

ULRICA Y LOS PORMENORES BORGEANOS: PORTALES A HISTORIAS SECRETAS

ULRICA AND BORGEAN DETAILS: PORTALS TO SECRET STORIES

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Concepción. Chile.
mariorod@udec.cl

RENÉ CAMILO GARCÍA RIVERA

Universidad de Concepción. Chile.
laetraincomoda@gmail.com

Resumen: El siguiente artículo analiza el cuento *Ulrica* (1975) publicado por Jorge Luis Borges en su última etapa de vida. El análisis se basa en el método del “detalle” o “pormenor”, pequeñas pistas que deja el autor en el relato y que induce a “historias ocultas” o “secretas”. La metodología se desprende de la noción de Ricardo Piglia, de comprender al escritor como un criminal que oculta sus huellas, y al crítico como detective cuyo propósito consiste en descubrir la historia secreta cifrada en los relatos. El artículo ofrece tres propuestas de lectura alternativas al texto de Borges: a) el sueño erótico del protagonista Javier Otálora en la posada de York; b) la repetición cíclica del amor fallido a través de la intertextualidad con textos clásicos; c) la autobiografía del amor fatídico del autor Jorge Luis Borges.

Palabras clave: *Ulrica*, Jorge Luis Borges, pormenor, ficción.

Abstract: The following paper analyzes *Ulrica* (1975), a story published by Jorge Luis Borges in his last years of life. The analysis is based on the method of “detail”, small clues that the author leaves in the story and that leads to “hidden” or “secret” stories. The methodology comes from the literary perspective of Ricardo Piglia, who considers the writer as a criminal who hides his tracks, and the critic as a detective whose purpose is to discover the secret history encrypted in the text. The article offers three alternative reading proposals to Borges’ story: a) the erotic dream of Javier Otálora at the inn in York; b) the cyclical repetition of failed love through intertextuality with classical texts; c) the autobiography of the fatal love of the author Jorge Luis Borges.

Keywords: *Ulrica*, Jorge Luis Borges, detail, fiction.

Recibido: 14/06/2020. Aceptado: 10/09/2021.

Al contrario de lo que pensara Marx, la historia parece tejida en los detalles. El minúsculo talón de Aquiles en la guerra de Troya; el beso de Judas para el Cristianismo; el asalto a La Bastilla, una cárcel de apenas siete prisioneros; el rechazo de la academia vienesa de Bellas Artes a un joven pintor llamado Hitler.

Los detalles extrahistóricos, aparentemente banales, con frecuencia terminan condicionando la Historia. Con el arte sucede algo semejante: ciertas nociones extraartísticas cincelan la creación. Los trastornos psiquiátricos de Van Gogh, la compulsión de Dostoievski por el juego, las cefaleas de Kafka, la ceguera de Borges.

El argentino comenzó a perder la vista hacia los nueve años. A los 25 lo operaron por primera vez. Hacia los 50 apenas veía un palmo más allá del rostro (De la Piedra Walter, 2016). En su conferencia sobre la ceguera, dictada el 3 de agosto de 1977 en el Teatro Coliseo, de Buenos Aires, narró:

Fue un lento crepúsculo que ha durado más de medio siglo. Hubo un momento patético, cuando yo comprendí que había cesado mi vista, mi vista de lector y de escritor, que me veía apartado de los libros y del hábito de la escritura, que eso estaba vedado para mí. Debo fijar la fecha, tan digna de recordación, sobre 1955. (Borges, 1979a)

Antes de ese instante definitivo, la niebla medió la recepción entre el lector Borges y el libro. Una mediación situacional, sin nos atenemos a las nociones de Guillermo Orozco (1992), que influyó en la manera de leer (y por tanto, de comprender la literatura y la escritura) del autor. Para explicar la relación entre la ceguera y la escritura, la investigadora portorriqueña Lilia Dapaz asegura que “privado de la vista, Borges vivió en un mundo de visión paranormal, como otros visionarios. Su ceguera lo obligó a enfocar la atención hacia lo interior” (2008: 163). Se refiere a la lectura-miope de los textos, al desciframiento siempre borrosos de las letras, a la distancia recortada entre el libro y el rostro porque la vista, torpe, no alcanza más; a la imposibilidad de abarcar el renglón y repasar el texto palabra por palabra.

El procedimiento resulta forzosamente lento, a la vez que el esfuerzo confiere una importancia mayor a cada palabra. En cierto modo, la lectura miópica es una lectura con lupa, una lectura detectivesca, como detectivesco debe ser el ánimo para descifrar la obra del escritor argentino.

El ritmo pausado de lectura propicia detectar los llamados *pormenores*,

pistas que —según Borges— denotan el tercer procedimiento de postulación de la realidad: la invención circunstancial. “(...) sé de dilatadas obras (...) que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección” (Borges, 1932).

Los pormenores conllevan a nuevas interpretaciones de los textos, a alumbrar áreas de lo implícito y lo no dicho que rodean al relato y lo definen. Incluso, en la particular circularidad de la poética borgeana, estos pormenores pueden constituir portales, pasadizos entre las diversas historias que habitan una misma narración y que muchas veces permanecen sumergidas bajo la trama principal. A esos portales Ricardo Piglia los llama *puntos de cruce*.

Para comprender este concepto debemos remitirnos a las *Tesis sobre el cuento*, texto teórico donde Piglia plantea la estructura formal que adopta este género en la modernidad —y particularmente en la poética de Borges—. El autor de *Respiración artificial* postula que “un cuento siempre cuenta dos historias” (1999: 47).

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción (Piglia, 1999: 47).

El presente artículo pretende descifrar —mediante los puntos de cruce y la información referencial— las historias secretas trenzadas en el texto y los sistemas de causalidad de la narración.

Ricardo Piglia, gracias a su doble condición de escritor y académico, comprendió como pocos la obra de Jorge Luis Borges. Delineó, entre otras nociones, las fuentes constitutivas de la ficción borgeana:

La Memoria es una máquina de construir ficción en Borges. Y la Biblioteca es otra máquina de construir ficciones. Son grandes maquinarias

que son, digamos, grandes condensaciones de propiedades en el sentido fuerte de la expresión (Piglia, 2013).

La Biblioteca, aunque fantaseada en su literatura, puede entenderse como el espacio externo al creador, el lugar extramental desde donde se alimenta la ficción. Piglia se refiere a la que Borges heredó de su padre, Jorge Guillermo Borges, y que el propio autor ha reconocido como definitoria en su visión de mundo y su obra.

La Biblioteca son los libros, naturalmente. Pero engloba también las tramas de los libros, los personajes, las geografías, los tiempos, la referencialidad enciclopédica (tan recurrida por Borges), que es, en última instancia, el mundo real. La Biblioteca pertenece al reino de lo cotejable, lo verificable, “lo que acaece” (en clave de Wittgenstein). Basta encontrar el libro, la página en el libro, el párrafo en la página, para comprobarlo. En tanto, en la Memoria operan otras leyes. En el citado ciclo de conferencias, Piglia razona:

Los temas de la Memoria son ese pasado que trata de recuperar [se refiere al pasado familiar], pero después están las formas de la Memoria. Ahí tenemos la Memoria involuntaria de Proust, la idea de algo que de pronto hace emerger un recuerdo con mucha intensidad emocional (...) Después está la Memoria inconsciente, digamos, o traicionera o falsa de Freud. La Memoria siempre esconde otra cosa, dice Freud. (...) Lo que uno recuerda fielmente son en realidad encubrimientos de un recuerdo que está detrás, que solamente se puede encontrar con procedimientos habitualmente ligados al lapsus y a los sueños (2013).

Si nos atenemos a los criterios de Ricardo Piglia (a comprender la Memoria como una “máquina de construir ficciones”, y a vislumbrarla bajo el tamiz de Proust y Freud), identificamos dos residuos de ese mecanismo creativo. Por un lado, se percibe el reflejo autobiográfico, la emoción de un recuerdo personal que, en la poética borgeana, suele estar asociado al entorno familiar; por otro, se entiende a la Memoria como un filtro de esos recuerdos, filtro que los distorsiona, recorta y modela bajo las leyes de los sueños, bajo las normas del universo onírico que algunos llaman imaginación. Solo al trenzarse ambos elementos, al influenciarse mutuamente, echa a andar la *máquina ficcional borgeana*.

Entre la Memoria onírica y la Memoria familiar y autobiográfica existen tensiones. Unidad y lucha de contrarios, diríamos. La Memoria familiar y autobiográfica, en tanto recuerdo, resulta incidida por el filtro onírico, por la distorsionada abstracción mental. Sin embargo, la pieza halla una correlación con el mundo de lo cotejable, puesto que en realidad existieron los sucesos (los antepasados, los hechos en que se vieron envueltos, el contexto histórico, situaciones de la vida del autor), y perduran documentos y testigos que lo prueban. Esa particularidad aproxima la Memoria familiar y autobiográfica al universo de lo cotejable, lo verificable, en fin, la Biblioteca.

Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida perdida y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad (Piglia, 1999: 24).

Salvo excepciones (como las de los abuelos Isidoro Suárez y Francisco Borges, referidas en otras fuentes) la información sobre la familia del autor proviene de la Memoria; otro tanto ocurre con su vida personal. Lo que hoy damos por verídico, ayer fue material de sus recuerdos. El contagio entre ambos mundos (la Memoria y la Biblioteca) es posible. Y más que posible: necesario en la ficción borgeana.

Piglia (2013) lo explica: “Borges trabajó muy bien con lo que él llama ficción. Constituyó ese espacio que no es ni verdadero ni falso. No se puede verificar. La ficción no pertenece al campo de la verificación, por lo tanto, no es ni verdadera ni falsa”. Se maneja en la incertidumbre, agregaríamos.

Es precisamente la incertidumbre, la capacidad particular de hallarse en dos lugares al mismo tiempo, de conservar múltiples propiedades (principio de la teoría cuántica)¹, donde los textos borgeanos encuentran la frontera entre el mundo de lo comprobable y de lo intangible. O sea, ciertos pormenores en las obras persisten en ambos estados (en la Biblioteca y en

¹ El llamado *principio de incertidumbre o relación de indeterminación*, propuesto en 1927 por el físico alemán Werner Heisenberg, puede entenderse —entre otras maneras— de la siguiente forma: “Una partícula no tiene una posición o una velocidad determinadas, sino muchas a la vez. Es la famosa metáfora del gato de Schrödinger: un gato (metáfora de una partícula) encerrado en una caja sellada está vivo y muerto a la vez, hasta que no abrimos la caja para comprobarlo (es decir, medimos el estado de la partícula)” (Catanzaro, 2017).

la Memoria), por lo cual funcionan como portales entre las historias relativas a cada universo. Seguir estos pormenores, si bien no asegura discernir las tramas, al menos permite delinearlas y descifrar su naturaleza. Ese es el método pretendido para abordar *Ulrica* (1975), considerado el único cuento de amor de Jorge Luis Borges y publicado por primera vez en *El libro de arena* (1976).

El relato, como vaticina Dapaz (2008), “oculta un enigmático significado y una complejidad que merecen atención. Sus símbolos remiten a una realidad superior y a profundos deseos de trascendencia” (163). Intentaremos discernir esas realidades, que más que superiores aparecen sumergida bajo las letras.

La aventura amorosa entre Javier Otálora, un profesor colombiano de la Universidad de los Andes, y la joven feminista noruega de nombre Ulrica constituye el argumento del relato homónimo. Los personajes se conocen durante una noche de paso en la catedral de York (Gran Bretaña), justo frente al ventanal conocido como Las Cinco Hermanas. En esa ocasión apenas interactúan. Sin embargo, al día siguiente coinciden durante el desayuno en el comedor de la posada Northern Inn, donde ambos pernoctan. Deciden tomar juntos un paseo por la campiña y, durante el viaje, se desencadena la mutua atracción amorosa. Otálora y Ulrica acuerdan un encuentro sexual al llegar al final del camino, el pueblo Thorgate. Durante la caminata desarrollan un diálogo cargado de alusiones sobre la antigua literatura islandesa. Al llegar a la posada de Thorgate —también nombrada Northern Inn— Otálora posee “por primera y última vez la imagen de Ulrica”.

El relato se desarrolla en la ciudad de York, al nordeste de Inglaterra, durante “un día y una noche”. Se refieren otros espacios geográficos como Cartagena, Oslo, Londres y Edimburgo. Thorgate, donde la narración alcanza el clímax, no existe geográficamente, constituye una ficcionalización del autor.

Temporalmente, el cuento se ubica en la segunda mitad del siglo XX, puesto que la Universidad de los Andes, donde trabaja Javier Otálora, fue fundada en 1948. *Ulrica* está construida sobre una narración homodiegética (intradiegética) desde el punto de vista del profesor universitario. Los

sucesos ocurren en el pasado, pero son rememorados por el académico colombiano en el presente.

Si nos atenemos a las propuestas teóricas de Borges, expresadas en su breve ensayo *Los cuatro ciclos*, este relato clasificaría como una búsqueda (la amorosa o del placer), con un final satisfactorio: el encuentro se consuma finalmente en la posada de Thorgate, afirma la narración. Sin embargo, durante la historia el autor desliza demasiadas pistas (pormenores) como para considerar como único este desenlace simple.

Al considerar las propuestas de Ricardo Piglia sobre el mecanismo de ficcionalización en Borges (*La Biblioteca y la Memoria*), estos *pormenores* adquieren la dimensión de puntos de cruce entre ambas fuentes productoras de ficción, y por tanto, entre sus manifestaciones o residuos en el relato.

Por tanto, es posible encontrar dos, tres o hasta más historias coexistiendo en *Ulrica*, cada una con su particular conflicto y resolución. El perfecto multiverso que tanto predice la teoría cuántica.

En *Ulrica*, la maquinaria de la Memoria actúa desde el comienzo del texto. “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo”, se lee en la primera línea. Esa afirmación genera un pacto de lectura con dos condiciones:

- En primer lugar, la narración se genera desde el espacio mental (la Memoria, los Recuerdos), por lo tanto, no existe manera de comprobar su veracidad.

- Luego, el narrador equipara la realidad a su “recuerdo personal”. Con ese *pormenor*, el narrador abre la puerta a la Memoria freudiana, al universo donde se distorsionan los hechos con velos usualmente ligados a los sueños y la imaginación.

Al considerar ambos principios, la lectura del relato se desplaza al terreno de la incertidumbre onírica. Ciertos pormenores avalan la tesis de que *el encuentro amoroso entre Javier Otálora y Ulrica fue un ensueño erótico del profesor colombiano*. “Un hombre célibe entrado en años” —como describe al personaje— sería propenso a esas elucubraciones, según la teoría

del psicoanálisis freudiano: la tensión sexual de Javier Otálora, producida por su condición de celibato, encuentra salida en la poderosa atracción que sintió al conocer a la sensual feminista noruega.

En ese escenario, las primeras acciones narrativas (el encuentro de los personajes en la catedral de York) hubiesen ocurrido en realidad. Mientras el resto de los sucesos (la conversación durante el desayuno, el paseo hacia Thorgate y la consumación del acto sexual) habrían sido imaginarios. La frontera entre ambos espacios (el real y el onírico) se hallaría en el siguiente párrafo:

“Nada más puedo recordar de lo que se dijo esa noche. Al día siguiente bajé temprano al comedor. Por los cristales vi que había nevado; los páramos se perdían en la mañana. No había nadie más. Ulrica me invitó a su mesa. Me dijo que le gustaba salir a caminar sola” (la flecha indica el momento del tránsito entre los espacios, el borde exacto entre los dos universos).

Varios pormenores sustentan la hipótesis.

“La crónica abarcará una noche y una mañana”, dice el narrador al comienzo del relato. Coincidentemente, estos son los momentos del día destinados a dormir, y por tanto, más propensos a la aparición de los sueños. La descripción del ambiente apunta más a un lugar onírico que a uno geográfico: “por los cristales vi que había nevado; los páramos se perdían en la mañana. No había nadie más”. Este ambiente cronotópico comunica soledad y aislamiento. Sugiere una realidad recortada a la medida del deseo del sujeto, necesaria para concretar su fantasía sexual. En otro contexto que no fuera de aislamiento, el encuentro entre Ulrica y Otálora hubiese sido más remotamente improbable: mientras más reducido es el espacio donde gravitan dos partículas, más probabilidades tienen de colisionar, defiende la física cuántica. En este caso, la “colisión” sería la aventura amorosa.

Más adelante, durante la conversación, Otálora le dice a Ulrica que “quien está por morir prevé el futuro”. “Y yo estoy por morir”, asegura la mujer. ¿Por qué Ulrica, una mujer joven y aparentemente saludable, habría de morir? La tesis del sueño erótico podría explicarlo: al despertar Javier Otálora se acabaría la ensoñación, y con ella, sería el final de la Ulrica que acompaña al personaje. En otras palabras: el despertar del profesor colom-

biano (inexorable por demás en pocas horas) implica la muerte de la mujer. El final del cuento justifica más aún esta lectura:

“Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la *imagen* de Ulrica” (el énfasis es propio).

El profesor no poseyó a Ulrica, sino a su imagen. No el cuerpo de la feminista noruega, de la mujer que vislumbró la noche anterior frente al vitral de las Cinco Hermanas de York, en la catedral², sino a la representación abstracta de esa mujer. Desde tal perspectiva, la historia constituiría una búsqueda con un final insatisfactorio³: el acto sexual, el hallazgo del amor y el placer, solo ocurren en la imaginación de Javier Otálora.

En este punto, es posible integrar ese relato de Borges que representa la hipertrofia de la memoria, “Funes el memorioso”—Otálora podría verse como la contrapartida de Funes en cuanto la memoria de este estaba esclavizada a los detalles productos de la experiencia directa: “Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que solo había mirado una vez y con las líneas de espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho” (Borges, 1996). La memoria de Otálora, por el contrario, es capaz de olvidar las particularidades y cortar para después pegar los recuerdos y seguir enhebrando el avance de su relato: “Nada más puedo recordar de lo que se dijo esa noche”. En oposición, Funes no puede olvidar nada al extremo que su “memoria es un vertedero de basuras”. Los detalles que recuerda Otálora son totalmente funcionales al relato, como el espejo que duplicaba “el esperado lecho” o “la bruñida caoba me recordó el espejo de la Escritura”. La presencia del espejo y el reflejo especular de la caoba autorizan que Otálora diga que poseyó

² La construcción del célebre vitral se debe a la aparición de una fantasmagoría, como señala Dapaz en su artículo. Esta coincidencia refuerza la tesis de la naturaleza incorpórea del personaje femenino poseído por Otálora: “Las Cinco Hermanas de York, donde apareció Ulrica, fueron construidas por una familia que sufrió la muerte de una de sus cinco hijas como ofrenda para conjurar su aparición a una de las hermanas” (2008: 175).

³ Para Borges, los relatos de búsqueda en la modernidad estaban condenados al fracaso. Así lo hace saber en *Los cuatro ciclos*: “Somos tan pobres de valor y de fe, que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno” (1972).

por primera y última vez la imagen de Ulrica. No el cuerpo como la lógica narrativa lo indicaría, sino el reflejo. El profesor colombiano no puede separar lo real y lo ficticio, imposibilidad que lo precipita a confundir lenguaje y realidad, imposibilidad que puede representarse finalmente como un juego de espejos enfrentados. El nombre que puede solicitar este juego es el del símbolo o del inconsciente lacaniano, pero también puede llevar el nombre más simple de sueño: “—Todo es como un sueño —dije—”. El viaje a Thorgate, el paseo por el páramo nevado y la posesión de Ulrica no fueron sino un sueño. Al cesar el sueño “la resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen se desvanece, muere: — Y yo estoy para morir —dijo ella”.

Si añadimos a este final mortal la coincidencia del apellido Otálora entre el protagonista de “Ulrica” y el de “El muerto”, se puede decir que Javier Otálora se autoconstruye imaginariamente un sueño de amor, como al otro Otálora, Benjamín, al que lo deja esa divinidad mestiza y contrahecha que es Azevedo Bandeira, capitán de contrabandista, erigir su sueño de poseer el mando, la mujer desdeñosa de pelo rojo y el caballo colorado de cabos rojos (posesiones de Bandeira) para hacerlo matar de un tiro desdeñoso, haciéndolo comprender en los segundos lúcidos antes de morir que su sueño fue permitido porque estaba muerto desde el principio. Como la aventura con Ulrica fue para Javier Otálora un sueño voluntario también desde el principio. La frase ya anotada “mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo, puede leerse de nueva manera: la que indica el sueño, el espejo, la imagen y el reflejo. Todo ello encaja con la frase escrita en el Prólogo de *Elogio de la sombra*: “El tiempo me ha enseñado algunas astucias, intercalar en un relato rasgos circunstanciales, ya que si la realidad es precisa, la memoria no lo es” (Borges, 1996: 353).

Una vez revelado el carácter perverso del encuentro, más pistas avalan la tesis fatalista. En cierta lectura, *Ulrica* puede entenderse como una alusión a *la repetición cíclica del amor fatídico*. El exergo del texto es la puerta para ese universo, funciona como un pormenor de larga resonancia en el relato:

“Hann tekrsverthit Gramm ok leggr/ imethaltheirabert” (*Saga Völsunga*, 27)⁴.

El pasaje alude a la relación entre Sigurd y Brynhild, personajes de la *Saga Völsunga*, relato islandés del siglo XIII. En el capítulo 27 Sigurd comparte lecho con Brynhild. Para no tocarla, el héroe coloca la espada (cuyo nombre es Gram) entre ambos. Aunque Brynhild lo desea y él promete desposarla, finalmente se casa con Krimilda. Luego Sigurd engaña a su enamorada para que acepte a Gunther, hermano de Krimilda. Despechada, Brynhild hace matar a Sigurd y se suicida para yacer en la misma pira funeraria. Entre ambos cuerpos, al final, colocan nuevamente la espada desnuda.

Al elegir este encabezado, Jorge Luis Borges comienza a establecer un paralelismo entre la relación de Javier Otálora/Ulrica y Sigurd/Brynhild. Sugiere que el encuentro amoroso del cuento resulta similar al de la *Saga Völsunga*. La aventura estará signada por la traición, el engaño y la fatalidad. “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías”, había adelantado el autor en el minicuento *La trama* (1960).

Más adelante, en la descripción de la feminista noruega, Otálora afirma: “Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o de furioso oro, pero en Ulrica estaban el oro y la suavidad”. El poema aludido se llama *Visiones de las hijas de Albion* (1793), otro relato de amor fatídico. En esa obra, la doncella Oothoon vence sus “miedos virginales” y vuela a reunirse con su amado Theotormon. En el camino se tropieza con Bromión, quien la “desgarra con sus truenos”. “Con sus truenos Bromion la abatió. En su lecho tormentoso yació la desmayada moza, y pronto sus lamentos consternaron a los truenos broncos”. El traicionado Theotormon se enteró de la aventura de su amada y padeció el abatimiento.

En Borges, la intertextualidad no resulta fortuita. Es un pasadizo al mundo de la Biblioteca. La intertextualidad constituye un pormenor en sí misma, y por tanto, un portal hacia las historias secretas. Con este procedimiento, el autor parece revelar la trama de *la repetición cíclica del amor fatídico*. Las coincidencias en los dos textos aludidos señalan ese rumbo:

⁴ “Él tomó su espada, Gram, y colocó el metal desnudo entre los dos”.

- En la *Saga Völsunga* y *Visiones de las hijas de Albion* existe un triángulo amoroso,
- ambos relatos están regidos por el engaño y la falsía.
- el desenlace resulta trágico para todos los involucrados.

Borges sugiere que el encuentro entre Javier Otálora y Ulrica seguirá ese patrón. Un pormenor enlaza definitivamente las tres historias: Thorgate, el pueblo donde se concreta el romance.

De todos los espacios geográficos mencionados en el cuento (Cartagena, Oslo, Texas, York, Edimburgo, Londres) solo Thorgate es un sitio imaginario. No resulta casual: Thorgate funciona como el punto de cruce entre *Ulrica*, la *Saga Völsunga* y *Visiones de las hijas de Albion*. El topónimo está compuesto de dos partículas léxicas: “Thor” y “gate”. En inglés —idioma que Borges domina a la perfección— “gate” significa puerta o portón (lo cual simboliza entrada y salida, o sea, tránsito). Mientras, Thor es el dios del trueno en la mitología escandinava.

“Thor” alude directamente a la *Saga Völsunga*, pues este texto es una de las fuentes primarias de la mitología escandinava; pero también refiere al poema de William Blake, en especial, al acto sexual entre los protagonistas (“Con sus truenos Bromion la abatió” y “la desgarró con sus truenos”). El paralelismo comprobado entre las tres obras literarias alcanza el clímax, el punto de no retorno, en el diálogo que sostienen los personajes rumbo a la posada:

(Ella) me pidió que le repitiera mi nombre, que no había oído bien.

—Javier Otálora —le dije.

Quiso repetirlo y no pudo. Yo fracasé, parejamente, con el nombre de Ulrikke.

—Te llamaré Sigurd —declaró con una sonrisa.

—Si soy Sigurd —le repliqué—, tú serás Brynhild (Borges, 1976).

En este fragmento, como en el resto de la narración, el personaje de Ulrica lleva la iniciativa. Ella guía⁵ el cruce de la frontera entre la historia

⁵ En su lectura, Dapaz enfatiza en la condición de guía de Ulrica, pero su caso se refiere a un viaje espiritual: “Ulrica, la reina de las lobas, se convierte en su guía e iniciadora y pertenece al lado de la sombra, el área no explorada hasta entonces por Javier” (173).

presente que ocurre en York y el mito pretérito de la *Saga Völsunga*. Javier Otálora, regido por la atracción sexual, sigue el juego de la feminista noruega: al bautizarla como Brynhild y sellar la alegoría (y por tanto, el desenlace), él mismo otorga el consentimiento para ser sacrificado. Por si quedan dudas del final trágico del profesor colombiano, un detalle más lo sugiere. Otro personaje anterior de Borges llevó el apellido Otálora: el protagonista del cuento *El muerto* (1949), asesinado de un disparo “casi con desdén”.

Además de la noción trágica, en la trama se cumple el principio borgeano de la circularidad, de la repetición cíclica de un mismo suceso, en este caso el romance. Hacia el final del texto, el narrador lo explicita en una afirmación enigmática:

Ulrica ya se había desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. **Secular** en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica (el énfasis es propio).

Con el empleo del adjetivo secular, que entre varias acepciones significa “que sucede o se repite cada siglo” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española), el narrador completa esta historia sumergida que, por sus rasgos, puede definirse como *la repetición cíclica del amor fatídico*.

En la nueva lectura se vislumbra la historia del sacrificio de un dios (el último de los ciclos borgeanos), pues a Javier Otálora, un hombre de virtudes, le aguarda el final trágico de la soledad y el desengaño. Este destino resulta inevitable, pues como posteriormente aseguró el autor en otro texto, “enamorar es crear una religión cuyo dios es falible” (1982: 25). Tal premisa, sumada a la evasión continua del *happy-ending*, induce al protagonista a la tragedia.

Hasta este punto de análisis, apoyados en las tesis de Ricardo Piglia sobre la ficcionalización en Borges, hemos detectado en *Ulrica* una historia visible (la que comunica el narrador) y dos historias secretas: el sueño erótico de Javier Otálora (maquinado desde La Memoria freudiana) y la repetición cíclica del amor fatídico (maquinado desde La Biblioteca). Aún

así, es posible delinear una tercera historia sumergida, anclada, digamos, en La Memoria proustiana o de corte autobiográfico.

En el ciclo de entrevistas con el periodista Antonio Carrizo (1979b), Jorge Luis Borges afirma: “Todo lo que escribo es autobiográfico. Todo cuento mío, aunque sea fantástico, corresponde a una experiencia personal, sobre todo a una pasión personal” (Borges, 1979). Piglia (1999) coincide y asegura: “Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales” (55).

Al considerar esta premisa, se puede presumir la existencia de otra historia secreta de tintes autobiográficos, de un relato de *ficcionalización del amor fatídico en Jorge Luis Borges*. En los intersticios de los personajes que se transmutan (Ulrica/Brynhild/Oothoon y Otálora/Sigurd/Theotormon), se perciben equivalencias con la vida amorosa del autor argentino. Apoyados en la biografía, resulta posible una correlación entre el profesor colombiano Javier Otálora y el escritor Borges⁶.

Javier Otálora es profesor de literatura de la Universidad de los Andes, en Colombia; Jorge Luis Borges recibió el Doctor Honoris Causa en esa universidad en 1963. Como Otálora, Borges visitó Gran Bretaña, en particular la ciudad de York, en 1964. Los dos disfrutaron sus “mocedades” en Texas, Estados Unidos. Además de estos datos cotejables, otros rasgos de la personalidad (como la timidez y el celibato) resultan comunes en ambos. Con el personaje de Ulrica ocurre semejante.

Sin pretender identificar la identidad de la feminista noruega (lo que sería imposible), sí se detectan varias similitudes entre ella y algunas mujeres de la vida sentimental del autor. El origen de la protagonista es el primer indicio. Según varias biografías (Nahson, 2009; Vaccaro, 1996), existe evidencia de tres noruegas hacia las que Borges manifestó una fuerte atracción, al menos, afectiva: Ulrike von Kühlmann (a quien el argentino le dedica el cuento *Historia del guerrero y la cautiva*) y las hermanas Norah y Haydée Lange. A pesar del nombre de Ulrike, los pormenores del cuento se inclinan hacia las Lange.

⁶ Dapaz coincide con esta idea al afirmar: “El extranjero es Javier Otálora, cuyo apellido aparece en la genealogía de los Borges. Quizá es un guiño del autor para establecer una relación del protagonista con el autor” (2008: 173).

“Nada me costaría referir que la vi por primera vez junto a las Cinco Hermanas de York”, se lee al comienzo de *Ulrica*. En la década de 1920, la casa de las Lange era un espacio habitual para las tertulias de la joven intelectualidad bonaerense. Entre los asiduos se cuenta al propio Borges. Las hermanas Lange eran cinco mujeres, hijas de un noruego que había emigrado a principios del siglo XX a Argentina.

Algunos investigadores, como Alejandro Vaccaro (1996), refieren el amor entre Jorge Luis Borges y Haydée, la mayor de las Lange. Incluso, afirman un pedido de matrimonio finalmente rechazado. El poema *Llaneza* está dedicado a ella. De él se desprende la historia de un romance finalmente frustrado. “(...) unas bromas,/las batallas de Bancroft y de Kohler/ en la pantalla silencioso lúcida,/los viernes compartidos. Esas cosas,/sin nombrarte, te nombran” (1923).

Sin embargo, otros biógrafos señalan a Norah, la hermana pelirroja, como el verdadero amor de Borges en aquellas tertulias de la casa Tronador. En *Ulrica*, cuenta el narrador: “Esa aventura, acaso la postrera para mí, sería una de tantas para esa resplandeciente y resuelta discípula de Ibsen”. El personaje principal de *Casa de Muñecas*, la obra paradigmática de Henrik Ibsen, también se llama Norah. Otro incidente en la vida del escritor parece sostener la equivalencia entre Ulrica y Norah Lange. Como en la *Saga Völsunga* y *Visiones de las hijas de Albion*, Jorge Luis Borges vivió un triángulo amoroso con esta mujer y el poeta Oliverio Girondo. Lange eligió finalmente a Girondo, con quien se casó en 1943.

Otro pormenor analizado —el nombre Thorgate de la posada— señala a las hermanas Lange como principales aludidas de la historia. El biógrafo Nahson afirma que “Borges procura recuperar con el amor de Haydée el paraíso perdido de la calle Tronador, casa de las cinco hermanas Lange (origen de las referencias a Thorgate y las Cinco Hermanas de York en *Ulrica*)” (2009: 247).

Al considerar esos paralelismos y sucesos extra-literarios, la historia secreta de la *ficcionalización del amor fatídico en Jorge Luis Borges* aflora *nítidamente*. Según los postulados de *Los cuatros ciclos*, este relato podría considerarse a sí mismo como el sacrificio de un dios, pues el autor evoca sus fracasos pasados y la derrota del romanticismo.

La lectura miópica, donde predomine la valoración racionalizada del “pormenor” o detalle, permite encontrar nuevos caminos a la narración de Jorge Luis Borges. El método se basa en una premisa ampliamente aceptada: la coexistencia de varias historias dentro de un solo texto. En ese universo borgeano, el pormenor o detalle funcionaría punto de cruce, como portal entre los relatos visibles e invisibles, como conector y marcador de fronteras simultáneamente (las fronteras, ya sabemos, unen a la vez que separan, y por tanto, delimitan y bosquejan los bordes de las historias).

En *Ulrica*, este proceder permite encontrar, cuando menos, tres historias sumergidas bajo la narración original. Quién sabe si más. La noción de multiverso lo explicaría. Asumidos los criterios de Ricardo Piglia sobre la ficcionalización en Borges (la Biblioteca y las Memorias proustiana y freudiana), hallamos en el texto los residuos de esas “maquinarias de construir ficción”. Los residuos son tres situaciones con sus particulares conflictos, causalidades y desenlaces.

Además de la explícita y exitosa aventura amorosa entre el profesor colombiano Javier Otálora y la feminista noruega Ulrica (cuyo apellido “tal vez nunca sepa”), en el cuento se detectan las tramas:

- **El sueño erótico de Javier Otálora en la posada de York.** (Motivado por la fuerte atracción sexual que siente por Ulrica, el hombre célibe entrado en años libera así la tensión).

- **Repetición cíclica del amor fatídico.** (Para Borges, en su percepción de la circularidad del tiempo y las historias, el profesor Javier Otálora está destinado al sacrificio y la traición, como antes ocurrió en los relatos *La Saga Völsunga* y *Visiones de las hijas de Albion*).

- **Autobiografía del amor fatídico en Jorge Luis Borges.** (Aun cuando es imposible la comprobación de los sucesos, pues la propia naturaleza de la ficción es la incertidumbre, en *Ulrica* se identifican paralelismos con la vida personal del autor argentino. Es posible señalar en el cuento evocaciones propias sobre la experiencia amorosa de Borges).

Estas lecturas reivindican el valor del pormenor en la literatura borgeana. La focalización en lo individual como conducto a una generalidad imprecisa, donde predominan las leyes de la incertidumbre. La triangulación entre el pormenor, la intertextualidad y el contexto extra-literario bosque-

jan las historias secretas, a la vez que resemantizan la narración aparente. El crítico, lupa en mano como detective, halla en ellos sus bolas de cristal.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. (1932). Discusiones. *La postulación de la realidad*. Disponible en: <https://www.literatura.us/borges/realidad.html>. Consultado el 21 de octubre de 2019.
- Borges, Jorge Luis. (1972). Los cuatro ciclos. *El oro de los tigres*. Disponible en <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/05/jorge-luis-borges-los-cuatro-ciclos.html>. Consultado el 20 de octubre de 2019.
- Borges, Jorge Luis. (1979a). *Conferencia sobre la ceguera*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=D9hLcOp_bO4&t=1895s
- Borges, Jorge Luis. (1979b). *Ciclo Borges. Entrevistas con Antonio Carrizo*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dUZJGhPqspQ> (Consultado el 10 de noviembre de 2017).
- Borges, Jorge Luis. (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Ediciones Neperus.
- Borges, Jorge Luis. (1996). *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé.
- Catanzaro, M. (2017, 23 marzo). El principio de incertidumbre de Heisenberg, en cinco claves. Recuperado, 22 de octubre de 2019, de <https://www.elperiodico.com/es/ciencia/20170322/el-principio-de-heisenberg-en-cinco-claves-5918524>
- Dapaz Strout, Lilia. (2008). El fantasma del deseo: “Ulrica” de Borges desde la ventana de la eternidad. *Cuadernos Americanos*, 125, 163-176.
- De la Piedra Walter, M. E. (2017). Diagnóstico etiológico de la ceguera de Jorge Luis Borges basado en su obra literaria. *Revista Mexicana de Oftalmología* 91 (4), 188-194.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (Versión online). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=XQ7TgZM>
- Nahson, Daniel. (2009). *La crítica del mito: Borges y la literatura como sueño de vida*. Madrid: Iberoamericana.
- Orozco, Guillermo. (1992). “Familia, televisión y educación en México”. En Guillermo Orozco (comp.): *Hablan los televidentes: Estudios de recepción en varios países, México*: Universidad Iberoamericana, pp. 11-32.

Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Espaebook.com.

Piglia, R. (2013). *Borges, por Piglia*. TV Pública Argentina. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8

Vaccaro, Alejandro. (1996). *Georgie (1898-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Editorial Proa.