

EL DELICADO NEXO QUE UNE DOS TEXTOS

Trato de recordar todo lo que escribí y pensé sobre Borges desde 1951, cuando publiqué mi primera nota sobre él, y temo no sólo el olvido sino la contradicción, desdeirme, haber afirmado antes cuando sólo cabía conjeturar, dejar de afirmar ahora sin recordar lo afirmado antes. Incluso reflexiones recientes que, penosamente, recupero al releer algunos de sus textos. Verifico que tienen que ver conmigo mucho más de lo que yo habría podido imaginar. Por ejemplo, cuando, en el prólogo a *Macbeth*, de 1970, recuerda - se identifica con - la frase de Coleridge: "la fe poética es una complaciente o voluntaria suspensión de la incredulidad", me siento hablado, compruebo que esa idea se recorta con una que vengo sosteniendo desde hace años sobre la lectura y que postula que "ninguna lectura es una lectura verdadera si no se produce una suspensión del saber", hipótesis que suele provocar desconcierto y hasta escándalo en quienes creen que leer es reconocerse, identificarse o verificarse en las propias convicciones, no en las que los textos proponen. No es descabellada la relación, y no sólo por la presencia en ambas de la palabra "suspensión": incredulidad, en la tradición cartesiana, es sin duda equivalente a saber en la medida en que credulidad implica ignorancia, ingenuidad en el mejor de los casos o ideología en el más perverso. Cuando escribe, a propósito de Lewis Carroll, "el sueño es inventor de poesía", aunque esa oración no sea una proclama, me evoca lo que yo mismo interpreté de la frase de Góngora, "El sueño, autor de representaciones, en su teatro sobre el viento armado, sombras suele vestir de bulto bello", que José Bianco pone como epígrafe a *Sombras suele vestir* y, más aún, lo que me pareció ver, como teoría poética no tan escondida, en el "Soneto en x", de Mallarmé: "L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,/Maint

rêve vespéral brulé par le Phenix/..." O bien, se me hace presente una imagen, una situación: en casa de Carlos Pereda nos reunimos en grupo; al comienzo Pereda está sentado en un sillón; al rato se levanta y Bolívar Echeverría ocupa ese sitio; cuando todo indica que la reunión está por terminar Echeverría se desplaza y Pereda, sin advertirlo, al menos sin declararlo, recupera su lugar; en ese preciso instante, como en *El angel exterminador*, todos sentimos no sólo que debemos sino que podemos irnos, no liberados pero sí habiendo cerrado un ciclo. Reflexiono con ellos y evoco a Borges que habló de un tiempo circular, que no era el caso, mientras que Buñuel, en cambio, topologizó la circularidad; con la versión de Borges estaríamos condenados a repetirnos - y, sobre todo, a repetirlo a él, mi invocación lo prueba -, y con la de Buñuel se nos abre en cambio la posibilidad de recomenzar, como lo proclama Lezama Lima con su imagen de los hesicastas, al final de *Paradiso*.

También Eco menciona a los hesicastas en *El péndulo de Foucault*, cosa rara en otro que no sea él, de hecho sólo en esos dos escritores encontré una mención significativa a esa secta, tal vez no pensó en ello provocado por la lectura de Lezama, que coloca la cita en un lugar estratégico, casi como un premio a quien llegue al final, como me ocurrió a mí, pero, en todo caso, no se trata de una mera cita o de una coincidencia, su texto es congruente con la idea "hesicasta" porque repone la imagen de un recomienzo, su relato empieza donde todo está a punto de concluir y la historia que narra es la de un recomienzo constante, la ejecución de un Plan, en el lapso de 600 años, con la promesa de un compromiso de otros 600, como lo exigiría una numerología infinita, nadie sabe en qué consiste el Secreto ni que forma parte de él, un Secreto que empieza con los

templarios, se mezcla con los Asesinos, con los rosacruces, la cábala, los chiitas y sus subproductos, los fedayines, los caballeros teutónicos, los masones, los ocultistas, los esotéricos, los jesuitas, los nazis y toda la caterva de practicantes diabólicos o meramente ilusos que rondan los pasillos del desastre.

Pero Eco, en *El nombre de la rosa*, me crea, del mismo modo, una asociación, es como si yo estuviera hecho de resonancias, lugar de cruce de múltiples imágenes; es una ocurrencia, nada más, pero inquietante, la erudita discusión sobre la risa entre Guillermo y, precisamente, Jorge de Burgos, que centra y articula el enigma concreto y lo que podríamos llamar, sin ánimo derrideano, la "diferencia", teológica y política; a propósito de la "Sonatina" de Rubén Darío yo encontré que el verbo reir y el sustantivo risa le daban forma, lo articulaban; es más, pensé que la risa es algo así como un "significante puro", más que los que persigue o preconiza Lacan, semejante, acaso superior, al carácter que poseen los signos de puntuación: uno en la sonoridad, los otros en la grafía "hacen significar", confieren significación, el universo, pues, de la plena semiótica que, si es lícito asumirlo, atraviesa gestos y los relaciona, acaso los vincula.

Sale, entonces, de mis propias actualizaciones de Borges una punta de relación, entre su obra y, al menos, este texto de Eco, tanto más intensa cuanto que viene mediada, no es como lo que se dijo a propósito de *El nombre de la Rosa* y casi no se puede no ver: un personaje, viejo, ciego y enemigo de las metáforas - por oposición -, se llama Jorge de Burgos y hay un enigma, construido según una deslumbrante reminiscencia de *La muerte y la brújula*, que tiene que ser policialmente develado;

las situaciones son análogas - inquisición, investigación, crítica textual -; el centro del enigma reside en una laberíntica biblioteca; se ha visto todo esto como si una interrelación, bastante explícita, de esta magnitud fuera sólo una paráfrasis para placer de los fanáticos de Borges.

Debe haber otros momentos y otros tipos de acercamiento, o de nexos - más delicados -, entre ambas textualidades como, por ejemplo, el que sugiere el largo pasaje en el *Péndulo* en el que se conjetura acerca de alguien, Francis Bacon, que habría escrito lo que históricamente se reconoce como de Shakespeare. Quizás ambos, Borges y Eco, leyeron el libro de Diana Bacon - que halló asilo final en un manicomio -, citado por Borges en el artículo sobre *Macbeth*; quizás, atraído, Eco lo leyó, incluido el prólogo de Hawthorne, porque Borges lo citaba, quizás ni Diana Bacon ni el libro existan y ninguno lo leyó, el hecho es que lo que en Borges sería un comentario malévolo, habituales en él, en Eco arraiga en el relato porque está en juego, como verdadero autor de los prodigios shakespeareanos, la enigmática figura de Francis Bacon, uno de los eslabones, reales o imaginarios, en la cadena del Plan. "El autor de los manifiestos de los rosacruces era él", Bacon, proclama el *file* titulado "El extraño gabinete del Doctor Dee", que trae reminiscencias expresionistas y se relaciona con el mito del *Golem*, otra imagen predilecta de Borges.

Y si los ejemplos indican dos modos o niveles de relación, que descartan la trivial aunque popular idea de la influencia, habría una tercera posibilidad en imágenes como ésta: "El astro se había detenido, se había fijado en un mediodía que hubiera podido durar una eternidad" y, a continuación, "entre el firmes y el descansen habían transcurrido demasiados siglos", que

remiten a *El milagro secreto* aunque también a *El puente sobre el río del Buho*, de Ambrose Bierce, y a la famosa habitación de Melquíades, en *Cien años de soledad*, donde "siempre era marzo y siempre era lunes".

No sería difícil decidir que este tercer camino, y las frases que lo ponen en evidencia o lo preparan para algún tipo de comparación, tienen una innegable prosapia borgiana y, aun, que constituyen el meollo o el punto de partida filosófico, no textual, de la desmesurada empresa de Umberto Eco. Y digo "no textual" porque acaso, pensando en una relación más estrecha entre dos obras, apariciones como las mencionadas sean, textualmente, meros destellos intertextuales, fósiles hallados en una cantera cavada hace tiempo y en la que muchos hallaron similares e igualmente deslumbrantes fragmentos apropiándose de ellos como si los hubieran inventado. Filosóficamente, en cambio, algo tienen que deberle a la idea de la suspensión del tiempo que gobierna, quizás, el "Plan". Pero, como en los otros casos, Borges, que ya lo había enunciado desde antiguo, lo confirmó en Lewis Carroll, "Al tiempo reversible se agrega el tiempo detenido", recuerda en el prólogo de 1976 que consagró al autor de Alicia o al Lógico Dodgson. La misma pregunta entonces: ¿Eco buscó en Borges o buscó en Carroll o en los otros textos que Borges había leído antaño, en Macedonio Fernández para quien hay alguien que precede a Dios, más o menos como lo que Eco atribuye a Rubinstein cuando afirma "Yo creo en algo mucho más grande (que Dios)"? Quizás de uno fue a los otros, no es fácil admitir que, aunque los libros leídos fueran los mismos, Eco hubiera desarrollado de la misma manera, años después, idénticas intuiciones, por más que hayan emanado de lecturas insólitas, que muy pocos podían hacer.

Yo escribí no hace mucho, intentando establecer parecidas vinculaciones, que Borges y Calvino estaban ligados por una fuente común, no se trataba de que Borges había conseguido construir un cerco inexpugnable sobre determinadas ideas o estructuras y que todo escritor menor que él, en edad, quedaba encerrado fatalmente dentro de ellas. Esa fuente era Flaubert. Mi efecto de demostración era, acaso, exterior, en todo caso resultaba de asociaciones, de los "idiotas" Bouvard y Pécuchet al "idiota de la familia" y, de ahí, la enumeración inútil e infinita que culmina en el *Aleph*, por una parte, y en *El señor Palomar*, por la otra. ¿Será lícito incluir en esa filiación a Umberto Eco y *El péndulo de Foucault*? ¿O habrá que decir, tan sólo, que gran parte de la literatura contemporánea sale de Flaubert y, por lo tanto, no ya Borges, Calvino y Eco sino también Joyce y todo ese experimentalismo que a Borges - con lo cual estoy empezando a apuntar una contradicción importante - le parecía limitado, encapsulado y, en última instancia, al borde del fracaso?

Podríamos decir, ya en particular y parafraseando al Borges que razona sobre Sarmiento, que no hay frase de Eco que no pueda ser cambiada pero que el texto no por eso pierde poder; esa afirmación de Borges no debería ser adoptada sin prevenciones, pareciera sustentarse en una suerte de platonismo, las ideas como invulnerables a las palabras, antagónico de los formalistas para quienes, precursores de la fonología troubetzkoyana, cualquier variación en la letra lo era inevitablemente en el sentido. Por eso, y respetando tal precaución, me atrevo a entender la fraseología de *El péndulo* desde otra parte, "como si" se tratara de crear con esas frases para mí incorregibles un efecto de acumulación visual, no conceptista ni conceptual pese a la sabiduría que exponen, un fresco muy italiano equiparable

al que implican, en otro orden, esas extraordinarias listas de palabras resonantes que desfilan ante mis ojos, no ante mi inteligencia, y que, por eso, excitan mi inteligencia transformativa, me llevan a verlas en su materialidad, ni siquiera en un sentido alegórico, menos aún en el literal y tampoco en el simbólico, como frases-cosa establecidas en el espacio.

Puedo ejemplificar: en el caudaloso texto de Eco aparecen enumeraciones abrumadoras, verdaderas colecciones de hechos imposibles, es pedir demasiado a la lectura tratar de retener, por ejemplo, la lista de sociedades ocultistas o rosacruces, la invocación a las jerarquías de los asistentes a la reunión sacrificial bajo el Péndulo, los diversos conjuntos que recorren el texto como prueba de una demasía. En ese sentido, no puedo no advertir la filiación flaubertiana, que me parece innegable, pero me aventuro a creer que tales listas responden a un propósito no estrictamente informativo; si el Aleph prefigura el mundo y su azarosa configuración, veo en las enumeraciones excesivas que formula Eco una provocación a una lectura que transforma el orden aritmético - el contar causal casi inexistente - y acaso arbitrario en un chisporroteo barroco; si transformo las frases y dejo de leerlas en lo que enuncian para mirarlas como ornamentos, si renuncio al "aprender" y me entrego al "ver", veo que todas en su conjunto y planimétricamente se colocan de inmediato cada una en un lugar apremiado, se arraciman y en esa disposición tópica remedan una cabeza de medusa, como en el *Perseo*, de Benvenuto Cellini, un altar churrigueresco, Santa María Tonantzintla, cerca de Puebla, hasta, si se quiere, un plateresco Bouguereau, con cupidos y angelitos apiñados en torno a Venus regordetas, sentadas en



sillones rococós. ¿No es esto lo que el narrador de *El nombre de la rosa* advierte cuando toma contacto con las miniaturas de Adelmo?: "Los márgenes del libro estaban totalmente invadidos por figuras diminutas que surgían, casi como desarrollos naturales, de las voluntas en que acababa el espléndido dibujo de las letras", describe como anticipándose al efecto que producen las excéntricas enumeraciones que prodiga *El péndulo de Foucault*.

Las asociaciones y disociaciones que acabo de hacer son transparentes y se parecen algo a lo que se podría esperar del comparatismo o de algún método comparativo. Podrían aplicarse a otros escritores, muchos, en relación con Borges a partir del momento en que Borges se universaliza, está en todas partes, su irradiación parece tan irresistible como que provoca intersecciones, interrumpe procesos que acaso habrían podido ir por otro lado, produce mimetismos y un sistema de citas que puede liquidar toda controversia, respecto de él y de su obra pero también respecto de los más delicados problemas literarios, críticos, teóricos e históricos. Hasta tal punto que, tomándolo como punto de partida para la comparación, o para el análisis de otras obras, se diría que es el "hecho" fundamental de la literatura del último tercio del siglo XX, que cubre por completo ese período; por este camino, y parafraseándolo, se podría llegar a decir - algunos lo hacen - que entender lo que es Borges sobre los abismos del año 2000 sería poco más o menos entender lo que es la literatura del 2000.

Yo quisiera apartarme de esa vía, que encuentro muy saturada, casi irrespirable. Por un lado, porque pienso que hurgando en Eco la presencia de Borges reduzco una obra compleja, de génesis propia y que, tan sólo por eso, pero también porque abre

a lecturas activas, merece una mirada más abierta, lo menos dirigida posible. Por el otro lado, porque no es necesario adherir a estilísticas ni a operatorias analíticas sofisticadas para saber que los movimientos de la escritura son bien diversos en uno u otro caso. Porque si uno es metafórico y alusivo, económico y casi aforístico, incitador de la interpretación, en el otro la torrencialidad en el alucinante desfile de sabidurías impide llegar al hueso del detalle y convoca, por el contrario, a ubicaciones dóciles a sus propios metalenguajes. Si la escritura de Borges está permanentemente volviendo sobre sí misma, espiralándose, buscando un centro en permanente fuga en el reconocimiento de otras escrituras, el proyecto escriturario de Eco es recolector, siempre insatisfecho, sin duda, pero de lo que está ahí, de lo múltiple que nos regala la historia y las otras escrituras atrayendo el trazo con su atractiva, inextricable belleza.

Todo esto viene a que, suspendiendo comparaciones y acercamientos, tengo la abrumadora sensación de que casi todo está dicho sobre Borges; nos espera, pues, su sentencia, "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:/Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;/Los átomos fatales repetirán la urgente/Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras/", y, acerca de él, repetir, circularmente, su propia topología, su obra como encierro. En efecto, su obra está "penetrada", no hay rincón que no haya sido invadido; en general, en cuanto a tendencias, líneas, universos; en particular, en cada pliegue de su escritura y también en lo personal: se ha recuperado sobre su existencia, con matices fetichistas, el mito romántico del escritor cuya vida es clave de su obra. ¿Qué decir entonces? ¿No habrá nexos más secretos en lo evidente? ¿Se nos pide, cuando se

nos invita a hablar, a dar vueltas en torno a la noria? ¿Será necesario seguir tranquilizando a las almas buenas que, como los niños antes de dormir, quieren que el cuento sea invariable, volviendo a decir los laberintos, los tigres, el tiempo, los heresiarcas, las metáforas, los libros, el linaje, la tradición, el enigma, la ausencia de contexto, la estrategia, el espejo, el crimen, las bibliotecas? ¿No se podrá, me digo en cada ocasión, leer la obra de Borges desde una plataforma teórica de la que Eco es un precursor-portavoz en lugar de seguir registrando la presencia de Borges en Eco?

En "Prosa y poesía de Almafuerte", un prólogo que escribió hacia 1962, Borges recuerda un domingo, acaso un sábado, de, más o menos, 1910. Tendría 11 o 12 años y prestaba desmesurada atención al recitado que hacía en su casa un joven poeta entrerriano. Tuvo, evoca, una "brusca revelación": "Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño". A Tynianov, a su vez, llegar a parecida conclusión, pero más atenuada, "El lenguaje no es solamente vehículo de conceptos, es también el proceso de su construcción", le llevó algunos años más, escribió esa frase en 1929. Y yo, por mi parte, debo confesarlo, tardé todavía mucho más en llegar a semejante conclusión, o, al menos, a la idea de que el lenguaje no es un instrumento sino una materia, y lo hice después de pensar en la índole de los signos y en la relación entre palabras y cosas; necesité pasar por el baño lustral de la poética y la semiótica, necesité enfrentarme con el muro de piedra de las vanguardias, necesité admitir que el romanticismo, con su vocación expresiva,

no sólo no agotaba sino que bloqueaba, quizás, la comprensión del estatuto de la palabra en relación con lo que se suele llamar realidad, necesité pensar que la representación no era la diosa inmutable de la literatura. Como me pasó con un Cuarteto para flauta, que Mozart escribiera a los 8 años y que yo escuché cuando tenía casi 65, advertí que ese niño Borges había comprendido algo esencial, que poco después desarrollaría gente tan audaz como los formalistas rusos y tan sesuda como los vanguardistas que animaron el mundo desde más o menos ese domingo o sábado, hasta nuestro días.

Borges, entonces, tuvo una intuición precisa que guió, creo, toda su obra posterior. Hizo como dice Giovanni Pascoli que hace el poeta; de niño, "fanciullo", genera un núcleo que luego desenvuelve toda su vida, el artista es un niño, sostiene en ese olvidado libro. Tal vez por esa revelación Borges fue sensible a las primeras vanguardias y, por eso, se puede vincular ese pensamiento, que no formuló sino hasta mucho más tarde, con lo que ya estaba proponiendo Vicente Huidobro cuya prédica tuvo tanto que ver con el ultraísmo del que Borges sería pocos años después vocero y el más brillante resultado en todos los lugares en los que se manifestó. La relación con Huidobro tampoco es fortuita, Huidobro opera como un resto que ilustra aquella intuición original: "Si (como el griego afirma en el Cratilo)/El nombre es arquetipo de la cosa/ En las letras de rosa está la rosa/Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*./" enuncia en *El Golem*, de 1958, como ejecutando la vieja consigna creacionista, que Huidobro proclamó en el mismo momento en el que el niño pensaba en la autonomía del lenguaje. ¿El "nome della rosa? ¿O no será, acaso, el "nome dell riso" y el juego entre la "o" y la "i", la "o" y la "a", la permutación, el

secreto del texto?

Tal vez, incluso, y como dándole el pie al otro Foucault, más conocido, para repensar el viejo problema, el viejo forcejeo entre palabras y cosas, Borges se vio arrastrado, en la década que corresponde a algunos poemas de *El otro, el mismo*, de 1964, a evocarse en ese filo y a articular varias piezas en torno a esa idea. En "Una brújula", alrededor de 1954, escribe: "Todas las cosas son palabras del/Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,/Escribe esa infinita algarabía/Que es la historia del mundo. En su tropel/". Algunos vincularán ese platonismo como respuesta repugnada a una historia para él sin salida, el peronismo, que podía pensarse como eterno e indescifrable, la presencia misma y brutal e invasora de las cosas; yo prefiero ahora, aun replicándolo, pero obediente a su caprichosa manera de ir contra los textos y rebelde a sus afirmaciones, entenderlo en una dimensión semiótica, como el atisbo de una noción del lenguaje no instrumental, el lenguaje como materia misma, como el lugar en el que hierve la significación y reubica en las palabras todo aquello que concierne a la vida y al ser del ser humano.

Entiendo que al proponer este tema estoy actuando con un presupuesto, el de que manejamos un lenguaje común que, por un lado, se hace cargo de un fragmento de historia de la literatura contemporánea en la etapa de una conformación de tendencias y, por el otro, está atravesado por determinadas tensiones que podemos llamar epistemológicas; dicho de otro modo, que no renuncia a una vibración lingüística y psicoanalítica, que no reniega de ciertos aportes marxistas, que trata de alejar en lo posible toda la presión que ejerce la nube de exaltación que acompaña la obra de Borges a la manera de un halo místico y que,

en consecuencia, trata de recuperar en Borges la inteligencia que ha hecho de su obra una inflexión decisiva en la literatura contemporánea. Tal vez no exista tal lenguaje común y mi manera de acercarme a una imponente textualidad sea vista con sospechas, no lo puedo saber.

La pregunta, respecto de esa intuición juvenil, es si fue consecuente con ella y en qué sentido, con qué alcances. Por las citas de "El Golem" y "Una brújula" se podría responder afirmativamente, al menos en el plano de enunciados que reinterpretan poéticamente una idea. Cierta divergencia se presenta cuando hay una reinterpretación en enunciados que se proponen decir "lo que son" determinados textos que se ponen ante la mirada de quien los juzga, me refiero a la crítica, a la reseña, al comentario. Habría que diferenciar, entonces, entre realización y ratificación; en el primer caso, se diría, reconociendo la compacta coherencia, de sin igual belleza, de su discurso, poético o en prosa, que asumió la idea y la persiguió durante casi toda su vida; tal vez, como lo sostuve en su momento a propósito de *El hacedor*, esa concreta manera de trabajar en el lenguaje como si fuera una materia moldeable, tiene una culminación, ¿en *El Aleph*, en el *Manual de Zoología fantástica*, en las *Siete noches*? y luego hay reformulaciones, regresos ya incontrolables - Borges se repite - a las formaciones, a los hechos creados, para emplear un lenguaje creacionista; pero no importa, el hecho es que esas formaciones encarnan aquella idea básica, muestran que se puede vivir y hacer con ella y que sólo ella actúa sobre lo que, de manera imperfecta, denominamos la realidad. Por si hace falta ejemplificar, reproduciré sólo un párrafo, escrito en 1925, a propósito de *La calle de la tarde*, de Nora Lange, esa musa idealizada

por Marechal, ligada después a Gironde: "Las noches y los días de Nora Lange son remansados y lucientes en una quinta que no demarcaré con mentirosa precisión topográfica y de la que me basta señalar que está en la hondura de la tarde, junto a esas calles grandes con las cuales es piadoso el último sol y en que el apagado ladrillo de las altas aceras es un trasunto del poniente cuya luz es como una fiesta pobre para los terrenos finales."

Se podrá decir, acusatoriamente, que ese párrafo es de un ortodoxo ultraísmo, si alguna vez lo hubo, como si eso justificara su rotundidad. Prefiero decir, con el propio Borges al referirse a Estanislao del Campo, que se trata de "un tremolante y bizarro objeto verbal". Creo que, con otras entonaciones, se pueden hallar muchos momentos, objetos, de similar definición. Las citas, en ese orden, serían incontables, pero como, de todos modos, su fulguración verbal no es ajena a una imagen, un juicio, una sentencia, no se puede evitar que se haga presente un enigma fundamental, qué fue primero, si el pensamiento, la idea, el sentimiento y la intención y luego las palabras, sus humildes servidoras, o al revés. Yo, que me reconozco en la intuición juvenil de Borges, me inclino por esta posibilidad, creencia o superstición, aunque, por eso mismo, no pueda de ninguna manera demostrarlo. Quizás el propio Borges, cuando se refiere a Quevedo, lo estaba entendiendo del mismo modo: "el pensamiento no es memorable, aunque lo son las cláusulas", dictamina, distanciándose, al mismo tiempo, de la eficacia que el conceptismo se atribuyó por privilegiar, justamente, el pensamiento.

Pero quizás eso mismo que guiaba sus textos, todos, no es lo que veía en los textos sobre los que posaba su mirada.

Realizaba, entonces, pero no ratificaba, para retomar esas categorías, en una curiosa disociación. Si, admitiendo que el lenguaje no es instrumento sino materia, esa convicción atraviesa todo lo que escribe, de cualquier índole que sea, como si estuviera guiado por ella, en los textos de otros observa y destaca, por el contrario, lo que serían manifestaciones de un lenguaje servicial. Así, registra temas, personajes, estilos, biografías de autores, contextos inclusive, distingue entre forma y fondo, rasgos de escritores, géneros, intenciones, propósitos, tramas, argumentos, todos los tópicos que la crítica literaria o la lectura corriente emplean porque no han tenido la suerte de intuir, en la infancia o en la adultez, que el lenguaje no es un instrumento. Desde luego que, puesto que su escritura va más allá de esos tópicos, de pronto toma distancia y deja filtrar una reflexión o una imagen que contradice el enfoque general y que va a contramano del juicio que intenta conformar. Así, su célebre observación de que "la poesía gauchesca es cosa de urbanos" o bien, sobre Sarmiento, "ese inculpativo texto es efficacísimo, aunque no sepamos por qué", o bien "las palabras son símbolos casuales e inconstantes", frase que parece incluir en sus alusivos pliegues a todo de Saussure.

No hace mucho me detuve en una oposición entre dos términos. Borges mencionaba algo acerca de un texto que consideraba "creíble". Poco después, esa noción aparecía traducida por la de "verosímil". No creo que sean nociones equiparables. La primera es un efecto de lectura y puede darse, como lo sostiene Borges, porque es "indiferente que un escritor, para transmitir (experiencias fundamentales) recurra a lo "fantástico" o a lo "real"". La "verosimilitud", en cambio, depende de determinado saber de la verdad que, como se ha dicho



muchas veces, está en otra parte.

Acaso lo que yo llamo disociación entre "realizar" y "ratificar" es uno de los pilares de la posición imperial que ocupa Borges; indica, por un lado, que es posible entrar en lo real por otra vía, la verbal, como lo solicitaba Macedonio Fernández, y, por el otro, simultáneamente, sin variar la escritura, reconocer lo real, rememorado en la historia y el linaje y a veces exaltado en la enumeración de los bienes o los frutos que les son dados a los hombres, como en "Otro poema de los dones", o bien como carga, depresiva, compartida: "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges" enunció con aparente dramatismo pero proporcionando, en realidad, un elemento para entenderlo o leerlo, cosa que viene a ser más o menos lo mismo.

Entre 1930 y 1950 se consideraba, a propósito de la osadía de Aldous Huxley, que una cosa era novela y otra filosofía; se podía pensar, en desuso el naturalismo, que la novela filosófica, pese a Goethe, era una prolongación de la novela de "tesis", que mostraba por esa época su decrepitud en los productos del realismo llamado "socialista". En suma, se creía, a pies juntillas, en el "conductismo" de la novela norteamericana, modernización por su lado, del costumbrismo. En el mismo momento, y pese a admitir, con restricciones por cierto, la categoría de "género", "los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos", Borges inicia una vasta tarea de demolición de los muros que separan, por ejemplo, crítica literaria de narración, biografía de crítica, historia de relato. Esta empresa es uno de los saldos más perdurables de su paso por la literatura a punto tal de que hoy no se nos ocurriría, en buena ley, exigir el cumplimiento de reglas fijas en

ninguna iniciativa textual. Yo creo que por eso el semiólogo y semiótico Umberto Eco empieza a escribir lo que, como rótulo o por comodidad, circula como novela; sería grotesco pedir a *El péndulo de Foucault* un equilibrio de partes o bien una obediencia a ejes constructivos firmes, propios de la novela más en boga. La trama es una investigación, el material referencial es un saber, los personajes encarnan sólo apoyos para el vuelco del saber, no hay principio ni final y, sin embargo, el texto se mantiene, es tan inquietante que abre a nuevas posibilidades de escritura, si se considera que la escritura no es tan sólo el sistema operacional de las capacidades del lenguaje como instrumento sino, y esencialmente, una construcción, una "obra" sin culminación, tan infinita como el lenguaje mismo.