

Los nombres del otro

Elena Bossi
Universidad Nacional de Jujuy

El disfraz

El mundo habla un lenguaje que no terminamos de comprender, un idioma desconocido que el artista se esfuerza en traducir. Así, todo autor es también un traductor, y quien se esfuerza por descifrar un lenguaje que no es propio convive necesariamente con otro. Los autores han debido vérselas desde siempre con ese otro y han jugado con él tratando de burlarlo, denunciarlo o apaciguarlo. Los diversos trucos a los que se somete el nombre propio (seudónimos, heterónimos, superposiciones de un mismo nombre en diferentes niveles de realidades, inclusión del nombre del autor como un personaje de la narración y otros juegos de identidades) son algunos modos dolorosos de denunciar esa fractura. Son modos de reticencia. Una reserva que instala la desconfianza entre el lector y el autor. El sujeto oculto detrás de un nombre "ajeno" o el personaje con el nombre de alguien "real" se vuelven misterios inquietantes que abren una brecha por la cual se vislumbran nuevas significaciones. Se simula callar cuando lo que se está haciendo es llamar la atención sobre el nombre: en lugar de permitir el olvido, los juegos hacen

que reparemos más en ese nombre y éste se vuelva una parte del texto sobre la que se debe interrogar.

El ocultarse detrás de otros nombres recuerda que siempre somos extranjeros en el mundo y que no hablamos el mismo lenguaje, recuerda también que no sabemos quiénes somos. Es como si se descorriera el telón que invita a un espectáculo, pero luego, la puerta se cerrara y sólo se nos permitiera ver por el agujero de la cerradura. Cualquier cosa vista desde ese lugar obliga a la imaginación a completar las líneas. El anonimato, la reserva, el disfraz, como en un juego erótico, muestran y ocultan a un tiempo; pero muestran y ocultan un texto, no un cuerpo. Ponen en relación un nombre y un texto. Esa relación es necesariamente dolorosa: nombre y texto no se pertenecen, entre ellos hay una fractura pues están en diferentes lugares o en niveles de la realidad que no se corresponden.

Si nos acercamos demasiado a un objeto, lo vemos distorsionado, perdemos nitidez; si alguien desea verse a sí mismo debe tomar distancia, debe ser otro. Un sujeto va a hablar de sí mismo como si fuera otro o va a hablar de otro como si fuera sí mismo.

Así, el seudónimo puede pensarse como la abertura pequeña de la cerradura por la que ese otro trata de mirarse. La desnudez se esconde tras un velo de pudor; está sugerida, pero no dicha: si algo se pretende develar de ese sujeto, algo se oculta. ¿En qué medida el nombre desnuda al sujeto? ¿qué puede decirnos un nombre propio? Un seudónimo que recubre el nombre hace pensar que también el nombre puede estar en lugar de otra cosa: capas de cebolla que sólo ocultan más capas de cebolla, recorridos de un laberinto cuyo centro está vacío. No hay espectáculo sino telas sutiles que lo anuncian. La cerradura, la luz donde una parte queda enmarcada para provocar el deseo, "ayuda" a mirar para que la luz no encandile; pero puede que no haya mucho que ver, que sólo se trate de un velo que nada cubre. El velo es lo que en realidad produce el deseo. El misterio que recae sobre el nombre lo convierte en prohibido porque lo hace difícil de alcanzar. El seudónimo se torna una parte del texto que sugiere

que éste podría tener consecuencias sobre el nombre o viceversa; parecería que el sujeto desea alejar ese texto de sí mismo y no sabemos cuál es el nombre "verdadero". Dijimos que se pone en juego la relación nombre-texto; el nombre aparece como un sujeto en las sombras, una oscuridad que late sobre ese texto y lo construye mientras es construido por él.

Los seudónimos y heterónimos, así como los demás recursos que se relacionan con el nombre, evidencian la presencia de ese otro construido desde la ficción para tratar de develar el "sí mismo" que se escapa. Si el texto es la creación de un sujeto, el sujeto se crea a partir de ese texto. El texto, como una suerte de voluntad propia, construye a su hacedor. Un sujeto apropiado a él, sin otra función que la de escribir y ser escrito. Tal vez, para preservar la emoción sea necesario tomar distancia y dejarse invadir por el sujeto que habla. Quizás, decir que uno leyó a Homero, no sea una metonimia. Es probable que esa sea nuestra verdadera sensación, la de que estamos leyendo ese nombre a medida que avanzamos en la lectura de *La Ilíada*. O mejor aún, que estamos leyendo el deseo de disolución de un nombre, su deseo de que el lector escuche la voz de la musa cuya magia puede simular que la cólera de Aquiles se narra sola.

Probablemente, nada le importe de la cuestión homérica al lector de *La Ilíada* o de *La Odisea*, pues él lee literalmente a Homero en esas páginas y sospecha que no interesa saber si ése era o no era el nombre de quien compuso los versos, así como a "Homero", al que leemos junto con *La Ilíada*, tampoco le interesaría saber el nombre del lector que se derrama sobre su obra casi 3000 años después. El lector necesario ya está contenido en los versos. No importa si Homero es el nombre de un bardo que entretenía a los reyes en su sobremesa, de un clan de poetas profesionales o la síntesis de un trabajo comunitario. Para nosotros seguirá siendo el nombre detrás de la voz que invoca a la musa y seguiremos construyendo su imagen junto con la del campo de batalla. El nombre "Homero" teje una historia alrededor de sí, una leyenda que habla de un cantor ciego

de Quíos, un profeta capaz de acallar su propia voz para hacer hablar a los dioses y a los héroes.

Podríamos preguntarnos por el “inefable” nombre de Dios, Él también oculto detrás de otros nombres, Él también sin poder ser nombrado más que como la ficción construida por su propia obra. Quizá Él también tratando de tomar distancia de su obra: ese mundo cuyos “sonidos” fingen para nosotros una lengua, pero que “no significan nada”.

Si cada yo posee un solo lugar de enunciación, el deseo lleva al sujeto a buscar otras focalizaciones que no pueden ser más que de otro sujeto. La invocación a la musa puede leerse como este deseo de ser otro, el reclamo de un lugar ajeno que surge a partir de que se ofrece la voz a otro. Se pone en juego el propio yo para ir al encuentro del vacío. De allí el carácter perverso del seudónimo. De hecho, la literatura erótica es escrita con frecuencia bajo nombres falsos, ya sea para proteger la vida privada de los autores empíricos, ya sea porque se trata de un aspecto oscuro que con frecuencia no se asume como propio. Pero hay algo más: el nombre falso crea una intriga. Según André Malraux “Intrigar tiende siempre a hacer creer algo a alguien; toda intriga es una arquitectura de mentiras...”,¹ el seudónimo es entonces una intriga que sostiene a otra. Una arquitectura que pretende engañar, mientras deja al descubierto el truco. Lo que queda al descubierto es la intención de camuflar, bajo una cadena de nombres, la imposibilidad de llegar al sujeto de la enunciación. El nombre falso pone los recursos literarios de la ficción a la vista. De modo simbólico refiere la enunciación como ese lugar del deseo que no se puede aprehender pero que se desliza a través de todo el discurso. El sujeto está siempre allí y sin embargo lo sabemos inalcanzable. Se ofrece como objeto de deseo infinito, de fascinación y nos hace distintos a los otros seres en nuestro inútil y permanente esfuerzo por alcanzarlo.

¹ “Prólogo”, en: Pierre Chardelos de Laclós, *Las amistades peligrosas*. Barcelona, Tusquets, 1989.

No hay modo de hablar sin ser otro, el yo del enunciado siempre está en un lugar y en un tiempo distintos de los de la enunciación. El enunciar construye también, junto con la voz que habla, la imagen del enunciatario, ese otro sin en cual no puede haber discurso. Nos dice Benveniste:

La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la *persona*, pues implica en reciprocidad que me torne un *tú* en la alocución de aquel que por su lado se designa por *yo*. Es aquí donde vemos un principio cuyas consecuencias deben desplegarse en todas direcciones. El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior a todo, a “mí”, se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*.²

Oscar Tacca, en su estudio *Instancias de la novela*³ habla acerca de la dialéctica de lo real y lo imaginario en las convenciones literarias. Podríamos pensar que esta dialéctica se asienta en la relación agónica con el otro (o los otros) reflejada en los juegos del nombrar. El nombre falso da “cuerpo” a la tensión del quiebre, conforma la imagen de la fractura para hacerla tolerable: un nombre muere para dar vida a otro. El seudónimo es un nombre especular que, como los ojos del otro o como el agua, refleja y proyecta hacia las profundidades dando la ilusión del infinito.

Si el seudónimo es un espejo para “mirarse” como otro, el heterónimo es para “mirar” como otro. Empieza a partir de su creación una existencia nueva. El otro detenta lo que se desea: otra mirada, otro lenguaje. Ese deseo le da consistencia al otro yo.

² Benveniste, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”, en: *Problemas de lingüística general*. Madrid, Siglo XXI, 1997. vol. I, p. 181.

³ Buenos Aires, Marymar Ediciones, 1980. pp. 39 y 40.

El heterónimo está generalmente dotado de una biografía que convierte al nombre en el personaje de una más o menos desdibujada novela. El heterónimo tiene la característica de un personaje que se ha desprendido y surge para dialogar con otros de un modo fantasmal. Aquello que uno no puede conocer, aquel punto de vista imposible para uno de los personajes es accesible al otro. Así los heterónimos son estereoscópicos. Fragmentos que crecen y cobran vida propia instalándose en lugares que el sujeto no puede ver. Los heterónimos son más frecuentes entre los poetas⁴ que entre los narradores. No pretenden ocultar al sujeto, es una fractura, se da vida a otros como en la división de la célula, para poder acceder a otras visiones. La relación entre un sujeto y sus heterónimos es dialéctica y supone la fragmentación de la realidad para la constitución de la obra. No se trata de una intriga, son instancias que surgen del inconsciente. Puesto que sólo se posee lo accidental, lo esencial podría aproximarse en la suma de los puntos de vista de cada sujeto a los que se da vida. Esos otros son voces que se imponen a través de un estilo. Las voces de los heterónimos son comparables al efecto de un montaje cinematográfico en el cual hubiésemos compuesto imágenes a partir de secuencias tomadas desde varias cámaras. El heterónimo remite a la idea del fragmento como modo de reconstrucción y conocimiento de la verdad. Podríamos pensar el seudónimo como un desplazamiento metonímico y el heterónimo como un juego sinecdóquico.

El seudónimo es un nombre falso para jugar, una vuelta más de tuerca sobre la ficción. Hace que el lector se pregunte por el "verdadero" nombre como si este fuese a revelar algo más, algo reservado. Produce la ilusión de que existe un nombre "verdadero" que ha sido elidido, desplazado del sintagma paratextual por un "alias" cercano al objeto del deseo. Surge, como se ha dicho, la idea de lo prohibido. Si no se quiere dar el "verdadero nombre", si éste es desviado, es porque se desea o se necesita

⁴ Es el caso, por ejemplo, de Pessoa y Gelman.

ocultar algo; lo que se presenta bajo ese nombre falso no quiere ser asumido por el propietario que prefiere dejar fluir esa palabra en la boca de "otro". El autor trata de proteger su ficcionalidad, se construyen entonces no una sino dos figuras míticas, la que rodea el nombre del autor y la de su seudónimo como otro. Existen seudónimos, como los de Mark Twain o Pablo Neruda, que han eliminado casi todo rastro de los nombres que enmascaraban. El seudónimo se constituye como una voz o una mano que escribe. Mientras el seudónimo puede "hablar" y "hacer hablar", el nombre del otro queda mudo, silenciado por la elipsis.

La importancia del nombre del autor disminuye a medida que aumenta la de su seudónimo. Ambos nombres se independizan para protegerse entre sí. No sólo el nombre del autor pretende ser distanciado del texto, el seudónimo también aleja al texto del lugar al cual el nombre del otro puede arrastrarlo, el afuera, la "otra realidad". El texto debe ser protegido de lo inmediatamente contextual, de aquello que pudiera limitar o desviar los procesos de significación. El nombre de un autor empírico puede cargarse de connotaciones ajenas a las que el texto desea y por eso es desplazado hacia un otro contiguo.

El heterónimo en cambio no oculta el nombre, es otro y se constituye en voz ajena que establece un diálogo con otras voces. Sugiere la multiplicidad de sujetos que conviven. Los seudónimos permiten descansar al nombre del autor; los heterónimos exigen ser alimentados, demandan, crecen, se independizan, se convierten en el acontecimiento del texto. En el caso del heterónimo, pareciera que la fractura llegase a la lengua misma, son estilos incompatibles en un mismo "autor" y exigen independencia. El heterónimo habla para contarse a sí mismo, nace de una lengua irreconocible y relata ese acontecimiento: yo soy otro, hablo como otro. Las voces ya no pueden acallarse y entonces se produce la fractura. Si no se quiere sucumbir a esa torre de Babel hay que dejar hablar al otro, dejar que el otro,

hasta entonces mudo, tome la palabra. Si no puede surgir, se daña el yo.

Al seudónimo en cambio, la palabra le es otorgada en préstamo. Es la voz de otra clase de representación. Se deja morir un nombre propio, se lo hace callar y se elige a otro como un modelo. Hay un corrimiento de la palabra que resignifica.

El seudónimo "muda" el nombre, es decir que cambia de lugar, lleva desde "aquí" hacia "allá". El nombre es la palabra que de alguna manera se apropia de nosotros: no tenemos un nombre, él nos posee. Somos sus esclavos y el seudónimo libera de ese peso. El nombre da a conocer, hace "notable" pues individualiza, es la marca. Lo contrario es el anonimato: no ser conocido, no ser "individualizado". El seudónimo busca un lugar intermedio más cercano a la indiferenciación. Un seudónimo no tiene historia, está fuera del tiempo, del modo, de la persona. Se confunde con el nombre "verdadero" pero las ataduras son débiles y pronto se desvanecen. Entre la figura del "autor" y la del "narrador" se instala el seudónimo para diluir aún más los lazos con la "realidad". Se acrecienta el juego entre lo visible y lo oculto: detrás de un nombre, no hay más que otro; detrás de una palabra, solamente otra palabra. Ausencia tras ausencia. El cuerpo y la palabra se distancian y la narración se hace "anónima". Es lo que ocurre de algún modo en el relato oral, el seudónimo se encuentra latente en todas esas voces que desplazan el relato.

Los seudónimos y heterónimos plantean la apertura laberíntica de un sin fin de posibilidades bifurcadas más allá de lo manifestado por las palabras por cuanto estas palabras se resignifican si son dichas por otro. Son palabras suspendidas en el aire que vulneran toda certeza. Se borra todo espesor, el sujeto está hecho sólo de palabras y éstas pueden traicionarlo y ser de otro. Otra vez podemos recordar unas palabras de Benveniste:

Nunca alcanzamos el hombre reducido a sí mismo, ingeniándose para concebir la existencia del otro. Es un hombre hablan-

te el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre.⁵

Los juegos del nombre contienen el deseo, alejan aún más la instancia de la enunciación y en este sentido son eróticos: controlan y distancian el objeto del deseo. Estos disfraces dicen que no hay prisa, que el camino sinuoso es el más bello.

"Yo era uno de los muchos"

Dijimos que hay otros modos de jugar con el yo. A veces, en lugar de refugiarse en otro nombre, el nombre "verdadero" del autor se inserta en la trama como uno de los personajes. Recordemos aquí, a modo de ejemplo, las narraciones de Paul Auster que integran La trilogía de Nueva York (*Ciudad de Cristal*, *Fantasmás* y *La habitación cerrada*) donde los temas del otro y del desdoblamiento del escritor adquieren el aspecto de kafkeanas novelas policiales.

En la Argentina, Jorge Luis Borges ha apelado con regularidad a este recurso para construir su intrincado mundo lleno de espejos y laberintos, al punto de que es difícil pensar en el tema del otro sin recordar sus cuentos.

Aunque parezca un truco opuesto al del seudónimo, no es más que su otra cara. Si me convierto en personaje, si me incluyo en el cuento, ya nadie podrá creer en la realidad de ese nombre. Los personajes son ficciones, luego "yo" pertenezco al mundo de la ficción. No tengo existencia real: de "aquí", del lugar de la enunciación, he pasado "allá" al mundo narrado, un lugar otro. Este dios no teme ser nombrado, antes bien, él mismo lo hace. Y en vez de encarnarse, prefiere deshacerse en su propia ficción. Convertirse en una de sus evanescentes criaturas para resguardarse de lo imprevisible. Al menos allí no estará en ma-

⁵ Benveniste, Émile. "De la subjetividad en el lenguaje", en su: *Problemas de lingüística general*. Madrid, Siglo XXI, 1997, vol. I, p. 180.

nos del azar. No le basta crear personajes a su imagen y semejanza, desea poder escribirse a sí mismo, moldearse a su antojo.

Jorge Luis Borges suele ser un personaje testigo, alguien que mira y refiere más que alguien a quien le suceden cosas.

En "La forma de la espada", un cuento de *Ficciones*⁶ existe un juego particular sobre el que vale la pena detenerse.

Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo. Su nombre verdadero no importa; todos en Tacuarembó le decían el *Inglés de La Colorada*. El dueño de esos campos, Cardoso, no quería vender; he oído que el Inglés recurrió a un imprevisible argumento: le confió la historia secreta de la cicatriz.⁷

Desde el principio, se le niega al lector el conocimiento del nombre y todos los primeros datos que obtenemos acerca de este personaje provienen de los decires de voces anónimas recogidos por una vaga primera persona: "le decían el inglés", "he oído que el Inglés...", "... no faltó quien dijera...", "Dicen..."

Este narrador en primera persona nos describe al personaje según su recuerdo y dice que: "su español era rudimental, abrasilerado".

Nuestro narrador, que permanece también sin nombre, se ve forzado por una crecida a pasar la noche en *La Colorada* con el misterioso hombre que le contará la historia de la cicatriz:

Ésta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aún con el portugués:

"Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda.[...]"⁸

⁶ Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires. Emecé. 1974.

⁷ *Idem*, p. 491.

⁸ *Idem*, p. 492.

La narración oral del *Inglés* está enmarcada por las comillas para referir la cita textual de sus palabras. Sin embargo el texto no presenta alteraciones como las que se anuncian, no se alterna el inglés, con el español y el portugués. Se cuenta en perfecto castellano. Es verdad que los personajes de los cuentos de Borges suelen carecer de voz propia y asimilar el estilo del narrador; pero aquí el lector puede entender que el primer narrador ha modificado el texto realizando una suerte de traducción para facilitar la comprensión del relato. Este texto no está en español "rudimental, abrasilerado", pero está entre comillas y quiere representar las palabras textuales. El lector presiente alguna clase de trampa. Si la voz ha sido corregida, traducida, se encuentra entonces alterada. Las comillas no reflejan la "verdadera" voz del *Inglés* (que dice ser irlandés) sino la transcripción del recuerdo del yo testigo que escuchó esas palabras. Es por lo tanto una segunda versión y este nuevo "yo" que aparece no es el del primer narrador pero tampoco el de quien pretende ser, pues el *Inglés* no podría hablar tan correctamente.

En la historia que se refiere a continuación aparece otro personaje, un tal John Vincent Moon. La voz se refiere a él en tercera persona:

Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. 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; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.⁹

Este segundo narrador cuenta de qué manera Moon traiciona su causa:

⁹ *Ibid.*, pp. 493-494.

“[...] el tono de la voz me hizo comprender que hablaba por teléfono. Después oí mi nombre, después que yo regresaría a las siete, después la indicación de que me arrestara cuando yo atravesara el jardín. Mi razonable amigo estaba razonablemente vendiéndome. Le oí exigir unas garantías de seguridad personal.

Aquí mi historia se confunde y se pierde. Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, hartó mejor que yo. Una o dos veces lo perdí. Lo acorralé antes de que los soldados me detuvieran. De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa medialuna de acero le rubiqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre. Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio.”

Aquí el narrador se detuvo. Noté que le temblaban las manos.¹⁰

En el final de la historia entrecomillada, el lector recibe dos sorpresas: quien narra ha narrado como otro y quien escuchaba lleva el mismo nombre del autor del libro.

Ambos personajes siguen hablando de Moon en tercera persona hasta que al final el *Inglés* confiesa:

—¿Usted no me cree? —balbuceó—. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.¹¹

No se duda de la historia sino del sujeto que habla. Pues ya había dicho “yo soy otros”.

El esquema es el de una narración enmarcada por otra. En el marco habla en primera persona el personaje testigo llamado

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 494-495.

¹¹ *Ibidem*, p. 495.

Borges. En el interior habla en primera persona, el personaje-protagonista llamado Moon; pero aquí una peripecia enunciativa, Moon presta su voz en tanto sonido, *phoné*, *el sustrato material del lenguaje humano*¹² pero modifica el punto de vista del yo, de manera que ese “yo” no pertenece a Moon sino al hombre que éste traicionó. La palabra dicha no le pertenece al mismo sujeto. No hay rastros de su modo de hablar. Entonces, si Moon habla como otro desde otro punto de vista y desde otro estilo ¿qué queda de Moon?, ¿el nombre?, ¿la culpa?, ¿la voz?

El cuento habla del otro instalando la duda en el lugar de la enunciación. Que se confunda el lugar desde el cual se originan las palabras: cambio de estilo y de focalización.

La culpa no permite que esa historia sea narrada desde el punto de vista del traidor. Ni Moon ni nadie puede hablar y ser él mismo. “La voz —dice Parret— es ese pedazo del cuerpo que va desapareciendo, ese pedazo de cuerpo que va alejándose: es cuerpo en evanescencia”.¹³

Las palabras proferidas por estos personajes nos obligan a dudar del “cuerpo” del cual se han desprendido porque “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres”. La voz puede ser capturada por las letras y entonces pierde la relación con ese cuerpo. Ahora los “cuerpos” son los evanescentes y sus voces son las que quedan. Los cuerpos irán desapareciendo pero no sus palabras que son ahora “corpóreas”, sostenidas por la escritura. Los nombres dejan de importar porque sólo sostienen un cuerpo y no su voz. La voz se va con el otro. Aunque sólo haya un personaje, hay dos que hablan: cada uno en una lengua, cada uno desde una perspectiva. En las palabras de Moon está Moon, está el hombre traicionado por él, está Borges personaje y siempre cabe alguien más.

¹² Herman Parret cita a Aristóteles en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995, pp. 15-17.

¹³ *Op. cit.*, p. 17.

La desnudez de la realidad sería insoportable para el hombre que necesita revestirla, disfrazarla y necesita también disfrazar su propia condición dividida. El seudónimo y el heterónimo, así como otros juegos que señalan hacia el nombre, surgen como figuras elaboradas al modo de la sinécdoque, la metonimia o la metáfora para vestir, dar "color" al vacío:

los colores se ponen a veces "para evitarle al pudor el embarazo de una exposición demasiado desnuda" (Quintiliano); dicho de otro modo, como eufemismo posible, el "color" marca un tabú, el de la "desnudez" del lenguaje: como el rubor que empurpura un rostro, el color expone el deseo al tiempo que oculta su objeto: el de la dialéctica misma del vestido (esquema quiere decir vestido; *figura*, apariencia).¹⁴

Este fragmento de las *Investigaciones retóricas* de Barthes puede ser una síntesis de algunas de las reflexiones expuestas que las coloca en el campo al cual pertenecen, el de la retórica. Jakobson¹⁵ definió la función poética del lenguaje como la orientación del mensaje como tal, el mensaje por el mensaje; estas formas del nombre están al servicio de la misma función pues el nombre se vuelve sobre el propio nombre, que en este caso es el mensaje. Ponen de manifiesto el recurso de la ficción, la voz que habla en el texto como voz ajena, como perteneciente a otro paradigma, "Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin".

Debemos entender de dos maneras la afirmación de Moon: por un lado ha narrado de "este modo" para que el desprecio hacia él no impidiera oír la historia; por otro, ha narrado de "este modo" para que se preste atención a la historia. Para que el

¹⁴ Barthes, Roland. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 73.

¹⁵ Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel (Colección Letras e Ideas), 1984.

narratorio, seducido por un lenguaje que se nombra a sí mismo, no deje de oír hasta el fin.

Importa aislar el contexto y encerrar el texto, de modo que el sentido quede liberado de toda referencialidad. La realidad "disfrazada", "vestida", "adornada" es tolerada y produce el deseo. El autocontrol hace ese texto deseable.

Tal vez, en el hecho de que los personajes de los cuentos de Borges hablen como el narrador, podamos entender que la lengua hablada no se corresponde con su reflejo en la escritura, que la escritura es un espejo deformante que afecta a la voz y la muda: la lengua que aprendemos desde niños no es igual a aquella que escribimos y leemos, al escribir se traduce de un sistema a otro y las palabras del inglés que "habla" el español "abrazado", al ser escritas o leídas pierden su estilo oral, su confusión primordial y son trasladadas a otro lenguaje.

También el enunciatario está diluido, ficcionalizado: "Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión".

Que se sepa el nombre no le impide seguir siendo un desconocido porque la historia ha mostrado que siempre se es otro: cuando se habla y cuando se escucha, cuando se lee y cuando se escribe. Borges es un desconocido para Moon, para Borges mismo y para el lector. ¿Qué caminos recorre un *yo* cuya voz no emitida es confiada directamente a la escritura y que debemos leer para poder escuchar?, ¿qué queda del *yo* después de tanto desplazamiento?

Se sabe que es imposible pertenecerse a sí mismo, ser uno solo consigo. El nombre se disgrega porque el sujeto no puede permanecer reunido y el placer del arte consiste en denunciar esa imposibilidad ocultando al mismo tiempo su objeto. Aquello que el sujeto sabe perdido se convierte en texto literario; a través de los disfraces del nombre, lo que se denuncia como perdido es el sujeto mismo.