, en la representación del *tú* y en las reflexiones que el propio sujeto hace sobre el lenguaje. De *El Aleph* analizaremos exclusivamente este último aspecto, ya que, aunque todos los cuentos de Borges plantean de una manera u otra el problema del lenguaje, este cuento lo hace de modo especialmente interesante.

2. LA COMPETENCIA MODAL DEL SUJETO

El concepto de competencia fue introducido en lingüística por Chomsky para designar el conocimiento que el hablante y el oyente tienen de su lengua (1965, pág.4) ². En un sentido genérico, la competencia, según GREIMAS y COURTÉS (1982, pág. 68), forma parte de la problemática de la acción humana y constituye al sujeto como actante. La competencia representa las condiciones previas y los presupuestos que posibilitan la acción. El concepto de competencia llevado al campo de la semiótica es una competencia modal “que puede describirse como una organización jerárquica de modalida-

² La competencia es precisamente el objeto de análisis de la gramática generativa: “It attempts to characterize in the most mental possible terms the knowledge of the language that provides the basis for actual use of language by a speaker-hearer” (CHOMSKY 1965, pág. 4).

des” (1982, pág.69). Estos autores establecen una tipología de modalidades que queda representada en el siguiente diagrama:

MODALIDADES	virtualizantes	actualizantes	realizantes
exotácticas	DEBER	PODER	HACER
endotácticas	QUERER	SABER	SER

En la organización semiótica de los discursos, los valores modales de *Querer, Deber, Poder y Saber*, son capaces de modalizar el *Hacer* y el *Ser*. Las modalidades virtualizantes y actualizantes corresponden al nivel de la competencia, mientras que las realizantes corresponde al nivel de la actuación, que es una transformación que produce un nuevo estado de cosas (1982, pág. 301). A pesar de que la teoría de las modalidades no está muy desarrollada, presenta para el análisis semiótico grandes posibilidades a la hora de definir el sujeto.

El inmortal es un cuento bastante complejo en lo que respecta a la competencia modal, entre otras cosas por la presencia en el texto de tres sujetos de la enunciación. El primero de ellos es el que introduce el relato tras haber recibido de manos de la princesa de Lucinge un manuscrito presuntamente compuesto por Joseph Cartaphilus. Este primer sujeto se encarga de traducir el manuscrito del inglés al español. El segundo sujeto de la enunciación cuenta su propia historia en primera persona, siendo, al mismo tiempo, sujeto del enunciado. Este sujeto, Marco Flaminio Rufo, que fue tribuno de una legión en la época del emperador Diocleciano, cuenta cómo decide descubrir la Ciudad de los Inmortales y el río que purifica la muerte de los hombres. Tras un fatigoso recorrido, llega, exhausto, a los pies de la sobrehumana ciudad y convive durante algún tiempo con un grupo de trogloditas. Bebe el agua de un riachuelo que resulta ser el río buscado. De igual modo, los trogloditas resultan ser los inmortales y uno de ellos (todos son el mismo) es Homero. Tras comprobar que la inmortalidad es insoportable, deciden buscar el río que les devuelva su condición de mortales y Rufo –que ahora es Cartaphilus y que antes ha sido Homero– recupera la mortalidad en

la costa eritrea el cuatro de octubre de 1921. Hay un tercer sujeto de la enunciación que es el responsable de la posdata añadida al cuento en 1950 y en la que se hace una crítica de un libro en el que supuestamente se analiza *El inmortal*. La competencia modal del primer sujeto de la enunciación quedaría esquematizada así:

- *Sabe* una historia.
- *Quiere* contar dicha historia.
- su *Hacer* es la acción de traducir.

Respecto al segundo sujeto, su competencia modal en el nivel del enunciado es:

- *Quiere* descubrir la Ciudad de los Inmortales y su río.
- *Sabe* que *Puede* encontrar ese río.
- su *Hacer* consiste en buscar y encontrar esa ciudad y ese río.

Una vez encontrado bebe de sus aguas y este *Hacer* le facilita *Ser* inmortal.

Es interesante observar que el sujeto distingue en este cuento de manera muy clara entre modalidad actualizante y modalidad realizante: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte: lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (21)³. Este sujeto concede mucha más importancia al *Saber* que al *Ser* y es precisamente ese SABER del sujeto el que inicia un proceso de búsqueda inverso al anterior que podemos esquematizar de la siguiente manera:

- *Querer* (volver a) *Ser* mortal.
- *Saber Poder* encontrar el río cuyas aguas borren la inmortalidad, “porque el número de los ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos” (23).
- su *Hacer* es beber de las aguas de este río y, como consecuencia, *Ser* mortal de nuevo, lo cual implica morir antes o después, y la muerte es la imposibilidad de modalidades realizantes: muerte = *No-Hacer/No-Ser*. Esta falta de acción conlleva el no-relatar del sujeto, que da paso a otro sujeto de la enunciación.

³ A partir de ahora todas las citas de cuentos contenidos en *El Aleph* se harán por la edición de Alianza/Emecé de 1985 sin más indicación que la página entre paréntesis.

La competencia modal del tercer sujeto de la enunciación está constituida por:

— *Saber* en qué consiste la denuncia del doctor Nahum Cordovero, que es una denuncia ajena al relato enunciado ⁴.

— *Querer* expresar la inadmisibilidad de la conclusión de Cordovero.

— su *Hacer* es defender la autenticidad del relato.

En *El muerto* se cuenta la historia de un compadrito, Benjamín Otálora, que se une a un grupo de contrabandistas cuyo jefe es Acevedo Bandeira. Otálora es un hombre ambicioso y con la ayuda del guardaespaldas de Bandeira decide suplantar a éste lentamente. Llega a montar el caballo de Bandeira e incluso a dormir con su mujer. Cuando Otálora cree que ya ha conseguido el poder que ansiaba se da cuenta de que está equivocado, de que lo han traicionado. Es el propio guardaespaldas de Bandeira el que lo asesina con desdén. En este cuento la competencia modal del sujeto del enunciado está basada sobre una apariencia:

— *Saber* que Bandeira está viejo y enfermo, lo cual se demostrará posteriormente como un falso saber.

— *Querer* ocupar el lugar de Bandeira.

— su *Hacer* es *Ser* jefe de los contrabandistas (aunque nunca nominalmente) durante muy poco tiempo, lo justo para comprender “antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto” (36). El final revela lo que ya perfilaba el título y el principio del cuento, es decir, el *No-Ser* del sujeto. Es interesante señalar que la competencia virtualizante del sujeto de la enunciación, es decir, su *Querer*, está explícitamente marcado al comienzo del texto: “...quiero contarles el destino de Benjamín Otálora...” (29).

Emma Zunz es la historia de una mujer que recibe por correo la noticia del suicidio de su padre, encarcelado por un robo que no cometió. El autor del robo fue en realidad — como confesó Emmanuel

⁴ Cordovero, basándose en breves interpolaciones de Plinio, Thomas De Quincey, Descartes y Bernard Shaw, detectadas en el relato, infiere que “todo el documento es apócrifo” (27).

Zunz a su hija— Aarón Loewenthal, uno de los dueños de la fábrica en la que ahora trabaja Emma Zunz. Emma trama un plan para vengar a su padre: se hace violar por un marinero en el puerto, acusa a Loewenthal de esta violación y declara haberlo matado en defensa propia. *Emma Zunz* presenta un sujeto del enunciado cuya competencia modal se transforma a lo largo de la historia:

— *Saber* que el ladrón fue Loewenthal y este conocimiento le confiere cierto *Poder*.

— *Querer* vengar el encarcelamiento y suicidio de Emmanuel Zunz. Este *Querer* se manifiesta en un *Deber* desquitarse por el daño perpetrado contra su padre. Sin embargo, este *Deber*, que es el móvil inicial de la historia, se transforma en un *Deber* responder al daño producido por el *Deber* precedente: “Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la del ultraje padecido por ello” (67).

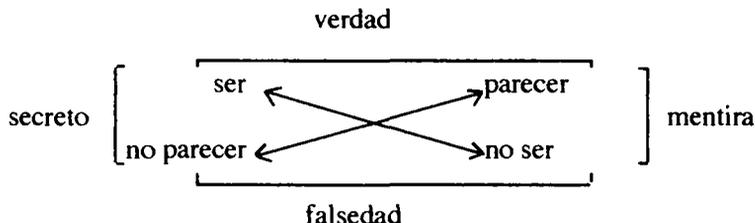
— su *Hacer* es hacer justicia, o sea, matar a Loewenthal. Sin embargo, se produce un *No-Saber* si el muerto llegó a comprender el porqué de su muerte.

3. MODALIDADES VERIDICTORIAS

En 1906 PEIRCE daba la siguiente definición de verdad: “Truth is the conformity of a representamen to its object, its object, its object, mind you” (1934, §5, pág. 554). Y más adelante escribe: “Truth is a character which attaches to an abstract proposition, such as a person might utter” (§5, pág. 565). La verdad y la mentira son valores esenciales que caracterizan explícita o implícitamente los enunciados del sujeto. Eco ya señalaba la estrecha relación entre la mentira y la significación: “Everytime there is possibility of lying, there is a sign-function: which is to signify (and then to communicate) something to which no real state of things corresponds” (1976, pág. 58). Para GREIMAS y COURTÈS “la categoría de la veridicción está constituida por la puesta en correlación de dos esquemas: el esquema *parecer/no parecer* es llamado manifestación y el de *ser/no ser inmanencia*” (1982, pág. 434)⁵. Los sujetos al actuar y emitir juicios

⁵ Estos autores utilizan el término “para designar un objeto semiótico reducido a sus propiedades esenciales. ... En sentido estricto, se denomina esquema, de entre las dimensiones del cuadro semiótico, a la que reúne dos términos contradictorios” (1982, págs. 154-155).

no hacen otra cosa que poner en juego estos cuatro valores veridictorios:



La combinación de los valores de la manifestación y de la inmanencia da como resultado cada una de las figuras que forman el sistema de la veridicción:

la verdad: lo parece y es
 la falsedad: lo que ni es ni parece
 el secreto: lo que es pero no parece
 la mentira: lo que parece pero no es

Es importante tener en cuenta que dentro del discurso literario los valores del ser y del parecer no pertenecen al nivel ontológico o metafísico, sino que son simplemente modalidades del enunciado. Como escribe AUSTIN, “The truth or falsity of a statement depends not merely on the meanings of words but on what act you were performing in what circumstances” (1963, pág. 144). En este sentido cobran relevancia las palabras de LOZANO (1986, pág. 79), quien parafraseando a Greimas, señala que los enunciados de estado no son una verdad ‘en sí’, sino que ésta es construida por un sujeto enunciante a través de un proceso semiótico que analizamos mediante los valores de manifestación e inmanencia. De este modo, para que la verdad pueda ser dicha y asumida, debe desplazarse a las instancias del enunciadador y enunciatario.

En *El inmortal* el punto de partida del relato es la existencia de un secreto: “Otro es el río que persigo, replicó tristemente [el jinete ensangrentado], el río secreto que purifica de la muerte a los hombres” (9). El sujeto sabe que existe un río que *es* secreto, porque *no parece* estar dotado de la característica que se le atribuye, pues es similar al resto de los ríos. La actividad del sujeto consiste en descubrir la inmanencia de ese río específico. Igualmente la iden-

tividad de los trogloditas es un secreto no dilucidado hasta el capítulo IV. Hasta ese capítulo los trogloditas *son* los inmortales pero *no parecen* serlo.

Los tres sujetos de la enunciación mantienen en algún momento del discurso la veracidad del enunciado, es decir, sostienen que la historia *es* lo que *parece*. El primer sujeto de la enunciación escribe: "La versión que ofrecemos es literal" (8). Cartaphilus en el capítulo V escribe: "...He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad... *La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*" (25). Cartaphilus defiende la veracidad de su relato y la explica: la irrealidad de la historia es mentira, porque es manifestación pero no es inmanencia. En otras palabras, el enunciado tiene como referente la realidad tal y como se concibe en el texto, la historia contada es, para el sujeto de la enunciación, verdad. También el tercer sujeto de la enunciación, como ya hemos indicado, sostiene la veracidad del relato y lo hace afirmando la inadmisibilidad de la conclusión del doctor Cordovero, quien concluye que todo el documento es apócrifo. Es interesante notar que todas estas reflexiones sobre la veracidad o la falsedad del enunciado son fragmentos metadieгéticos, porque no solo están fuera de la narración, sino que se refieren precisamente al hecho de narrar.

En *Emma Zunz* el motor de la acción es una mentira: el enunciado /El ladrón fué Emmanuel Zunz/ se basa en los valores *parecer-no Ser*. Esta mentira es la que sustenta el secreto que guarda Emma y que es representado por el enunciado /El ladrón fue Aarón Loewenthal/, que corresponde a los valores de *no parecer-ser*. El suicidio de Emmanuel Zunz como móvil del asesinato debe ser mantenido por Emma en el nivel del *ser-no parecer* (secreto) para que su plan dé resultado.

Es sumamente interesante observar en este cuento cómo se transforman los valores veridictorios a lo largo de la historia. Lo que al principio era mentira, es decir, que Emma ha sido ultrajada y que por este motivo asesina a Loewenthal, acaba imponiéndose como verdad para Emma y para los demás, porque la historia que ella cuenta es fundamentalmente cierta. La verdad aunque haya sido fabricada por Emma, entra a formar parte de la realidad de la historia y así lo manifiesta el propio sujeto de la enunciación. Borges

consigue con este cuento que la verdad y la mentira sean dentro del recorrido textual valores reversibles: lo irreal puede ser real y lo increíble puede ser creíble. Esta coincidencia de valores contradictorios se consigue solamente a través del lenguaje, que supera en complicaciones la simplicidad de los hechos.

4. ACTITUD DEL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN HACIA EL ENUNCIADO

Como señalábamos al comienzo de este trabajo, para que la competencia se transforme en actuación es necesario un sujeto productor del discurso. El sujeto se manifestará inevitablemente en el discurso merced a una serie de marcas textuales que le pertenecen y lo califican. Esta manifestación puede suponer una implicación del sujeto con su enunciado o todo lo contrario: el sujeto puede desentenderse de la oportunidad o validez de su discurso y mostrar una tendencia a la ocultación de su presencia en el texto. El concepto de actitud del sujeto coincide a grandes rasgos con lo que BARTHES denomina *Ethé* o atributos del orador (1970, págs. 63-64).

Teóricamente, el mayor distanciamiento entre un sujeto de la enunciación y su enunciado sería posible en el caso de un sujeto que relate unos hechos en cuyo enunciado él no participe como actor. Este tipo de enunciación es el que Benveniste denomina *historia*. En esta no aparecen formas 'autobiográficas' ni deícticos, que son los elementos que hacen referencia a la situación o acto de la enunciación⁶. El otro tipo de enunciación se denomina *discurso* y es aquél en el que un yo, se enuncia y enuncia un tú, un aquí y un ahora. Es este tipo de enunciación el que más se presta a un sujeto que se implique con su enunciado y haga comentarios sobre el mismo. Este

⁶ LYONS define la deixis del siguiente modo: "By deixis is meant the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee" (1979, pág. 637). El discurso está caracterizado por la presencia de la deixis y de los pronombres de primera y segunda persona, mientras que en la historia predominan la anáfora y las formas propias de la tercera persona. Como escribe CULLER: "First and second person pronouns are therefore excluded from the system of *l'histoire*, as are deictics which depend for their meaning on the situation of enunciation (now, here, two years ago, etc.)" (1977, pág. 197).

tipo de enunciado tiende a utilizar el presente y el pretérito perfecto como tiempos característicos, precisamente por ser tiempo que se refieren al momento de la enunciación. WEINRICH, después de señalar que el presente puede designar el tiempo presente, un hábito, acciones atemporales y cosas pasadas y futuras, escribe:

¿Hay mejor demostración de que el tiempo presente no tiene nada que ver con el tiempo? El presente es un tiempo, es el tiempo principal del mundo comentado y designa por ello una determinada actitud comunicativa (1968, pág. 71).

Los tiempos de una historia son el imperfecto, el indefinido y el pluscuamperfecto y como apunta WEINRICH: “los tiempos del mundo narrado están entre otras señales, para que la temporalidad del mundo comentado no tenga validez mientras dure el relato” (1968, pág. 79). Todas estas consideraciones no quieren decir, sin embargo, que haya textos que sean historia 100% o discurso 100%. Nunca se llega a tal grado de pureza, por que siempre hay contaminaciones por parte de uno u otro tipo de enunciación y, por lo tanto, nuestro análisis se debe dirigir a establecer cuál es el grado de objetividad o subjetividad que muestra el texto o hasta qué punto la narración es personal o el sujeto está despersonalizado. La narración se puede combinar con lo autobiográfico y el discurso con la despersonalización: “Impersonal narration may, in fact, encourage the very subjectivism that it is supposed to cure” (BOOTH 1983, pág. 83). Por otro lado, dentro de un mismo texto e incluso dentro de una misma oración se puede producir un cambio del modo comentativo al modo narrativo o viceversa. Esta dificultad para distinguir entre historia y discurso es señalada por DUCROT cuando se refiere al texto testimonial, impersonal y objetivo que olvida de quién procede y a quién se dirige: “El único acto ‘ilocutorio’ que realiza [el historiador] es el de asertar; y es sin duda el acto cuyo valor intersubjetivo sea el más difícil de determinar y en el que el decir y lo dicho tienden más a confundirse” (1982, pág. 90).

A continuación analizaremos la actitud del sujeto en *El inmortal* y *Emma Zunz* y cómo esta actitud se manifiesta mediante la localización espacial y temporal (deícticos, anafóricos y tiempos verbales) y mediante las formas de personalización y despersonalización. En *El inmortal* el primer sujeto de la enunciación se

implica con un enunciado que solo es suyo en parte, sosteniendo que su traducción es literal. Por otro lado, el tercer sujeto de la enunciación también se compromete con el enunciado afirmando su veracidad. Pero la actitud que realmente nos interesa es la del segundo sujeto, ya que éste produce un enunciado propio en el que él mismo participa como actor. Este es un ejemplo enunciación narrativa (se cuenta una historia), pero a la vez comentativa y subjetiva (se narra en primera persona). El sujeto de esta historia hace continuas referencias al momento de la enunciación, para lo cual usa el presente o el pretérito perfecto: “que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos” (8), “Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas” (10), “He dicho que la ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra” (13). La función de estos tiempos verbales no es narrar, sino comentar sobre el acto de narrar. El primero señala que el enunciado corresponde a lo que la memoria del narrador es capaz de recordar, el segundo que los hechos ulteriores alcanzan un punto en el tiempo que está muy próximo al momento de la enunciación y el tercero que el enunciado ya ha sido enunciado anteriormente. El sujeto de la enunciación se permite también hacer comentarios sobre su propia actuación como personaje en el relato: “Procedí rectamente” (10), o sobre el carácter inexplicable que, aún en el momento de la enunciación, presenta la producción de cierto enunciado en el pasado: “Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas” (12). Algunos de los detalles de la historia narrada son desconocidos para el sujeto y así lo manifiesta de forma explícita en varias ocasiones: “Ignoro el número total de las cámaras” (14). El último fragmento del capítulo II es en este sentido eminentemente revelador:

Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches (16).

Tanto los tiempos verbales que he subrayado (presente y pretérito perfecto) como el adverbio *ya* apuntan al contexto de la enunciación, y su función es precisamente evaluar y calificar el

enunciado. El sujeto de la enunciación se sirve de estos elementos para modalizarse y localizarse respecto a su enunciado. Este sujeto se presenta a sí mismo (y para ello utiliza el presente y la primera persona del singular) como una figura de baja competencia modal caracterizada por un *no saber/no poder*, que se desentiende ahora de la veracidad de su enunciado. En realidad el sujeto de la enunciación está deconstruyendo su propio texto desde dentro, afirmando y poniendo en duda al mismo tiempo una serie de valores atribuidos a su enunciado. Más adelante el sujeto vuelve a hacer comentarios contradictorios sobre su texto: "...He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso" (25).

Hay dos fragmentos comentativos en distintos momentos del relato en los que el sujeto de la enunciación se autodefine dándonos así la clave del cuento. El primero corresponde a la voz de Marco Flaminio Rufo: "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy" (22). El segundo corresponde a la voz de Joseph Cartaphilus:

No es extraño que el tiempo haya confundido las [palabras] que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto (27).

Esta manera de identificarse que tiene el sujeto encierra también elementos contradictorios, ya que un sujeto que produce enunciados no puede afirmar en sus enunciados su *no ser*, justamente porque la enunciación lo instituye como *ser* que enuncia y sus enunciados lo representan y lo diferencian del resto de los sujetos.

Emma Zunz, a pesar de ser un texto narrado en tercera persona, del cual cabría esperar una narración objetiva, presenta un sujeto de la enunciación que se entromete en el enunciado, asegurando su exactitud o aventurando suposiciones sobre el sujeto del enunciado y sus procesos mentales: "Nos consta que esa tarde fue al puerto" (64), "Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito" (65). Por otro lado, es sorpren-

dente que el sujeto califique de ínfimo el secreto de Emma (el conocimiento de que el verdadero ladrón fue Loewenthal), ya que debería considerarse como algo importante. Sin embargo, este juicio de valor emitido por el sujeto no podrá ser descodificado por el lector hasta el final de la historia, que es cuando descubrirá que el secreto es efectivamente ínfimo, por que no será su contenido el verdadero móvil del crimen.

Hay otro fragmento eminentemente comentativo en el que el sujeto de la enunciación reconoce la dificultad de relatar con veracidad los hechos de la historia, entre otras cosas, porque estos hechos apenas los creyó quien los ejecutaba. Esta dificultad viene dada en parte por esa falsedad con que todo lo contamina el lenguaje y que analizaremos más detenidamente en el último capítulo de este trabajo.

5. EL DESDOBLAMIENTO DEL YO

Antes de entrar a analizar las transformaciones que sufre el *yo*, es interesante recordar algunas consideraciones hechas por Benveniste sobre la naturaleza de los pronombres personales. Según este autor, la noción de 'persona' es propia de la pareja *yo/tú*, pero falta en *él*. Los pronombres *yo* y *tú* se refieren solo a la realidad del discurso, es decir, a la situación de enunciación. *Yo* solo puede ser identificado por la instancia del discurso que lo contiene. "*Yo* es el individuo que enuncia la presente instancia del discurso que contiene la instancia lingüística *yo*" (1971, pág. 173). *Yo* es un signo vacío y móvil, referencial por relación a la enunciación, y que cobra significado cada vez que es asumido por un locutor, a condición de que remita solo a esa instancia de su propio discurso. *Tú* es necesariamente designado por *yo* y no puede ser pensado fuera de una situación planteada a partir de *yo*. El *yo* que enuncia y el *tú* a quien *yo* se dirige son cada vez únicos e intercambiables de una instancia de enunciación a otra, porque el que *yo* define como *tú* se piensa y puede invertirse a *yo*, y *yo* se vuelve *tú*. *Tú* es la persona no-subjetiva, el *no-yo*, frente a la persona subjetiva que es *yo*. Este tipo de relación no se produce con respecto a *él*, puesto que *él* no designa específicamente a nada ni a nadie, es la 'no-persona'. Todo lo que está fuera del *yo-tú* recibe como predicado una forma de la tercera persona. Esta 'no-persona' es el único modo de enunciación posible

para instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen un proceso exterior ⁷. La diferencia entre *yo-tú* y *él* tiene una clara manifestación morfológica que radica en el hecho de que en un gran número de lenguas la forma verbal de la tercera persona presenta marca cero, es decir, no tiene desinencia, reflejando así la propia forma el contenido de 'no-persona' ⁸.

Lo anteriormente expuesto corresponde al significado y uso común de los pronombres en una situación de enunciación normal. Sin embargo, la literatura juega a veces con las figuras discursivas que esconden los pronombres personales o las formas verbales. Un buen ejemplo de este desbarajuste lingüístico es el principio del cuento *Las babas del diablo* de Julio Cortázar:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera o inventando formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (115).

Veamos a continuación qué peculiaridades presentan los pronombres personales tal y como son usados en *El inmortal*. El primer sujeto de la enunciación (el traductor del manuscrito) utiliza la primera persona del plural: "Era, nos dice [la princesa], un hombre consumido y terroso" (7), "La versión que ofrecemos es literal" (8). Este uso de la primera persona del plural, no es una yunción de elementos definibles, sino que, como apunta Benveniste, es un *nosotros* que "esfumina la afirmación demasiado rotunda del yo en una expresión más vasta y difusa: es el *nosotros* de autor o de orador" (1971, pág. 170). Por otro lado, el tercer sujeto de la enunciación (el autor de la posdata de 1950) utiliza la primera persona del singular, tal vez como una forma de comprometerse en mayor medida con la historia y poder defender con más fuerza su

⁷ Lyons apunta también esta peculiaridad de la tercera persona, es decir, su definición negativa con respecto a la primera y segunda personas, ya que no corresponde con ninguna figura participante en la enunciación, y alude a la posibilidad de prescindir de la tercera persona: "third-person personal pronouns are obviously dispensable in favour of demonstrative pronouns; there are many languages that do not have third-person personal pronouns comparable with the English 'he', 'she', 'it' and 'they'" (1979, pág. 639).

⁸ La diferencia entre *yo/tú* y *él* puede manifestarse, inversamente, en una única forma marcada en la tercera persona, como sucede en inglés.

veracidad: “A mi entender, la conclusión es inadmisibles” (28). El propio Borges en *La doctrina de los ciclos* señala la importancia de la primera persona:

Nietzsche sabía que el Eterno recurso es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente, pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera. Para un profeta cabe asegurar que la única (89).

El uso más complejo de los pronombres personales o de las marcas verbales de persona es el realizado por el segundo sujeto de la enunciación. Durante los dos primeros capítulos utiliza invariablemente la primera persona del singular: “yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice” (8), “yo determiné descubrir la ciudad y su río” (9), “-yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma-” (12), “No quiero describirla [la ciudad]” (16). Este *yo* apunta a la figura de Marco Flaminio Rufo, unas veces como sujeto enunciativo y productor del discurso que puede estar más o menos distanciado de su enunciado, otras como sujeto actor dentro de la historia a que ese enunciado hace referencia. En el capítulo III la primera persona del plural hace una tímida aparición. El *yo* enunciativo se describe en su enunciado a sí mismo y describe también a otro personaje. En este caso, *nosotros* = *yo* + *otro*: “Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos” (18), “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (19). En el capítulo IV hay un nuevo uso de la primera persona del plural que es de suma importancia para el desarrollo del relato, porque el sujeto que enuncia se incluye, como actor-personaje, dentro del grupo de los inmortales: “Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos. A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico” (22). Este *nosotros* incluye junto con el *yo* un elemento *no-yo*, pero el *no-yo* no se refiere a ninguna figura participante en la instancia de enunciación —es decir, no apunta al *tú* destinatario—, sino que señala a un elemento que forma parte del enunciado. Es una forma exclusiva que equivale a un *yo* + *ellos*, de modo que este *nosotros* tiene una función deíctica y anafórica al mismo tiempo ⁹.

⁹ El segundo sujeto de la enunciación solo utiliza el *nosotros* inclusivo en una ocasión y en forma de clítico. Este *nosotros* equivale a *yo* + *tú*, estando representada en *tú* la figura

En el último capítulo se produce una transformación que sorprende y desorienta al lector que lee el cuento por primera vez. Se siguen narrando en primera persona de singular las aventuras del personaje (que el ingenuo lector identifica como Flaminio Rufo) a lo largo de distintas épocas y en distintos lugares. Pero de pronto, este *yo* oculto, cuya presencia está implícita en el texto, designa a Marco Flaminio Rufo en tercera persona: "En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto" (25). Nos sorprende esta referencia en tercera persona, porque el narrador hasta ahora nunca se ha referido a sí mismo en tercera persona. La explicación a este enigma es que a partir del capítulo V el *yo* que narra ya no representa a la figura de Marco Flaminio Rufo, sino a la del anticuario Joseph Cartaphilus. Esta explicación es apoyada por la segunda nota a pie de página que aparece en el cuento¹⁰ y por lo que dice el tercer sujeto de la enunciación de la posdata, que atribuye a Cartaphilus unas palabras del último párrafo del capítulo V. Pero este razonamiento es insuficiente, porque seguimos sin explicarnos cómo dentro de un mismo enunciado el *yo* de la primera parte apunta a un enunciador, mientras que el *yo* del final del relato apunta deícticamente a otro. La única explicación posible es de carácter lingüístico: ha habido un desdoblamiento del *yo*. En este texto se ha alterado la función deíctica del pronombre, y *yo*, que en condiciones normales designa a la persona que enuncia la instancia del discurso que contiene *yo*, y solo a esa persona, designa en este texto a una multiplicidad de individuos de manera simultánea. Es precisamente este rasgo lo que hace que el relato corresponda al género fantástico. La tercera persona que, como hemos visto, es la 'no-persona' coincide con la primera persona, con el *yo* sujeto de la enunciación y del enunciado. De este modo, ese *no-ser* que caracteriza a la

del lector: "Ello no debe sorprendernos" (20). En este caso el clítico cumple solamente una función deíctica.

¹⁰ En la nota a pie de página se lee: "Ernesto Sábato sugiere que el 'Giambattista' que discutió la formación de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles" (26-27). Esta nota presupone que el *yo* que narra es Cartaphilus.

tercera persona por su ausencia es transferido a la primera persona. Y a la inversa, la primera persona dota de entidad a la tercera persona, que es el NO-SER. Este desdoblamiento tuvo su manifestación incluso en el título del cuento, que en un primer momento se llamó *Los inmortales*, para quedar en la versión definitiva como *El inmortal*¹¹. En definitiva, lo que ocurre en este cuento es que yo apunta a tres entidades distintas que, paradójicamente, son la misma entidad. De este modo, Rufo, al enunciar a Homero como tercera persona, y Cartaphilus, al enunciar a Rufo y a Homero como tercera persona, se están en realidad enunciando a sí mismos y están definiéndose, al enunciarse en tercera persona, como NO-SER. Consecuentemente, el enunciador es lo mismo que su enunciado: ficción, falsedad. Borges destruye con este cuento la función deíctica, que es uno de los fundamentos del lenguaje. La idea de la no existencia del *yo* ya fue formulada por Borges en *Inquisiciones*:

El yo no existe. Schopenhauer, que parece arrimarse muchas veces a esa opinión, la desmiente tácitamente otras tantas, no sé si adrede o si forzado a ello por esa basta y zafia metafísica —o más bien ametafísica—, que acecha en los principios mismos del lenguaje (93).

6. LA INSEGURIDAD DEL SUJETO

Una de las características más destacadas de los cuentos de Borges es la inseguridad que padece el sujeto de la enunciación. Esta inseguridad tiene su manifestación lingüística en la gran cantidad de términos modalizantes que están directamente vinculados a la enunciación. En *El inmortal*, la causa de que Marco Flaminio Rufo se decidiera a buscar la Ciudad de los Inmortales ya es incierta: “esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales”(8). Ni siquiera sabe el sujeto de la enunciación si alguna vez creyó en esa Ciudad que con tanto afán busca: “Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla”(9).

El relato se sustenta desde el principio sobre la posibilidad y la incertidumbre. Expresiones como *tal vez* o *ignoro* no hacen más

¹¹ Este dato es consignado por CÉDOLA (1987, pág. 136).

que vincularse a la enunciación, porque modalizan el enunciado, es decir, nos ponen alerta sobre el status del enunciado dentro de la situación comunicativa. En definitiva, estas expresiones señalan el carácter incierto de la veracidad de los enunciados a que acompañan.

Los ejemplos se repiten abundantemente a lo largo del cuento. Tomemos el último párrafo del capítulo II:

No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales. Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas (16).

En este fragmento la inseguridad del sujeto está basada en su falta de memoria, lo cual le obliga a producir un enunciado conjetural. Incluso la causa de ese olvido es también una incertidumbre. Toda esta serie de restricciones que presenta el sujeto de la enunciación respecto a su capacidad de recordar —restricciones que limitan su competencia modal actualizante— hacen que el destinatario se cree una imagen del locutor un tanto rebajada en lo que a su autoridad se refiere. Tal vez, como señala PÉREZ “al tematizar las limitaciones del autor y del narrador, [Borges] muestra el esfuerzo que éste realiza para mantener la coherencia del discurso, paralelo al esfuerzo del lector para comprenderlo” (1986, pág. 201). Para este crítico la memoria descodifica y transforma el conocimiento otorgando preeminencia a la conciencia que percibe, ente que suplanta a la figura del narrador como categoría literaria incuestionable y pone de manifiesto, además, “el interés ideológico de Borges en presentar el mundo material subordinado a la conciencia del sujeto, privilegiando la visión del mundo propia de la tesis idealista” (*idem*).

Si en *El inmortal* el sujeto de la enunciación muestra inseguridad sobre su hacer como sujeto del enunciado —lo cual no es más que una manifestación de la crisis de identidad que padece—, en *Emma Zunz* el sujeto de la enunciación carece de ciertas informaciones sobre la historia que se propone enunciar y esto le obliga a ejecutar una de las actividades más queridas por los sujetos de los textos de Borges: conjeturar. En este cuento la conjetura aparece, no

obstante, al lado de otras informaciones exactas y precisas que ofrecen todo lujo de detalles sobre fechas, lugares e incluso sobre los procesos mentales más sutiles que cruzan por la imaginación de Emma.

Los términos modalizantes se refieren sobre todo al *hacer* del sujeto del enunciado: “Ya había empezado a vislumbrarlos [los hechos ulteriores], tal vez” (62), “Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente” (62), “Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas” (66). En algunas ocasiones la suposición es rectificadada y sustituida por una conjetura que puede acercarse más a la realidad: “Acaso en el infame paseo de Julio se vió multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró inadvertida, por la indiferente recova...” (64). El lector no sabe si lo que viene detrás de este pasaje sigue siendo una conjetura razonable o la referencia de hechos constatados.

Toda esta serie de incertidumbres y conjeturas son de alguna manera una solicitud de información que el sujeto de la enunciación envía al destinatario. Todos los ejemplos que hemos visto anteriormente de oraciones que contienen términos modalizantes funcionan implícitamente como preguntas. DUCROT describe la interrogación como acto de manifestar a otro mi incertidumbre y el deseo de superarla, y un proceso posterior en el que se interpreta la información concerniente a la incertidumbre como una petición de información. La incertidumbre de los cuentos de Borges tiene, como el valor interrogativo de una pregunta, “el poder (exorbitante) de obligar al destinatario a continuar el discurso” (1982, pág. 9). El sujeto de la enunciación, al manifestar su incertidumbre, está solicitando la participación del lector. El sujeto ofrece una posibilidad y se espera que el destinatario produzca inevitablemente otra u otras que, tras haber sido procesadas, permitan la continuación del recorrido textual. Hay veces en que la interrogación queda formulada explícitamente: “¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio?” (65). Curiosa-

mente, en este caso la pregunta no tiene una función puramente interrogativa, porque a continuación el propio sujeto nos proporciona la respuesta, que, por supuesto, es otra conjetura: “Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito” (65). Este tipo de pregunta más bien tiene como finalidad guiar al lector, de manera que el sujeto de la enunciación por un lado da libertad al destinatario no imponiendo su enunciado como única posibilidad, pero, por otro lado, le da pistas sobre el recorrido textual a seguir para que no se pierda.

En *El muerto* la inseguridad del sujeto de la enunciación está provocada también por una carencia de información –carencia, por otro lado, no fundamental– sobre el contenido de su enunciado, que promete rectificar en un futuro: “Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil” (29), “Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas” (34). El sujeto de la enunciación llega a invalidar la estructura de su enunciado manteniendo la existencia de otras versiones de la historia: “Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día” (35).

7. REPRESENTACIÓN DEL TÚ

Si como dice BAKHTIN (1963)¹², el diálogo constituye la única esfera posible de la vida del lenguaje y no solo como lenguaje asumido por el sujeto, sino también, y esto es lo importante, como escritura en que puede leerse el *otro*, es lógico que en esta estructura dialógica que es toda narración presupongamos un productor de enunciados y un destinatario de los mismos. Según KRISTEVA (1974, pág. 119) el destinatario es una de las tres dimensiones del espacio textual en que se realizan las operaciones de los conjuntos sémicos. El sujeto de la enunciación, por el simple hecho de narrar, se dirige a otro, y la narración se estructura en parte respecto a esta figura. Se puede analizar la narración como un diálogo entre el sujeto de la enunciación y el destinatario, el otro. Para esta autora

¹² Estas ideas de BAKHTIN son recogidas por KRISTEVA en *El texto de la novela* (1974, págs. 123-124).

el destinatario, que no es otra cosa que el sujeto de la lectura, representa una entidad con doble orientación: significante en su relación con el texto, y significado en su relación del sujeto de la relación con él (1974, pág. 113).

Eco (1981, págs. 76-77) concibe al destinatario como una figura que rellena los intersticios y espacios en blanco que presenta el texto, mecanismo económico que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él. Un texto se emite para que alguien lo haga funcionar y lo actualice, incluso cuando no se espera (o no se desea) que alguien lo actualice. El autor se mueve en el texto generativamente y prevé un Lector Modelo cuya cooperación en la actualización textual le permita moverse interpretativamente. Por un lado, el autor presupone una competencia textual en el destinatario (que puede no coincidir con la suya), pero al mismo tiempo la instituye. Según Eco, “prever el correspondiente Lector Modelo no significa solo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo”(1981, pág. 81). Es precisamente este último aspecto el que nos interesa analizar en Borges: cómo el texto construye al destinatario y cómo se modela su representación y su competencia a través de las estrategias textuales.

El capítulo III de *El inmortal* comienza de la siguiente manera: “Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme, hasta la sombra irregular de los muros”(17). El sujeto de la enunciación consigue mediante este enunciado establecer dos tipos de destinatario:

- los que han leído con atención el relato.
- los que no han leído con atención el relato.

Es evidente que el sujeto elige como Lector Modelo a todos los lectores del primer grupo y esto no ha de extrañarnos dada la complejidad del texto. El enunciado también puede cumplir la función de reclamo para aquellos lectores que, no habiendo seguido con atención el relato, son todavía recuperables. En cualquier caso hay que señalar que el autor prevé un lector, si no erudito, al menos bastante versado en Historia Universal, en Geografía y en Literatura.

El cuento se abre con unas palabras del primer sujeto de la enunciación que se encarga de traducir el original de Cartaphilus –supuestamente escrito en inglés– y que escribe: “La versión que

ofrecemos es literal" (8). Hay aquí una alusión implícita al lector, ya que el que ofrece, ofrece algo a alguien, y este alguien es sin duda el lector, el destinatario. Como señala Benveniste refiriéndose al sujeto de la enunciación, cuando éste "se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario" (1977, pág. 85).

El sujeto previene al lector sobre su actividad como narrador y le dice qué es lo que va a hacer. En el capítulo V, donde habla sobre los motivos de cierta falsedad que cree haber detectado en su texto, podemos leer: "creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico" (25). El sujeto, a la vez que muestra cierta confidencialidad hacia el lector, lo guía y le da instrucciones sobre el uso de su enunciado. De alguna manera está expresando que el enunciado que viene a continuación debe entenderse como enunciado que explica el porqué de la falsedad de un enunciado anterior. De este modo, es el propio narrador el que ocupa el lugar de las señales sintácticas a que se refiere WEINRICH y cuya función es dar al lector instrucciones sobre cómo debe llevar a cabo la descodificación del texto en el sentido concebido por el escritor, es decir, hace llegar al receptor informaciones útiles sobre la estructura de la organización del texto (1981, pág. 132). Pero el sujeto va más allá y llega a predecir posibles actitudes de posibles destinatarios, y es precisamente enunciando esa posible actitud y restándole importancia como trata de evitarla. Es claro que esta acción del narrador no es más que una pose, ya que esa posible actitud del lector hacia el sujeto de la enunciación y hacia su enunciado es la única que puede dar sentido al relato adscribiéndolo a determinado género.

El texto construye un destinatario cuya competencia modal es virtualizante en el sentido de que *no sabe* hasta el capítulo II cuál es la verdadera identidad del sujeto de la enunciación. Una vez que el destinatario recibe la información, ésta es modificada y solo puede ser verificada o asumida totalmente por el lector al final de la historia o más bien en una segunda lectura de la misma.

Todo lo contrario ocurre en *El muerto*, texto que crea un destinatario altamente competente que *sabe* desde el principio cuál

va a ser el desenlace de la historia: “A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines del Río Grande do Sul” (29). En este pasaje podemos comprobar, además, que el sujeto de la enunciación designa a la audiencia a la que envía su enunciado y curiosamente esta audiencia está constituida por quienes juzgan la historia como un enunciado caracterizado por un *deber-no ser*, es decir, a quienes les parece imposible que un triste compadrito de Buenos Aires llegue a capitán de contrabandistas.

El sujeto de la enunciación de *El muerto* se preocupa también por guiar al lector y enviarle señales que se refieren al acto de la enunciación y que repercuten sobre su interpretación del enunciado: “Aquí la historia se complica y se ahonda” (34). El deíctico espacial *aquí* funciona en este enunciado como un elemento situacional temporal, porque se refiere al momento de la enunciación en que se enuncia dicho enunciado, cuya finalidad es llamar la atención del lector y prevenirle sobre la dificultad de los enunciados que vienen a continuación.

En *Emma Zunz* no hay un destinatario explícito en el texto, pero el Lector Modelo es un sujeto altamente competente, ya que recibe información sobre el status del esquema de la manifestación y el de la inmanencia. Por otro lado, el sujeto de la enunciación exige, a través de su enunciado, un sujeto altamente participativo que tiene que completar todas las posibilidades textuales que le son ofrecidas. Es lo que Eco denomina la creación de mundos posibles o anticipación de los estados ulteriores de la fábula por parte del lector, quien “adopta una actitud proposicional (cree, desea, pronostica, espera, piensa,) respecto al modo en que se irán dando las cosas. De esta manera configura un *desarrollo posible de los acontecimientos* o un *estado posible de cosas*” (1981, pág. 160).

8. REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE

Es común en los cuentos de Borges que el sujeto se convierta en lingüista o en filósofo de la lengua y haga interesantes reflexiones sobre la naturaleza del lenguaje. En *El inmortal* que, como hemos visto, trata del problema de la identidad humana, se plantea

la posibilidad de un lenguaje que elimine la noción de sujeto: “consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos” (18). Gili Gaya señala como primera función del sustantivo la de Sujeto:

Este es un uso esencialmente sustantivo, hasta el punto de que BELLO definía el sustantivo como el vocablo “que es o puede ser sujeto de oración”. Aunque no sea posible admitir estas palabras como definición del sustantivo, encierran sin embargo una de sus características más importantes, puesto que toda palabra, frase u oración que sirva de sujeto, queda sustantivada por este solo hecho. A los conceptos sustantivos corresponde exclusivamente la función de sujeto (1985, §156).

Como consecuencia de la carencia de sustantivos, este lenguaje conjetural sería un lenguaje de verbos impersonales, ya que “un verbo se piensa como actividad o estado de un sustantivo” (1985, §81). De la misma manera, los epítetos indeclinables serían formas adjetivales en las que aparecerían marcas de género o número, perdiendo así cualquier posibilidad de otorgar una identidad a los sujetos que califican.

El tercer sujeto de la enunciación en *El inmortal* comenta en el párrafo final unas palabras de Cartaphilus:

Quando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos* (28).

Estas líneas traslucen una clara preocupación por el lenguaje. De nuestra relación con el mundo no quedan ni siquiera imágenes en la memoria, solo quedan palabras para referir esa experiencia, pero son palabras ineficaces, porque ya no apuntan al significado inicial y porque no son palabras enteramente propias. Sin embargo, para Marco Flaminio Rufo “el lenguaje tiene una función mágica, otorga poder y superioridad” (CÉDOLA 1987, pág. 140): “Oré en voz alta, menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con palabras articuladas” (13).

Emma Zunz es un ejemplo de cómo el lenguaje falsea la realidad. A través del lenguaje Emma transforma los hechos que forman parte de su experiencia, porque esta experiencia solo se

puede referir con palabras, que son meras aproximaciones a la realidad:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido: solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (68).

En *El Aleph*, escribe Massuh, “los rasgos autobiográficos del narrador en primera persona, permitirán interpretar el texto como una manera implícita de teorizar acerca de ciertos problemas del lenguaje que atañen al mismo Borges” (1980, pág. 96). El cuento muestra dos concepciones opuestas del lenguaje. Una es la representada por Carlos Argentino Daneri, quien posee en el sótano de su casa un Aleph, “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (165). Daneri es bibliotecario y escritor: “Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos” (157). Según el sujeto de la enunciación la obra de Daneri es un “pedantesco fárrago” (163) y parece “dilatarse hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (164). Carlos Argentino cree en el poder de la palabra y el objetivo de su obra es “versificar toda la redondez del planeta” (161). Como apunta MASSUH, “sus teorizaciones sobre la poesía son pequeñas piezas retóricas en donde subyace una implacable convicción: la fe en el lenguaje y sus posibilidades” (1980, pág. 106). La otra posición es la representada por el narrador, un escritor llamado Borges que no parece tener en muy buena consideración a la literatura: “Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura” (158), “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad” (169). En principio nos sorprende que un escritor pueda despreciar la literatura, pero luego comprendemos que este desprecio está provocado por una falta total de fe en el lenguaje.

El narrador se enfrenta a la tarea de describir el Aleph, el lugar donde están todos los lugares, visto desde todos los ángulos, con la única ayuda del pobre lenguaje:

Arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (168).

El escritor se presenta a sí mismo como un sujeto de baja competencia modal, incapaz de describir con palabras la simultánea realidad exterior: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (169). La primera limitación del lenguaje es, por tanto, de índole temporal. Aunque en *Otras inquisiciones* Borges escribe que “teóricamente, no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero” (106), en la práctica este idioma es inalcanzable. Esta nostalgia de trascender la sucesión temporal es una necesidad lingüística, es la necesidad de encontrar una palabra como el Aleph, un significante capaz de contener la mayor cantidad de significados de modo instantáneo (MASSUH 1980, pág. 116). El hombre se encuentra, por lo tanto, atrapado en un orden simbólico que lo distancia de su inmediata verdad vivida, idea esta que fue ampliamente desarrollada por Lacan. LEMAIRE, sintetizando el pensamiento de este autor, escribe:

language lends itself to every trap concerning the self and the lived experience. ... There is in fact no common measure between what is spoken and what is lived, between the true essence and the manifestation of that essence in spoken discourse. In the discourse he pronounces on himself, the subject moves progressively away from the truth of his essence (1977, pág. 7).

Estas ideas de Lacan expresan perfectamente el problema de Borges intentando describir el Aleph y el problema de cualquier sujeto que produce enunciados. La palabra, el simple hecho de enunciar algo, contamina la realidad que intentamos designar, porque el lenguaje es una forma de engaño, es una creación que está en lugar de una realidad inalcanzable, una invención que el hombre cree dominar y con la que cree poder dominar el entorno. Sin embargo, como escribe LEITCH, citando a Heidegger: “Man acts as though *he* were the shaper and master of language, while in fact *language* remains the master of man” (1983, pág. 62)¹³. Este es

¹³ La cita proviene de la obra de HEIDEGGER titulada *Poetry, Language, Thought* (1971, pág. 146).

precisamente el problema filosófico que nos plantea Borges. En palabras de BARRENECHEA, “La filosofía le enseña a dudar de las palabras y, a la inversa, la desconfianza en el lenguaje — que es una ordenación del mundo — le hace descreer de la metafísica y de la posibilidad de encontrar un orden en el universo” (1976, pág. 231).

Pero si bien es cierto que el orden simbólico es un elemento alienante porque se interpone entre nosotros y la realidad, al mismo tiempo, el lenguaje, al formar parte de nuestro inconsciente, nos constituye y es nuestro único modo de relación con el mundo y con nosotros mismos. El propio Borges reconoce esta otra faceta del lenguaje y transcribe las palabras de León Bloy¹⁴: “Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma” (1976, pág. 120). Heidegger también formuló esta idea en *On The Way to Language*: “no thing is where the word, that is, the name is lacking. The word alone gives being to the thing” (1971, pág. 62). Y más adelante escribe: “The word is what holds the thing there and relates it and so to speak provides its maintenance with which to be a thing” (1971, pág. 82). Es precisamente a este misterioso poder de la palabra al que no puede renunciar el protagonista de *El Aleph*. Por un lado, sabe que la palabra falsea la realidad, pero por otro, reconoce que el ser, la existencia, no es posible fuera de la literatura o fuera del lenguaje. El Aleph, como la gigantesca realidad, es inefable, indescriptible, pero el único recurso que le queda al hombre para aprehender tanta inmensidad es la palabra. La única manera de poseer el universo es nombrarlo: “...sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (171).

9. CONCLUSIÓN

Tras haber analizado estos cuatro cuentos de Borges, podemos afirmar que el sujeto presenta las características que a continuación resumimos. El sujeto de la enunciación está dotado, en general, de una baja competencia modal, sobre todo en lo que se refiere al *saber*

¹⁴ Estas palabras de LEÓN BLOY son recogidas por BORGES en el ensayo titulado *El espejo de los enigmas*, que se incluye en *Otras inquisiciones*.

y esto le obliga a utilizar numerosas conjeturas en su enunciado. El sujeto descubre a menudo que a través del lenguaje los valores veridictorios opuestos pueden llegar a coincidir y por este motivo en los cuentos de Borges los pares de oposiciones como realidad/irrealidad o verdad/falsedad no son estables en absoluto, sino que se deslizan continuamente. El sujeto de la enunciación manifiesta siempre a través de continuos fragmentos comentativos cierta actitud hacia su enunciado, independientemente de que éste sea historia o discurso. Esta actitud consiste en mantener la veracidad del enunciado en un primer momento, para ponerla en duda inmediatamente después, de modo que se deconstruye el texto desde dentro. Esta inseguridad sobre la validez o veracidad del enunciado es provocada en parte por la falta de fe en el lenguaje manifestada reiteradamente por el sujeto y en parte por su inseguridad ontológica. Un sujeto inseguro produce enunciados inciertos, aunque también podría decirse que un discurso incierto produce sujetos inseguros. La duda, la conjetura y la posibilidad hacen que el sujeto de la enunciación sea un sujeto eminentemente inseguro. Esta inseguridad obliga al destinatario a completar la gran cantidad de huecos textuales que el sujeto va creando. El destinatario se ve, así, obligado a una muy activa participación en el proceso de actualización textual. La inseguridad ontológica del sujeto, junto con el problema de identidad que plantean las historias de Borges, supone que, a nivel lingüístico, se produzca un desdoblamiento del *yo*, que apunta a la idea de que un hombre es todos los hombres. Y, por último, el sujeto de la enunciación hace, a través de su enunciado, algunas reflexiones sobre el lenguaje: por un lado reconoce que todo lo contamina con falsedad pero, por otro, asume que es la única manera de intentar (vanamente) aprehender la realidad. El hombre, como los símbolos, es lenguaje, y la palabra es lo único que le queda: la pobre posibilidad de contar o leer historias.

NORBERTO MÍNQUEZ ARRANZ

State University of New York
Buffalo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J.L., *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1963.
- BAKHTIN, MIKHAIL M., *Problems of Dostoievsky's Poetics*, trad. CARYL EMERSON, Minneapolis, U. of Minnesota P., 1963.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA, *Borges y el lenguaje*, en JAIME ALAZRAKI (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976.
- BARTHES, ROLAND, *Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, trad. BEATRIZ DORRIOTS, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BENVENISTE, EMILE, *Problemas de lingüística general*, trad. JUAN ALMELA, México, Siglo XXI, 1971.
- , *Problemas de lingüística general II*, trad. JUAN ALMELA, México, Siglo XXI, 1977.
- BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of fiction*, 2a. ed., Chicago, U. of Chicago P., 1983.
- BORGES, JORGE LUIS, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- , *La doctrina de los ciclos*, en *Historia de la Eternidad*, 2a. ed., Madrid, Alianza/Emecé, 1975.
- , *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza/Emecé, 1976.
- , *El Aleph*, Madrid, Alianza/Emecé, 1985.
- CÉDOLA, ESTELA, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1987.
- CORTÁZAR, JULIO, *Las babas del diablo*, en *El perseguidor y otros cuentos*, México, PEPSA, 1976.
- CULLER, JONATHAN, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the study of literature*, Ithaca, Cornell UP, 1977.
- CHOMSKY, NOAM, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1965.
- DUCROT, OSWALD, *Decir y no decir: principios de semántica lingüística*, trad. WALTER MINETTO y AMPARO HURTADO, Barcelona, Anagrama, 1982.

- ECCO, HUMBERTO, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana UP, 1976.
- , *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. RICARDO POCHTAR, Barcelona, Lumen, 1981.
- GILI GAYA, SAMUEL, *Curso superior de sintaxis española* 15a. ed., Barcelona, VOX, 1985.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J., *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE y HERMIS CAMPODÓNICO CARRIÓN, Madrid, Gredos, 1982.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Poetry, Language, Thought*, trad. ALBERT HOFSTADTER, New York, Harper y Row, 1971.
- , *On The Way to Language*, trad. PETER D. HERTZ, New York, Harper y Row, 1971.
- KRISTEVA, JULIA, *El texto de la novela*, trad. JORDI LLOVET, Barcelona, Lumen, 1974.
- LEITCH, VINCENT B., *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, New York, Columbia UP, 1983.
- LEMAIRE, ANIKA, *Jacques Lacan*, trad. DAVID MACEY, London, Routledge y Kegan Paul, 1977.
- LOZANO, JORGE, CRISTINA PEÑA-MARÍN y GONZALO ABRIL, *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1986.
- LYONS, JOHN, *Semantics*, Cambridge, Cambridge UP, 1979.
- MASSUH, GABRIELA, *Borges: una estética del silencio*, Buenos Aires, Belgrano, 1980.
- PEIRCE, CHARLES S., *Collected Papers*, CHARLES HARTSHORNE y PAUL WEISS (eds.), Cambridge, Mass, Harvard UP, 1934.
- PÉREZ, ALBERTO JULIÁN, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- WEINRICH, HARALD, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. FEDERICO LATORRE, Madrid, Gredos, 1968.
- , *Lenguaje en textos*, trad. FRANCISCO MENO BLANCO, Madrid, Gredos, 1971.