

La teoría contemporánea a partir de Borges*

por José Luis de Diego

1. A lo largo de 1988 desarrollamos un seminario en la Facultad de Humanidades de La Plata al que, a falta de mejor nombre, denominamos “A partir de Borges”. La hipótesis —nada novedosa, por cierto— consistía en que muchas de las teorías que fundan el pensamiento contemporáneo estaban, ya *atravesando* las ficciones del escritor argentino. Ahora bien, avanzado el curso nos dimos cuenta de que nuestro trabajo no era en realidad leer autores contemporáneos “a partir de Borges”, sino que estábamos recorriendo el camino inverso. Como el mismo Borges había sugerido en “Kafka y sus precursores”, la lectura de estos autores nos proveía de ciertas categorías que nos permitían encontrar en los textos de Borges algunos caminos no demasiado explorados —si es que queda alguno todavía. “La lógica de los posibles narrativos” de Claude Bremond nos sugirió una lectura en clave de parodia, *avant la lettre* de “Examen de la obra de Herbert Quain”. El problema del orden posible en el caos del mundo y el limitado instrumento —el lenguaje— para dar cuenta de él (tema que funda las célebres “heterotopías borgeanas”) fue central en nuestro trabajo. Así, fuimos del prólogo a *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault y de algunos textos de Wittgenstein a “La lotería en Babilonia” y de recientes formulaciones de la semiótica y la teoría de la información a la inabarcable memoria de Funes y a “El idioma analítico de John Wilkins”. Las nociones de escritura y *texto* que desarrolló largamente la teoría francesa de Barthes a Kristeva nos tentó a una nueva lectura de “Pierre Menard, autor del Quijote”; por lo demás, otros autores han marcado con insistencia las relaciones entre este relato de Borges y las propuestas de la teoría de la recepción estética de Hans Jauss.

Estos itinerarios —y algunos otros que surgieron a lo largo del seminario— desautorizaron por fin el título del mismo: Borges había resultado no tanto el punto de partida sino más bien el punto de llegada. El presente trabajo intenta recuperar y explicitar aquellas discusiones, sin duda de un modo más tedioso. No ignoramos que los capítulos que siguen tienen más de sugerencia de un camino que de acabado desarrollo de un tema; de allí su carácter de “apuntes” o “notas” hacia futuras investigaciones.

2.1. *Texto/Obra*, es una de las conocidas oposiciones que recorren la producción intelectual de Roland Barthes, y esta oposición tiene su historia. De 1955 es *El grado cero de la escritura*; allí se define la noción de *escritura* en relación a las de *lengua* y *estilo*, síntesis de una dialéctica que desaparecerá más tarde en la rigidez de los paradigmas del estructuralismo. La *lengua* es concebida negativamente: no es el resultado de una elección, no se dispone de ella, sino que se impone: es un horizonte, un límite social. El *estilo*: la determinación individual desde el cuerpo del sujeto, de su pasado. Entre ambas, la restringida libertad de un compromiso, de una “moral de la forma”, de una utopía: la *escritura*.

La noción de *escritura*, decíamos, se adormece en los duros modelos del ‘66. Hay, en *Crítica y verdad*, la idea de una matriz vacía generadora de sentidos, objeto de una hipotética “ciencia de la literatura”. Las obras literarias no son portadoras de un sentido único, sino de una “lengua plural” que multiplica el abanico simbólico. Camino obstruido, entonces, por el imperativo del modelo, esa matriz que, surgida del modelo lingüístico (“gramática” en Chomsky), permite dar cuenta de todo relato. Me refiero, claro está, a las propuestas de “Introducción al análisis estructural de los relatos”, también del ‘66. Lengua plural, por lo tanto, pero neutralizada por los límites que imperan desde el modelo.

Articulado con el dinamismo de la noción de *escritura*, el *texto* domina la reflexión del

* Nota: Los puntos 1 y 2 del presente trabajo ya han sido publicados —con ligeras modificaciones— en el volumen colectivo *Estudios sobre Borges* (La Plata, Facultad de Humanidades, Serie Estudios / Investigaciones, 1991).

Barthes de los 70. En *S/Z*, tras la crisis del modelo, interesan los textos en lo que tienen de diferentes. En este sentido, se inscribe un nuevo paradigma: texto escribible/texto legible. El primero, el texto que se puede escribir, “nosotros en el momento de escribir”. El segundo, el texto ya producido; de ahí que “un texto clásico es un texto legible”. Toda evaluación de un texto estará ligada a la práctica de la escritura. Toda interpretación consistirá en apreciar el plural del que está hecho un texto. De 1969 es *Semiótica* de Julia Kristeva, y su teoría del texto está presente en *S/Z*. Así, a) el texto no es ya una estructura de significados —según el modelo del ‘66— sino una “galaxia de significantes”; b) el texto no es lineal, sino tabular (cfr. la noción de *paragrama* en Kristeva); c) el texto no es plano, sino volumétrico (eco tardío de la “profundidad” de la lengua en *El grado cero...*). La aproximación de Barthes a la idea de texto es incansable y multiplica las variantes metafóricas: es trenza, tejido, cebolla, encaje de Valencia, pastel de milhojas, etc.

En el 73 —*El placer del texto*— Barthes plantea un nuevo paradigma: texto de placer/texto de goce. El primero, el que contenta, colma, da euforia. El segundo, el que pone en estado de pérdida, desacomoda. Hay en la obra del 73: a) negación de una teoría del texto que incluya, el placer, imposible frente a lo que llama las instituciones del texto; b) negación de una mística del texto: es necesario materializarlo, convertirlo en un objeto de placer como cualquier otro; c) defensa de una idea generativa del texto en relación con el sujeto: el texto “se hace” a medida que el sujeto “se deshace”.

Por último, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, del año ‘75, retoma algunas de las ideas de *Semiótica*. Dice Kristeva: “...nuestra civilización y su ciencia se ciegan ante una productividad: la escritura, para recibir un efecto: la obra. Producen así una noción y su objeto que, extraídos del trabajo productor, intervienen, a título de objeto de consumo, en un circuito de intercambio”. Barthes coincide y afirma en el texto citado: “Gozo sin solución de continuidad, sin fin, sin término, de la escritura como de una producción perpetua, una dispersión incondicional, una energía de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener. Pero en nuestra sociedad mercantil hay que llegar a la postre a una “obra”: hay que construir, es decir terminar una mercancía”.

Recapitemos esta apretada trayectoria semántica. Hay —lo decimos conscientes de forzar en algo los diversos matices de los textos barthesianos— dos líneas recurrentes en las sucesivas oposiciones paradigmáticas:

1955 Lengua/Estilo	Escritura	<i>El grado cero de la escritura</i>
1960 Écrivain	Écrivain	<i>Ensayos críticos</i>
1964 Denotación	Connotación	<i>Elementos de semiología, Crítica y verdad</i>
1970 Texto legible	Texto escribible	<i>S/Z</i>
1973 Texto de placer	Texto de goce	<i>El placer del texto</i>
1975 Obra	Escritura/Texto	<i>Roland Barthes por Roland Barthes</i>

El “sema” que descubrimos en la línea de la izquierda es el de *productio*; en la línea de la derecha, el de productividad.

2.2. A partir de un texto de Philippe Sollers, una idea sedujo al Barthes del ‘66: la de “travesía, de la escritura”, y lo llevó a afirmar: “...nos espera una mitología de la escritura; ella tendrá por objeto no obras determinadas, es decir, inscriptas en un proceso de determinación cuyo origen sería una persona (el autor), pero sí obras ‘atravesadas’ por la gran escritura mítica, en la cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir, sus deseos”. Es también del ‘66 la noción de *intertexto* que formula Kristeva, a partir de algunos conceptos extraídos, de la obra de Bajtín. Citamos un fragmento ya muchas veces citado: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”. Intertextualidad/intersubjetividad: nuevo paradigma clave en el itinerario de la teoría del texto que elabora Kristeva, y en las discusiones ulteriores que suscita. Más adelante, Kristeva

insiste: “El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación de otro(s) texto(s)). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto”. Desde la prolijidad de su teorización, la noción de *intertexto* —de las más criticadas del corpus kristeviano— ha pasado, paradójicamente, a engrosar las vicisitudes de la moda: creímos necesario, por tanto, volver a los límites de su formulación inicial.

2.3. “Pierre Menard, autor del Quijote” se inicia así: “La obra *visible* que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración”. Luego del catálogo de obras, el narrador advierte: “Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa”. Esta distinción nítida entre las *dos* obras de Menard nos remite a otro texto de Borges. Dice en el prólogo a *Los conjurados*: “Una reina, en la hora de su muerte, dice que es fuego y aire: yo suelo sentir que soy tierra, cansada tierra. Sigo, sin embargo, escribiendo. ¿Qué otra suerte me queda, qué otra hermosa suerte me queda? La dicha de escribir no se mide por las virtudes y flaquezas de la escritura. Toda obra humana es deleznable, afirma Carlyle, pero su ejecución no lo es”. Desde Barthes, entonces, podemos arriesgar la primera hipótesis: la obra *visible* se aproxima a la noción de *obra*; la invisible, la conjetural, a la noción de *texto*. Un producto ante una productividad “interminablemente heroica”.

Dos aspectos de *Ficciones* atrajeron la atención de Noé Jitrik: el libro como tema y el problema del punto de vista. Ya planteado el primero desde el inicio mismo del relato, cabe preguntarse en relación con el segundo: ¿quién narra? ¿quién es ese narrador que comienza con un amaneramiento paródico: “Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria”; y continúa más adelante con una desconcertante sobriedad: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía”? Otra vez, desde los autores reseñados, formulamos una segunda hipótesis: no existe un discurso coherente que pueda ser sostenido por un narrador único. Existen sí voces ambivalentes, citas acumuladas.

Veamos:

- a) El narrador se disculpa, y cita dos testimonios.
- b) El narrador cita las obras visibles de Menard.
- c) Las obras de Menard citan, a su vez, otras citas. Citan a Lull y a Leibniz y citan apócrifos.

Citan una obra de Valéry, pero en donde opina lo contrario de lo que piensa. Citan una obra que es una rectificación de una imagen pública. Citan una réplica, una traducción manuscrita y un catálogo. Citan, por supuesto, una gramática.

- d) El narrador se refiere a la empresa invisible de Menard.
- e) El narrador cita cartas de Menard en donde éste comenta las vicisitudes de la empresa que lleva a cabo.

f) El narrador califica de “sencilla” la primera parte del trabajo de Menard (¿sencilla para él o para Menard?). Desde su perplejidad, el narrador acude al lector; un nuevo texto, entonces, el texto del lector.

g) Vuelven las cartas de Menard: refiriéndose a Cervantes dice: “Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea”. Traduzcamos: ¿qué otra cosa es la lectura?

h) El narrador, ahora lector de la lectura que Menard hace del *Quijote*, coteja ambos textos (idéntico “artefacto”, diferente “objeto estético”, diría Mukarovsky). Concluye: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”.

i) El narrador cierra con el austero estilo citado antes: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva, el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica

del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”. Una vez más, Borges nos dice: o consumimos la obra, “arte detenido y rudimentario”; o gozamos del texto, que es, como queda dicho, *intertexto*.

Volvemos ahora a nuestra pregunta: ¿quién narra? ¿en qué verosimilitud se inscribe esa confusa primera persona? Tercera hipótesis: el relato cuestiona la noción de verosímil a partir de la acumulación de citas que no admiten ni un único emisor ni un único referente. Recordemos a Kristeva (a su polémica lectura de Bajtín): todo texto es un mosaico de citas, escritura-réplica, negación de otro(s) texto(s). No es otra la empresa de Menard. No es otra la empresa del narrador en su apología de Menard. No es otra la empresa de Cervantes. No es otra, finalmente, la empresa de toda lectura. Si Cervantes lee paródicamente las novelas de caballería, Menard lee literalmente a Cervantes. La paradoja es evidente: como en el “Museo” de *Historia universal de la infamia*, considerar como la máxima producción aquello que parece un burdo plagio. Escritura/lectura, entonces, dos producciones en la superficie textual. Un escritor que se escribe y un lector que se lee en el texto: único sujeto de sus predicados contingentes. Todo texto revela entonces sus condiciones de producción: “Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible”. La gradación adjetival es decisiva: el tiempo se actualiza, la historia se hace texto. Esta certeza se condensa en la metáfora exacta del “palimpsesto” que el propio Borges cita: escrituras sobre escrituras. La travesía de la escritura omite la historia, porque es allí donde la historia inscribe sus relieves. “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes” (el subrayado es mío). Los textos de Cervantes y de Menard se citan mutuamente, bloqueando la historia: “Ese desdén condena a Salammbô, inapelablemente”. Ahora bien, esa producción de escritura y esa producción de lectura modifican desde la historia esos textos de idénticos significantes. Dice Umberto Eco en *Lector in fábula*: “Naturalmente, además de una práctica, puede haber una estética del uso libre, aberrante, intencionado y malicioso de los textos. Borges sugería leer *La Odisea* o *La imitación de Cristo* como si las hubiera escrito Céline. Propuesta espléndida, estimulante y muy realizable, Y sobre todo recreativa, porque, de hecho, supone la creación de un nuevo texto (...) Además, al escribir este otro texto, se llega a criticar al texto original o a descubrirle posibilidades y valores ocultos”. En este sentido, Eco coincide con Barthes que, en *El placer del texto*, afirma: “Cuanto más una historia está contada de una manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida (...) Esta reversión, siendo pura producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto”.

2.4. En “Pierre Menard, lector del Quijote”, Lisa Block de Behar propone una lectura del texto de Borges a partir de una teoría de la lectora. En este sentido, relaciona al relato de *Ficciones* con los aportes de la Mamada Escuela de Constanza. Autores como Hans Jauss y Wolfgang Iser han reivindicado la figura del lector y la tarea de la lectura por sobre la del autor y la de la obra que, según ellos, resultaban dominantes en la teoría literaria contemporánea. No obstante, la teoría de la recepción estética se construye desde aportes que llegan de tradiciones heterogéneas. Por un lado, la herencia del posformalismo —particularmente la obra de Jan Mukarovsky— ofrece una apertura en la concepción de función estética como hecho social, radicado en la conciencia colectiva de una comunidad. Desde esta perspectiva se reconoce, en segundo lugar, el valor de la tradición hermenéutica ligado especialmente a la obra de Hans Gadamer. La interpretación de un texto —tarea que resulta fundante en esta tradición— tiene, según Jauss, dos antecedentes ilustres: la jurisprudencia, en donde nuevas “lecturas” obligan a modificar los códigos; y la hermenéutica de textos sagrados, por medio de la cual se interpretan hechos a la luz de una doctrina. Desde esta doble tradición —posformalismo y hermenéutica— los autores citados entran en polémica con el estructuralismo, y allí denuncian los límites del método: sacralización del texto, omisión del autor y el lector como sujetos históricos, ahistoricidad del modelo.

Algunas categorías han resultado particularmente destacadas. Según Jauss, se pueden distinguir dos “horizontes”: el de expectativas —o código primario— que es el lector que el texto prevé (“imagen de lector” en Barthes, “lector modelo” en Eco); y el de experiencias —o código secundario—, que es el aportado por el lector empírico. De este modo, la lectura se resuelve en la conjunción de estos dos horizontes; así, si el texto prevé un lector que no coincide con el lector empírico el hecho comunicativo que es toda lectura se frustra. Si bien es cierto que todo texto prevé un lector modelo —para usar la categoría de Eco—, también lo es que algunos autores han procurado diseñar un tipo de lector, *producirlo*. No es este el lugar para referirse a lo que podríamos llamar un lector “borgeano”, pero resulta indudable que en la literatura argentina, pocos autores como Borges influyeron tanto en la producción de un tipo de lector. El propio Borges era muy consciente de esta, tarea, ya que esta preocupación aparece a menudo en sus ensayos. En “El cuento policial” comenta las conjeturas que haría un lector habituado a las novelas policiales frente a las primeras líneas del Quijote. En “Kafka y sus precursores” se refiere a los efectos que produce la lectura de un autor —en este caso, Kafka— en la caracterización de un corpus de obras previo. Un grupo de autores cuyas respectivas obras poco tienen que ver entre sí, son agrupados en la categoría “precursores de Kafka” sólo porque se releen *desde* la obra del checo. En este sentido, se podrían citar numerosos ejemplos. Si bien en muchas de las ficciones borgeanas aparece el fenómeno de la lectura “desviada”: “Tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula”, “El Evangelio según Marcos”, etc., parece evidente que “Pierre Menard,…” resulta el ejemplo emblemático de la ficcionalización de esta problemática. Lisa Block afirma con justeza que en el caso de “Pierre Menard,…” existe una explicitación clara de lo que Jauss llama el horizonte de expectativas: “Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote,” a través de las experiencias de Pierre Menard”. Al igual que los teóricos de la Escuela de Constanza, Borges parece afirmar que basta que a dos textos idénticos les atribuyamos distintos autores o distintas fechas de producción o —aun más— distintos lectores, para que la identidad se quiebre y resulten diferentes. No son, por lo tanto, el “mismo” *Hamlet* el que ensalzó Víctor Hugo en el siglo pasado que el que interpretó Laurence Olivier después de haber leído a Sigmund Freud; ninguno de los dos es, en rigor, el que escribió Shakespeare. De igual manera, las comunidades sometidas a las injusticias de la guerra resignifican cíclicamente la rebelión de Antígona y la asumen como ejemplo simbólico de su propia experiencia. Del mismo modo, la rebelión popular que se dramatiza en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, resultó largamente representada en la Unión Soviética posrevolucionaria.

Finalmente, si —como afirma Lisa Block desde los postulados de la teoría de la recepción estética—, “todo escritor es lector de un texto previo. Todo lector es autor de un texto previo”; Borges aparece como un indudable y prestigioso “precursor” de estas concepciones desde las célebres ficciones de la década del 40.

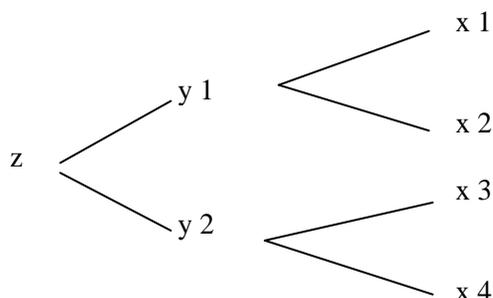
3. En el “Prólogo “ a *Ficciones* Borges explícita las características de algunos de sus relatos; “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”. Tal es el caso de “Examen de la obra de Herbert Quain”. El narrador comenta cuatro obras de Quain: *The god of the labyrinth*, *April March*, *The secret mirror* y *Statements*. Si en “Pierre Menard,…” se encontraba ficcionalizada una teoría de la lectura, aquí la progresión de las cuatro reseñas nos enfrenta al problema de la lógica del relato. En el primero —*The god of the labyrinth*—, un final ambiguo sugiere al lector que la solución del enigma no es la correcta y lo obliga a la búsqueda de otra. En el segundo —*April March*—, se propone una historia ramificada, pero regresiva: para un único final se establecen sucesiva y ordenadamente diferentes orígenes. En el tercero —*The secret mirror*—, se produce un desplazamiento de la causalidad y un entrecruzamiento de lógicas de diverso orden: en esta obra de teatro, por

ejemplo, un personaje es en el primer acto un autor dramático, pero en el segundo cambia de nombre y es “un comisionista de Liverpool”; sin embargo, es —típica paradoja borgeana— “autor del primer acto”. En la cuarta obra de Quain —*Statements*—, cada uno de los ocho relatos de que está compuesta “prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor (...). El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado”. Resulta evidente que existe de un texto a otro de Quain una progresiva disolución de la lógica del relato.

En la década del ‘60, el estructuralismo se afianzó en el terreno de la crítica literaria. No es éste el lugar para reseñar sus alcances y sus limitaciones que, por otra parte, ya han sido exhaustivamente debatidos. Lo cierto es que en los trabajos de Barthes y Todorov prevalecía explícitamente, formulado el modelo lingüístico: así como esta disciplina fundó un método de análisis cuyo objeto era la frase, del mismo modo era posible pensar, un modelo homólogo, al de la lingüística que se ocupara del relato. No obstante, no todos los estructuralistas recorrieron el mismo camino. En “La lógica de los posibles narrativos”. Claude Bremond intenta diseñar un modelo fundado en la lógica de las acciones. Toda acción implica una elección de entre por lo menos dos alternativas. La elección de una de ellas implica, a su vez, desistir de las otras. Así, un relato avanza en la medida en que sus agentes optan; de estas opciones depende el ordenamiento secuencial del relato. En esta propuesta de Bremond se perciben las huellas del formalismo heredado de los trabajos de Vladimir Propp, y sus esquemas recuerdan los cuadros del ruso. Sobre el final de su artículo, Bremond concluye; “Mejoramiento, degradación, reparación: el círculo del relato está ahora cerrado y abre la posibilidad de degradaciones seguidas de nuevas reparaciones según un ciclo que puede repetirse indefinidamente. Cada una de estas fases puede ella misma desarrollarse al infinito. Pero en el curso de su desarrollo, se verá llevado a especificarse, por una serie de elecciones alternativas, en una jerarquía de secuencias enclavadas, siempre las mismas, que determinan exhaustivamente el campo de lo “narrable”“.

Ahora bien, si nos detenemos brevemente en el *April March* de Herbert Quain, veremos que puede leerse como un modelo inverso al que esboza Bremond: “Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto” los de otra. Cada una de estas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa”. Si la lógica de Bremond es progresiva y alternativa, la del texto de Quain es regresiva y no excluyente: no sólo las acciones *retroceden*, sino que no admiten una sola causa; en Bremond se ramifican hacia adelante, en Quain hacia atrás. Esta preocupación de Borges por la lógica de los relatos no aparece sólo en “Examen...”. La posibilidad de un relato infinitamente ramificado vuelve una y otra vez en sus ficciones. Basta recordar el final de “La muerte y la brújula” en donde se contrastan las historias lineales con las simétricas y las cíclicas: “—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach— le prometo ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante”. También en “El jardín de senderos que se bifurcan” se plantea la eventualidad de una historia infinita: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta —simultáneamente— por todas”. Con veinticinco años de antelación, Borges ficcionalizaba los límites de un método que Bremond expondría repitiendo casi las mismas palabras.

3.1. Nos referiremos ahora a un momento aparentemente incidental del relato. En relación con la estructura de *April March*, el narrador afirma: “Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario



Esta inquietante propuesta del narrador nos enfrenta de lleno con el problema del binarismo al que Borges también dedicó muchas de sus páginas. Como es sabido, uno de los debates centrales de la reciente teoría de la información y de los estudios semióticos se encuentra formulado en la alternativa analógico vs. digital. Algunos trabajos como “Elementos de semiología” de Roland Barthes o *La estructura ausente* de Umberto Eco se han ocupado especialmente de este problema. Este último concluye que si bien resulta imposible afirmar que nuestro cerebro opera mediante alternativas binarias, éste es el único modo de deconstruir esas operaciones. Es sabido que cualquier código computacional es oposicional y negativo; del mismo modo intuyó Saussure que funcionaba la lengua. Para que haya oposición —esto es, para que surja el sentido— se requieren al menos dos elementos. Luego, basta combinar estos dos elementos para generar nuevos sentidos: para generar nuevos mensajes, dice Eco, es necesario complejizar el código. Ahora bien, las oposiciones en un nivel pueden combinarse con oposiciones de otro nivel, y el sentido puede “ramificarse”. Así, “rata” puede representarse “2152”, en el cual 2 quiere decir “animal”, 1 “mamífero”, 5 “roedor” y 2 “rata”. No obstante, este sistema no es necesariamente económico, ya que, en el ejemplo que vimos, un símbolo de 4 elementos se reemplaza por otro del mismo número de elementos. Estas precisiones no son para nada novedosas, pero es interesante ver hasta qué punto Borges era consciente de ellas.

En “El idioma analítico de John Wilkins” se encuentra formulada con toda precisión esta problemática. John Wilkins postula un idioma analítico: “Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies.

Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo: de, quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del elemento del fuego, una llama”. Como vemos, la operación es la misma que la de nuestro ejemplo de “rata”. Pero, además, en este mismo relato se explicitan los alcances del binarismo: “Teóricamente, el número de sistemas de numeración ilimitado. El más complejo (para uso de las divinidades y de los ángeles) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero; el más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco. 101, seis 110, siete 111, ocho 1000...”. La conclusión es evidente: todo idioma es arbitrario. La lectura del relato —su tono irónico— nos permite interpretar las reflexiones borgeanas como una demostración *ad absurdum*. A la luz de las postulaciones más recientes, lo “absurdo” de la demostración borgeana se ha transformado en una genial anticipación.

Pero allí no termina la audacia de la apuesta borgeana, ya que si el hombre, mediante un instrumento arbitrario e imperfecto, construye simulacros de representación del mundo, es posible imaginar cómo serían las historias infinitas que habitan la mente de las divinidades y de los ángeles. Me refiero, claro está, a la inabarcable memoria de Funes, ese dios criollo, menor y orillero que Borges imagina en la Banda Oriental. Aquí, el narrador ya no es un crítico de textos, sino un testigo ocasional que conoció a un tal Ireneo Funes, quien, en un accidente, “perdió el conocimiento”, esto es, dejó de olvidar: “Ahora su percepción y su memoria eran infalibles”. No es mi intención reseñar la variada riqueza del cuento, que ya ha sido muchas veces destacada; sólo me detendré en el sistema de numeración que ideó Funes porque presenta el exacto reverso de la perspectiva analítica que postulaba Wilkins. Veamos la cita

correspondiente:

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensaba una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez; en lugar de siete mil catorce, El Ferrocarril; otros números eran Luis Melián Lafinur, Olimar, azufre, los bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoleón, Agustín de Vedia. En lugar de quinientos, decía nueve. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas. Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que decir 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis que no existe en los “números” El Negro Timoteo o manta de carne. Funes no me entendió o no quiso entenderme.

Para la memoria de Funes no resulta necesario un sistema analítico ya que se encuentra imposibilitado de elaborar códigos. Su sistema de signos no simula la realidad, sencillamente la reproduce. Borges plantea un mecanismo de reproducción de lo real que expone la arbitrariedad, pero no aceptándola sino potenciándola al infinito. Como el Humpty Dumpty de Lewis Carroll, para Funes las palabras designan lo que él decide que designen. Una vez más, las interferencias entre los distintos niveles de un sistema —en otros casos, entre distintos sistemas— producen la distancia irónica. Ya mencionamos el caso del personaje de la obra de Quain que aparecía en el segundo acto y *era* el autor del primero; aquí superpone palabras a los números: en el último caso la palabra designa un número, pero a *otro* número. Hoy, diríamos que esta interferencia no es tal: basta pensar en las patentes de los automóviles en donde las letras “interfieren” en un sistema numérico y conviven con él. La exasperación de estas interferencias se alcanza en la “enciclopedia china” que aparece en “El idioma...”, a la que nos referiremos más adelante. Dijimos que, por un lado, en “El idioma...” “se postula un sistema analítico en el cual cada elemento es un término de un código que le da sentido; la oposición de dos elementos —0/1— permite multiplicar los sentidos. Por otro, en “Funes...” se propone el recorrido inverso: para una memoria infalible un sistema arbitrario puede reemplazar a un sistema analítico, palabras por números. En la lengua de Tlön existe una nueva reducción al absurdo: ya no hay interferencias entre sistemas, digamos palabras y números, sino un desplazamiento de sustantivos por adjetivos: “El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación”. Volvamos al ejemplo de “rata” -animal-mamífero-roedor-: todo sustantivo es una síntesis (en el sentido opuesto a “analítico”) de caracterizaciones que el diccionario despliega. Una lengua que coloque al adjetivo como “célula primordial” anula la síntesis que el sustantivo conlleva. De modo que no se trataría de un sistema analítico ni sintético; podríamos llamarlo “metonímico”, un desplazamiento en el sintagma de las cualidades de un objeto que no se nombra. Las tres variantes —en “Wilkins”, “Funes” y “Tlön”—desnudan la radical heterogeneidad que existe entre la lengua y el mundo.

En el célebre *Cratilo*, Platón postulaba que existe una correspondencia natural entre las palabras y las cosas: “la que ha dado a las cosas los nombres primitivos es una potencia superior al hombre, de forma que ellos son necesariamente exactos”. Borges se ha detenido muchas veces a reflexionar sobre el “cratilismo”; quizás uno de sus textos más atados sea la primera estrofa de su poema “El Golem”. Ahora bien, es en este sentido que Funes se transforma en una suerte de demiurgo cuando “bautiza” los números. Si la lengua que utilizamos es convencional —como pretendía Hermógenes— entonces es posible formular códigos e idear sistemas analíticos. Si no lo es, si los dioses han establecido una palabra para cada cosa, modificar la realidad es un modo de modificar la lengua; inversamente, modificar la lengua es un modo de

modificar la realidad. Esto, claro está, es una ilusión: un sistema que reproduzca exactamente la realidad. Sobre esta ilusión Borges ha construido magníficas parábolas, y su resultado es siempre engañoso: la memoria de Funes es un “Vaciadero de basura”, los mapas de los cartógrafos árabes son devorados por los animales, el intento de Carlos Argentino Daneri es ridiculizado de antemano. Finalmente, si la lengua es arbitraria, cualquier intento de reproducir lo real está condenado al fracaso; sólo resta dar testimonios de esta imposibilidad: simulacros de realidad.

4. Sin lugar a dudas, la lengua resulta el instrumento privilegiado para tornar inteligible el caos de la realidad. Por esta razón el semiólogo ruso Yuri Lotman se refirió a ella como “sistema modelador primario”. No obstante, existen —en términos de Lotman— “modeladores secundarios”, por ejemplo, códigos sociales, éticos, estéticos, etc. Si en muchas de sus ficciones Borges se ocupó de las limitaciones de la lengua como instrumento para representar lo real, en muchas otras la lengua es sólo un elemento de construcciones más abarcativas. Me refiero a las llamadas “heterotopías” borgeanas, elaboraciones de mundos hipotéticos o de fantasías virtuales, ensayos de lo que Lisa Block denominó “epistemología-ficción”. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El Aleph”, “La biblioteca de Babel”, “La lotería en Babilonia”, “El Congreso”, entre otros, constituyen una compleja galería de ejemplos en donde vuelven una y otra vez a formularse las obsesiones borgeanas. Más allá del análisis posible de cada relato, existe un axioma de base que los unifica: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”. Coherente con esta muestra de radical escepticismo, Borges ha insistido en considerar a la filosofía como una rama de la literatura fantástica, y consecuentemente, “a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético”. De ahí que su producción no ceda a la formulación más o menos tediosa de un tratado sistemático, sino que opte por ese originalísimo cruce de epistemología y ficción que singularmente la caracteriza. Ahora nos detendremos brevemente en ese cruce.

En el punto anterior citamos a la “enciclopedia china” que Borges cita en “El idioma...” como uno de los momentos en que se tensan al máximo las interferencias en la organización de un sistema. Veamos el párrafo que nos interesa:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos.

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper un jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

La clasificación es, parece obvio decirlo, un disparate, ya que no existe un principio de clasificación y las interferencias entre los distintos niveles son flagrantes. Si la sirena es un animal fabuloso y existe una categoría que los incluye, por qué, entonces, una categoría especial para las sirenas. Preguntas como ésta podrían formularse entre todos los niveles de la clasificación. Así como Borges constantemente incluye en sus relatos personajes de existencia real junto con otros ficticios, de igual modo suele mezclar citas de textos reales con textos apócrifos. De esta manera, referirse a las clasificaciones del Instituto Bibliográfico de Bruselas a continuación de la “enciclopedia china” y afirmar que “también ejerce el caos”, es contaminar al primero del caos de la segunda. Una vez más, la demostración por el absurdo pone en evidencia las limitaciones del conocimiento humano cuando pretende dar sentido —clasificar el desorden de la realidad.

Es bien sabido que en *Las palabras y las cosas* Michel Foucault inicia su prólogo

citando precisamente la “enciclopedia china” de Borges: “En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*”. Esta imposibilidad se ubica en el centro de la antropología foucaultiana, ya que la “tabla” o criterio de clasificación es la que define, en última instancia, el carácter de una cultura. Así, Foucault coincide con el argentino: “nada hay más vacilante, nada más empírico que la instauración de un orden de las cosas (...) no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea el resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo”. Ciertamente, esta afirmación no es, en rigor, demasiado novedosa; se trata de una cuestión que ha atravesado la discusión filosófica de nuestro siglo. Situado el problema dentro de los márgenes de nuestro limitado conocimiento, nadie lo ha planteado con tanta precisión como Ludwig Wittgenstein. Citaré, a modo de ejemplo, párrafos del *Diario filosófico (1914-1916)*:

La mecánica newtoniana lleva la descripción del mundo a una forma unitaria. Imaginémos una superficie blanca en la que hubiera manchas negras irregulares. Y digamos: surja así la figura que surja, siempre estaré en condiciones de acercarme mejor a su descripción cubriendo la superficie con una fina malla cuadrangular y diciendo acto seguido de cada una de las cuadrículas si es blanca o negra. Habré llevado así la descripción de esta superficie a una forma unitaria. Se trata de una forma unitaria arbitraria, ya que con igual éxito hubiera podido recurrir a una malla triangular o hexagonal. Es posible que la descripción hubiera resultado más sencilla con una malla triangular, esto es, que hubiéramos podido describir la superficie *más* exactamente con una malla triangular más gruesa que con una cuadrangular más fina (o viceversa), etc. A las diferentes redes corresponden sistemas diferentes de descripción del mundo. La mecánica determina la forma de descripción del mundo diciendo: todas las proposiciones de la descripción del mundo han de ser obtenidas de un determinado modo a partir de un número determinado de proposiciones: los axiomas de la mecánica. De este modo procura los materiales con los que construir el edificio entero de la ciencia. Y dice: cualquiera que sea el edificio que te propones construir, tendrás de un modo u otro que hacerlo con éstos y sólo con estos materiales. (6-12-1914)

El gran problema en torno al que gira todo cuanto escribo no es otro que: ¿Hay *a priori* un orden en el mundo? y, si lo hay, ¿en qué consiste? (1-6-1915)

No puede haber un mundo ordenado o un mundo desordenado de un modo tal que pudiera decirse que nuestro mundo es ordenado. Sino que en todo mundo posible hay un orden, por complicado que éste sea, del mismo modo como en el espacio no hay distribuciones desordenadas y ordenadas de puntos, sino que toda distribución de puntos está en orden. (19-9-1916)

Si bien es cierto, entonces, que el tema como tal no es novedoso y que la precisión de la formulación de Wittgenstein exime de cualquier comentario; también es necesario decir que ésta no es la hipótesis central de Foucault sino que Foucault formula nuevas hipótesis a partir de este axioma de base. En cualquier caso, lo excepcional de la propuesta borgeana resulta de la ficcionalización de un asunto tan arduo. Así, Borges no lo plantea directamente sino que lo atribuye a los metafísicos de Tlön: “Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos”. Si muchos de los relatos de Borges que hemos citado postulan un orden posible en relación al caos de la realidad; este orden no se incluye nunca en “un mundo feliz”, una solución posible al caos, una *utopía*; sino que siempre se formula como una puesta en escena de lo *otro*, una *heterotopía*. Como nos dice el mismo Foucault, los textos de Borges nunca consuelan, sino que inquietan. Quizás uno de los

casos más explícitos sea “La lotería en Babilonia”. Su argumento es de tal precisión que resulta imposible la paráfrasis. Un viajero a punto de partir narra el desenvolvimiento de esa institución del azar que es la lotería: “Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad”. Antiguamente, a quien ganaba se lo premiaba con unas monedas de plata. Luego, alguien ensayó una reforma: “la interpolación de unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables”. Los perdedores debían pagar una multa; quienes se negaban, pagaban con la cárcel. Estos hechos llevaron al crecimiento de la Compañía y a la generalización del juego: “El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos. En primer término, logró que la Compañía aceptara la suma del poder público. (...). En segundo término, logró que la lotería fuera secreta, gratuita y general”. Como es frecuente en Borges, una vez narrado el argumento, se formula la conjetura que lo sustenta:

Si la lotería es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? ¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte —la reserva, la publicidad, el plazo de una hora o de un siglo— no estén sujetas al azar? (...). Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico. En la realidad *el número de sorteos es infinito*, Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras.

Finalmente, si el azar se impone sobre la realidad y la lotería está regida por la Compañía, ésta adquirirá una entidad metafísica: las conjeturas que incluye el último párrafo del relato sobre la Compañía son fácilmente asimilables a una divinidad.

Una vez más, un problema de índole filosófico es abordado desde una formulación literaria que se asemeja a una demostración por el absurdo: la aparente negación de todo determinismo —la postulación de un azar absoluto— culmina con una determinación total —la omnipotencia de la Compañía—. El relato tienta a realizar lecturas más o menos alegóricas del estilo “Babilonia es el mundo y la Compañía es Dios”; de ninguna manera descarto esa posibilidad. Sólo que me interesa una lectura más *wittgensteiniana* del relato. En efecto, postular una realidad como más o menos caótica depende de la concepción de orden que gobierne a la cultura que la rige. Así, un azar deliberado —los oxímora de Borges son contagiosos— puede regirse por una voluntad externa: los babilonios habitarían una suerte de ruinas circulares en donde el azar es gobernado por otro azar y así sucesivamente. De modo inverso, una clasificación estricta —la “enciclopedia china”— puede leerse, desde otra cultura, como la exasperación misma del azar. Como afirma Wittgenstein, ¿quién puede asegurar que los puntos de un plano están “desordenados”? Lo que en Borges aparece planteado desde un escepticismo gnoseológico extremo ya se encontraba cuestionado desde la lógica veinticinco años antes y se abre, desde el texto de Foucault del 66, hacia nuevas y enriquecedoras posturas. Bastaría mencionar, en este sentido, el interés mostrado por Gilles Deleuze por “La lotería en Babilonia”.

5. Proponerse una lectura de algunos aspectos relevantes de la teoría contemporánea a partir de los textos de Borges resulta una tentativa ciertamente inagotable. Por otra parte, ya ha sido largamente trabajada: como claro ejemplo, podemos citar el trabajo de Alan Pauls *El sitio de Macondo o el eje Toronto-Buenos Aires* en donde se pone en contacto un relato de Borges —“El informe de Brodie”— con las teorías del canadiense Marshall McLuhan que tanta difusión alcanzaron en los 60. Como lo explicitamos en la introducción, nuestra intención no ha sido, por

lo tanto, sistematizar ese desarrollo de las investigaciones, sino apuntar —en el limitado margen de estas notas— algunos nuevos caminos poco transitados.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1973) *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1970) "Elementos de semiología". En: AA.VV. *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1972) "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1972) *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1980) *S/Z*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1974) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1987) "Pierre Menard, lector del Quijote". En: *Al margen de Borges*. Buenos Aires., Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1974) *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1985) *Los conjurados*. Madrid, Alianza.
- BREMOND, Claude (1972) "La lógica de los posibles narrativos". En: AA.VV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- ECO, Umberto (1978) *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto (1983) *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1984) *Las palabras y las cosas*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- ISER, Wolfgang (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- JAUSS, Hans (1981) "Estética de la recepción y comunicación literaria". *Punto de Vista*. Buenos Aires, año IV, Nro. 12.
- JITRIK, Noé (1971) "Estructura y significación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges". En: *El fuego de la especie*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (1981) *Semiótica*. Madrid, Fundamentos.
- LOTMAN, Juri (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- MUKAROVSKY, Jan (1977) *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PAULS, Alan (1982) *El sitio de Macando y el eje Toronto-Buenos Aires*. México, Fondo de Cultura Económica.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1986) *Diario filosófico (1914-1916)*. Barcelona, Planeta-Agostini.