

# BORGES/BREMOND: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HEROE\*

por Lillianet Brintrup H.

Universidad de Concepción

## ADVERTENCIA

Este estudio tiene un propósito bien definido: leer un relato de Jorge Luis Borges, *Tema del traidor y del héroe*, desde el modelo estructural planteado por Claude Bremond en "El mensaje narrativo", primero, y desarrollado, enseguida, en "La lógica de los posibles narrativos"<sup>1</sup>. Nos regimos en nuestro análisis, específicamente, por este segundo estudio, sin considerar elaboraciones posteriores de su modelo en las que afina un sistema léxico-sintáctico de los roles narrativos<sup>2</sup>. Deducciones indispensables para abordar un corpus de cuentos, pero no pertinentes para el análisis de una sola unidad narrativa.

El descubrimiento de Propp —según Bremond— es el de haber distinguido en el cuento ruso un nivel de significación autónomo dotado de una estructura aislable del resto del mensaje: el *relato*. Por consiguiente, todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera sea el procedimiento de expresión empleado (lenguaje: oral o escrito; imagen: fija o móvil, gestos, etc.), depende de la misma aproximación en su nivel estructural: basta que relate una historia. "La estructura de la histo-

\*Este estudio forma parte de un proyecto de investigación mayor sobre la obra de Jorge Luis Borges ("Borges: un proyecto antilogocéntrico de escritura") elaborado y dirigido por el profesor, Sr. Mario Rodríguez Fernández, dentro del marco oficial de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Concepción. La autora agradece las valiosas sugerencias provenientes de su titular, eximiéndolo de las insuficiencias que pueda presentar este estudio, señalando la completa responsabilidad que le cabe en su desarrollo.

<sup>1</sup>"El mensaje narrativo", pp. 71-104. in: BARTHES, BREMOND *et alii*. *La semiología*. "La lógica de los posibles narrativos", pp. 87-109 in: BARTHES, BREMOND *et alii*. *Análisis estructural del relato*.

<sup>2</sup>Claude BREMOND, "Les rôles narratifs principaux", pp. 131-333 in: *Logique du récit*.

ria es independiente de las técnicas semánticas que se hacen cargo de ella”. —“El mensaje narrativo”, p. 71—. La estructura de la historia se deja transponer de un ballet a un cuento, de una escena a una pantalla, etc. A través de estas diversas substancias se sigue siempre una historia. El relato tiene sus significantes propios: sus *relatantes*.

Bremond se propone constituir esta semiología autónoma del relato (siempre que cuente una historia) identificando formalmente sus *relatantes*, es decir, identificando, primero, sus unidades de base (la *función*); segundo, el proceso de constitución de la unidad de base en unidad elemental (e.d. el proceso triádico constituyente de la *secuencia elemental*); tercero, las reglas de constitución de la secuencia elemental (según la *dicotomía* funcional: actualización o virtualidad); cuarto, identificando la combinatoria que agrupa las secuencias elementales en unidades mayores (las *secuencias complejas* constituidas por encadenamiento por continuidad, por enlace o por enlace); quinto, especificando la clasificación del ciclo narrativo en dos tipos fundamentales (mejoramiento o degradación) y, finalmente, especificando las modalidades de asunción del mejoramiento o de la degradación por parte de los *dramatis personae* (e. d. especificación del modelo de conductas que constituye los roles narrativos). Hemos procurado dar cuenta de estos seis ítemes analíticos, sintéticamente, tanto en el gráfico como en la primera parte de nuestro análisis del relato borgeano.

Someter un relato de Borges al análisis estructural bremondiano no podría ser menos sacrílego de lo que parece después que consideremos algunas convergencias necesarias.

En términos generales, ambos autores son efectivamente organizadores de materiales narrativos aunque de modo antitético: mientras Borges se preocupa de codificar los significantes narrativos haciendo dar cuenta al relato de su propia organización, Bremond se encarga de descodificarlos desde el significado mediante modelos que configuran la lógica de los posibles narrativos de todo relato. En particular, el mensaje de este relato de Borges sería, en el fondo, significar las líneas generales que orientan las posibilidades de todo relato, así como para Bremond cada relato particular funciona como el mensaje de una lengua general de los relatos. En este sentido, la perspectiva adoptada por Borges es la de hacer surgir, en este relato, tanto como le sea posible, la codificación que lo organiza.



### 1.1 *Secuencias: Comentarios*

El gráfico que se expone en este trabajo describe un cuento de Borges, *Tema del traidor y del héroe*, en una serie de secuencias y de roles en donde se observa el desarrollo de la diégesis escritural del relato borgeano.

En primer lugar, observamos una Macrosecuencia que hace relación a un Proyecto, éste debuta con una "Tarea a cumplir" (se imagina, se escribe y se vislumbra un argumento), se desarrolla con la intervención de un aliado (situación espacial, Irlanda; temporal, 1824; y parental de los personajes, bisnieto hablando de su bisabuelo. Todo esto corresponde al Inicio del Proyecto), concluye con una "Tarea cumplida" (el Proyecto ya consumado).

Observamos enseguida dos secuencias complejas. La primera va desde el inicio del Proyecto hasta su consumación. La segunda, enclavada por la primera, va desde el planteamiento del enigma hasta su silenciamiento. Esta segunda secuencia incluye las otras seis secuencias elementales que se detallan en el gráfico.

Anotamos de paso que tanto la macrosecuencia como las dos secuencias complejas privilegian sus procesos.

El despliegue secuencial del gráfico presenta un enigma —fenómeno paralelo a la articulación típica del relato policial—, enigma realizado por una secuencia compleja enclavada que se actualiza enclavando dos secuencias elementales unidas por continuidad las que a su vez enclavan dos parejas de secuencias elementales marcadas por enlace y unidas entre sí por continuidad.

Visualizando el gráfico, nos encontramos con una figura en forma de X, la cual indica en su ángulo superior izquierdo que el enigma se condensa espacialmente avanzando de un continente a otro, de una república a una ciudad, de ésta a un cónclave de patriotas. Literalmente, sobre la bisección misma de la X hacia arriba y hacia abajo, el enigma primero se condensa y luego se disemina. Se condensa, primero, cuando se lo pesquisa desde las dos citas de las obras de Shakespeare, *Macbeth* y *Julio César*, hasta la rúbrica del traidor. Se disemina, enseguida, cuando se lo refracta desde la rúbrica (no ya del traidor sino del héroe —efectivamente, Kilpatrick se convierte en héroe en el momento en que firma su propia muerte—) hasta el espacio sin origen de la escritura. En efecto, ¿Quién habla en la ambigüedad del último enunciado?: "... también eso, tal vez, estaba previsto". La refracción de la firma, acaso ¿no espacializa la traición en todo el texto? ¿no se hace del relato el símbolo de la traición diagramatizando el

texto como traición? Bien se podría decir que si hay traición en la historia es porque el texto la ha diagramatizado en la secuencia.

En síntesis, hay *condensación* cuando el tema de la traición avanza desde un contexto literario y dramático amplio (desde las traiciones de Macbeth a su Rey y de Brutus a su padre putativo a esas representaciones colectivas en que consisten los *Festspiele*) hasta su convergencia en la rúbrica de Kilpatrick; posteriormente, hay *diseminación* cuando el tema del héroe avanza desde su rúbrica mortal —es decir, Kilpatrick decretando su propia muerte— hasta la suspensión escriptural *del que habla en el relato*: ¿habla el narrador, los personajes o la sabiduría universal? ¿quién dice "... también eso, tal vez, estaba previsto". En suma, la condensación y la diseminación de este relato, a nivel de escritura, concluyen escamoteando al que habla dentro de él así como, a nivel secuencial, se escamotea una historia al entregársenos sólo sus escorzos.

## 1.2 Roles: Comentarios

El modelo de Bremond nos permite distinguir los roles que cada uno de estos personajes-actores desempeña en el interior de la diégesis escriptural borgeana.

Para comenzar tenemos la presencia de un Narrador que asumiéndose como YO ("... he imaginado este argumento, que escribiré tal vez") se escinde en dos *dramatis personae*, es decir, se vuelve su propio aliado para cumplir la tarea propuesta (la realización de la macrosecuencia).

Enseguida, la macrosecuencia del YO-beneficiario enclava la secuencia compleja del yo-aliado. Este enclave desarrolla las relaciones de alianza y de agresión que van a contraer los personajes-actores al realizar el Proyecto.

En tercer lugar, observamos que la participación de los agentes en sus roles distintivos es unívoca y biunívoca: unívoca en Ryan, quien desempeña únicamente el rol de FALTA; biunívoca en Kilpatrick y Nolan, quienes desempeñan, respectivamente, los roles de CASTIGO-SACRIFICIO opuestos a los de VENGANZA-RECOMPENSA.

Resulta interesante destacar que las relaciones entre los roles biunívocos son de doble implicancia: Kilpatrick es "intimidado" a sufrir el CASTIGO si y sólo si Nolan lo intimida al ejercer la VENGANZA. Por otra parte, Kilpatrick asume el SACRIFICIO si y sólo si se hace acreedor a la RECOMPENSA retribuida por Nolan. Las relaciones que se establecen entre ambos roles compuestos están subsumidas en un solo

proceso simultáneo de *mejoramiento* y de *degradación*, proceso que conocemos con el nombre de NEGOCIACION.

Hay que destacar que la relación unívoca de Nolan con Ryan es de implicancia, por cuanto Nolan al ejercer el rol de la VENGANZA se desempeña como “engañador” de Ryan, a quien emplaza como “engañado” haciéndolo sufrir una “tarea cumplida al revés”, es decir, lo hace incurrir en FALTA. Es tarea cumplida al revés desde el momento que Ryan vive como mejoramiento lo que finalmente sufre como degradación. El proceso de la FALTA, sufrido retroactivamente por Ryan (“Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan...”), responde a una CELADA: proceso complementario y contrario de la FALTA.

La ambigüedad discursiva del último enunciado del relato —repetimos: “... también eso, tal vez, estaba previsto”— insinuaría que no sólo Ryan forma parte de la trama de Nolan, sino también el mismo Yo-narrador. Graficamos esta relación por intermedio de la flecha respunteada que introduce una solución de continuidad entre Nolan y la Tarea cumplida. Designamos esta Tarea cumplida con el nombre genérico de ESCRITURA, desde el momento que nos recuerda la *prueba* de la escritura establecida por Barthes: “la preuve de l’écriture: *on ne sait jamais s’il est responsable de ce qu’il écrit; car l’être de l’écriture (le sens du travail qui la constitue) est d’empêcher de jamais répondre à cette question: Qui parle? —S/Z: 146—*.”

En efecto, recordemos que secuencialmente el Proyecto del Yo-narrador es entregar una historia de la que *efectivamente* sólo proporciona sus escorzos. Este fenómeno secuencial, más el escamoteo *del que habla* en el discurso, se extiende hasta el rol RECOMPENSA ejercido por Nolan al oficiar de Retribuidor retroactivo de la ESCRITURA.

En síntesis, lo expuesto más arriba no nos permite escindir el relato, por una parte, en *historia* del relato y, por otra, en *discurso* del mismo; muy por el contrario, el *discurso*, enfatizado por esta ambigüedad discursiva, no es independiente de la historia narrativa. Diciéndolo de otro modo, el discurso aparece como un “efecto” de la historia cristalizado en un *rol narrativo*: la escritura, último agente que el relato produce y que el modelo de Bremond permite distinguir.

Por lo anterior, esbozamos el trazo que separa la “Escritura negada” de “Reconocimiento de la Escritura”. Cuando hablamos de “Escritura negada” pensamos en una escritura apropiada unívocamente por el Yo-narrador quien anuncia y enuncia la promesa de un “argumento”. Serán las proyecciones del Yo-aliado (e.d. Ryan, Kilpatrick, Nolan y la escritura) quienes se encargarán de realizar

un Proyecto que desembocará en un “Reconocimiento de la escritura”. Reconocimiento que nos impide, para siempre, responder a la pregunta: ¿Quién habla en el relato? La propiedad del discurso queda en suspenso.

Concluimos nuestra observación del gráfico, en una primera instancia, afirmando que la escritura borgeana oscilaría entre estos dos polos tensionales: de una “escritura negada” a una “escritura reconocida”, del Logos al Anti-logos, viviendo siempre este trayecto de modo ambiguo. Aquí se prefigura la afirmación de Barthes: “La bonne écriture narrative est cette indécibilité même ... où le personnage et le discours sont complices l'un de l'autre: le discours suscite dans le personnage son propre complice”. —S/Z: 184—.

## 2. PROYECCIONES TEXTUALES DEL ANÁLISIS EFECTUADO

### 2.1 Indicios (interrogativos y nominales)

La configuración de secuencias y roles, en el relato de Borges, nos permite proyectarnos a otros niveles de significación no desarrollados por el modelo de Bremond, aunque implícitos en éste.

Examinemos, primero, las relaciones indiciales de Ryan y Kilpatrick; relaciones indiciales suspendidas en la narración y que se remontan a un ámbito ancestral.

Las preguntas que ambos personajes se plantean se entrecruzan a la manera de un verdadero *quiasmo interrogativo*: Ryan comienza preguntándose cuáles fueron las circunstancias del asesinato de su bisabuelo (“... las circunstancias del crimen son enigmáticas; Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial”) para concluir cuestionando la identidad del héroe, es decir, ¿quién es quién? (“Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma”). En suma, Ryan parte de un *suspenseo del hacer*<sup>3</sup> (¿cómo fueron las circunstancias del asesinato?) para desem-

<sup>3</sup>Según Barthes, esta identificación de los suspensos (según se orienten hacia el *ser o el hacer*) tienen como substratos cuatro preguntas principales que permiten dar cuenta de “todos los relatos de la literatura occidental”, a saber: “dos suspensos del ser y dos suspensos del hacer. De acuerdo al primer suspenso, el relato debe responder a la pregunta ¿Quién? (¿Quién ha hecho esto? ¿Quién es en realidad este personaje?...). El segundo suspenso, menos frecuente interroga por el nombre genérico del desconocido ¿Quién deviene Qué? ¿Qué es esto? El tercer tipo de suspenso es el más banal y proporciona el modelo de todos los relatos dramáticos: ¿Esto terminará bien o mal? El cuarto tipo de suspenso apunta a la manera por la cual se alcanzará el resultado, el cual es conocido de antemano”. “Masculin, féminin, neutre” in MARANDA-POUILLON. *Echanges et Communications II.*, p. 895.

bocar en *uno del ser* (¿quién es el sujeto Kilpatrick?). Inversamente, Kilpatrick comienza cuestionando la identidad del traidor (Fergus Kilpatrick había encomendado a James Nolan el descubrimiento del traidor...), para concluir ritualizando las circunstancias de su propia muerte (“Kilpatrick arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez”). Es decir, Kilpatrick parte de un *suspense del ser* (¿quién es el traidor?) para desembocar en *uno del hacer* (¿cómo un traidor llega a ser un héroe?). Ryan y Kilpatrick invierten los trayectos de su interrogación a la manera de un quiasmo.

Ambos agentes son interrogadores, se trata de “buscadores”. ¿Cuál es la interrogación original? ¿No es acaso la incógnita de los orígenes, reformulada por Freud desde Sófocles? Ryan y Kilpatrick también se reinterrogan desde el signo edípico inscrito en el étimo del nombre propio de Kilpatrick. Kil<sup>1</sup> = matar, Patrick < Pater = Padre. Anagrama onomástico que inscribe a Kilpatrick en el relato como blasón de su propio rol nominal. En lo que respecta a Ryan, aparece como un agente menor en el que se reproducen las mismas relaciones pero en forma atenuada: incurre en falta (traición) en cuanto biógrafo deshonesto, invierte los *suspenses* interrogativos de su bisabuelo y también es programado por Nolan.

Retomando: el agente Kilpatrick desempeña biunívocamente los roles de CASTIGO y de SACRIFICIO; revive la problemática edípica a través de los dos *suspenses* interrogativos (del guión y del cómo) y finalmente, reactualiza en el étimo de su nombre el mismo problema.

En síntesis: el conflicto edípico es vivido a un nivel de roles, a un nivel de procedimientos (los cuatro tipos de *suspenses* formalizados por Barthes) y a un nivel onomástico. Esta confluencia y énfasis pluralizado de significaciones, Barthes lo ha llamado *diagrama*<sup>4</sup>.

## 2.2 Comunicación narrativa (interlocución y escritura)

Retomemos: a nivel secuencial el relato se construye como un proyecto de un relato; a nivel de roles hay un narrador que, para realizar este

<sup>4</sup>“Un diagrama es una analogía proporcional; no es una copia figurativa; (...) el ejemplo dado por Jakobson es célebre: el diagrama poético es el slogan electoral del general Eisenhower, cuando era candidato a la presidencia: “I like Ike”; es un diagrama porque la palabra *Ike* está envuelta en el amor de la palabra *like*. Hay una relación diagramática entre la frase “I like Ike” y el contenido, a saber, que el general Eisenhower estaba envuelto en el amor de sus electores y electoras”. En: “Análisis estructural del relato” (Sobre las Actas x-xi), p. 10.

proyecto, se escinde en dos *dramatis personae* constituyéndose así en su propio aliado. Este aliado se refracta en nuevos agentes con cuya colaboración va a realizar el relato, es decir, el proyecto de un relato.

En la realización de este proyecto los cuatro agentes contraen diversos tipos de relaciones, relaciones ya especificadas por los roles de Bremond, pero todavía no explicitadas en el nivel de la comunicación narrativa, particularizando, en el nivel de sus *interlocuciones*<sup>5</sup>.

Transponiendo los tres tipos de relaciones intersemióticas —especificadas por Benveniste<sup>6</sup>— a las relaciones que contraen los agentes en nuestro relato, observamos lo siguiente:

1. *Relación de interpretancia*: primero, desde el momento que el narrador interpreta a los tres agentes que introduce en el relato; enseguida, uno de estos agentes, Nolan, aparece a su vez como interpretante de la pareja Kilpatrick-Ryan.
2. *Relación de homología*: la derivamos de la relación de interpretancia en tanto el Narrador y Nolan “programan” mientras que Ryan y Kilpatrick “son programados”.

Las programaciones que el Narrador y Nolan hacen del relato se complementan y se diferencian. Se complementan cuando el primero “dice que hará” un relato (“... he imaginado este argumento, que escribiré tal vez...”) mientras el segundo “hace” lo que el primero

<sup>5</sup> Para la definición de la noción de *comunicación narrativa* como una gran función de cambio en el interior del relato, Ver, R. BARTHES “Introducción al Análisis de los relatos: IV.1 la comunicación narrativa”. Para la aplicación detallada de este procedimiento, citamos: “Se podría llamar *idílica* la comunicación que pusiera en contacto a dos interlocutores protegidos de todo “ruido” (en el sentido cibernético del término), unidos entre sí por una destinación simple como un sólo hilo. La comunicación narrativa no es idílica; en ella, las líneas de destinación son múltiples, de tal manera que un mensaje estará suficientemente definido cuando se precise de *adónde viene* y para *adónde va*”. R. BARTHES, *S/Z.*, p. 137.

<sup>6</sup>(1) *Relación de interpretancia*: es la relación que se establece entre un sistema interpretante y un sistema interpretado. Desde el punto de vista de la lengua es la relación fundamental, puesto que la lengua es la interpretante de todos los sistemas semióticos sociales. La lengua puede hablar de la música, pero la música no puede hablar de la lengua.

(2) *Relación de homología*: refiere tanto a las correspondencias poéticas que un Baudelaire establecía entre los perfumes los colores y los sonidos, como a las que Panofsky observa entre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico o entre la escritura y los gestos rituales en China. Benveniste subraya que esta segunda relación no es constatada sino instaurada.

(3) *Relación de engendramiento*: la lengua natural engendra la formalización lógico matemática, el alfabeto normal engendra el alfabeto Braille, la escritura común engendra la escritura *taquigráfica*. E. BENVENISTE. “Sémiologie de la Langue”, p. 130-131.

ha dicho (“... Nolan concibió un extraño proyecto: [el Festspiel].... con el que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria”). Se diferencian, temporalmente, en cuanto el Narrador construye su proyecto desde el presente hacia el futuro (recordemos: inicio, desarrollo y consumación del proyecto histórico) mientras que Nolan realiza este proyecto desde el pasado al presente de la lectura (recordemos el descubrimiento de Ryan: haber escrito una historia prefijada por Nolan).

Sobreviene una homología de descubrimientos: así como Ryan descubre haber escrito una historia prefijada por Nolan: el lector descubre (es decir, descubrimos), hacia el fin de su lectura, que el proyecto del relato era el relato mismo; asimismo, el Narrador vislumbra, hacia el fin de su proyecto, que su propio relato estaría prefigurado por la *escritura* (la misma que se perfila hacia el final de las secuencias por su ambigüedad y, hacia el final de los roles, como escritura reconocida, anti-logocéntrica).

Esta escritura, aparentemente causal, aparece, a su vez, como un efecto causado por la misma escritura, es decir, se trata de una escritura de escritura, de escritura, de escritura,... Vértigo que el mismo relato reproduce anagramáticamente a nivel secuencial (a través de la condensación/diseminación del enigma: ¿Quién habla en el relato?), a nivel inter-textual (el happening de Kilpatrick como “collage” del *Julio César* y del *Macbeth* de Shakespeare, de los *Festspiele* de Suiza, de la historiografía de Lincoln, etc.).

Todas estas homologías globales evidencian los siguientes engendramientos:

3. Relación de *engendramiento*: el Narrador engendra tanto un proyecto como un colaborador: Nolan; Nolan engendra un relato, el cual, a su vez, durante el desarrollo de su trama, engendraría al Narrador.

Las interlocuciones entre los agentes, revisadas con el auxilio de los tres tipos de relaciones inter-semióticas distinguidas por Benveniste, nos han revelado ciertas jerarquías y precedencias entre los agentes. Los habría algunos más importantes que otros, pero lo que interesa destacar es que todos ellos, incluido el Narrador, son re-interpretados y re-engendrados por el “re-torno” *a posteriori*<sup>7</sup> de

<sup>7</sup>Término frecuentemente empleado por Freud para designar su concepción de la temporalidad psíquica, la cual transgrede el determinismo lineal de un presente causado por un pasado para postular, en cambio, que el sujeto modifica ese pasado a partir de los nuevos proyectos que se fije en el presente o que conciba para el futuro. En suma, el pasado no es inmutable sino que está sometido a probables transformaciones

una instancia común: la *escritura* la cual resurge como la única fundadora de todos los interlocutores: “le sujet n’est pas antérieur au langage; il ne devient sujet que pour autant qu’il parle; en somme, il n’y a pas de sujets (“et partant point de subjectivité”), il n’y a que des locuteurs; bien plus —et c’est le rappel incessant de Benveniste—, il n’y a que des *interlocuteurs*” (Barthes).

En suma, en este relato la escritura misma funciona como un diálogo, más aún, como una inter-locución sostenida: tanto de los agentes entre sí, del lector con el Narrador (cuando éste, hacia el fin del relato, lo sume en la duda sobre su propio ser), de la escritura con la remisión constante de citas (históricas y literarias), como de la escritura con el mismo relato, es decir, con su permanente diferimiento (en cuanto el relato parece hacerse a través de su huída).

### 2.3 *Performance textual*

Las relaciones entre los agentes, las hemos visto, primero, configurando los roles, enseguida, configurando la temática edípica y luego engendrando la escritura a través de sus relaciones intersubjetivas; ahora, retomaremos a los agentes como performativos<sup>8</sup> textuales del relato o, lo que es lo mismo, como realizadores escriturales del tejido del relato (texto = *tejido*, de acuerdo a su etimología).

Prosigamos la huella de las preguntas sobre el origen, inauguradas por la pesquisa “edípica”: la pregunta por un sujeto enigmático (por ejemplo, Kilpatrick: traidor o héroe?) se transforma en una pregunta por el origen del relato (por ejemplo, cuando el narrador reflexiona sobre su propio relato: *escribo que escribo*), la pregunta por el origen del relato se transforma a su vez en una pregunta por el origen de la escritura (¿quién habla en la última frase del relato?: “... también eso, tal vez, estaba previsto”) y esta interrogante por el origen de la escritura nos lleva a preguntarnos por su emisor ¿quién soy?. Si respondiéramos por Borges, diríamos que *se es*, que *se está*,

susceptibles de ser inducidas desde el presente. En otras palabras “la conciencia constituye su pasado modificando *a posteriori* su sentido en función de un proyecto presente”. LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.B. Ver: “Retroactividad, retroactivo, retroactivamente”, p. 405.

<sup>8</sup>Empleamos aquí este término en la acepción de Benveniste: “enunciados que junto con constatar la asersión del hecho realizan la acción que significan” —*Problèmes de Linguistique Générale*—, p. 264.

en la refracción escritural del texto performada por los cuatro agentes textuales.

Todas las preguntas (sea sobre el sujeto, sea sobre el relato, sea sobre la escritura) se realizan dentro de la modalidad del *diferimiento*, es decir, aquello que se constituye retardándose, aquello que se constituye en su continua postergación. Así ocurre con el sujeto, el cual siempre se co-ordena desde otro sujeto (por ejemplo el Narrador desde sus aliados, Ryan desde Nolan, etc.); así ocurre con el relato, que se constituye, precisamente, como proyecto de relato y, finalmente, así ocurre también con la escritura, la cual resurge como fundante *a posteriori* de la performance cumplida por los agentes.

El origen de la escritura, en este relato de Borges, tanto se difiere en una serie de citas escriturales como resurge en sus advenimientos ambiguos, en sus repeticiones variadas. De golpe, el texto se nos precipita: el relato se desplaza desde el origen de la escritura hacia la escritura de los orígenes.

## BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, ROLAND

1966

"Introducción al Análisis estructural de los relatos", pp. 9-43.

in: BARTHES, BREMOND et alter. *Análisis Estructural del relato*. Trad. del francés por Beatriz Dorrietz. Buenos Aires. Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970, 208 p.1970<sup>a</sup>

"Análisis estructural del relato" (Sobre las Actas x-xi). Trad. del francés por Lillianet Brintrup H. Difusión interna Instituto de Lenguas. Mimeografiado, 22 p.

1970<sup>b</sup>

S/Z. Paris. Ed. du Seuil. 278 p.

1970<sup>c</sup>

"Masculin, Féminin, Neutre", pp. 893-907.

in: MARANDA-POULLON. *Echanges et Communications II*. The Hague/Paris. Mouton, 1970, pp. 707-1452.

BENVENISTE, EMILE

1969

"Sémiologie de la Langue" (2) in: *Semiótica 2* (1), pp. 127-135.

1974

*Problèmes de Linguistique Générale*. Paris. Ed. Gallimard, 280 p.

BORGES, JORGE LUIS

1972

"Tema del traidor y del héroe", pp. 141-146. in: *Ficciones*. Madrid. Ed. Alianza.

BREMOND, CLAUDE

1964

"El mensaje narrativo", pp. 71-104. in: BARTHES, BREMOND et alii. *La semiología*. Trad. del francés por Silvia Delphy. Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.

1966

"La lógica de los posibles narrativos", pp. 87-109. in: BARTHES, BREMOND et alii. *Análisis estructural del relato*. Trad. del francés por Beatriz Dorrietz. Paris. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

1973

"Les rôles narratifs principaux", pp. 131-333. in: *Logique du récit*. Paris. Ed. du Seuil, 1973, 350 pp.

LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.B.

1971

*Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Ed. Labor, S.A., 557 pp.