

***La última niebla* de María Luisa Bombal: Excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino**

PATRICIA ESPINOSA H.

Pontificia Universidad Católica de Chile
peh@puc.cl

RESUMEN

La última niebla, de María Luisa Bombal (1910-1980) publicada por primera vez en 1934 no se aleja de la denuncia político-social y se inserta en la configuración de mundos femeninos diezmados. La develación de un territorio privado en crisis posibilita el discurrir de una conciencia que construye un mundo distanciado de lo real, fenómeno que en la narrativa de mujeres chilenas pertenecientes a la alta burguesía se evidencia con gran fuerza en producciones de principios del XX, pero que en el caso de Bombal adquirirá características particularmente rupturistas debido, sobre todo, a la irrupción del erotismo como fuerza constituyente de la intimidad.

Palabras claves: Narrativa chilena, literatura femenina, erotismo, discurso identitario.

ABSTRACT

María Luisa Bombal's (1910-1930) *La última niebla*, first published in 1934, is not devoid of socio-political criticism. It fits into the category of novels which present unfulfilled female worlds. The unveiling of a private sphere in crisis makes possible the unfolding of a conscience; this in turn gives shape to a world detached from reality. This is a phenomenon which appears with great force in the narrative of Chilean bourgeoisie women at the turn of the 20th century. In the case of Bombal, it will acquire traits which are particularly confrontational, due –to great extent– to the irruption of eroticism as a constituent element of intimacy.

Keywords: Chilean narrative, gender literature, eroticism, identity discourse.

Recibido: 29-03-2004. *Aceptado:* 25-06-2005.

HA SIDO recurrente en la escritura de mujeres, desde principios del siglo XX hasta la década del sesenta, que las narradoras chilenas se orienten hacia el registro de una escritura cuyo eje es lo confesional. La escritura se vuelve así el lugar desde donde se expande y debate un yo en continuo conflicto consigo mismo y el mundo exterior, entendiendo este último lugar como el marco de convenciones asignadas socialmente a su condición femenina. El discurso poetizante, onírico, muchas veces al borde de lo fantástico, se complementa con la exposición del continuo desacomodo ante lo público.

En concordancia con lo anterior, las narraciones de María Luisa Bombal (1910-1980) no se alejan de la denuncia político-social y se insertan en la configuración de mundos femeninos diezmados. La develación de un territorio privado en crisis posibilita el discurrir de una conciencia que construye un mundo distanciado de lo real, fenómeno que en la narrativa de mujeres chilenas pertenecientes a la alta burguesía se evidencia con gran fuerza en producciones de principios del XX, pero que en el caso de Bombal adquirirá características particularmente rupturistas debido, sobre todo, a la irrupción del erotismo como fuerza constituyente de la intimidad.

María Luisa Bombal recibe una educación privilegiada, fuertemente ligada a la cultura europea: obtiene una Licenciatura en literatura francesa en La Sorbona. Su capital cultural le permite, de tal manera, acceder a espacios intelectuales de vanguardia, manteniendo una fluida relación de amistad con Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo. El primero no dejó de ofrecer elogiosas palabras para la autora:

Cuando en Santiago de Chile o en Buenos Aires, en Caracas o en Lima se nombran los mejores nombres, no falta nunca el de María Luisa Bombal. El hecho es tanto más notable si tenemos en cuenta la brevedad de su obra, que no corresponde a ninguna escuela determinada y que suele, afortunadamente, carecer de color local¹.

La singularidad de María Luisa Bombal no sólo fue observada por Borges. Al igual que él, *Alone* –uno de los críticos literarios nacionales más destacados del período– expresa sorpresa y admiración por la autora en su *Historia personal de la literatura chilena*:

¿Dónde aprendió esta joven de sociedad, en qué escuela, con cuál maestro, su arte inmemorial y leve, esa lengua que lo dice todo y no se siente, que hace ver, oír, saber de una manera como milagrosa entre angélica y diabólica? (Díaz Arrieta, 1962).

¹ Borges, Jorge Luis. "Palabras preliminares", en Bombal (1997: 51).

Asimismo Ignacio Valente decía, respecto a *La última niebla*:

La revelación de fondo que nos abre este denso relato se refiere a la esencia de la femineidad (sic), patentizada con una pureza y condensación que no se consiguen con los tratados más clásicos sobre el alma de la mujer. El misterio femenino, su fisiognómica –expresión corporal del enigma de la mujer en sus formas y gestos–, sus ánimos tornadizos, su confusión íntima, su emotividad como centro de gravitación de todo su ser, la inmanencia femenina en suma, se nos revelan espléndidamente en la historia de este sueño enamorado, de esta corriente oscura de ensoñación que atraviesa el alma de ciertas mujeres y es más real que todas las realidades tangibles y razonables –viriles– que las circundan. Frente a tanta literatura femenina que huele a reconstitución, que primero interpreta la experiencia con categorías abstractas tomadas del varón y luego retorna a disfrazarse de femenina, y que tratando de iluminar los secretos de la sexualidad y del amor no hace sino revestir narrativamente un conceptuoso y árido y mórbido material de psicología y de clínica, la intuición directa, poética y femenina de María Luisa Bombal se eleva hasta una cima no igualada entre nosotros, y aún significativa en el ámbito de la novela contemporánea toda (Valente, 1969).

Quiero detenerme particularmente en esta cita. Valente, quien dominó el espacio de la crítica pública durante 25 años en el periódico *El Mercurio*, sustenta su discurso en la identificación de la “esencia de la femineidad” (sic). El concepto de femineidad acoge pureza, confusión, emotividad. Características que han sido determinantes desde que el discurso patriarcal sustente la jerarquización de su lugar respecto al otro mujer. Valente luego aprovecha la oportunidad para descalificar un tipo de escritura femenina tendiente a la abstracción. Una suerte de “hurto” al universo “propio” del varón, cayendo en la morbosidad “clínica”; es decir: enfermiza. El reconocimiento de la diferencialidad de la escritura femenina sólo es posible a partir de la convención. La mujer se inscribe en el mito de lo sagrado, puro y no debe trascender tal lugar. La desviación deviene “enfermedad”, la emergencia del mal, del deterioro, del virus que previerte la sanidad del organismo. Pues bien, Valente cae en un error analítico tremendo. Aquello que identifica como degradatorio y enfermizo es precisamente lo que contiene y engrandece la escritura de Bombal. Sin embargo, las limitaciones y puntos molares que estructuraban la perspectiva ideológica del crítico no le permitieron abordar los múltiples puntos de fuga de esta escritura. Aquello calificado como enfermizo, es nada más y nada menos que el excedente de sentido que una y otra vez lucha por visibilizarse, por fracturar –desde lo menor– la instalación del discurso falocéntrico chileno.

Como hemos planteado, la escritura de Bombal contiene vínculos con la tendencia que predominó las primeras dos décadas del siglo XX en la narrativa

de mujeres; sin embargo no se liga con el criollismo. La estructuración patriarcal impuesta a las escrituras de mujeres por el relato moderno impone la separación entre el espacio de lo público y lo privado; la subordinación versus la emancipación, el logos versus la intuición, la sensibilidad, el onirismo y la exploración de la conciencia. El discurso modernizador que privilegió el progreso y el dominio de la naturaleza construye un femenino asimilado a ésta, pero excluido del sistema de dominio y poder: el logos. La escritura para las mujeres se convierte en un acto de subversión, constitución de identidad. Según Brigitte Nölleke “las mujeres se transformarán a lo largo de la historia en especialistas de la subjetividad, aunque ellas no eran los sujetos de esta historia” (Nölleke, 1985: 22). Residuo, excedente, piedra en el zapato, la escritura desde la sujeto mujer incomoda el registro historiográfico y rápidamente se inscribe dentro del apartado de lo ignorable.

La última niebla, publicada por primera vez en 1934, plantea un discurso en primera persona en que una mujer revela continuamente la disyunción entre su mundo y el de su esposo: son primos y se conocen desde la infancia. Tras un año de viudez, Daniel se casa con su prima Ana María y la lleva a vivir a su hacienda en el campo. Ella es una extranjera no sólo para aquel espacio y sus habitantes, sino que fundamentalmente para su marido, el cual le dirigía una “mirada hostil con la que de costumbre acoge a todo extranjero” (Bombal, 1997: 55)². Bombal inserta a su protagonista en un mundo acomodado, burgués, sustentado en la apariencia. Ella no destruye el espacio regionalista tanpreciado para la corriente criollista que la antecede, sino que lo contiene por medio de la continua inclusión del marco natural ligado a la emotividad de su personaje, es decir, la naturaleza no se liga con lo externo, sino que está en continua sintonía con los avatares del yo. Autoconfigurada a partir del sometimiento a la norma impuesta por el esposo, la felicidad de la mujer pasa por el discurrir de su conciencia en diálogo sólo con la naturaleza como correlato de sus pulsiones. Se trata de un estar compenetrada y de acceder a los elementos naturales a partir del deseo: “El agua alarga mis formas que toman proporciones irreales”. El contacto con el espacio le permite así experimentar su cuerpo con placer y acceder a una zona de realidad distinta a la cotidiana.

Nos encontramos ante personajes que sólo acceden a la exterioridad del otro. Daniel, el esposo, concibe y determina unidireccionalmente el rol femenino. Sin embargo, la palabra masculina es subsumida por la perspectiva de la mujer. Es ella quien expone en profundidad los avatares de su conciencia en crisis y desacato con aquel otro-poder:

² En adelante sólo se indicará el número de página correspondiente.

Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta (60).

Es a partir de segmentos como éstos que se han podido realizar lecturas minimizadoras de *La última niebla*. Soledad Bianchi ha dicho que la Bombal “se pliega a una visión femenina arquetípica que, de cierta manera, repite los estereotipos que con frecuencia se aplican a la mujer y moldean un determinado modo de verla” (Bianchi, <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber2/textos/sbianchi.htm>). Si bien esto es cierto, lo es sólo en parte, ya que el personaje protagónico tuerce las determinantes que le impone el espacio público por medio de su narración. Al decir de Adrienne Rich:

La escritora conforma un proceso de escritura que hace de la propia casa un pequeño fragmento en un escenario cada vez más amplio, y el cuerpo, la casa y la ciudad se tornan significantes dentro de una interminable cadena de nuevos significados (Rich, en Lobo 1997).

La mujer que construye Bombal asume un modelo de representación impuesto por lo masculino, pero a su vez también asume la crisis de tal referencialidad y representación del sujeto. Su escritura adopta el intimismo, lo personal, la subjetividad microscópica y fragmentaria en oposición a una escritura de cuño épico-masculinizante que opera como hegemonía en el contexto neorrealista en que aparece su texto. Asimismo, tuerce la pasividad no crítica respecto a su rol femenino y la noción de sexualidad, amor, familia.

Estamos ante una revolución del lenguaje que logra desmarcarse del regionalismo y adoptar la inadecuación de la realidad. El cruce entre lo propio y lo ajeno es en esta escritura el cruce entre la mirada a la realidad social, determinada por el realismo social de la generación del 38, y la reflexión en torno al sí mismo, de carácter universal. El deseo se vuelve de tal manera el eje de su postura contracultural y subversiva: asume la escritura como registro del itinerario existencial que cuestiona la unidimensionalidad, el deber. Así la protagonista señala:

Mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír misa al pueblo, con mi suegra... enseguida visitaré el invernáculo, la pajarera, el huerto... A mi alrededor, un silencio indicará muy pronto que se ha agotado todo tema de conversación... Luego nos iremos a dormir. Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebathe todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol (66).

El deseo tiene poder para engendrar su objeto. Las necesidades derivan del deseo y no al revés. Desear es producir realidad. El deseo aparece como potencia productiva de la vida. Por ello, se pueden distinguir una serie de movimientos-deseos de desterritorialización que implican salir del estado represivo y quieto impuesto por la relación matrimonial: el discurso de la narradora acerca de su amante y su deseo, la excursión nocturna donde conoce al amante, las continuas ensoñaciones o memoranzas del suceso, su diálogo con el niño campesino, la búsqueda de aquella casa donde la llevó el desconocido, la idealización de su cuñada Regina. Líneas de fuerza que permiten el quiebre del territorio normado, de la reiteración obligada. Su vida se ha vuelto la serialización de múltiples actos, de comportamientos que se repiten eternizando el tiempo, abortando cualquier posible quiebre. El transcurrir temporal emerge como inevitabilidad. Traza que degrada su cuerpo y su imagen ante los otros, pero no coarta su deseo. Cuerpo y deseo, entonces, aparecen como lugares o nichos que le permiten existir a pesar de su devaluada percepción del entorno.

Bombal es la primera narradora chilena que objetualiza al otro masculino en términos sexuales y que expone el gozo de una mujer, desligado de culpa, por medio del espacio corpóreo. Nos encontramos ante una literatura que logra hibridizar el discurso en torno al discurrir de su conciencia sobre el entorno con su fragmentaria exploración en torno al deseo. La mujer que vaga por la ciudad en medio de la noche ejecuta un acto nómada que le permite operar como sujeto activo, sin revertir, a pesar de ello, su dependencia con lo masculino. Respecto al encuentro con el desconocido, el personaje dice: "Me guía. Me guía hasta una calle estrecha y en pendiente. Me obliga a detenerme [°] me incita a avanzar [°] Lo sigo, me siento en su dominio, entregada a su voluntad" (67). Hay una necesidad continua de reeditar la pasividad, ser conducida, desplazada, seguir una ruta predeterminada por el masculino. El temor ante lo nuevo implica el dejarse llevar por lo más fácil o conocido; el deber ser, el sometimiento, aquello que le ha sido asignado como mujer. Bombal no hace más que situarse en el viejo y conocido paradigma dependiente femenino. Sin embargo, la relación con el cuerpo pasa a constituirse en el eje del desacato a tal discurso. La mujer aparece como *locus* del deseo. Su cuerpo correspondía al espacio no representado discursivamente, pero ahora logra acceder a la significación mediante la utilización del otro-cuerpo-sujeto masculino:

Mi amigo corre las cortinas y ejerciendo con su pecho una suave presión, me hace retroceder, lentamente, hacia el lecho. Me siento desfallecer en dulce espera y, sin embargo, un singular pudor me impulsa a fingir miedo [°] Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante [°] Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje (68).

El es la figura del silencio y ella es quien construye el relato, tiene el control por medio del lenguaje. Sin embargo, nuevamente ocurre una puesta en reversa del yo hacia el fuera normativo. Mediante expresiones de la protagonista como “fingir miedo” o “Me someto a su deseo callada” se advierte que su deseo necesita el reconocimiento del masculino:

Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. El se aparta y me contempla [°] Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada! (68).

Es la mirada del otro, no su palabra, la que permite iniciar este proceso de autoconocimiento de la narradora. La simbólica del cuerpo desnudo se liga al placer, al juego, para luego derivar, de inmediato, a la racionalidad causalista: el cuerpo accede al sentido, a la “razón de ser”, invirtiendo, por tanto, la estructura femenino-pasivo-receptor/masculino-activo-emisor. El personaje que transgrede y vive la nomadía incesante entre la ley familiar y la evidencia de su cuerpo como materia o cuerpo no formado, no organizado, no estratificado (Cfr. Deleuze y Guattari, 1997: 51 y ss.). Así, el personaje dice:

Se acerca; mi cabeza queda a la altura de su pecho, me lo tiende sonriente, oprimo a él mis labios y apoyo en seguida la frente, la cara. Su carne huele a fruta, a vegetal. En un nuevo arranque echo mis brazos alrededor de su torso y atraigo, otra vez, su pecho contra mi mejilla (68).

Es ella quien se acerca al cuerpo masculino, consciente de atraerlo, y expone además la segunda inversión al orden disyuntivo patriarcal. Si a la figura mujer le corresponde el eje naturaleza-tierra, la narradora desliza hacia el hombre metonímicamente tal eje: “huele a fruta, a vegetal”. Subversión al territorio asignado, de-construcción de sí misma a partir de incluir al otro como aquello que no se quiere ser pero que también se es:

Lo abrazo fuertemente y con todos mis sentidos escucho. Escucho nacer, volar y recaer su soplo; escucho el estallido que el corazón repite incansable en el centro del pecho y hace repercutir en las entrañas y extiende en ondas por todo el cuerpo [°] Lo estrecho, lo estrecho siempre con más afán; siento correr la sangre dentro de sus venas y siento trepidar la fuerza que se agazapa inactiva dentro de sus músculos [°] Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita. Me pongo a temblar (69).

Hay un reconocimiento del cuerpo masculino como territorio y un acceder a la vida como incógnita, fragilidad. Estas últimas características también aso-

ciadas culturalmente a la sujeto femenino. La narradora necesita poblar su cuerpo con intensidades, armar un *continuum* de flujos de intensidades. Narrar y desear, a la vez, rompiendo el dualismo y constituyendo un nuevo territorio, reterritorializándose. El deseo es vivido como un proceso que no tendrá un cierre, placer. Su deseo no se colmará con este encuentro; no vendrá la paz y el reinicio del ciclo para nuevamente culminar con la satisfacción o el placer alcanzado. Si el deseo se colmara estaríamos en el ámbito de un deseo como carencia, falta. Nos encontramos, por el contrario, con un deseo como expectativa continua, un estar en constante migración por el placer y el gozo. Roland Barthes en *El placer del texto*, distingue entre textos de placer y textos de gozo:

Del sujeto del placer dice aquel que satisface, colma, el dato de la euforia. Aquel que viene de la cultura, no rompe con ella, está ligado a una práctica confortable de la lectura. [Y sobre el texto del gozo, dice]: “el que pone en estado de pérdida, que no conforta, hace vacilar las axisas culturales, históricas, psicológicas del lector, el conocimiento de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos. Es un sujeto anacrónico, aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del gozo, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente del hedonismo profundo de toda cultura y de la destrucción de esta cultura. Goza de la consistencia de su yo, éste es su placer, y busca su pérdida, la pérdida de su yo. Ese es su gozo, es un sujeto dos veces dividido, dos veces perverso (Deleuze, 1973).

El personaje de Bombal vive en el pliegue de placer y gozo. Colma la euforia inmediata y no rompe con las determinaciones de la cultura que su rol le impone pero también destruyendo el hedonismo leible por la misma cultura a su acción. El encuentro y la disolución imprimen a este proceso su condición de flujo continuo:

Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos (69).

Nuevamente el masculino se vuelve poderoso. Es ella quien recibe su accionar y la sitúa en el ámbito de lo desconocido. Otra vez el eclipse de la razón, de la causa, del origen: “y no sé por qué” señala el personaje antes que emerja el oxímoron: “me es dulce quejarme”. La ambivalencia instalada, el sujeto mujer apoderado del goce-placer-deseo mediado por el cruce sujeto del enunciado-mujer/sujeto de la enunciación-mujer.

La última niebla pone en escena por primera vez en la historia narrativa chilena de mujeres a la mujer como discurso marginal que busca su identidad a partir de la propia enunciación. Palabra del otro disperso, descentrado, ejecutando violencia respecto a la voz de la hegemonía masculina. Las primeras tres décadas literarias en Chile constituyeron un período ejemplar en tanto configuración de la palabra de aquel otro. El pobre campesino, marginal urbano, la mujer, se constituyeron en figuras que poco a poco fueron articulando su propia discursividad. El texto de Bombal se inserta perfectamente en este paradigma; estamos ante una voz de mujer que se debate entre el silenciamiento, las determinaciones históricas sobre su condición femenina, la censura al otro, el temor a la diferencia y la posibilidad de hablar desde un lugar propio. Mujer como identidad en crisis que accede al sentido y lo guarda en la memoria, como lugar sagrado que le permitirá asumir la degradación corpórea, la rutina de lo cotidiano. Hay desgaste, pérdida a nivel externo, pero también ganancia en el universo privado. Estamos ante una sujeto sometida a sucesivas revoluciones en el proceso de constitución de su yo. La mujer vive disociada, pero el deseo, por su parte, jamás desaparece:

He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo tu cuerpo fuerte y conocedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separo de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca.

Escribo y rompo (71).

Su existencia es intervenida por un antes y un después al encuentro con el amante a quien señala pertenecerle. El proceso de configuración del yo vuelve a revolucionarse cuando el esposo la lleva a dudar de su infidelidad y luego su cuñada intenta suicidarse. Hay un amante de por medio y la narradora especularmente intenta repetir la acción. El hecho fracasa y la protagonista, tal Sísifo, asume que su futuro será: “llorar por costumbre y reír por deber [°] para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (95). La labor de Sísifo ha sido la representación de la tarea inútil pero que sin embargo no puede dejar de realizarse. La tarea que Sísifo debe llevar adelante por la eternidad no es sino una tarea absurda. Y cierto que parece haber algo de absurdo en ese obrar del deseo, que la condena a intentar satisfacerlo una y otra vez, sin conseguirlo nunca plenamente. Así, volver a recoger la piedra al pie de la montaña y luego volver a repetirlo; a sabiendas de que es imposible o que no terminaremos nunca, de que nunca alcanzaremos la satisfacción absoluta que parece pedir el deseo, a sabiendas de que ese fracaso es propio del intento de satisfacer al deseo y de que nunca podrá ser superado definitivamente.

Es a través del suceso con el amante que la mujer toma contacto con un nivel otro de lo real. Mediante el plano de lo simbólico ha logrado estructurar su contacto con el mundo, con los objetos en términos de cadenas significantes y conferirles un lugar en su deseo. La simbolización emerge, así, como un discurso que lleva el deseo al plano de la conciencia del yo y se involucra además con el discurso del imaginario social, con el discurso de lo institucional, del poder exotópico. En definitiva, el yo se involucra con el otro. El discurso que ahora expone sobre sí misma lleva la marca del otro. La interrelación de la protagonista con el amante le ha permitido el acceso a un nivel simbólico en el cual interactúa con su propio deseo y la pone en relación necesaria con el otro. Este último aparece no sólo como límite sino también posibilidad de configurarse sujeto.

La territorialización de lo masculino y lo femenino genera exclusiones e impone identidades estables. La escritura de Bombal aborda lo femenino como una construcción imaginaria que fractura el canon social, la prescripción, por medio del deseo, desterritorializando así la disyunción masculino/femenino. El personaje protagonista vive en el cruce del mundo impuesto-soñado-imaginado-deseado. Accede gradualmente a signos ambivalentes respecto al entorno y sus sensaciones: “La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado” (65). A partir de la integración de exterior-intimidad, el personaje decide asumir su itinerancia:

–Me ahogo. Necesito caminar. ¿Me dejas salir?
 –Haz lo que quieras– murmura, y de nuevo recuesta pesadamente la cabeza en la almohada (65).

De acuerdo a Tzvetan Todorov (1968), lo fantástico es más bien un efecto, en que el lector duda entre una explicación racional y una irracional ante un texto. Lo fantástico, de tal modo, no ocupa más que el tiempo de una incertidumbre, hasta que el lector opte por una solución u otra. El lector, así, tiene que ver un efecto extraño en el mundo real y vacilar entre una explicación racional y una sobrenatural. Para la mujer que protagoniza este texto de Bombal la duda en torno a la historia con su amante deviene del esposo. La incertidumbre, que también es posible de asumir por el lector, deviene de un sueño. Es decir, dentro de un sueño se reproduce aquel primer encuentro con el amante intervenido esta vez por el diálogo con el esposo que impone la duda respecto al suceso:

Esta noche no logro dormir [°] Me vuelvo a tender y entonces sueño [°] En una noche como ésta lo encontré..., tal vez haya llegado el momento de un segundo encuentro.

Echo un abrigo sobre mis hombros. Mi marido se incorpora, medio dormido.

- ¿Adónde vas?
-Me ahogo, necesito caminar... No me mires así: ¿Acaso no he salido otras veces, a esta misma hora?
-¿Tú? ¿Cuándo?
-Una noche que estuvimos en la ciudad.
-¡Estás loca! Debes haber soñado. Nunca ha sucedido algo semejante... (81)

El esposo o lo masculino inserta el nivel de lo fantástico en el texto. La posibilidad de que la infidelidad no pertenezca al mundo real permite anular la posible falta de la protagonista. El discurso masculino agradece la concepción de realidad de la narradora insertando su traición en el ámbito de la locura y el sueño³. Sin embargo, no consigue manipular su deseo. La protagonista se deja llevar por la violencia que desarma su mundo: "Soy una enferma avergonzada de su mal. ¡Oh, no! ¡Yo no puedo olvidar! [°] Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana" (86). La auto-reflexividad del personaje surge como una estrategia narrativa que se localiza en la búsqueda de identidad, pero también en una búsqueda de lenguaje. A lo largo de este proceso de búsqueda de sí misma la sujeto-mujer descubre el inestable simulacro del sujeto. Partiendo de este acto desenmascarante, encuentra un posible camino de "salida" del imaginario femenino patriarcal, del circuito especular en que se encontraba encerrada. Puede llevar a cabo la "traición" necesaria al simulacro montado sobre las pautas recibidas, para entonces asumir su cuerpo, su deseo, su relación con lo Otro, con la docilidad, su ser, su razón de ser.

Al oponerse a la subordinación la protagonista reitera su sujeción, pero al mismo tiempo se apropia de la sujeción. La mujer vive tal ambivalencia en términos de trasgresión de los límites, oposición al esposo-ley, inscripción continua en el universo lógico que éste le impone, y luego la apropiación de "su" real, el voluntarismo ante lo que a ella se le revela como verdad. El personaje de Bombal se vuelve hacia y contra la ley, al volver sobre sí misma ambivalentemente acepta la culpa de ser víctima de "un destino implacable" (94).

María Luisa Bombal con *La última niebla* hibridiza el espiritualismo de vanguardia, corriente que predominó en la escritura de mujeres de las tres primeras

³ Foucault indica que: el poder no es un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre otros, de una clase sobre otras; el poder contemplado desde cerca no es algo dividido entre quienes lo poseen y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allá, no está nunca en manos de algunos. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes circulan los individuos quienes están siempre en situaciones de sufrir o ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consistente del poder ni son siempre los elementos de conexión. El poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos. Cf. Foucault, Michel. *La microfísica del poder*.

décadas del siglo XX y que privilegiaba la interioridad, el alma y la vida espiritual como fuente de inspiración (Cf. Subercaseaux, 1999). Cuando digo que Bombal hibridiza el espiritualismo, me refiero a que sin abandonarlo lo pervierte mediante una escritura en la que se recusa la tendencia que la crítica legitimaba como dominancia. Y aún cuando la perspectiva de un yo femenino y su mundo interior, su diálogo con el entorno natural de cuño romántico siguen constituyéndose en ejes del relato, la posición desde donde la sujeto habla es definitivamente otra al antes de la publicación de este texto. La escritura como práctica de continuas rupturas en la fragmentada historia literaria de mujeres en Chile tiene en *La última niebla* un momento trascendental. Este primer texto de Bombal, de tal modo, se convierte en un engranaje, un ensamblaje, un espacio o lugar por llegar, un continuo devenir más que un lugar de certezas, de finalidades o teleologías. Bombal se sirve del lenguaje mayor para intervenir desde su excentricidad y su escritura; de tal modo, se vuelve un gesto de intervención político, una estrategia que no designa una identidad específica, sino que potencializa el devenir otro, el devenir en otras palabras desde una palabra extranjera en su propia patria: la del lenguaje.

La última niebla demuestra que sólo hay identidad al mismo tiempo que se reconoce la alteridad. Siguiendo el pensamiento deleuziano, el yo de la narradora puede ser visto como otro, como una alteridad que se interioriza en la identidad. Esta visión esquizoide se relaciona con el tiempo como límite del pensamiento, “que obliga al pensamiento a proyectarse en el más allá ideal de las singularidades”. La alteridad del Yo lo coloca fuera de sí por el tiempo, “el ‘tiempo’ es el Otro de todo pensamiento, de todo Yo. Como no es posible encontrar una identidad absoluta, tampoco es factible hallar una alteridad sustancial y estable, sino que ‘el alter’ se disemina en otros (Cf. Silva, 2001).

De ahí la importancia radical de *La última niebla*, en tanto es una escritura de convergencia y ruptura. En el espacio abierto por Bombal convergen los deseos de una tradición literaria que pretendía visibilizar al otro, abriendo los espacios de representación más allá de los límites impuestos por las antiguas estructuras decimonónicas. Pero al ubicarse desde una interioridad de mujer deseante, rompe con su erotizada discursividad los espacios asignados a las voces de mujer.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. 2000. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
Bianchi, Soledad. “María Luisa Bombal o una difícil travesía (del amor mediocre al amor pasión)”. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber2/textos/sbianchi.htm>

- Bombal, María Luisa. 1997. "La última niebla". *Obras completas*. Santiago, Chile: Andrés Bello.
- . "Testimonio autobiográfico". www.letras.s5.com/bombal1.htm
- Cano, Vianey. "María Luisa Bombal: la soledad como espacio liberador de la mujer". <http://www.pucp.edu.pe/~sentcom/bombal1.htm>
- Dante, Waldemar. "María Luisa Bombal". <http://www.escritores.cl/pagina/bombal1.htm>
- Deleuze, Gilles. 1973. "Curso del (26/03/73)". <http://www.webdeleuze.com/TXT/ESP/120273.html>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-Textos.
- Díaz Arrieta, Hernán (Alone). 1962. *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago, Chile: Zig-Zag.
- Eltit, Diamela. 2000. "No me hagas reír". "Artes y Letras", *El Mercurio*, 15 de octubre.
- Ewart, German. "Semblanza. María Luisa Bombal". <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/bomal66.html>
- Foucault, Michel. 1991. *La microfísica del poder*. España: Edic. La Piqueta.
- Garcés, Rodolfo. 1997. "Merecido homenaje". *El Sur*, Concepción, Chile, 15 de enero.
- Goic, Cédomil. 1968. *La novela chilena: los mitos degradados*. "La última niebla". Santiago, Chile: Universitaria.
- Guerra, Lucía. 1987. "Visión de lo femenino en la narrativa de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y del deber-ser", en *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. Prisma Institute.
- . 1995. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Lobo, Luiza. 1997. "El nuevo milenio y la reconstrucción del canon en la literatura latinoamericana de mujeres". *Mulheres e literatura*. Volumen 1.
- Nölleke, Brigitte. 1985. "In alle Richtungen zugleich. Denkstrukturen von Fragüen", en Paatz, Annette. "Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité". Munchen. www.ucm.es/otros/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm
- Promis, José. 1993. *La novela chilena del último siglo*. Santiago, Chile: La Noria.
- Silva, Víctor. 2001. "La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar el 'entre'". *Especulo. Revista de estudios literarios* N° 18. Universidad Complutense de Madrid.
- Soto, Marcelo. 1999. "El siglo Borges". *Qué Pasa* N° 1454, febrero.
- Subercaseaux, Bernardo. 1999. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Todorov, Tzvetan. 1968. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Valente, Ignacio. 1969. "La última niebla". *El Mercurio*, 5 de octubre.

Borges y el cansancio de lo mismo

MARCELO SÁNCHEZ ROJEL

Universidad de Concepción
sanchez1@mixmail.com

RESUMEN

Las paradojas y advertencias de la ficción utópica son el sustrato del cuento “Utopía del hombre que está cansado” de Jorge Luis Borges. Cuando los caminos no quieren llegar a ninguna parte, se hacen laberintos. La temporalidad se vuelve monstruosa y el espacio, homogéneo hasta el tedio. Sin embargo, allí donde la identidad es un cansancio, el autor es precursor de la tesis de Piglia, la literatura es una forma privada de utopía, o bien, es un laboratorio de lo posible.

Palabras claves: Literatura, utopía, esperanza.

ABSTRACT

The paradoxes and warnings of the utopian fiction are the substrate of the story “Utopia of the man who is tired” by Jorge Luis Borges. When the ways do not want to arrive nowhere, labyrinths become. The temporality becomes monstrous and the space, homogenous until the boredom. Nevertheless, there where the identity is a fatigue, the author is precursory of the thesis of Piglia, Literature is a deprived form of utopia, or, is a laboratory of the possible thing.

Keywords: Literature, utopia, hope.

Recibido: 29-03-2004. *Aceptado:* 25-06-2005.

“Lo he sido todo; nada vale la pena”
(Septimio Severo, citado por
Fernando Pessoa)

“**L**AMOLA *Utopía*, voz griega cuyo significado es *no hay tal lugar*”. Es una cita de Quevedo (1948) la que anuncia el relato de Borges “Utopía de un hombre que está cansado” (Borges, 1997)¹ tres siglos después de la *Utopía*

¹ Este es uno de los trece relatos breves que contiene la publicación.

de Tomás Moro, de quien Quevedo hace noticia, juicio y recomendación (Quevedo, 1948)². El texto es posterior a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el cuento borgeano más estudiado en relación con el tema y género literario inaugurado así por el escritor inglés.

La “Utopía de un hombre que está cansado” comparte ese guiño irónico del lugar que no existe, de la vida en ninguna parte que acontecía en la isla de los utopos y que luego surgiría en los márgenes de la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon y *La ciudad del sol* de Tommaso Campanella. En esas geografías futuras, posibles y perfectas, la felicidad alcanza a los humanos, aunque para Borges esa felicidad se vuelva triste.

Como en las utopías clásicas, Borges relata un viaje, aunque no describe sus huellas. No hay naufragio, ni descubrimiento de la isla lejana de Tomás Moro, pero sí un desplazamiento; el abandono de una realidad y el encuentro no ya con un falso país (como Tlön), sino con el mundo futuro. La voz de un narrador en primera persona es la voz de un hombre que camina en la llanura infinita hasta llegar a una casa donde vive el hombre del porvenir, “alguien”.

De acuerdo a la propia creencia borgeana, aquella de que la imitación de un patrón noble ennoblece la copia, su relato repite varios tópicos de la sociedad imaginada por Moro. A través de breves diálogos con “Alguien”, el protagonista va enterándose de los avatares de este mundo del futuro y sus habitantes. Como en “Utopía” se establece la inexistencia de propiedad privada y del pasado. En las escuelas se enseña la duda y el arte del olvido (“Queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías”). Cada cual produce por su cuenta las ciencias y las artes que necesita. Hay una sola lengua (latín). No hay gobiernos, no hay cronología ni historia. Está abolida la imprenta. No hay naciones. No hay pobreza ni riqueza. Cada cual ejerce su oficio. No hay posesiones, ni herencias. Cuando el hombre madura a los cien años está listo para la soledad. Ya ha engendrado un hijo. Puede prescindir del amor y la amistad. Ejerce alguna de las artes, la filosofía, las matemáticas o el ajedrez. Cuando quiere se mata. La muerte no es dolor e incluso “se discuten las ventajas y desventajas del suicidio”.

Quien se desplaza al porvenir es Eudoro Acevedo, un profesor de letras inglesas y americanas y escritor de cuentos fantásticos³. Cuando se encuentra con “Alguien”, éste tiene ya 400 años y se dispone al suicidio. Antes, quema todas sus pertenencias (muebles y enseres labrados por él mismo) y entrega a Eudoro una tela en blanco, pintada con “materiales hoy dispersos en el planeta”.

² Así lleva por título el breve escrito de Quevedo sobre la “Utopía” de Moro que él mismo encomendó traducir del latín al castellano en 1637.

³ Al igual que Jorge Luis Borges Acevedo, Eudoro Acevedo enseña y escribe, y tiene 70 años de edad.

Posible de leerse como utopía de la libertad, este relato breve está cifrado desde la ambigüedad que caracteriza al narrador escéptico que hay en Borges. Para el propio escritor trasandino “la obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad” (Borges, 1982: 127). Si desde una orilla puede leerse como un ideal imaginado: una forma de gobierno leve, un mundo no parcelado en naciones, políticos que tuvieron que “buscar oficios honestos”, el latín como idioma común en una sociedad sin “riquezas ni pobreza”; desde el otro borde de esta lectura, Borges se plantea otras preguntas sobre la condición humana que son recurrentes en su obra: el tiempo, el destino, la muerte.

La “Utopía del hombre que está cansado” intenta ir más allá de la sátira o el sermón, límites que Borges enrostraba a los relatos clásicos como la “Utopía” de Moro, y reclama por la composición de un texto de verdadera fantasía⁴. Para ello acude a sendas fantasías, también de escritores ingleses, Herbert George Wells y Samuel Taylor Coleridge: El regreso con una flor del futuro que no ha florecido aún y el despertar con una flor del paraíso en la mano. Asimismo, su texto deja en claro la preferencia por Wells y no por Julio Verne, el autor de los viajes espaciales a los cuales desecha burlescamente en esta utopía. Para Borges, “Wells fue un admirable narrador, un heredero de las brevedades de Swift y de Edgard Allan Poe; Verne, un jornalero laborioso y risueño. Verne escribió para adolescentes; Wells, para todas las edades del hombre. Hay otra diferencia, ya denunciada alguna vez por el propio Wells: las ficciones de Verne trafican en cosas probables; las de Wells en meras posibilidades, cuando no en cosas imposibles: un hombre que regresa del porvenir con una flor futura” (Borges, 1982: 126). De esa hermosa fantasía es la naturaleza del presente que llega a manos de Eudoro Acevedo. El *alter ego* borgeano regresa al presente con un cuadro que “alguien pintará con materiales hoy dispersos en el planeta”.

En esta utopía el autor traza un mapa de sus preferencias literarias, porque, como observa Carlos Fuentes (1990:40), cada escritor crea sus propios antepasados. Con humor a veces, con adhesiones al pasar, Borges evoca, por supuesto, a Moro y Quevedo. Compara *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift con la *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino, recurso para nada inédito y que sigue su consabida sentencia de que la filosofía y la religión son dos ramas de la literatura fantástica. Menos cerca de estas fantasías literarias, sigue a otro inglés, el filósofo George Berkeley –quien afirmaba que existir significa ser percibido, *esse est percipi*–, para criticar el tiempo que vive en la voz de Eudoro Acevedo. En conversación con “Alguien” le explica que “sólo lo publicado era verdadero. *Esse est percipi* (ser es retratado) era el principio, el medio y el fin de nuestro singular

⁴ Comentario de Fernando Savater en el prólogo de *Utopía* de Tomás Moro (1999).

concepto del mundo”. La otra alusión en latín de este relato corresponde a *sub specie aeternitatis*, que recoge la idea de Baruch Spinoza conforme a la cual estamos capacitados para percibir las cosas *sub specie quadam aeternitatis* (bajo una cierta especie de eternidad). Italo Calvino recuerda que Borges es un escéptico que degusta ecuanímente de filósofos y teologías sólo por su labor “espectacular y estética”⁵. Por eso no es raro que, como Fernando Pessoa y su calle de los Doradores (Pessoa, 1996: 83)⁶, la travesía de Eudoro Acevedo concluya con el regreso al “escritorio de la calle México”, donde por años Borges fue director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Biografía y ficción van entrelazando el desplazamiento del relator de esta utopía. Como Michel Foucault que escribe *Las palabras y las cosas* (1997) inspirado en las heterotopías de Borges, el escritor trasandino relee el espacio sedentario y maravilloso creado por Tomás Moro para pensar su utopía cansada donde “no importa leer sino releer”. Al fin y al cabo, se trata de un solo libro porque, como repara Carlos Fuentes a propósito de la cronotopía borgeana, “un autor, un libro, significan todos los autores, todas las bibliotecas y todos los libros, presentes aquí y ahora, contemporáneos los unos de los otros no sólo en el espacio sino en el tiempo” (Fuentes, 1990: 38-39). En Borges los tiempos son divergentes, convergentes y paralelos. Sus relatos, comenta Fuentes, son incomprensibles sin la inteligencia de una variedad de tiempos y espacios que revelan una diversidad de culturas. Entonces, la literatura será “la forma potencial donde tiempos y espacios se dan cita imaginaria, se conocen y recrean” (Fuentes, 1990: 46). Por eso Borges, a través de Acevedo, es Hytlodeo, el relator de la utopía de Moro. Y la relación de cosas en la “Utopía del hombre que está cansado” sucede en un tiempo plural (presente, curioso ayer y porvenir), simultáneo e infinito (como la llanura donde acontece este encuentro).

Es, también, el espacio de lo ambiguo. Por momentos, el texto parece describir una utopía: a los humanos “los males y la muerte involuntaria no lo amenazan”, cada uno ejerce alguna de “las artes, la filosofía, las matemáticas o juega a un ajedrez solitario”, en este tiempo ideal los gobiernos “fueron cayendo gradualmente en desuso”. Pero esa ficción también alcanza la distopía de la uniformidad: un ambiente gris como el traje del hombre del futuro, “de rostro severo y pálido”, donde ocurre “el olvido de lo personal y local”, y la imprenta es concebida como “uno de los peores males del hombre”. En esa ambivalencia, en ese

⁵ “Jorge Luis Borges”, en Calvino (1999: 245).

⁶ Curiosamente una página antes, el heterónimo Bernardo Soares habla de otro empleado de la oficina, llamado Borges. En líneas seguidas, Soares parece confundirse con aquel Borges cuando un amigo le dice “tú estás siendo explotado, Borges”. El descuido lo hace notar el traductor.

doble mundo de posible imagen del futuro y a la vez de advertencia se confunde el visitante y el huésped. Sin olvidar el tono satírico, el mismo empleado por Moro en su u-topía, el narrador va jugando con el espejo de las personalidades. El huésped no se incomoda con el “viaje espacial” del visitante, ni el visitante parece sorprendido por su presencia en ese universo, a sólo un día de distancia. “A más tardar estarás mañana en tu casa”, le anuncia “Alguien” a Eudoro. Alguien sabe que estas visitas “no duran mucho” y “ocurren de siglo en siglo”. El viaje no es el secreto.

DOS CITAS CON LA VIDA Y LA MUERTE

Como en las novelas de Wells u Orwell, asistimos en esta utopía a una pérdida de la individuación y espontaneidad. Las reglas dictadas se han internalizado y se considera un campo de concentración como un paraíso terrenal, porque ya no tiene contradicciones. El humor negro de Borges reubica a Hitler como un filántropo que inventó la cámara letal (crematorio), lugar donde se suministra el suicidio.

Si en *Un mundo feliz* de Huxley (1999) la consigna de la revolución francesa “Libertad, fraternidad e igualdad” es sustituida por “comunidad, identidad y estabilidad”⁷, en Borges opera esa misma comunidad que es la sumisión de todos y todo al funcionamiento de un orden determinado, en donde la identidad es la anulación de las diferencias personales y la estabilidad es el fin de la dinámica social. Es más, la decisión de quitarse la vida puede asumirse en este mundo futuro como una decisión “gradual o simultánea de todos los hombres”.

Desde la *República* de Platón las utopías exhiben una tendencia a proponer un sistema sociopolítico estático, jerárquico, totalitario y sospechosamente racional. Se exaltan las cualidades colectivas ante la edificación de un poder omnisciente, autoritario y coercitivo. Así, Fernando Aínsa (1986: 216) acusa en la *Utopía* el racionalismo reglamentado y rígido de Moro, quien sigue la línea estricta de clases y funciones al modo de la *República* de Platón o la *Política* de Aristóteles.

En casi todas las utopías, el orden, el Estado o el poder suprime las manifestaciones del individualismo. En la utopía se arriba a un estado de detención, de domesticación. Lo utópico emerge como la abolición de la historia y la contingencia, de aquello genuinamente humano. La nivelación juega a favor de un individuo anónimo y modelado sobre la base de patrones generales. En la “Uto-

⁷ Idea de Theodor Adorno citada por Mansilla (1987: 75).

pía del hombre que está cansado” nadie tiene nombre, ni los de antes y ni los de ahora. No se levantan efigies a los muertos ni tampoco la muerte es atroz. La sentencia de Octavio Paz de que el hombre inventó las eternidades y los futuros para escapar de la muerte es puesta en duda. Borges, en este relato, enfrenta al hombre del porvenir al suicidio. No escribe, pues, para resistir la muerte, sino para entregarse a ella y quizás en esa seducción aprehender ese rostro desconocido, en un llamado que repite el hombre de Alguien, de nadie, de todos. La muerte es una cita. Eudoro también lo percibe. “¿Se trata de una cita?”⁸, pero Alguien no responde. Ese aviso del día, hora y lugar es un secreto que no puede ser revelado aún.

Fernando Pessoa concibe que “la muerte es una liberación porque morir es no necesitar al otro (...) Por eso ennoblece la muerte, viste de galas desconocidas al pobre cuerpo absurdo (Pessoa, 1996: 321). Es cierto, el hombre del porvenir ni tiene miedo ni necesita a los otros para ese acto solitario que es morir. Pero no menos cierto es que la vida está en otra parte y la utopía añora vivir esa promesa de mundo. O mejor, como ha dicho Italo Calvino, a pesar de que la utopía ha sido la más pesada piedra de nuestros empeños de Sísifo, “ha sido el ala constante que planea en nuestro firmamento”.

Y porque la utopía es una forma de percibir y analizar la realidad contemporánea (Aínsa 1986: 46), Borges anota algunos los síntomas del malestar de la sociedad de su tiempo, del nuestro y de otros. Su proposición de una posible imagen el futuro cifra la esperanza que plantea Ernst Bloch, pero nos parece decir, en el mismo tono satírico de Moro, que se trata de una utopía donde el tiempo infinito no es suficiente para cambiar el rostro severo de los seres humanos.

Más allá de la utopía de la libertad que algunos críticos ven en este relato (Mosca, 1983)⁹, este mundo ficticio tiene la lectura de una derrota. El hombre que imagina el futuro asiste a la destrucción de las cualidades. “Al unir Borges al individuo con todos los seres y cosas del orbe acaba por borrarlo”, señala Ana María Barrenechea (1957: 87). En este proceso de desintegración del yo, nadie y todos son el mismo “Alguien”. Si cualquiera puede ser “su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes” nada vale ser alguien distinto. Como en otros textos del autor de *El Aleph*, la infinita variedad se ha fundido en un solo hecho que es agrandado hasta abarcar el universo (Barrenechea,

⁸ Ambiguamente, Borges hace el gesto de esa cita con la muerte. Pero como el jugador, esconde esa carta para eludir un diseño narrativo que obligaría a transitar antes de tiempo por ese laberinto. La cita es convertida en nota de referencia. “La lengua es un sistema de citas”, señala.

⁹ La autora llega a sostener que el eje constitutivo de esta utopía es la libertad.

1957: 82). Así, la vida de un hombre, sus percepciones y sus recuerdos se reducen a uno solo, a ese "Alguien".

Estas refutaciones del tiempo, del individuo, del cosmos, encierran por cierto una desolada angustia. La desilusión de que incluso en esa imagen del porvenir no es posible el mundo feliz, ni siquiera en u-topía, ese lugar que no existe. Ante la promesa, la esperanza, se antepone lo irremediable; no el terror a la finitud, sino a la monotonía, al cansancio que llega también a ensombrecer el arte, incapaz de liberar del tedio, de la angustia de los días. Se entiende entonces el sentimiento que el mismo Borges confiesa de este relato: "es la pieza más honesta y melancólica de la serie"¹⁰. Quizás porque todo lo que en las utopías clásicas parece prometer un futuro mejor, sin guerras, sin pobreza ni riqueza, sin gobierno, conduce a la pérdida de lo que distingue a cada ser humano: su nombre. La utopía de la imposición de una lengua única y de un modelo cultural conduce a otra destrucción: la diversidad. Borges escribe una distopía porque anticipa algo posible: La uniformidad, el aislamiento y el sin sentido de la vida. En un mundo donde ya no pasa nada, la vida es sublime, pero aburrida. En esta sociedad perfecta, de seguridad, abundancia y paz, reina el tedio, la monotonía.

Lo espantoso de los proyectos utópicos es que los hombres pierden su identidad, quedan reducidos a las funciones que desempeñan en el Estado, enfatiza Rita Falke (1958). Por eso el cansancio es doble, del narrador respecto del mundo actual y del hombre del porvenir respecto de su vida en ese futuro. El profesor de letras inglesas y americanas está cansado de los políticos, quienes en la utopía terminan "siendo cómicos o buenos curanderos", mientras los embajadores o ministros son "una suerte de lisiado". También está cansado del poder, los gobiernos, la fama, la ostentación, la división entre naciones y la "gente ingenua" que "creía que las mercaderías eran buenas porque lo decían sus fabricantes". En el porvenir, la materia incoherente de los seres humanos luce su cansancio. Es una sociedad de habitantes aislados. El aburrimiento ha llegado a la dimensión individual e histórica. El lenguaje es un sistema de citas, lo que supone que la abundancia de información ha saturado la capacidad de la comunicación humana y ha "vaciado de vitalidad el lenguaje, que, como tal, ha muerto, pues ya no es un sistema de símbolos compartidos ni una tradición histórica" (Pinedo, cica.es/aliens/gittcus/pineda11.htm). "Alguien" sabe que no puede evadirse de "un aquí y de un ahora".

En esa llanura de los días, de la historia, no se agita el azar ni la promesa de lo otro, tampoco el amor. Es la arena del relato y del libro, sin principio ni final. El tiempo se vuelve monstruoso y el espacio es una planicie que abre el telón de

¹⁰ Así escribe en el epílogo de *El libro de arena*, cuando reseña sus intenciones en cada relato.

la uniformidad, de la pérdida de la historia y de las identidades. En estas sombras de la existencia alguien se dispone a morir y nadie acompañará su marcha infinita.

Pero si la literatura es una forma privada de la utopía y con Bloch, una utopía se consuma en la resistencia a la muerte, ¿cuál es la utopía de Borges, de Acevedo? ¿Es sólo una distopía de la inmortalidad, del horror de ser inmortal y su cansancio, del horror de la monotonía y su rutina? ¿Es posible pensar otro destino?

“Alguien” camino a la muerte, prisionero de su gran relato, se precipita hacia Utopía, pero Acevedo, que es Borges, regresa. En ese cruce está la esperanza, el pensamiento utópico que reclama la literatura como diálogo y lugar de acogida. Esa utopía no tiene territorio y siempre vivirá en una página en blanco. Esa advertencia resiste a la muerte. Borges regresa y escribirá esa página en blanco, del color de la tela que trae del futuro, “pintada con los materiales hoy dispersos en el planeta”¹¹, dispersos como la vida.

REFERENCIAS

- Ainsa, Fernando. 1986. *La reconstrucción de la utopía*. México: Correo de la UNESCO.
- Alazraki, Jaime. 1974. *La prosa narrativa de Jorge L. Borges*. Madrid: Editorial Gredos.
- Barrenechea, Ana María. 1957. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. México: El Colegio de México.
- Baudrillard, Jean. 1994. *De la seducción*. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.
- Blanchot, Maurice. 1969. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Borges, Jorge Luis. 1997. *El libro de arena*. Madrid: Alianza Emecé.
- . 1982. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé.
- Calvino, Italo. 1999. “Jorge Luis Borges”, en *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Falke, Rita. 1958. “Utopías de ayer y de hoy”, en *Diógenes* 43. Buenos Aires.
- Fuentes, Carlos. 1990. “La cronotopía de Borges”, en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE, pp. 38-49.
- Foucault, Michel. 1997. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Hahn, Oscar. 2001. *Magias de la escritura*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Huxley, Aldous. 1999. *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Mansilla, H.C.F. 1987. “Las utopías sociales y sus consecuencias totalitarias”. *Revista Occidente* 92: 69-75.
- Martín-Barbero, Jesús. 2002. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la co-*

²⁰ Esos materiales pintados en la tela “casi en blanco”, Acevedo con sus “ojos antiguos” no puede verlos. Acevedo no puede ver aquello que no ha vivido aún, el friso de la vida está por hacerse.

- municación en la cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, Sylvia. 1999. *Las letras de Borges: y otros ensayos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Moro, Tomás. 1999. *Utopía*. Madrid, Espasa.
- Mosca, Stefania. 1983. *Jorge Luis Borges: Utopía y realidad*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Pessoa, Fernando. 1996. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Editorial Seix Barral, decimosexta edición. Traducción de Angel Crespo.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pinedo, Antonio. "Utopía de un hombre que está cansado, de Jorge Luis Borges, o la antiutopía del agotamiento". En: cica.es/aliens/gittcus/pineda11.htm
- Quevedo, Francisco de. 1948. *Prosa y verso*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1976. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama.
- Sarlo, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.