

BORGES Y LA CONDICIÓN POSTMODERNA: OTRAS CONSIDERACIONES¹

Raúl Bueno

1. EL ACOSO DE LOS SIGNOS

Dos ideas básicas guían esta disertación y ambas están estrechamente relacionadas entre sí. La primera tiene que ver con lo que Pierre Guiraud llamara “el acoso de los signos”, un hecho propio de la modernidad, según el cual vivimos asediados de signos, constantemente bombardeados por mensajes y señales que nos llegan desde la imprenta, los medios de comunicación masiva, la publicidad y otros sistemas de significación propios de la cultura contemporánea. La segunda idea tiene que ver con el relativismo del conocimiento, ahora que ha sido precisamente acentuado por la proliferación de los signos: nada parece un saber seguro y estable, porque todo tiene su variante, corrección, negación o réplica; todo, incluso la verdad que se juzga

¹ Este texto inédito está parcialmente basado en la clase magistral “Borges y el relativismo cognoscitivo”, brindada en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, el 30 de mayo de 2001, y en la charla “Borges y la crítica de la cultura”, dada en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa, Perú, el 12 de junio del 2001.

positiva, admite, entonces, un grado de inconveniencia y error, que lleva a renovar constantemente la información y, a la larga, la imagen del mundo, sus sentidos y sus valores.

Jorge Luis Borges, con su escritura ficcional, se ha situado en el meollo de estas dos características de nuestro tiempo. No para corresponder a una imagen complaciente de la modernidad, sino para llevarla a un punto crítico, en que sus mensajes y señales, en lugar de ejercer la función informativa y reguladora de las relaciones del hombre con el mundo, funcionan en contrario, produciendo una desconfianza de los discursos –especialmente de los grandes– y la desestabilización del sujeto usuario.

“La biblioteca de Babel” lleva al absurdo la excesiva producción de los signos. Aquí éstos han proliferado a tal punto que la vasta biblioteca que los contiene está plagada de libros inútiles, repetitivos, informes y caóticos: “por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales e incoherencias” (446). No creo que haya mejor alegoría para el infinitamente redundante y significativamente laxo universo de signos que caracteriza a nuestro tiempo.

La proliferación de textos no es resultado de una sola máquina, ni de una invariable matriz. Así, los textos proliferantes resultan ser más que densas repeticiones: fatigosas variantes que flexionan la verdad al punto de relativizarla, o hacerla un negativo o una caricatura de sí misma. Creo que “Pierre Menard, autor del Quijote” lleva a una situación extrema ese relativismo de la información, cuando muestra que un texto clásico no dice lo que dice; o, para decirlo al modo del relato, cuando Menard, al rescribir letra a letra el texto del Quijote, no puede evitar que bajo la misma forma se aposente un pensamiento acumulado de más de tres siglos y una manera actual de entender la escritura, ajenos a la voluntad constructiva del autor original. Así la línea cervantina “la verdad, cuya madre es la historia” deja de ser un “mero elogio retórico” y, en manos de Menard, se convierte en una suerte de filosofía de la historia: “La historia, *madre* de la verdad [...] La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (449).

Los casos anteriores me permiten asegurar ya mi propuesta básica: sostengo que Borges con su obra de ficción ha producido

un sistema crítico que relativiza el conocimiento universal: nada de lo que se sabe es firme y seguro. Todo es caótico e inestable. Todo tiene distintas versiones, o distintos niveles de verdad y pertinencia, a la vez que distintos niveles de falsedad e impertinencia. En otras palabras, Borges tiende un manto de escepticismo sobre todo conocimiento: la Verdad no existe, o si existe, el hombre es incapaz de conocerla, o si la conoce, no la conoce sino parcialmente, o peor, no sabe que la conoce. Hace, en suma, una crítica de la Cultura; y en especial del pensamiento occidental, que en los tiempos modernos se irroga validez universal y preeminencia sobre los otros saberes.

En lo que sigue voy a poner el énfasis en ese relativismo del conocimiento humano. Mi acercamiento no es filosófico, sino semiótico-literario y lingüístico. Por ello tiene en cuenta la constitución de la significación textual (el modo cómo los signos y sus valores se organizan para producir determinados efectos de sentido) y la inclusión de la referencia en la urdimbre textual.

2. VERSIONES, DIVERSIONES, PERVERSIONES

En esta primera aproximación formal al relativismo cognoscitivo según Borges destaco el modo cómo, para este autor, un mismo asunto o persona soporta distintas construcciones de realidad, esto es, distintas versiones cognoscitivas. Invoco, para una primera ilustración, un texto de *El Aleph*, "El inmortal" -que nos servirá luego para otras comprobaciones. En el relato, el hombre que busca la Ciudad de los Inmortales topa un día con una suerte de salvaje ensimismado, un "troglodita", que lo sigue "como un perro". Argos -así lo llama- no parece reconocer su nombre: "Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos..." (539).

Gottlob Frege, desde la filosofía del lenguaje, había mostrado lo mismo: que una misma percepción origina distintas realidades y que la estrella matutina y la vespertina, por ejemplo, son en ver-

dad el mismo objeto celeste: Venus. Se puede añadir acá el con-sabido ejemplo del gato, que es mascota casi humana entre los norteamericanos, divinidad entre los antiguos egipcios y alimento en otras culturas. Se trata, sí, de un mismo objeto, pero al menos de tres distintas versiones culturales.

Judas, en "Las tres versiones de Judas", es quizá el caso más elaborado y patético de esta suerte de relativismo por variedad de versiones. Nils Runeberg, "hondamente religioso", dedicó su vida a estudiar el sentido de la vida del apóstol. Halló -primera versión- que Judas Iscariote no fue un traidor, sino alguien que por amor a Jesús hizo un "sacrificio condigno" (515). El Redentor se había hecho hombre; Judas no podía sino rebajarse a una condición infame entre los hombres: delator. Luego -segunda versión- Runeberg entendió que Judas había obrado del modo en que lo hizo por "ilimitado ascetismo". Así como el "asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu" (515-6). La tercera versión a la que llega Runeberg, algunos años después y en otro libro, "es monstruosa": Judas es Dios. Para redimir a los hombres, Dios no podía encarnar en un hombre justo y probo, sino que debió hacerlo en alguien que experimentara las debilidades de la condición humana: "Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo [...] eligió un ínfimo destino: fue Judas" (517).

Mas es "Funes, el memorioso" el que lleva el asunto de las versiones sobre un mismo hecho u objeto a su caso límite. Su memoria prodigiosa le permite recordar todo -todos los estados de un perro en movimiento, por ejemplo- al punto que requiere de todo un día para recordar los hechos del día anterior. Su enorme memoria le impide abstraer y comprender un símbolo genérico como "perro". Dice el narrador que "le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)" (489). En otras palabras, Funes tenía tantas y tan distintas versiones de un mismo hecho real, que precisaba de distintos signos para nombrarlas sin confusión ni duda.

El narrador de "El inmortal" discierne que cada acción tiene un designio secreto, y que el mal puede ser el bien en otros contextos,

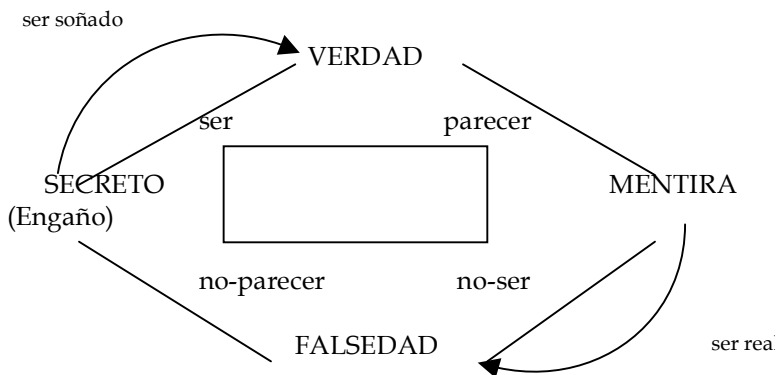
presentes, pasados o futuros, de modo que “[e]ncarados así, todos nuestros actos son justos” (541). Lo cual es una manera de decir que hay una versión (una realidad) buena para cada una de las malas acciones, o, según dice el refrán, “no hay mal que por bien no venga”. Como en el relato de Judas, el de acá es un relativismo moral; pero como en el relato de Funes, este relativismo moral exige nuevos nombres, que se distancien de –y aun se opongan a– los nombres que molestan al sujeto usuario y su realidad.

3. LAS TRAMPAS DEL PARECER

Esta segunda aproximación al relativismo de Borges tiene que ver con el engaño, con lo que no siendo algo, parece serlo. Los relatos que el autor alinea en esta dirección, que no son pocos, apuntan a demostrar que todo es engañoso, equívoco y secreto, que la verdad es sólo una apariencia de verdad, y que los sujetos de saber viven, sin saberlo, enredados en la mentira. La estrategia del relato consiste en plantear al final un giro de las acciones que permita el desenmascaramiento de la mentira y la revelación del secreto.

En “Las ruinas circulares” el protagonista llega a la isla con una misión sagrada: soñar tan vívidamente a un discípulo que éste pueda ser incorporado a la realidad. Cumplida la misión, el hombre descansa y duerme, deseando que “su hijo”, río abajo en otra isla, no sea tocado por el fuego, que, al no quemarlo, le revelaría su condición de sueño. No se da cuenta que la tormenta ha incendiado esta isla, y que ahora el fuego lo amenaza a él: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (455).

Voy a apelar al cuadro de la veridicción de A.J. Greimas para observar el tipo de corrimiento semántico que aquí se ejecuta:



En este cuadro, el soñador parece un individuo real, pero no lo es: su condición está del lado de la MENTIRA, y él no está enterado. Al mismo tiempo, él es solamente un sueño –“una apariencia”–, pero no lo parece, pues actúa (sueña, imagina, precisa, crea) como un hombre real: su condición de mera apariencia está, pues, en SECRETO, incluso para él. Es el fuego (el dios del fuego) el que, al final, se encarga de arreglar las apariencias: ahora que las llamas no lo queman, es VERDAD que no es un ser real, y es una FALSEDAD el que hubiera creído serlo. El corrimiento es, pues, en el sentido de las manijas del reloj, del secreto hacia la verdad (apariencia), y de la mentira a la falsedad (ser real), como está mostrado en el cuadro.

El mismo corrimiento se observa en “La muerte y la brújula”: es mentira que el policía Eric Lönnrot sea el perseguidor del delincuente Red Scharlach, aunque lo parezca (en verdad es al revés, es Scharlach quien le tiende una trampa a Lönnrot para matarlo). Las acciones finales revelan la verdad: Lönnrot era el perseguido, aunque no apareciera así para nadie, incluido el lector: “–Scharlach ¿usted busca el Nombre Secreto? [...] –No –dijo Scharlach–. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Eric Lönnrot” (505).

Hay dos extraordinarios relatos de *Ficciones*, “La forma de la espada” y “Tema del traidor y del héroe”, que actualizan una

misma forma narrativa, aunque los personajes y escenarios no sean los mismos. O, para decirlo en los términos de Propp, están ligados por los mismos actantes (traidores y héroes) en las mismas funciones narrativas (traidores que parecen héroes, cuya traición pasa –ya sin sorpresa para nosotros– del secreto a la ostensible verdad, y cuyo heroísmo pasa en el transcurso del relato de la aberrante mentira a la indiscutible falsedad).

En la “La forma de la espada” el “inglés” propietario del fundo La Colorada en Tacuarembó le revela a “Borges” el origen de su espantosa cicatriz en la cara: en verdad no es un inglés sino un irlandés que conspiraba por la independencia de Irlanda. A su grupo se le había unido un joven arrogante y fanático, John Vincent Moon, que solía quedar paralizado por el terror. Herido, Moon se recluye en una enorme casa desocupada, que el narrador visita cada noche para asistir a su compañero. Al décimo día el narrador se adelanta y llega antes del mediodía para descubrir que Moon lo está delatando por teléfono: “De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubiqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre. Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. [...] Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.” (494-5). Lo interesante es que, gracias al secreto y la mentira, casi todo el relato transcurre ante “Borges” y el lector como un relato heroico. Sólo el *twist* final cambia dramáticamente la perspectiva, no sólo para buscar la expiación de Moon, sino –lo que es más importante a nuestro propósito– para prevenir contra las apariencias y las versiones falaces, ésas que la conveniencia, el tiempo, la casualidad, la ambición o la culpa han construido.

El “Tema del traidor y del héroe” juega dos veces con la necesidad patriótica de ocultar la traición y guardar el secreto. Primero, cuando Nolan descubre que el traidor es su propio jefe, el heroico capitán de los conspiradores irlandeses Fergus Kilpatrick, y entonces el cónclave de conjurados decide ajusticiarlo. La sentencia se cumple, pero dentro de un gran acto colectivo, que simuló un asesinato para que el “castigo no perjudicara a la pa-

tria", sino al contrario, pues "Irlanda idolatraba a Kilpatrick" (498). Segundo, cuando Ryan, bisnieto de Kilpatrick, descubre toda la trama y, bien por razones filiales, o por cuestiones patrióticas, o por el temor de enmendar una versión engañosa de la historia, decide "silenciar el descubrimiento" y en su lugar "[p]ublica un libro dedicado a la gloria del héroe" (498).

4. LAS PERIPECIAS DEL HACER

En esta tercera aproximación al relativismo según Borges voy a concentrarme en el hacer relativizado y problematizado de los protagonistas, por limitar o cancelar bien el "poder", o bien el "saber" de los personajes. Entiendo por "hacer" la actuación o "performance" de los de los sujetos protagonistas; más simple, lo que ellos hacen o no hacen y tiene consecuencias narrativas. De acuerdo con la semiótica greimasiana, todo hacer, real o ficcional, requiere la concurrencia de tres facultades, que pueden ser visualizadas en los verbos "querer", "saber" y "poder". Si alguien construye una casa es porque quiere (o debe -el "deber" suele sustituir a veces al querer), sabe y puede hacerla. Así de simple. La ausencia o insuficiencia de alguna de esas facultades impide la cabal construcción de la casa. En este sentido, como veremos luego, Borges es un maestro en idear relatos en que la capacidad de actuación de los personajes queda relativizada.

En "El milagro secreto" Jaromir Hladík es condenado a muerte por la Gestapo. Escritor relativamente frustrado, Hladík había venido empeñándose, para redimirse, en su inconcluso drama "Los enemigos". La condena le limita gravemente la competencia para su hacer: quiere y sabe escribir su drama, pero no puede -no tiene el tiempo necesario para- terminarlo. La noche previa a su ajusticiamiento le ruega a dios que le conceda una año más de vida, a fin de concluir esa obra "que puede justificarme y justificarte" (511). Luego sueña que "una voz ubicua" le dice: "El tiempo de tu labor ha sido otorgado" (511). En efecto, al día siguiente, a la hora de la orden de fuego, halla que el mundo físico se detiene, que los soldados del pelotón se eternizan en el disparo, que una gota de lluvia permanecía quieta en

su mejilla, que “el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse.” (512). Comprendió entonces que un operador divino había obrado el milagro, y que disponía de un año para concluir su drama. Trabajó con tesón. “Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. [...] Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó. / Jaromir Hladík murió el 29 de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana” (512-3). Es decir, para el mundo físico sólo habían transcurrido dos minutos entre preparar al pelotón, darle la orden y recibir Hladík la descarga; esto es, la versión milagrosa de los hechos no existe. Y si existe, sólo existe para uno, ahora ya muerto, y para justificar una escritura fantasmática, es decir, una versión que no trasciende al mundo real, y que no sabe nada del milagro.

Es más complicada aún esa limitación de la competencia para el actuar en “El milagro secreto”, pues ahí está triplicada en otros relatos encasillados. Así, la madrugada en que las brigadas del Tercer Reich entran en Praga, Hladík sueña que juega un ajedrez centenario, que enfrenta a dos familias ilustres, de una de las cuales él es el primogénito. Suena la hora de la imposterable jugada y él no recuerda (no sabe en ese momento crítico) “las figuras ni las leyes del ajedrez” (508), y por lo tanto no está en condiciones (no puede) enfrentar a su enemigo. Por otro lado, en su drama “Los enemigos” Roemerstadt, el protagonista, “no conoce a [no sabe de] las personas que lo importunan” (510); no sabe que ellos son sus enemigos secretos; por ende, no está en condiciones (no puede) enfrentarlos como debiera; y aun parece no saber que, en su locura, él no es Roemerstadt sino su archienemigo, “el miserable Jaroslav Kubin”. Al final el probable espectador deduce (sabe) que la performance inválida y equívoca de Kubin “no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin” (510).

En el ambiguo final de “El Sur” Dahlmann, el protagonista, parece que va a morir en el mítico Sur, en un duelo a cuchillo, cuando en realidad está muriendo en un quirófano. O ha muerto

aparentemente en el quirófano, cuando en realidad va a morir en el Sur. Hay ahí otro milagro secreto, cuya resolución abonaría a las líneas que antes hemos pergeñado. Mas lo que ahora interesa es el asunto mismo del duelo a cuchillo, sea real o soñado: Dahlmann, dada su debilidad y su condición de hombre urbano, desconocedor de las maneras y costumbres del antiguo campo argentino, no es competente para luchar: no sabe manejar el cuchillo, ni puede (no tiene las fuerzas) para empuñarlo bien. Acepta no obstante el reto y sale a enfrentar a su desconocido enemigo: "Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado" (529). Esta lectura de incompetencia preformativa se complica si se recuerda que "El Sur" es una alegoría social, en que el centro ignora la periferia, en que la gran ciudad desconoce el Sur, pues sólo la toma como base de tradición y ocasional solaz, y no sabe de su real condición y potencias. Asunto que de algún modo recuerda la objeción de Martí a Sarmiento: no hay bárbaros en el interior, sino gente explotada, mal entendida y peor gobernada. Es una alegoría también de lo que históricamente ha ocurrido en ocasiones en que el interior vuelca su poder sobre las ciudades (las épocas de Rosas y Perón, por ejemplo), en que "el Sur" parece vencer a la inamistosa ciudad.

5. REDUCCIÓN (Y AMPLIACIÓN) AL ABSURDO

Esta cuarta aproximación al relativismo cognoscitivo de Borges tiene que ver con la limitada validez de un concepto o doctrina. Llevarla al absurdo permitiría ver su inadecuación, limitaciones, fallas o errores. *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, y el *Micromegas*, de Voltaire, exponen este recurso, consistente en impulsar una conducta, un pensamiento o una doctrina, dentro de sus propias premisas, hasta el punto en que pierde su sentido original y su mérito. Ambos llevan las situaciones de su escru-

tinio hasta el casi total extrañamiento: países de hombres diminutos o de gigantes, un cónclave de filósofos en una nave detectada por poderosos extraterrestres, que evalúan las ideas humanas con no poca condescendencia y hasta con cierta piedad. Al final se tiende un velo de duda sobre todo el saber de su tiempo: se lo relativiza, ridiculiza e invalida (o casi).

En Borges la reducción o la ampliación al absurdo es una práctica constante: en su obra lo fantástico se torna real y lo real se torna fantástico. Pero como resultado de esas mutaciones siempre queda una lección, una ironía o una modestia cognoscitiva, que sitúa las empresas humanas en niveles carentes de pompa y de prejuicios positivos o negativos. La razón, el *logos*, se ejercita ahí para dudar, ante todo, de la razón misma, para tender un manto de medida en sus alcances. Así, en el "El Aleph", se propone un punto que contiene todos los puntos, lo que hace deleznable todas las tesis, todas las interpretaciones, abrumadas por la infinitud de versiones sobre el universo y la vida que ofrece el mirar cada cosa "desde todos los puntos" (625). En "Funes, el memorioso" se plantea una portentosa memoria total, que a la larga impide la abstracción y anula, en consecuencia, la base, la necesidad y el sentido del lenguaje humano.

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" el mundo creado por la sociedad secreta llega a ser tan vasto y completo que desborda la ficción y avanza al mundo real (al sólito vivir) donde comienza a ser tomado por cierto: "Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) 'idioma primitivo' de Tlön" (443) Y ahora que se habla de fantasías que se tornan realidad, ¿no ha sido el epistemólogo argentino Mario Bunge quien se refirió al psicoanálisis, pese a que ha llenado el arte y la vida contemporánea, como una pseudo-ciencia (otros dirían una magia) que se toma por ciencia?

En "La lotería de Babilonia" el azar y la apuesta son llevadas a norma general (a una ley) de vida civil, regida por una omnipotente Compañía. Al final tanto azar penetra las crónicas e historias que dan cuenta del azar mismo, que la mentira y el engaño se hacen sistemáticos: "No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas

prestan juramento de omitir, de interpolar, de variar" (460). ¿No es así que surgen las "historias oficiales" que atento aquejan a nuestras patrias, y en general a las civilizaciones, sin descontar la actual?

En "La biblioteca de Babel" los signos, los libros que "los entretienen" y la institución que los acoge a todos, la biblioteca, son llevados a principio universal: son el universo, tal vez Dios mismo, con todas sus combinaciones posibles de sentido, incluso las que escapan a nuestra humana comprensión: "Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz" (466). ¿No se ridiculiza así el culto a la letra -frente a las culturas orales, por ejemplo- y, en especial, la práctica -el ritual, en verdad el culto- de la escritura de lo banal? ¿Tiene sentido, por ejemplo, el que el *New York Times* dominical tenga más de 120 páginas? ¿Y todos las demás ediciones dominicales de los periódicos del mundo?

6. MUNDOS IMAGINARIOS

Una de las líneas de "El inmortal" proclama que "[f]ácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real" (539). ¿No es esa una manera de rehacer el aterrador mensaje de Berkeley (a quien Borges cita en otras líneas), para quien no hay nada real, excepto el sujeto pensante, pues todo lo demás no es más que una proyección de su mente? ¿No es que la realidad, dada la proliferación de signos de que hablábamos el inicio, no es más que una vasta proyección de las culturas? O, en el mejor de los casos, ¿No es que esa densidad signica de la cultura ha obscurecido ya lo real, al punto de no retroceso, y nos hallamos navegando -o ahogándonos en- océanos de realidad falaz y deleznable? Varios otros relatos de Borges parecen jugar con esa doctrina. "Tlön..." ciertamente. Pero también "Las ruinas circulares", "El jardín de los senderos que se bifurcan" y "El milagro secreto"; "El inmortal", "La otra muerte" y "El Zahir" ("Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra

o el Zahir?" , 595); y, *last but not least*, "El Aleph". Si es necesario surcar sus referencias a densidades lingüísticas para probarlo, consideremos sólo un caso, el de "El jardín de los senderos que se bifurcan". Ahí las opciones de vida no adoptadas no se descartan, ni pueden descartarse: constituyen vidas y tiempos "divergentes, convergentes y paralelos", que se multiplican hasta el infinito (479). De pronto una vida paralela es la real, y ésta que vivimos es una mera proyección signica. O quizá, en el mejor de los casos, ésta también es real, pero la oscurece para otros un lenguaje que lo hace aparecer como una mera ficción, una virtualidad narrativa, o a lo mejor filosófica. Al final del relato de Yu Tsun, cuando éste mata al Dr. Albert para avisar a Alemania el nombre de la ciudad que deben atacar / para ejecutar una de las infinitas posibilidades de vida (¡todas!) contenidas en el laberinto imaginado por Ts'ui Pên, antepasado de Yu Tsun, y descifrado por Albert, el narrador, sin duda ya embebido de la realidad de signos que le hace perder pie en la realidad-realidad, escribe: "Lo demás es irreal, insignificante. [...] He sido condenado a la horca" (479).

7. CONCLUSIÓN: EL ACECHO DEL LENGUAJE

¿A qué punto llega el repudio (o temor) de Borges por el exceso y acoso del lenguaje? Podemos imaginar ese nivel si observamos el conjunto de su obra: una obra parca, esencial, increíblemente precisa. Nunca ofrece información que no sea rigurosamente útil al desarrollo narrativo o al necesario efecto poético. Pero es más, no contento con producir obras que adensan el sentido en pocas frases, Borges ha llegado a expresar en líneas críticas su repudio a los vastos discursos, a la novela, a la expresión innecesaria y floja. Así, en uno de los prólogos de *Ficciones* ha escrito: "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." (F 12). En otro lugar, al avanzar en "La biografía de Tadeo Isidoro Cruz", expresa anti-novelísticamente: "Mi propósito no es repetir su historia. De los

días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda" (561). Más agudo y mordaz, al cifrar el relato del narrador de "El inmortal" escribe: "creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales [que] pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria..." (542).

Creo que este ya largo recuento (indigno de la parquedad del autor al que glosa) demuestra el temor de Borges a que las palabras abrumen y terminen por desplazar la realidad: "sólo quedan palabras" dice el inmortal cuando ha vuelto otra vez a la condición de mortal y revisa sus notas anteriores (543) "Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos" (544). Con tan abrumador legado, en esta hora que corona la revolución iniciada por Gutenberg y atizada por la producción industrial de los signos, entonces, como ocurre al final de "Tlön..." no cabe sino abandonarse a la certidumbre disfórica de que "El mundo será Tlön" (443). A menos que, como sugería Guiraud en su ahora casi olvidado librito, una conciencia semiótica nos haga desmontar y remontar el acoso de los signos.

[Buenos Aires, mayo de 2001 / Hanover NH, junio de 2003]

Raúl Bueno
Dartmouth College

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé editores, 1996.