

El sujeto diferido en *El Muerto*¹

de Jorge Luis Borges

Marta Labraga de Mirza^{*}

Resumen

Este trabajo es una reflexión sobre el sujeto en literatura y psicoanálisis a partir de *El muerto de Borges*. El cuento muestra un narrador que construye para desconstruir la personalidad de un personaje-héroe, sujeto de la acción cuyo conocimiento de si mismo queda diferido hasta el momento de la muerte. Esta forma de sujeto y la remisión permanente a otro alude a la imposibilidad del hombre de pensarse garantido por el decir de otro y menos por su propio decir, como alegorización ejemplar de la condición humana y nuestra comprensión diferida de todo acontecimiento. El sujeto sería como la función oscilante y transitoria que pone en posición el texto para el lector, y no estaría en el personaje (sujeto del enunciado) ni en el narrador (sujeto de la enunciación), sino en la relación entre autor, lector y lo que el personaje 'hace' en el relato, en el 'entre'. Se abren posibilidades de considerar de modo similar el recorte de discurso que constituye cada sesión psicoanalítica, incorporando también los conceptos de dialogismo y monologismo de Bajtin.

^{*} Libertad 2489/903, Montevideo 11300

¹ Este trabajo surge de mis reflexiones y mi interés por la obra de Borges reactualizados por la participación en un Seminario Libre coordinado por Marcelo Viñar desde 1989, donde confluyeron distintas y fecundas perspectivas sobre el pensamiento psicoanalítico. (El grupo está constituido por Myrta Casas, Sarah Cavagnaro, Mario Deutch, Fedora Espinal, Mireya Frloni, Javier García, Daniel Gil, Marta Labraga, Luz Porras, Winston Reali, Fanny Schkolnik, Maren Ulriksen y Flora Singer).

“La Muerte (o su alusión) hace preciosos o patéticos a los hombres.

Estos conmueven por su condición de fantasmas;

*cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por
desdibujarse como el rostro de un sueño.*

Todo entre los mortales tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso.”

De *El inmortal* en *El Aleph* de J. L. Borges.

Al comenzar el relato,² la historia, como en el análisis, ya sucedió:

“Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito (...) se interne en los desiertos ecuestres de la frontera con Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora (...) que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Rio Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura (...). Por ahora este resumen puede ser útil”.

Desde la subordinación y la devaluación Inicial (“Que... que... que...”), desde ese tiempo ya cumplido que incluye en el primer párrafo la muerte del personaje. va a desarrollarse otro tiempo y otra historia, aunque ésta pretenda ser su resumen”. Ese tiempo subtiende entre el emisor del texto, el narrador (sujeto de la enunciación) y el

² Aunque la lectura del cuento, que pertenece al volumen *El Aleph* es insustituible, haremos un breve resumen del argumento. En el *primer momento* del relato Benjamín Otálora es un joven de diecinueve años, una puñalada feliz” le revela que es un hombre valiente pero tiene que huir de Buenos Aires a Montevideo con una carta de recomendación para un tal Azevedo Bandeira a quien salva casualmente la vida en un altercado. Azevedo Bandeira lo pondera y le propone ir al norte con los demás troperos. En un *segundo momento* del relato Otálora parte a Tacuarembó y en ese tiempo de aprendizaje se hace gaucho. Pero comprende que el principal negocio del patrón es el contrabando y que “ser tropero es ser sirviente”, decidiéndose a ascender a contrabandista. La primera usurpación se produce cuando ocupa el lugar de un compañero dándole muerte. Después de un año se habla de que Azevedo Bandeira esta enfermo; cuando lo ve “nota las canas, la fatiga y la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él”. Así, en el *tercer momento* del relato en la estancia “El Suspiro”, máquina el plan de sustituir a Bandeira en el poder. Se entera de que el jefe ha de llegar: “porque hay un forastero que está queriendo mandar demasiado”. Con las armas y las cosas de Bandeira llega también su capanga: Ulpiano Suárez. Otálora ‘sabe’ que debe ganar su amistad y le confía su plan. En un tiroteo con gente riograndense Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Lo hieren pero regresa a El Suspiro en el colorado del jefe y esa noche duerme con la mujer del jefe. El *epílogo* de la historia sucede en la última noche de 1894. Cuando dan las doce de esa noche. Bandeira que se había mantenido taciturno y seguía siendo en apariencia sólo “nominalmente” el jefe, lanza a la mujer contra el porteño, la obliga a besarlo y Ulpiano Suárez empuña el revólver. “Otálora comprende. 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. Suárez casi con desdén hace fuego”. (Las citas de Borges corresponden a las Obras Completas, Emecé editores. Buenos Aires, 1974).

destinatario (lector, sujeto de la lectura) los acontecimientos del personaje (sujeto del enunciado). El escritor, persona real, queda, como el lector concreto, fuera de consideración. Por el hecho de incluirse en el sistema de la narración el escritor se convierte en una función; incluso cuando se alude directamente a sí mismo, como sucede en el cuento al decir: “el hombre que entreteje estos símbolos”³.

La sola mención de *sujeto(s)* provoca cierta incomodidad. Nunca sabemos bien de qué hablamos; con él también se instala “lo irrecuperable y lo azaroso” de que hablaba Borges y tal vez por eso mismo la ocurrencia de escribir algo sobre ese cuento y la problemática del sujeto.

¿Por qué *El muerto*, si hay otros relatos de Borges más abstractos o filosóficos que tematizan el problema de la identidad, donde el hombre, uno y todos, sueña otro hombre y es a su vez el sueño de otro soñante en una ‘mise en abime’ al infinito que comporta un cruce de filosofías y una metafísica peculiar (el ejemplo paradigmático es el de “Las ruinas circulares”)?.

Quizá porque justamente en él bajo la forma de un relato tradicional y bajo la apariencia de la construcción de un personaje-héroe (sujeto) surge la profunda subversión del punto de vista del narrador que construye para desconstruir la personalidad, el sujeto de la acción y del conocimiento de sí mismo y para diferirlo a la fugaz aparición de la comprensión en el momento de la muerte. Todo el esquema tradicional del relato que culmina con la ascensión final del héroe de sí mismo se trastoca en su sentido por la introducción que hace el narrador de otro ‘sujeto’ dispersante. Azevedo Bandeira, cuyo retrato se configura a lo largo del cuento. Se lo presenta así, como desde la mirada de Otálora, cuando lo ve por primera vez:

“Azevedo Bandeira da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el negro bigote cerdoso”. Este personaje alcanza luego la distancia mítica de una “tosca divinidad” que piensa y actúa al personaje⁴.

³ El escritor, al tomar distancia de sí en la escritura, se desdobra en sujeto de la enunciación (narrador) y sujeto del enunciado (personaje). El sujeto de la enunciación no es el autor y más aún, sin desconocer su ser creador, como subraya Julia Kristeva en *Recherches pour une sémanalyse* se convierte en un “anónimo, una ausencia o un blanco, para permitir a la estructura existir como tal” (Paris. Du Seuil. 1969. p. 95). Y de allí va a nacer el personaje: “Quiero contarles... el destino de Benjamín Otálora.... Ignoro los detalles de su aventura”.

⁴ El libro *El Alphalque* pertenece *El muerto* contiene un Epílogo donde Borges dice: “salvo Emma Zuna y la Historia del guerrero y la cautiva las piezas de este libro corresponden al género fantástico” y específicamente sobre *El muerto*, agrega: “Azevedo Bandeira en ese relato es un hombre de Rivera o de Cerro Largo y es también una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sundaye Chesterton. (El Cap. XXIX del “Decline and fall of the Roman Empire” narra un

Otra razón que puede sostener la elección de este cuento es que revela como, desde una lógica irrefutable y con una sintaxis cercana a la demostración matemática, un relato aparentemente cerrado sobre sí mismo, puede producir ‘efectos de sentido’ abiertos que tienen que ver con la ausencia de libertad del hombre, con los límites del hacer y del desear, con lo infinito insondable y la realidad inapresable, con las trampas del poder, con la castración.

La condición fluctuante del sujeto.

La conceptualización del sujeto en literatura surge por discriminación en tanto no superponible totalmente a personaje ni a héroe ni a autor. Trataremos de mostrar la dificultad de coincidencia entre el personaje considerado como persona-máscara-individuo de ficción y la ‘condición de sujeto’ del personaje o del héroe, condición fluctuante, oscilante, transitoria, que irrumpe para unificar provisoriamente el deseo y la acción, su comprensión y su hacer y se desvanece del mismo modo.

A través del “destino” de Benjamín Otálora surge la presentación por medio de la enunciación del narrador, de un sujeto “doble” porque lo vemos manteniendo un duelo imaginarlo con un contrincante también Imaginarlo hasta el final del relato, donde, ‘après-coup’ comprende que lo hicieron vivir y lo traicionaron desde el comienzo.

“Otálora se propone ascender a contrabandista. Dos de los compañeros, una noche, cruzarán la frontera para volver con unas partidas de caña; Otálora provoca a uno de ellos, lo hiere y toma su lugar. Lo mueve la ambición y también una oscura fidelidad. Que el hombre (piensa) acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos. ...Dicen, con temor, que (A.B.) está enfermo. ...Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él...”.

En ese ‘tiempo de aprendizaje’ el conflicto entre la ambición y la oscura fidelidad es casi ‘filial’: ser “hombre de Bandeira es ser considerado y temido” pero también la obediencia y el respeto son sumisiones que rebelan; si el convertirse en contrabandista es abandonar la condición de sirviente del ser tropero .ese será sólo un paso en el camino de su deseo: ocupar el lugar de la figura (paterna) de Bandeira. Cuando más adelante en el relato llegan a una estancia perdida, simbólicamente llamada El suspiro.

destino parecido al de Otálora. perobartomasgrandtosoy más increíble” (*El Aleph*. En Obras Completas. Emecé editores, Buenos Aires. 1974. p.629).

Otálora oye una broma que aunque cargada de ironía trágica, lo halaga:

“Bandeira no tardará en llegar de Montevideo porque hay un forastero agauchao que está queriendo mandar demasiado.”

Con la misma impersonalidad con que se presenta la llegada de las pertenencias de Bandeira se anuncia la de su capanga Ulpiano Suárez:

“Otálora sabe...que para el *plan que está maquinando* tiene que ganar su amistad ... La mujer, el apero y el (caballo) colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir. Otálora resuelve suplantar lentamente a Azevedo Bandeira... no obedece.. .da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. El universo parece conspirar con él y apresura los hechos. Un mediodía ocurre un tiroteo, Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales... Regresa al Suspiro en el colorado del jefe...y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente... Bandeira, sin embargo, siempre es *nominalmente* el jefe. Da órdenes que no se ejecutan; Benjamín Otálora no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima”.

Durante el relato, podemos decir que la ‘vida’ del personaje arrastra la muerte del sujeto: el personaje literario encarnado que ‘vive’, transcurre, ‘actúa’, muestra en ese final que en ningún momento ha guiado y elegido su hacer y que su existencia (relativizada y fugaz como el establecimiento El Suspiro) ha sido construida, hasta la destrucción, por otros. Del mismo modo, es posible imaginar que Azevedo Bandeira pueda ser destronado también por otros. ¿Quién nos garantiza que su historia es la única rectora del accionar de Otálora y que el disparo que lo mata pone punto final a la cadena de sustituciones posibles?

¿No descubre también el mago de Las Ruinas Circulares cuando cree que ha llegado la muerte bajo la forma de un incendio, que el fuego no le “muerde” su carne? Es entonces que él, que había soñado un hombre íntegro: “Con alivio, con humillación, con terror, *comprendió* que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges: Ficciones).

Entre la ilusión y la usurpación del poder

Hay una *aporía* en la relación entre el *héroe* y el *sujeto* pero no se disuelven las configuraciones cambiantes de formas *de sujeto* aunque sean temporarias o transitorias. El sistema de poder del narrador induce y produce ‘efectos de verdad’ y ‘efectos de

sujeto'; el narrador no habla, en este caso, *por* Otálora, ni *con* él, sino *en* él⁵.

El lector descubre al final del relato, que B. Otálora como personaje no es donde se piensa, siente, hace o propone, pero el narrador nada dice de eso,

Si el héroe en las narraciones heroicas, hacedor de su destino y conductor unificado de deseos y acciones, es el paradigma del sujeto clásico, en las narraciones como "El muerto" vemos la oscilación entre un aparente sujeto pleno y un sujeto desvaneciéndose, ajeno a lo que mueve su hacer: un poder que le resulta excéntrico. Justamente, la presentación del personaje de Bandeira contribuye a distanciar y mitificar su figura:

"Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Rio Grande do Sul: eso, que deberla rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricables y casi infinitas distancias".

El personaje de Otálora en cambio, como sombra de una sombra forma parte de un plan que él mismo cree conducir y escapar así a toda servidumbre de los demás y de su autoconciencia, teniendo la ilusión de la coincidencia total consigo mismo, entre su desear y su hacer:

"Rompe la carta porque prefiere debérselo *todo* a sí mismo".

Estamos frente a una variante del tópico del anti-héroe, un personaje que es presentado como héroe, se cree héroe, crece como tal y sufre el engaño hasta el fin.

El deseo de *usurpar* el lugar de Bandeira implica despojarse de si, perder su nombre, mientras que el jefe lo conserva: "Bandeira, sin embargo, siempre es nominalmente el jefe". Desde esta desposesión de sí mismo, Otálora vuelve a una posición subordinada más absoluta que aquella de la que partió el relato. El disparo que lo aniquila como personaje y que cierra el cuento es "con desdén" porque mata a un muerto, a nadie. Con la pérdida del nombre habrá perdido su *identidad simbólica*, se habrá convertido en imagen, en "duplicación⁶ de Bandeira, poseyendo los símbolos de

⁵ En la historia de la literatura encontramos autores y períodos que han trabajado desde la perspectiva y la creencia de la unicidad del Individuo con el personaje, autorgula y responsable de sus acciones, al que correspondía un punto de vista de narrador omnisciente. (Y esto tanto en épocas de individualismo, como en épocas donde el héroe representa a la sociedad entera, como sucede en la tragedia). En otros períodos, como en I siglo XX, aparece la disolución del narrador unitario; no hay personajes cohesivos sino puntos de vista fragmentarios.

⁶Cf Daniel Gil: "Yo mismo, el otro" Revista de AUDEPP, tomo II, No. 4, Año 1988

la autoridad: “la mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir”. Por la cadena metonímica, los atributos de Acevedo, una vez obtenidos, configuran a Benjamín Otálora en quien no es, y podrá gozarlos en ese escenario con la desmentida de la castración que encierran durante un Instante, pero como mascarada. Esos atributos metonímicos, unidos por el simbolismo de la sangre (pasión y muerte): la piel, el caballo (colorado) y la mujer pelirroja, conducen al salto metafórico que lo instauro en otra ley, ley falsa de deseo ajeno, donde narcisismo, omnipotencia e idealización, lo presentan en el lugar de Bandeira. En esta oscilación metáforo-metonímica, queda presentado como ‘muerto’ y ya no habrá más condensaciones ni desplazamientos sino fijeza y muerte. Pero por la condición de la literatura, el momento del cierre del relato es el de la apertura al movimiento de resignificación constante en la cultura, encarnada en sus lectores.

Apoyado en esta trama de acontecimientos la narración vacila entre el mantenimiento de la ilusión del personaje que construye su destino (aunque con continuos indicios desde el comienzo de que algo lo sobrepasa y raras coincidencias) y el vacío de sujeto que remite siempre a un otro que lo guía y conduce, que da el éxito y el poder para luego hacer morir.

Como lectores sentimos la extrañeza de algunos fragmentos de la narración que funcionan como *indicios*: ¿Por qué la pelea en la que se ve envuelto el personaje al comienzo del relato cesa en cuanto él interviene?:

“Proyección o error del alcohol, el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo”. ¿Por qué el paisano que agredió borracho a Bandeira comparte con todos la noche de júbilo y

“Bandeira lo sentó a su derecha y lo obligó a seguir bebiendo”? Desde el comienzo se alude oscuramente a un plan previo que Otálora vendría a cumplir sin saberlo. De allí el valor del oxímoron inicial “puñalada feliz”, como condensación irónica de la imposible unión del crimen y la felicidad, la ilusión de saber-poder y la ignorancia-impotencia del hombre.

Identidad y paternidad. Parricidio y filicidio.

Tanto en los cuentos como en la poesía de Borges la pregunta por la identidad, la búsqueda de una respuesta al deseo del hombre de saber ‘quién es’ se conjuga con el momento de la muerte. Pero la identidad nos propone siempre una confrontación con

otro, de modo que así, el relato y quizá toda la obra de Borges, desde el punto de vista de la estructura profunda está atravesado por *la temática de la 'paternidad'*. También en Freud, el modelo del héroe como en los modelos estructurales del relato, se apoya en el paradigma del padre original⁷, padre muerto que en su función legalizadora es un *espacio simbólico*. El héroe debe luchar por obtener de los otros el reconocimiento de su identidad, para poder ocupar ese espacio. En “El muerto”, el proceso es trastocado en su sentido, acentuándose la transgresión y la traición, en un parricidio que se desea ejecutar en la realidad⁸; en lugar de sustitución por conquistas y pruebas, hay usurpación por rebeldía. Por otra parte, al final, por una inversión del modelo, el parricidio se transforma en filicidio.⁹

El lugar del personaje de Otálora, lugar ‘prestado’ en relación a Bandeira, está en una posición isomórfica a la relación del lector con este narrador absoluto que aunque adopta la ficción de un cronista que desconoce zonas de su personaje, se erige en la única fuente de los acontecimientos. Su posición es cercana a la de un narrador *monológico*¹⁰ que prefigura todos los detalles de la acción, que no dialoga con sus personajes que parecen carecer de autoconciencia, construidos y esquemáticos, eliminando ambigüedades aunque deje espacios de expectativa.

⁷ Cf. Freud. S., “Totem y tabú” en Obras Completas. Amorrortu. T.XIII, Buenos Aires. 1986.

⁸ Sin embargo, B. Otálora no lo mata, lo necesita vivo como testigo de su poder usurpado. depositándole su impotencia y fragilidad: “Benjamín Otálora no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima”.

⁹ Todos los análisis del relato cuyo punto de partida están en la distinción aristotélica de peripecia, episodios y anagnórisis o reconocimiento y que podemos encontrar desde la clásica obra de Propp “Morfología del cuento popular” hasta los modelos estructurales del relato en Barthes. Greimas y Brémond (“Análisis estructural del relato”, editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1970) reconocen como capital para el destino del personaje la función de la(s) prueba(s). Los obstáculos que se oponen al triunfo y los modos de enfrentarlos distinguen a los diferentes personajes. Formalmente este cuento presenta una división tripartita: 1) *introducción y peripecia* o vuelco Inicial de los acontecimientos que hace nacer al personaje y lo inserta en un universo de reglas que le preceden, le preexisten y lo determinan. 2) *episodios*, tiempo de aprendizaje, la aventura y 3) *desenlace*, reconocimiento de sí, de los otros, exclusión y muerte. Pero los momentos de *pruebas* se reparten a todo lo largo del relato.

¹⁰ Recordemos brevemente que Bajtin llama “novela fonológica” a aquella en que predomina el punto de vista de un peculiar narrador omnisciente, poniendo el ejemplo de Tolstoi, mientras que una novela sería ‘dialógica’ en la medida en que incorpora a personajes que actúan por sí mismos, con autonomía y diferentes puntos de vista, escapando a la sujeción del narrador, es decir en la medida en que el narrador es capaz de crear alteridades (el ejemplo que propone es el de Dostoievski). En Tolstoi afirma. “existe sólo un sujeto cognoscitivo y todos los demás son únicamente objetos de su cognición” (*Problemas de la poética de Dostoievski*. F.C.E. 1986, p. 106). Refiriéndose a Dostolevski, en cambio, señala que “la novela polifónica de Dostoievski es una posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falta de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es él’ o ‘yo’ sino un ‘tú’ con valor pleno, es decir un otro yo equitativo y ajeno (un ‘tú eres’).

El decurso oscuro de los deseos que guían a Otálora aparece imponiéndosele, lo mismo que los hechos y subrayan su desconocimiento:

“Proyección o error del alcohol, el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo”, “con inconfesada y tal vez ignorada tristeza”, “oscuramente compara

El *ser sujeto* sería una potencialidad de acceso a hablar por él, a un momento privilegiado y una *construcción del lector* a partir de los enunciados que caracterizan al personaje y los que emiten los otros. El personaje es el efecto de su decir y del decir de los otros, en un cruce con el discurso de los modelos de la tradición literaria que el héroe recoge en sus atributos, junto a la evocación de la propia historia que el texto suscita en el lector. Estamos frente a una forma de *intertextualidad* porque Otálora responde desde el retrato y desde sus acciones al modelo o arquetipo del *gaucho* (a partir de una referencia al del *compadrito* que Borges no desarrolla) y ese modelo se combina también con el del *bandido* o *caudillo*.

Desde el comienzo en que veíamos surgir el ‘duelo’ imaginario aparecen las múltiples figuraciones del *tema del doble*, unido siempre a la muerte, al borramiento de las diferencias y de la alteridad, a la fusión. Ajeno a un verdadero saber sobre sí (no hay reflexión sino reflejo), el personaje se ve en Bandeira a través de un “espejo de luna empañada” (como lo descubre la mirada de Otálora cuando entra por primera vez a la habitación del jefe), detrás del vidrio oscuro de la alienación.

En esta matriz de acciones que es el relato *¿quién es el sujeto?*, ¿habrá un personaje privilegiado, entonces *que pone en posición el texto* para el lector?

Lo que podemos llamar *sujeto del relato* no estaría en el personaje ni en el narrador sino en el *ir siendo del* relato, en la relación entre el autor y el lector y lo que el personaje “hace” para nosotros en el relato, en el “*entre*”. El narrador configura un ‘hablante ficticio’ que nos transmite una ficción de vida (B.O) que dependió de otra (A.B.) que le guió en su desear subalterno. Entre los dos, destacados sobre la contextualización que ofrecen los demás personajes y situaciones, se establece la sutil red narrativa, recorte de discurso que llamamos texto’. Y todo texto se construye (incluido el de la sesión) por el juego de dos (que incluye el tres como referente simbólico, por lo menos en la neurosis)¹¹.

¹¹ He buscado cercar aproximadamente lo que podemos llamar el ‘sujeto.’ en un texto literario y también en una sesión de análisis: desde quién son emitidos o desde qué posición, esos enunciados que nos apelan y convocan la interpretación (silencio y palabra). El acercamiento entre una obra literaria, el cuento de Borges, y un fragmento de sesión, como recorte de un discurso mayor, es metafórico y las homologías entre ambos sólo deben oficiar como formas abiertas de reflexión.

Por eso, a pesar de que la posición del narrador pueda ser monológica, al apuntar el relato, en varias oportunidades a sus propias *circunstancias de enunciación*, alude al dialogismo inherente al lenguaje mismo. Esto es mostrado en muchas frases como: “Ignoro los detalles de su aventura”...estas páginas”. “el hombre que entreteje estos símbolos”, “este resumen puede ser útil”, “aquí la historia se complica y se ahonda”, “otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día”. Para estos fenómenos Julia Kristeva usa la expresión diada dialógica”.

Por otra parte los aportes de Bajtin sobre lo monológico y lo dialógico en la narrativa abren múltiples vías de reflexión sobre la especial comunicación psicoanalítica. Por ejemplo y a partir de lo dicho acerca de la posición del narrador en este cuento, ¿cuál sería el rasgo de una escucha monológica? También, paralelamente, podemos pensar la ‘resistencia’ particular de la postura monológica del paciente en su relato. Refiriéndose a la relación del narrador y el héroe señala Bajtin: “...las conciencias ajenas no pueden ser contempladas, analizadas, definidas como objetos, como cosas; con ellas, sólo es posible una comunicación dialógica. Pensar en estas conciencias significa hablar con ellas, en caso contrario, ellas en seguida empiezan a mostrarnos su lado objetal: se callan, se cierran y se convierten en imágenes concluidas y objetales”¹².

Una escucha dialógica conlleva en la práctica psicoanalítica la necesidad de mantenerse en la inseguridad de las teorías, en el cruce de ellas, el manejarse con diagnósticos conjeturales y poder oír los diferentes ‘personajes’ del paciente y las diferentes imágenes que somos para él. La obra literaria, como el discurso del paciente, evoca en nosotros más fantasmas, pensamientos e interrogantes de los que cualquier teorización puede dar cuenta y nos ubica en el problema de mantener la palabra en medio de la incerteza.

Lacan se ubica en una posición extrema al tratar de conceptualizar al sujeto psicoanalítico en la necesidad de no entificarlo al acercarse a la subjetividad. Por eso afirma que: “el sujeto no se aprehende a si mismo, el sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado, se bloquea, es aspirado por la imagen a la vez engañosa y realizada del otro o también por su propia imagen especular” (Seminario II. Ed. Paidós, 1988, pág. 88).

Pero, creemos que en Borges no se desdibuja totalmente una forma de sujeto, sino

¹² Cf. Bajtin, ob. cit. pág. 101

que aparece lo que podemos llamar 'sujeto diferido' al infinito, por la remisión permanente a otro y la alusión denunciada del origen imposible o fallado, en un mundo de personajes hechos de la textura de los sueños (cf. Everything and Nothing en *El Hacedor*). Esa remisión permanente evoca la imposibilidad de pensamos garantidos por el decir de alguien y menos por nuestro propio decir. La alteridad última en *El muerto* es la de la muerte, pero lo que revela es la dimensión de engaño de la posición de sujeto deseante tragada por la captura imaginaria. Aun así el saber de la muerte y el saberse engañado procuran una comprensión inédita que es, al mismo tiempo, una alegorización ejemplar de la vida humana y de nuestra comprensión diferida de todo acontecimiento.

Marzo de 1991.