

El amor cortés: Escenas amorosas que sostienen mundos. Caso Borges

Miriam Di Gerónimo

UNCuyo
mndigeronimo@yahoo.com.ar
Argentina

Resumen: ¿Por qué hablar de amor cortés a principios del siglo XXI? ¿Por qué inscribir a Borges, autor del siglo XX, como uno de sus representantes? Este trabajo, apelando a la literatura aplicada al psicoanálisis, tratará de dar respuestas a estos interrogantes. Para ello, recurrirá a dos autores fundamentales: Zizek (2003) quien sostiene que "la lógica del amor cortés sigue definiendo los parámetros dentro de los cuales los dos sexos se relacionan entre sí". Lacan (1990), por su parte, a pesar de los siglos transcurridos, reconoce que "la influencia de dicha poesía es decisiva para nosotros". En efecto, todavía quedan las "huellas" en la configuración de la pareja actual y, se agrega, en casi toda la narrativa sentimental latinoamericana del boom y del postboom.

Así, desde la poética de la ficción, se hacen presentes las características del amor cortés como anamorfosis y vacío: simulación y artificio; opacidad, lo indescifrable, oscuridad, secreto y muerte. La obra no remite a lo real, es autorreferencial, tiene en sí misma las claves del desciframiento, se inscribe, así, en el código, en su dimensión significante. Poemas de Borges desde 1923 hasta 1985 serán ejemplos de estas formulaciones.

Palabras clave: Literatura y psicoanálisis; Amor cortés; Novela sentimental; Borges.

Title and subtitle: Courteous Love: Love scenes holding worlds. Case Borges.

Abstract: Why speak about courteous love at the beginning of 21st century? Why Borges, a 20th century writer, should be registered as one of its representatives?

This work, invoking literature applied to psychoanalysis, will try to give answers to such questions. To this end, it will draw on two essential authors: Zizek (2003) who holds that "the logic of courteous love keeps defining the parameters within which the two genders relate to each other". Lacan (1990), for his part, acknowledges that "the influence of such poetry is decisive for us" despite the centuries passed by. Indeed, its "traces" still remain in the configuration of the current couple and, we add, in all the post-Boom Latin American sentimental narrative.

Thus, from the poetics of fiction, the courteous love features arise such as anamorphosis and emptiness; simulation and artifice; opacity, the indecipherable, darkness, secret, and death. Work does not refer to the real, it is self-referential, it has in itself the deciphering keys; so entering itself into the code, into its meaningful dimension.

Borges' poems from 1923 up to 1985 will be used as examples of these formulations.

Keywords: Literature and psychoanalysis; Courteous love; Sentimental novel; Borges

A través de la lectura frecuente de la obra de Borges como objeto de investigación había advertido que la presencia del tema del amor era constante en la poesía, no así en su prosa, según considera el mismo autor con sus propias palabras. Así, pueden encontrarse poemas amorosos desde el primer libro de 1923, *Fervor de Buenos Aires*, hasta el último de 1985 (*Los conjurados*). Cuando decidí estudiar este tema en la obra de Borges (Di Gerónimo, 2005: 69-82) suponía que la bibliografía sería ingente como sucede con otros motivos como el tiempo, la muerte, la ceguera, los espejos, los sueños, etc. La sorpresa fue enorme ya que casi no hay estudios críticos sobre este tema y los que existen hacen una mala lectura, sesgada y/o tendenciosa. En cuanto se revisan las opiniones de la bibliografía específica se descubre que los mismos especialistas se han dejado engañar por la imagen pudorosa que, deliberadamente, el autor ha pretendido difundir y por el estereotipo cultural argentino que considera a Borges como un autor más intelectual que emotivo.

En la opinión de María Esther Vázquez este tema aparece, "como telón de fondo". La autora se refiere concretamente a "variadas y tenues presencias femeninas /que/ acompañaron su pensamiento como una especie de telón de fondo, durante muchos días y muchas noches insomnes a lo largo de su vida" (Vázquez, 1984: 32). María Esther Vázquez y Guillermo Sucre (1967), entre otros, encuentran la causa de esta actitud de distanciamiento de lo afectivo en la personalidad del autor: en la timidez y el pudor.

Octavio Paz, en un ensayo profundo y esclarecedor (1991) caracteriza a Borges como una inteligencia lúcida en la que hay una "gran ausencia: el amor." Luego agrega una reflexión interesante que nos servirá de punto de partida: "Ni el amor sublime ni el terrestre, ni Dante ni Propercio". ¿De qué naturaleza es, entonces, el amor en Borges? Para responder a esta pregunta hemos decidido abordar el tema desde la óptica psicoanalítica que inscribe el amor cortés en anamorfosis (Lacan, *Seminario 7*, 1990) y *El amor cortés, o la mujer como la Cosa*¹ (Slavoj Zizek, 2003).

Una anamorfosis o anamorfismo, según el Diccionario de la Real Academia Española, es una "pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire". Si tenemos en cuenta la etimología: el término, que deriva del griego, figura en Sebastián Yarza² con la siguiente explicación: es un sustantivo (de 3ª declinación) que significa "dar nueva forma, rehacer". La idea de "nueva" o "re-" se lo da el prefijo preposicional *aná*. En sentido figurado, se relaciona con "innovación", "recreación", "renovación".

La anamorfosis, como procedimiento constituye una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico (como por ejemplo utilizando un

¹ La Cosa como "ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad", según Lacan.

² Florencio I. Sebastián Yarza. *Diccionario griego-español*. 2 vol. Barcelona: Sopena, 1999.

espejo curvo), o a través de un cálculo matemático. En el dominio del arte, es un efecto perspectivo utilizado para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado, desde el que el elemento cobra una forma proporcionada y clara. La anamorfosis fue un método descrito en los estudios de Piero della Francesca sobre perspectiva y atribuido a Leonardo, como casi todo.



El cuadro de Los Embajadores de Hans Holbein el Joven, de 1533, (actualmente en National Gallery, Londres) contiene a los pies de la tabla la anamorfosis de una calavera, como símbolo de vanidad o de muerte. La imagen está distorsionada. El artista, al pintar no mira directamente la realidad sino que lo hace guiado solamente por lo que se refleja en un espejo curvo. Está pintada de manera que sólo podemos

reconocerla con una vista rasante, indirecta, de costado. Para corregir la deformación y poder observar la calavera sin la utilización de un medio informático, nos podemos valer del dorso de una cuchara. De manera que el reflejo sobre la superficie curva y reflectante de la cuchara, corrige el efecto de la perspectiva en la pintura. La trasposición de formas, la metáfora del sujeto en sentido literal propone el desplazamiento del espectador que la anamorfosis implica. La palabra anamorfosis, aunque utiliza dos raíces griegas reales *aná* (sobre, por encima) *morfosis*, parte de una etimología ficticia: una simulación. Ante este fenómeno, es preciso el declinar de los sentidos, la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar y a desmentir, lo que la mirada, víctima de su ingenuidad o del puntual arreglo de un artificio da por cierto. La profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente o la simulada —y por ello sospechosa-compacidad de los objetos conlleva la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de sus texturas.

La lectura barroca rechaza la interpretación de ese objeto “extraño” como la concha o del cráneo. En este período, sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso —el otro de la representación— *la pulsión del simulacro* que, emblemáticamente, se desenmascara y resuelve en la muerte. El objeto indescifrable se vuelve misterioso por su opacidad, oscuridad y secreto.

En mi opinión, Lacan (1990) en el *Seminario 7* dedica un espacio importante a la creación artística, no es casual que comience este capítulo describiendo los dibujos de la cueva de Altamira para reconocer “la historia del arte como una ilusión del espacio”. Si se me permite, creo que lo he expuesto hasta el momento puede complicarse o bien, puede admitir más de una explicación. En efecto, en relación con la mimesis, es decir con la representación que supone todo arte (*téxne*: técnica: “la anamorfosis es un éxito de la técnica”, dice Lacan, 1990) poético (de su étimo griego: poíéo hacer) es híbrido en el cuadro de Hans Holbein. Así en la parte superior opera tradicionalmente con la referencia de lo real, arte mimético, de la teoría del reflejo, por lo tanto, real, con efecto fotográfico, de copia, para nosotros. Sin embargo, en ese contexto habitual, se inserta un objeto extraño, que vaga suspendido que no está asido a nada ni a nadie, allí es cuando se produce la torsión y se vuelve a la etimología presente en el prefijo *aná*: sobre, encima; en este sentido: sobreilusión. Se trata de una manipulación de la ilusión. El espejo de la ficción realista se rompe y se instaura el juego siniestro freudiano: en lo familiar está oculto el objeto que resulta inquietante tanto por la técnica como por la existencia simbólica del objeto calavera. Así, desde la poética de la ficción, se hacen presentes las características de la anamorfosis como simulación y artificio: opacidad, lo indescifrable, oscuridad y secreto. Aspectos que, también son constitutivos del amor cortés. La obra no remite a lo real, es autorreferencial, tiene en sí misma las claves del desciframiento no en su relación con lo real, se inscribe así en el código, en su dimensión significante, “se apela al código mismo como referencia”. La obra es inmanente.

En este sentido acota Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción* (1993):

La ficción tiene una indeclinable vocación de "realidad". La resistencia del lector es siempre fuerte contra el autotelismo del texto. La lectura se opone al *coup de dés* de toda significación autotética o todo absurdo y vacío referenciales. Cuando esa traslación [a lo real] no es posible en los términos de la referencia, se metaforiza. El mundo que llamamos real (que no es otro que el histórico del lector en cada momento) impone el límite desde el que se lee o interpreta toda metáfora. [...]. Si ésta [la interpretación] no es posible como interpretación de la historia, se apela al código mismo como referencia (Pozuelo Yvancos, 1993: 248).

En diversos trabajos que he publicado sobre este autor desde 1990, me he ocupado de describir cómo Borges inaugura un nuevo paradigma en la literatura del siglo XX o que al menos tiene una participación decisiva en ella. Este nuevo paradigma lo he visto y lo veo fundado en una concepción literaria que conoce dos actitudes primordiales: una consiste en que Borges no considera el trabajo literario como una 'mimesis de la realidad', y así su literatura nada tiene que ver con realismo. Borges postula más bien el trabajo literario como 'mimesis de la literatura/ficción', en el sentido de un juego con referencias literarias, en un entrelazamiento de relaciones que aparecen como intertextualidad. Con lo cual queda claro que el mundo, la realidad está constituida por signos, a veces, inventados porque además Borges inventa/imagina textos a los que refiere.

Para Lacan (1990), en el *Seminario 7*, el objetivo del artista al pintar en la tela es la organización alrededor de ese vacío que designa justamente el lugar de la Cosa. En la medida en que la pintura aprende progresivamente a dominar ese vacío, a delimitarlo tan de cerca que se consagra a fijarlo bajo la forma de la ilusión del espacio. El espacio es algo diferente de la creación del vacío (Lacan, 1990: 172-173).

La obra de arte es, por lo tanto, ilusión, que es diferente de la creación de un espacio. El artista mediante la técnica crea la ilusión que circunscribe y da cuenta de la Cosa. Define una realidad en tanto que la oculta, así pone en evidencia la Cosa. En este sentido acota: "Dando la imitación del objeto hace de él otra cosa. El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a limitarla, presentificarla y a ausentificarla" (Lacan, 1990: 174).

Entonces: ¿qué es la Cosa? El psicoanalista Luis Salamone (2010) responde:

Cosa que Freud aisló como el primer exterior en torno al cual se organiza todo el andar del sujeto con relación al mundo de sus deseos, ese objeto que por naturaleza, está perdido. Ese Otro absoluto que se procurará reencontrar, pero como mucho sólo reviviremos en sus coordenadas de placer, esto es la nostalgia. La sublimación eleva un objeto a la dignidad de la Cosa. El amor cortés tendrá que ver con la sublimación del objeto femenino" (Salamone, 2010: 19).

Desde esta óptica leemos a Borges en su poema: "Posesión del ayer" de 1985 de *Los conjurados*, último libro de poemas del autor:

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua nostalgia. Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de las esperanzas. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos (Borges, 1989: 482).

¿Por qué inscribir a Borges (autor del siglo XX) o por qué hablar de amor cortés a principios del siglo XXI? Los autores citados sostienen que "la lógica del amor cortés sigue definiendo los parámetros dentro de los cuales los dos sexos se relacionan entre sí" (Zizek, 2003: 135). Para Lacan (1990), a pesar de los siglos transcurridos, "la influencia de dicha poesía fue decisiva para nosotros" (187), todavía quedan las "huellas" en la configuración de la pareja actual. Sin embargo, el tratamiento del tema en ambos pensadores es diferente.

Lacan (1990) evoca varios autores en perspectiva consecución diacrónica. El tratamiento del tema en Zizek (2003) es antievolucionistas si se quiere, me ocuparé de cada uno. Así, Lacan (1990) remite al *Ars Amandi* (Arte de amar) de Ovidio (siglo), sobre todo en la fórmula: *Arte regendas Amor*: "el amor debe ser regido por el arte" que remite al significante, al lenguaje y a la función poética. También Lacan (1990) lee en Ovidio: *Militiae species amor est*: "el amor es una especie de servicio militar", de militancia, que alude a las continuas y, a veces, arbitrarias pruebas a las que debe someterse el poeta para procurar el amor de la Dama.

El siguiente hito importante que menciona Lacan (1990) en la línea del amor cortés, vinculado directamente como traductor de Ovidio, es Chrétien de Troyes, clérigo del siglo XII. Se trata uno de los iniciadores de la literatura cortesana en Francia que algunos consideran fundador de la novela occidental y, según sus lectores especializados más modernos, rinde cuentas de la idea del deseo y la sexualidad vigentes en la época. *Lancelot* e *Yvain*, compuestas hacia 1175, aparecen como sus novelas más célebres y complementarias, en las que trata de la oposición moral entre el sentido del honor y la pasión adúltera; y, además, de la dificultad de conciliar la aventura caballeresca y el amor conyugal.

Luego Lacan (1990) refiere a la caballería en el ejemplo inolvidable de Don Quijote (siglo XVII) que corteja "idealmente" a Dulcinea cuyo nombre verdadero es Aldonza Lorenzo. El nombre quizá fue inspirado a Cervantes por el de los pastores Dulcineo y

Dulcina, personajes de la novela pastoril, entre otros géneros a los que parodia. La tradición manda que todo noble caballero tenga un escudero y una dama en su corazón a quien dedicarle sus victorias y por quien deba pelear en las batallas. Así se lee en el libro de Cervantes:

Se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a este le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (Primera parte, capítulo I, 2004: 33).

Contrapuesta a la imagen idealizada que Don Quijote tenía de ella, aclara más adelante el narrador: "dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha", remitiendo a la dimensión real de la mujer.

El poeta más moderno que inscribe Lacan (1990) en la línea del amor cortés es André Breton (1896-1966), quien vivió en la primera mitad del siglo XX y que escribió el *Manifiesto del Surrealismo*. Para el psicoanalista francés: "Breton también hace surgir el amor loco en el lugar de la Cosa".

Según Fernando Buen Abad Domínguez (2011), para Breton:

Amar, si es absolutamente genuino, implica por eso el movimiento profundo de una fermentación emocional candente que trae respuestas y preguntas bajo una sensibilidad que, esencialmente, ha engendrado su hermandad natural con la Revolución Socialista. Nadie que de verdad ame puede no desear que los demás vivan esa experiencia y eso significa amor de todos entre todos. Que no conocemos en las sociedades divididas en clases. Bretón entendió que la Revolución Socialista y el Amor Loco mantienen una alianza implacable de actualidades, actualizaciones mutuas, por la dialéctica misma de la historia y aún sobre los escombros históricos sucesivos de la dialéctica política y del Capitalismo agonizante (Buen Abad Domínguez, 2011).

Y resulta que, al cabo de una docena de siglos, con la ayuda de esas mágicas palabras, un grupo de poetas se dedica a convertir esto, a la letra, "en una verdadera operación de encantamiento artístico" (Lacan, 1990: 188). La seducción se ejerce por medio del lenguaje en la función poética³. Aún hoy, a las mujeres les encanta que les hablen de amor, testimonia Lacan (1990). La función poética en el amor cortés es una sublimación de la dama. Convención social y literaria que se sitúa en el lugar de la

³ Entendemos por función poética, siguiendo a Roman Jakobson, a aquella que consiste en transgredir de manera intencional o no intencional, una norma estándar, un código de representación visual, estética, lógica, semántica o ideológica.

Cosa para manifestar cierto malestar en la cultura. Nos preguntamos con Lacan (1990): "¿cuál es la posición efectiva de la mujer en la sociedad feudal?" En principio, la situación de sometimiento que responde a dos amos sucesivos: el padre y el marido. No hay que soslayar el caso particular de la casada destinada al maltrato arbitrario, de los casamientos arreglados y, "en lo que se refiere estrictamente a las estructuras elementales del parentesco –tan sólo un correlato de las funciones de intercambio social, el soporte de cierta cantidad de bienes y de signos de poder. Está identificada esencialmente con una función social que no deja ningún lugar a su persona y a su propia libertad –exceptuando su referencia al derecho religioso" (180). En este contexto comienza a ejercerse la muy curiosa función del poeta cortés. En esa situación social –si consideramos con Gomes que los géneros son fenómenos sociales (Gomes, 1999: 19)- acotamos que "el sistema feudal" rige las relaciones de vasallaje en la cual hay un esclavo y un amo, trasladadas a la literatura, el poeta está subordinado a los arbitrios de la dama. El punto de partida del amor cortés, ubicado entre los siglos XI y XIII en Alemania y Francia, "es el de ser una escolástica del amor desgraciado". Con la salvedad del significante, los términos se recortan, se vuelven a encontrar –se trata de un mismo sistema". Dicho sistema permanece intacto hasta hoy tanto en los poemas, como en las canciones populares (en el bolero, en las baladas, en el tango, en algunas letras de folklore tradicional argentino) y en las relaciones de pareja actuales, como trataremos de demostrar más adelante. Es cuestión de aguzar el oído hoy, escuchando radio aparecerán estos motivos casi sin variación. La presencia del ícono del amor cortés funciona hoy como sostén de las escenas de la novela sentimental hispanoamericana de los siglos XX y XXI (Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* o Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, por citar dos hitos importantes).

Este rito particular en el que se representan las normas que reglan el intercambio de los partenaires (recompensa, clemencia, gracia) (Lacan, 1990: 180). El enamorado debe pasar numerosas pruebas, a veces arbitrarias, para obtener los favores de la dama. En la lógica del amor cortés, la mujer se encuentra en un lugar privilegiado, muy pocas veces la literatura le ha delegado este sitio sobre todo en una época cuyas coordenadas históricas para nada favorecerían una promoción, una liberación (Lacan, 1990: 180).

Lo que interesa y llama la atención es cómo, desde el punto de vista de la estructura es que una actividad de creación poética haya podido ejercer una influencia determinante en las costumbres, cuya matriz fue olvidada pero que se reproduce hasta promediar el siglo XX (Lacan, 1990: 183).

El objeto femenino se introduce por la vía de la privación, de la inaccesibilidad, cualquiera sea la posición social de los amantes y cuyo tema estructurador es el duelo, incluso el duelo llevado hasta la muerte. Al respecto, acota Lacan (1990): "No hay

posibilidad de cantar a la Dama, en su posición poética, sin el presupuesto de una barrera que la rodea y la aísla" (183).

La designación del objeto de amor (*Domne*) es invocado con el término masculinizado *Mi Dom*, es decir, mi señor. La *Donna*, la Dama, es aquella que en esta oportunidad domina (Lacan, 1990: 184). "Esa Dama, entonces, se presenta con caracteres despersonalizados hasta el punto que muchos observaron que todos parecía dirigirse a la misma persona" (183).

"En este campo poético el objeto femenino está vaciado de toda sustancia real", está sublimado en la Cosa, en el sistema de significantes, ligado esencialmente a la simbolización. "Es esto lo que a continuación le hace tan fácil a determinado poeta metafísico" —así llamado por Lacan (1990: 183)—, como Dante que hace de Beatriz, mujer de existencia real, equivalente de la filosofía y de la ciencia sagrada.

Aquí viene oportunamente el caso de Garcilaso de la Vega (1501-1535), poeta del siglo XVI, aunque no corresponde exactamente al trovador de la Edad Media, pertenece al Renacimiento, lo elegimos en principio, porque escribe en español. A pesar de que los trovadores medievales utilizaron la lengua vulgar, como el provenzal, estaríamos leyendo traducciones y ese constituiría un impedimento para estudiar la poesía. La misma vida de Garcilaso de la Vega es ejemplo de amor cortés; es el prototipo de cortesano del Renacimiento: hombre de armas y de letras. Él cumplía los ideales de la época de poeta guerrero y caballero, que combatió bajo las huestes de Carlos V de Alemania y I de España, se casó por conveniencia -como era habitual en la época- con Elena de Zúñiga, dama de doña Leonor, hermana de Carlos I; por ello Garcilaso entró a formar parte del séquito de ésta. La mayoría de los estudiosos de la obra de Garcilaso coinciden en afirmar que la destinataria de su poesía amorosa es Isabel Freire, dama de la corte portuguesa, casada, que murió prematuramente. Nunca se sabrá si Garcilaso estuvo realmente enamorado de Isabel Freire, pero lo que sí es evidente es que él procurará crearse una biografía poética de matriz cortés y petrarquista, novelable dentro de este molde. De la misma manera que él creía en el autobiografismo del *Cancionero* de Petrarca.

En la obra de Garcilaso, Isabel Freire canta bajo el anagrama de Elisa en sus versos, que a ella son debidos.

Égloga I

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de contar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
(de pacer olvidadas) escuchando.

....
Salicio:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!,
estoy muriendo, y aún la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.
¿De un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
de ella salir un hora?

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo (Garcilaso de la Vega, 1999: 15).

Este último verso desgarrador y desgarrante funciona como estribillo de la composición que tiene más de cuatrocientos versos, su reiteración cada catorce, en la forma de la estancia, acentúa el patetismo.

En literatura no sería lícito hablar de sinceridad, sino de efecto. Sin embargo, aunque la poesía de Garcilaso encarna la lógica-psicología del amor cortés y su modalidad poética se inscriba voluntariamente en la adhesión a modelos italianizantes (sobre todo en la medida del endecasílabo y en el tópico de la mujer idealizada de Petrarca: Laura o l'aura) y clásicos no podemos dejar de considerar la sinceridad del poeta más allá de la forma adoptada. La *Égloga* tiene la resonancia de lo auténtico: su patetismo y vehemencia hacen conmover al lector para que se identifique con su dolor. El motivo de la ausencia, el abandono y la despedida son leit-motivs típicos del amor cortés, como observamos en la poesía borgeana, justamente esos son los títulos de dos de sus poemas.

El poema llamado "Ausencia" recrea precisamente ese sentimiento de la falta del enamorado que resulta implacable, fatal e inevitable y que el yo lírico enuncia a través de una interrogación retórica, impedido de dar una respuesta a su requerimiento:

¿En qué hondonada esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia
que como un sol terrible, sin ocaso,
brilla definitiva y despiadada?
Tu ausencia me rodea
como la cuerda a la garganta

el mar al que se hunde"⁴.

Además del intenso dramatismo doloroso que trasuntan estos versos, llama la atención en esta cita el uso de la luz como referente figurado con el cual se asocia la ausencia. Podemos leer más arriba en el mismo poema:

Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentido, iguales
a luces en el día"⁵.

En estos versos sorprende la insólita semejanza que el sujeto lírico establece desde la forma, en la asociación desusada, pero no desde el contenido; ya que cualquier mortal que haya estado enamorado alguna vez se reconoce en ese sentimiento que expresa Borges por medio del cual todas las cosas adquieren sentido por la presencia de la persona amada; cuando ésta falta todo se vuelve monótono, carente de valor y solidez como "las luces del día".

El poema "Despedida" consigna, desde el título, un momento puntual en la experiencia amorosa que ha sido destacado por los poetas de todas las épocas:

"Entre mi amor y yo han de levantarse
trescientas noches como trescientas paredes
y el mar será una magia entre nosotros.

No habrá sino recuerdos.
Oh tardes merecidas por la pena,
noches esperanzadas de mirarte,
campos de mi camino, firmamento
que estoy viendo y perdiendo...
Definitiva como un mármol
entristecerá tu ausencia otras tardes"⁶.

Estos poemas juveniles de *Fervor de Buenos Aires* inauguran el tono y el temple que mantendrá hasta el final su poesía amorosa: la nostalgia, la melancolía y la pasión frustrada. En este libro se manifiesta el motivo del amor negado o imposible por no ser correspondido, que será persistente en gran parte de su producción amoratoria.

La expresión: "tu ausencia definitiva como un mármol" y los versos citados de Garcilaso dan cuenta de un objeto de amor que Lacan (1990) designa como "enloquecedor", "un partenaire inhumano", nada más alejado de un "semejante" en la visión de Žižek (2003).

⁴ J. L. Borges. "Ausencia". De: *Fervor de Buenos Aires*. En sus: *Obras Completas I*: 41.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. L. Borges. "Despedida". De: *Fervor de Buenos Aires*. En sus: *Obras Completas I*: 50.

Es necesario citar nuevamente a Lacan (1990) para comprender este aspecto fundamental de la dama:

Nunca la dama es calificada por sus virtudes reales y concretas, por su sabiduría, su prudencia o ni siquiera su pertinencia. Si es calificada de sabia, sólo es en la medida en que participa de una sabiduría inmaterial, en tanto que más que ejercer sus funciones, las representa (185).

Desde la anamorfosis, según Lacan (1990), también puede precisarse la función narcisista:

La pequeña imagen que esta anamorfosis nos representa está allí para hacernos ver de qué función del espejo se trata. Es un espejo más allá del cual el ideal del sujeto se proyecta sólo por accidente. El espejo, dado el caso, puede implicar los mecanismos del narcisismo y, principalmente, la disminución destructiva, agresiva. Cumple, además, la función de límite. Es lo que no se puede franquear (Lacan, 1990: 185).

En los versos leídos de Borges y de Garcilaso se pone en evidencia lo que Zizek (2003) llama: el teatro masoquista (origen en el siglo XIX) del amor cortés: "precisamente esta lógica del rechazo [es] lo que nos permite entender la paradoja fundamental de la actitud masoquista", la típica escena. [...] Es el siervo el que escribe el guión, es decir, quien realmente lleva las riendas y dicta la actividad de la mujer (*dominatrix*): pone en escena su propia servidumbre" (Zizek, 2003: 140).

La función narcisista del espejo se pone en evidencia en el poema "1964" (Borges, 1974: 920) el yo se dirige a una segunda persona pero que corresponde a sí mismo, como si le hablara frente al espejo. De esta manera el sujeto lírico constituye "el otro, el mismo" que da título al libro al cual pertenece. Tal vez Borges tome esta modalidad de desdoblamiento en imágenes que acentúan cada vez más su dolor. El yo lírico habla a través de sentencias inapelable que dejan traslucir una cierta costumbre para la desdicha:

"Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.
Ya no compartirás la clara luna
Ni los lentos jardines /.../".

Las figuras retóricas siguientes, principalmente metáforas, condensan, desde el significado, asociaciones arbitrarias pero fusionadas con la pena del poeta:

"/.../. Ya no hay una
Luna que no sea espejo del pasado,
Cristal de soledad, sol de agonías".

La forma de expresión de la metáfora es original puesto que no se trata de algo subjetivo, que dejara un resquicio para la duda, sino más bien sugiere un veredicto al expresar por la vía negativa, una afirmación.

"Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;
Un instante cualquiera es más profundo
y diverso que el mar".

Hasta que aparece, en el momento climático del poema y en una sucesión de metáforas paralelas, la muerte como el último reducto en el cual refugiarse, como una tabla de salvación:

"/.../ La vida es corta
Y aunque las horas son tan largas, una
Oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
Que nos libra del sol y de la luna
Y del amor".

Después siguen los versos en los cuales se reanuda el tono resignado que se expresa, sintácticamente, con las frases verbales: "debe ser" o bien: "tener que ser" que imponen una obligación, como si a partir de la forma de la frase pudiera decretarse el mandato de seguir viviendo.

"La dicha que me diste
y me quitaste debe ser borrada;
Lo que era todo tiene que ser nada".

Finalmente, en el último terceto se expresa el estado de ánimo del yo lírico: la tristeza y la melancolía:

"Sólo me queda el goce de estar triste,
Esa vana costumbre que me inclina
Al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina".

Para explicar este estado desesperado del amante no correspondido, leemos a Lacan (1990):

Ahora bien, la paradoja de lo que se puede denominar, desde la perspectiva del principio del placer [...]. En la medida en que se sostiene el placer de desear, es decir, en todo su rigor, el placer de experimentar un displacer, puede hablarse de la valoración sexual de los estados preliminares del acto de amor (Lacan, 1990: 187).

El poema "Amorosa anticipación" de J. L. Borges, puede leerse desde la formulación del amor cortés que Lacan (1990) proporciona en *Aun*, "aparentemente similar; aunque fundamentalmente distinta": "Una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos".

Ahora quisiera analizar el último poema seleccionado: "Inscripción", que oficia como dedicatoria de *Los conjurados* de 1985, último libro del autor.

Mi interpretación estará precedida de la perspectiva psicoanalítica de Zizek (2003), como marco teórico. Este poema podría significar el punto cuando emerge el verdadero amor, amor como metáfora en el preciso sentido lacaniano⁷, somos testigos del instante sublime en que *erómenos* (el amado) se convierte en *erastés* (el amante), estrechando [metafóricamente] la mano de ella y "retribuyendo su amor". Este momento designa el "milagro" del amor, el momento de la "respuesta de lo real"; que, como tal, quizá permite entender lo que Lacan (1990) concibe al insistir en que el sujeto mismo tiene el estatuto de una "respuesta de lo real".

Así lo explica Zizek (2003):

Es decir, hasta esta inversión, el amado tiene el estatuto de un objeto [...]. Nos enfrentamos a una asimetría [...] hay desacuerdo entre lo que el amante ve en el amado y lo que el amado sabe sobre sí. [...] como afirma Lacan, no hay relación entre lo que el amado posee y lo que le falta al amante. [...] Esta inversión designa el punto de la subjetivación: el objeto de amor deviene sujeto en el momento en que responde al llamado de amor. [...] estoy realmente enamorado no cuando estoy simplemente fascinado por el ágalma del otro, sino cuando experimento al otro, objeto de amor, como frágil y perdido, como carente de "eso", y mi amor sin embargo sobrevive a esa pérdida. [...] Y quizá en el amor cortés mismo el momento de más alta realización no sea el consentimiento del acto sexual, ni algún misterioso rito de iniciación, sino simplemente un signo de amor por parte de ella [...] es el momento mágico de cruce de fronteras que separa el espacio fantasmático de la realidad "ordinaria": es como si, en ese momento, el objeto que, de otro modo, pertenece a un espacio otro y sublime, interviniera en la realidad "ordinaria" (Zizek, 2003: 160).

El poema "Inscripción" sugiere una síntesis de lo que constituya, tal vez, la palabra poética en Borges. La naturaleza solemne que reviste el concepto "inscripción" es tan trascendente que no debe soslayarse⁸. Estas palabras que, a manera de dedicatoria, inician el libro, van más allá de ese propósito, condensan lo que significa para este autor

⁷ Lacan. *Seminario .8 La transferencia*, cap. 3 y 4.

⁸ La acepción que da el *Diccionario de la Real Academia Española* del término *inscripción* es la siguiente: "Escrito grabado en piedra, metal u otra materia duradera, para conservar la memoria de una persona, cosa o suceso importante".

la creación: "Escribir un poema es ensayar una magia menor". Ya no se trata de la insatisfacción experimentada, vía del amor, como en los poemas citados anteriormente o como en "El amenazado" de identificar al amor con "magias inútiles". La escritura consiste, para Borges, afirmativamente, en construir una magia. Tiene más fe en la palabra que en el amor considerado como el sentimiento que enajena al hombre o, por lo menos, lo descoloca o desintegra. El poeta es el hacedor —"poietés"— artífice de esa magia. Los instrumentos: el lenguaje y la sintaxis. "Con estos elementos inasibles he formado este libro", dice Borges. La naturaleza de estos ingredientes es misteriosa pero él los combina eficazmente.

La experiencia amorosa en este autor está expresada como una búsqueda que no cesa, que se frustra y que sólo se alivia en la escritura. El escritor crea desde la nada, no hay un saber previo para encarar el amor. Es ignorante en estos menesteres. Reconoce este hueco, este no saber. El amor es una fuerza desmedida que siempre lo ataca por sorpresa.

La superación de ese estado o situación desesperada se produce a través de un deslizamiento que supone un ir desde la certeza de la ignorancia hacia un "saber hacer" con lo inevitable. Ese saber hacer es el arte de la escritura que Borges "sabe manejar". La creación intentaría una forma de no consentir con la castración, lo imposible, la muerte.

La poesía no es una alternativa ilusoria. La palabra constituye una realización tan vital como la realidad misma. Constituye el intento de llenar el hueco dejado por la ausencia de respuestas reales a la realidad misma. La respuesta que no se le da. El gesto poético es tan real como un beso, instaure realidad mediante la acción demiúrgica. El poeta le entrega su ofrenda de amor y la mujer la recibe.

Conclusiones parciales

Los autores de novela sentimental hispanoamericana han adaptado el molde genérico acuñado desde la Edad Media y demuestran en sus manifestaciones más recientes (fines del siglo XX, principios del XXI) que han llegado a concebir un verdadero "retorno a lo emocional", explicitado con anterioridad, en la obra de Borges de manera contundente, en mayor medida, en la lógica del amor cortés.

Si como dijimos, los géneros literarios son fenómenos sociales, podemos asumir que las representaciones del amor en las distintas épocas obedecen a un contexto social y político determinado. Lo extraño es que, pasados los siglos, el mismo esquema se repita casi sin variación posible.

En líneas generales podemos afirmar con Ramiro Zó (2012) que, en la primera mitad del siglo XX, la novela hispanoamericana se desentiende de cuestiones afectivas hasta desembocar en una explosión emocional (en la segunda mitad) con la aparición de

una nueva narrativa alimentada de un trato intensivo con la cotidianeidad (Skármeta, [1981] 1984: 269) y en la literatura escrita por mujeres (Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, etc)⁹.

Las novelas de Julio Cortázar y Manuel Puig merecen destacarse como hitos insoslayables en la novela sentimental. En el caso de *Rayuela* (1963), en lo que se dado en llamar, sobre todo, "el idioma de los sentimientos" que prevalece sobre la razón. Manuel Puig ha sido considerado por la crítica como bisagra entre "boom" y "postboom". En este marco, ha empleado diversos registros verbales provenientes de los medios de comunicación masivos y de formas populares como: el cine, la canción popular (tangos, boleros), el radioteatro y la reactivación de géneros narrativos menores como el folletín (Goic, 1987: 449). Estos claros antecedentes se materializan en obras de Alfredo Bryce Echenique *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* ([1984] 2003) y en Vargas Llosa en su novela *La tía Julia y el escribidor* ([1997] 2006)¹⁰.

⁹ Cfr. Ramiro Esteban Zó. *La ficcionalización de la materia amorosa como contenido del recuerdo en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique (1968-2005)*. Mendoza, 2012. Tesis doctoral inédita.

¹⁰ Cfr. *Ibid.*

Bibliografía

a) Fuentes

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas II (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Corpus seleccionado

Borges, Jorge Luis. "Ausencia". De: *Fervor de Buenos Aires*. En sus: *Obras Completas I*: 41.

Borges, Jorge Luis. "Despedida". De: *Fervor de Buenos Aires*. En sus: *Obras Completas I*: 50.

Borges, Jorge Luis. "Amorosa anticipación". De: *Luna de enfrente*. En sus: *Obras Completas I*: 59

Borges, Jorge Luis. "Posesión del ayer". De: *Los conjurados*. En sus: *Obras Completas II*: 482

Borges, Jorge Luis. "Inscripción". De: *Los conjurados*. En sus: *Obras Completas II*: 453.

Vega, Garcilaso de la. *Églogas, canciones y sonetos*. Barcelona: Planeta, 1999.

b) Bibliografía especial

Alazraki, Jaime. "El difícil oficio de la intimidad".

Flores, Angel (Comp.). *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo XXI editores, 1984. 145-168.

Bárbara Cittadini. Prólogo por María Kodama. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005. pp.69- 82.

Buen Abad Domínguez, Fernando. "El Amor Surrealista al servicio de la Revolución Socialista"
<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=3646>
2. Consultado 9/7/2011

Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa, 1999.

Carreño, Víctor. "El amor en Borges". *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Facultades de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia, Venezuela. 32, 1996.

Di Gerónimo, Miriam. "El amor en la poesía de Borges". *Borges y los otros. Jornadas I-II- III (2001/2002/2003)*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005: 69-82.

Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica. Teoría e historia*. Pamplona: EUNSA, 2000.

Kodama, María. "Borges está. No siento su ausencia". *Cambio* 16. Nº1093/2 (nov.1992): 42-44.

Lacan, Jacques. "El amor cortés en anamorfosis". *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1990. 171-189.

Paz, Octavio. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Quintana Tejera, Luis. "La *Égloga I* de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrariados". Universidad Autónoma del Estado de México.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/egloga.html> Consultado 11/7/11

Salamone, Luis Darío. *El amor es vacío*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2010.

Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". [1981] En: Ángel Rama. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.

Sucre, Guillermo. *Borges, el poeta*. México: UNAM, 1967.

Toro, Alfonso de. "Reflexiones sobre el subgénero 'fantástico'. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. 'azar dirigido' y skándalon semiótico (1)". Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universität Leipzig.
<http://www.sololiteratura.com/bor/borreflexobre.htm> Consultado 9/7/2011

Vázquez. María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.

Zizek, Slavoj. "El amor cortés, o la mujer como la Cosa". *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003. 135-16.

Zó, Ramiro Esteban. *La ficcionalización de la materia amorosa como contenido del recuerdo en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique (1968-2005)*. Mendoza, 2012. Tesis doctoral inédita.