

Los espejos rotos. Borges/Funes o una fenomenología fantástica de la percepción.

Elisa Calabrese

CELEHIS- Universidad Nacional de Mar del Plata

Ver; y de ver, mirar. La vista es tal vez, no solamente el sentido más valorado de nuestra cultura, aquel cuya falta deploraríamos más, sino el que da lugar a una antropología cultural cuyas metáforas jalonan la trayectoria de la historia humana. Desde el saber del cazador, cuya supervivencia depende de su destreza en seguir el rastro, hasta el saber del detective; desde la contemplación animista de la naturaleza, hasta la construcción del paisaje en la pintura; desde el instinto animal que guía el deseo sexual por el olor del celo, hasta el amor cortés por un rostro ideal; desde la curiosidad infantil por los insectos, hasta la observación científica con el microscopio.

El cine, considerado en esta perspectiva, no aparece como un simulacro de la vida, sino como uno de los artefactos semióticos donde la mirada se enseñorea del espectador hasta el punto de sustituir a aquella. De allí, quizás, que se lo piense como la expresión estética moderna por excelencia, y el predominio de los medios audiovisuales, o cultura del simulacro, constituya uno de los modos de definir la inflexión posmoderna.

Borges no siempre fue ciego y era un apasionado del cine, hasta el punto de haber ejercido la crítica periodística del séptimo arte entre tantas otras prácticas de escritura, pues no fue ajeno a ninguna. En tal actividad, no sólo se refirió a ciertas producciones en particular, sino también dedicó al cine reflexiones que ocupan algunos ensayos, no por breves, menos significativos. Entre ellos, me interesa remitirme ahora al titulado “El cinematógrafo, el biógrafo”, publicado en la revista *Síntesis*, de 1929¹. Entre, los por ese entonces, sinónimos, Borges opta, con su característica intuición lingüística, por el que habría de perdurar, cinematógrafo, pues explica que, mientras “biógrafo” alude a la escritura de la vida, “cinematógrafo” es (y cito sus palabras) “...la grafía del movimiento, señaladamente en sus énfasis de de rapidez, de solemnidad, de tumulto.” (381).

¹ En este sentido, el volumen *Jorge Luis Borges. Textos recobrados. 1919-1929*, donde se recopilan textos dispersos en diferentes medios periodísticos que no habían sido reunidos en forma de libro, permite acceder a la multiplicidad de intereses culturales que convocan al Borges juvenil. En este volumen se encuentra el ensayo “El cinematógrafo, el biógrafo”, que comento aquí. Las citas pertenecen a esta edición.

La preferencia borgeana por el movimiento, si por una parte apunta a señalar la estética de un vanguardista, por otra parte, se inscribe en una noción del cine que otorga privilegio a la imagen. En el debate promovido por la aparición del cine sonoro, de manera implícita, Borges parece optar por la modalidad primitiva. Así se desprende de su descripción de la índole del cine, a la que caracteriza como una pura fluencia de imágenes, que no requerirían de la palabra para su eficacia estética ni, lo que es más importante, significativa.

Podríamos preguntarnos, a esta altura, si es posible pensar que alguien como Borges, escritor entre escritores, desdeñaría la palabra en cualquiera de sus formas, y la respuesta negativa es obvia; pero aquí se trata de observar de qué lenguaje estamos hablando. Si es posible caracterizar el cine como una semiosis declarativo-mostrativa, no puede sorprender que la reflexión filosófica asevere que la pretensión de verdad y de universalidad del cine se procesa a través del impacto emocional generado por la imagen. Impacto en el ojo, correlativo impacto emocional, son así los promotores de la productividad semiótica del espectador. Más allá de debates de época, indudablemente inactuales, pues lo que para la década del '30, era una innovación técnica, se convierte desde entonces en una condición necesaria, es posible observar que, como en tantas otras cuestiones, al atribuir a la imagen el dominio significante del cine, la modernidad del pensamiento borgeano lo posiciona en la avanzada de la crítica cultural.

Pero, ¿qué pasa con la palabra? Es aquí donde se produce un giro importante en la perspectiva que estaba delineando, pues si la mirada es lo fundamental para captar la imagen, el lenguaje, en tanto imagen, es algo mucho más complejo. Pero como decir lenguaje es decir pensamiento, intentaré por tanto, un rodeo explicativo. Sabemos que en la historia de la filosofía, las concepciones del lenguaje son también las del conocimiento, cuya constitución arqueológica ha seguido Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, donde puede considerarse central el intento por mostrar cómo, para la filosofía, el análisis del lenguaje fue el lugar de la ontología. ¿Qué papel desempeñan los sentidos y la percepción en el conocimiento del mundo y su posible representación por vía del lenguaje? La imposibilidad de responder a la trayectoria filosófica de esta pregunta, me condiciona al modesto propósito de bosquejar, apenas, hitos de un mapa que nos pueda llevar a Borges/Funes, pues el relato "Funes, el memorioso" puede ser leído como la puesta en escritura de una teoría fantástica sobre la percepción.

Como es sabido, al fundar su método para el conocimiento de la verdad, Descartes postula la necesidad de eliminar cualquier posible duda. Recurre, así, al ejemplo de la cera para demostrar el constante engaño de los sentidos. En efecto, la vista, el olfato, el tacto, han reconocido una forma, un olor y una consistencia en la cera, pero, al acercarla al fuego, estas percepciones se desvanecen al disolverse el material. El *cogito* cartesiano sólo atribuye, en su racionalismo, la posibilidad de conocer al saber del mismo sujeto sobre su propio pensamiento. Pese a la índole privada de la certeza subjetiva del pensamiento, Descartes confía en el lenguaje, desde el momento en que el conocimiento obtenido en la mente consiste en representaciones vehiculizadas por aquél. El ejemplo cartesiano permite mostrar cómo, en las concepciones de la filosofía clásica, se experimenta la unidad sólida y cerrada del lenguaje. Es así que, por el juego de una designación articulada, ingresa la semejanza en la relación proposicional. Esto equivale a entrar en un sistema de identidades y de diferencias, tal como es fundamentado por el verbo *ser* y manifiesto por la red de nombres. La tarea fundamental consiste en *atribuir un nombre a las cosas y nombrar su ser en este nombre*. Habrá que esperar a la modernidad de Nietzsche, crítico demoledor de la "patraña conceptual" que implica la postulación del sujeto puro del conocimiento, para que la filosofía reclame un lugar en el saber para la voluntad, para los afectos, para el cuerpo y precisamente, al demandar tal nueva actitud a la filosofía, Nietzsche lo hace denominándola un "ver perspectivista".

Por otra parte, el escepticismo ante la posibilidad de conocer en lo singular designado, la clase de los seres, está situada en el nominalismo, ya desde sus orígenes medievales, pues para este pensamiento, sólo los individuos existen, en franca oposición a cualquier doctrina de los universales. Para Guillermo de Occam, como se sabe, los signos tienen como función el *supponere pro*, es decir el estar en lugar de las cosas; se limitan, por ende, a designarlas. En un libro ya clásico, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Jaime Rest recorre el camino que demarca la afinidad borgeana con ese modo de pensar, pero, más que adentrarme en el laberinto de sus sutiles sinuosidades, me limito a señalar que el nominalismo, en su inflexión moderna, es caracterizado por la filosofía no como ontológico, sino como metodológico, en cuyo caso no se trataría de afirmar que no hay entidades abstractas, sino que se procede como si no hubiera más que entidades concretas, individuos; todo lo cual nos conduce al nombre de Ludwig Wittgenstein.

En efecto, el así llamado "segundo Wittgenstein", al explicar la idea de "juego de lenguaje", expulsa la cosa de la representación, cancelando todo substancialismo, pues el significado surgirá de un particular juego de lenguaje, en el que el conocimiento mismo tomará parte. Reseñaré sintéticamente, el paradójal argumento desplegado en el ejemplo del escarabajo, para sustentar esta aseveración. El filósofo nos hace imaginar que tenemos un escarabajo en una caja, y afirmamos saber que es un escarabajo, pues allí lo estamos viendo. Ninguno de nosotros podría mirar en la caja del otro, pero cada uno dice conocer lo que es un escarabajo a partir de ver el propio; entonces, cabría la posibilidad de que cada uno tuviera una cosa distinta en su caja, o podríamos pensarla como en constante cambio. Pero, ¿qué ocurriría si todos acordáramos en designar este proceso con el uso de la misma palabra: "escarabajo"? El nombre designaría una cosa, pero ella no participaría para nada del juego de lenguaje, ni siquiera como algo, pues la caja podría estar vacía. La conclusión de Wittgenstein es tan tajante como la navaja de Occam: si construimos la gramática del sentido sobre el modelo "objeto y designación", deberemos expulsar al objeto como irrelevante.

Confiando en haberme situado en el mapa anunciado, ya es hora de regresar a Borges, el ciego, y a Funes, el que todo lo veía y recordaba, condenado a percibir perpetuamente la intolerable diseminación de lo real. La anécdota relatada es uno de los argumentos más simples del complejísimo Borges; se trata de un compadrito de finales del siglo XIX, que luego de una caída del caballo (o, como se diría en criollo, "una mala rodada") pierde el sentido; al despertar, descubre que ha adquirido una memoria portentosa. Tal condición, además de haber quedado tullido a causa del accidente, lo condena a una perpetua inmovilidad. El narrador (bajo la máscara ficcional de Borges) tiene la oportunidad de verlo y hablar con él en tres ocasiones: el cuento despliega, en gran medida, su diálogo, que muestra y explica lo que podría llamarse "el modo Funes" de ver el mundo.

El inicio del texto nos sitúa en un "fuera de"; fuera de la anécdota, pues es una mostración anticipatoria de su síntesis, fuera del lenguaje, porque al insistir en el verbo "recordar", pone en escena la futilidad de la palabra, su ineptitud para capturar el sentido; también en un fuera de la representación, que se postula *ab initio* como imposible, y establece el nexo obligado entre el ver, el percibir, el recordar y el pensar. Cito ese comienzo:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota*, detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trezador. (485, el subrayado es del texto)

Como si no hubiéramos notado ese nexo, la vinculación entre ver/percibir/recordar está diseminada en el texto; sólo que a veces, a la manera irónica borgeana, se hace patente por denegación. En este sentido, es esencial el hecho de que para describir esta inconcebible transformación, dada su inaccesibilidad a la experiencia común, Funes deba recurrir a compararla con su instancia pasada, es decir, con el estado en el que todos habitualmente, *vemos*, percibimos y recordamos. Por eso, explica Funes, antes de la caída "él había sido lo que son todos los cristianos: un *ciego*, un sordo, un abombado, un desmemoriado" (488, el subrayado es mío).

Me interesa poner en diálogo dos lugares paratextuales del propio autor: uno es el prólogo que, como es habitual en él, introduce al Borges crítico, brillante lector de sus propios textos, donde comenta que "Funes, el memorioso" es "una metáfora del insomnio". El segundo es un ensayo crítico titulado "Fragmento sobre Joyce", aparecido en el número 77 de la revista *SUR*, en febrero de 1941. Luego de comenzar el ensayo con un resumen bastante extenso del argumento de un cuento "que no he escrito ni escribiré", donde puntualiza los avatares de la anécdota, califica a Funes de superhombre precursor de Zarathustra, en síntesis, un auténtico monstruo, pues, además de *ver*, en lugar de tres copas sobre una mesa, todas las hojas y racimos que componen una parra, puede "reconstruir todos los sueños, todos los entresueños" (60). Los ecos entre un texto y otro son evidentes: además de la obvia ironía respecto de un cuento que supuestamente no escribirá, pero que está pensado tres años antes de su publicación, y que ya conoce varias versiones, las afinidades entre los rasgos que definen al personaje son nítidas; una es la percepción de lo múltiple, lo proliferante, lo infinitamente diverso; la otra es la remisión al sueño, cuando el prólogo ha hablado del insomnio.

¿Cómo introducir, aquí, la cuestión del lenguaje? ¿Cómo ingresa en la serie heterotópica ver-recordar-pensar-hablar-soñar? Una primera observación teórica es proponer que con el término "imagen" se trata de nombrar genéricamente las diversas modalidades de representación del contenido de lo real, descartando la noción de contenido en virtud de su habitual contraposición a la "forma". Así, las imágenes

sensibles (lo que en general se denomina restringidamente, imagen), pero también las ideas, conceptos o categorías que nos indiquen la esencia o las propiedades de una entidad, serían igualmente imágenes, en tanto vienen a colmar "lugares" previamente señalados, haciéndolos reconocibles y diferenciables. Darío González propone la distinción entre "lugares" e "imágenes" a partir, precisamente, de un texto de Borges sobre la pesadilla, donde cuenta que sueña siempre con sitios reconocibles de Buenos Aires, por ejemplo, una determinada encrucijada de calles cuyos nombres conoce: localización precisa pues sabe exactamente dónde está, aunque esta topografía asuma, en el sueño, imágenes diversas; pueden ser desfiladeros, ciénagas o junglas; eso no importa ². Para este autor, tal oposición entre lugar e imagen es un rasgo fundamental de la filosofía borgeana en la medida que regula su concepción de lo real. Escribe González: "Hay un abismo entre el álgebra de los lugares y la "narración" de sus efectos en la representación: pensamos lugares; recordamos y describimos imágenes." (1995:23).

Este dualismo funcional, empero, es imposible para Funes, pues al recordarlo todo, se ve invadido por la indiferenciación absoluta que contamina o disuelve la serie abstracta de los lugares con la proliferación incontrolable de las imágenes. Por eso no puede pensar; por eso no puede dormir. Pareciera que, en un retorcido y, como siempre, irónico contraargumento, la monstruosa capacidad de Funes, su memoria prodigiosa, su percepción total, se manifestara en dos imposibilidades igualmente mutilantes: la del sueño, la del olvido. No puede sorprendernos ya, que con el personaje Funes, Borges construya una metáfora del insomnio: si dormir es poder alejarse de la percepción del mundo, él sólo lo consigue por breves intervalos en la hiperlucidez de su captación; para lograrlo, se imagina una infinita pared sin relieves. La memoria de Funes es más bien la incapacidad de olvido; las metáforas con las que el personaje caracteriza su potencia son lúcidamente esclarecedoras de la degradación y la fragmentación: "Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras; un montón de espejos rotos" (488). Las observaciones del narrador también dibujan este derrotero de sentido; así, -acota- "[...] 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).

² Resulta de especial interés en este ensayo, titulado "La pesadilla", perteneciente al volumen *Siete noches*, el siguiente pasaje, donde Borges vincula, de nuevo, el sueño y la memoria: "El examen de los sueños ofrece una dificultad especial. No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños" (48).

Y aquí está la respuesta a mi pregunta sobre cómo introducir la cuestión del lenguaje, pues el propio Borges/Funes la contesta con el nombre del perro. Si Funes puede aprender cualquier lengua con sólo recorrer con los ojos uno de sus diagramas, uno de sus libros; (así su remota voz recita en latín, desde la oscuridad, un texto arcaico), también se había propuesto dos proyectos imposibles. El primero era un sistema de numeración, cuya heterotopía disparatada atribuía a cada número una marca particular. Sistema inconcebible, similar a la delirante taxonomía de "El idioma analítico de John Wilkins", cuya lógica-otra fascinara a Foucault pues indicaría que cuando el pensamiento no puede ya representar ni imaginar, aún conserva la capacidad de producir diferencias; tal desarticulación de los lugares, de los *topoi*, consiste, precisamente, en su imposible remisión a un lugar común, a una totalidad, poniendo en crisis la representación.

Los relatos fantásticos borgeanos no lo son en tanto producen el efecto de horror sobrenatural, sino que, tal como la crítica ha destacado reiteradamente, promueven un horror intelectual, difícilmente discernible. En tal sentido, pueden leerse como metáforas epistémicas donde con frecuencia se exhibe, puesta en escena narrativa, una impensable aberración del pensamiento, un mundo posible como pura abstracción aunque se exprese en imágenes verbales; esta conexión imaginaria violenta los hábitos mentales. La índole de estos relatos determina la atracción que ejercen en pensadores y filósofos, habida cuenta de que suelen desplegarse como demostraciones por irrisión, como irónicas refutaciones o impensables paradojas. Parafraseando a Foucault, nos obligan al "pensamiento del afuera", frontera donde se sitúa cierta filosofía posmoderna, denegadora de la unidad del sujeto, de la comunicabilidad del lenguaje, de la certeza en la representación.

Si es cierto que Borges era un nominalista, pese a su declarada preferencia por el realismo aristotélico, o sus famosas frases "El mundo desgraciadamente, es real, yo, desgraciadamente, soy Borges", es una cuestión para que diriman quienes saben de filosofía. Por mi parte, acotadamente, leo en "Funes el memorioso" una irónica paradoja: el sustento de un nominalismo que se extrema hasta perecer por irrisión.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis (1996), *Obras Completas I*. Buenos Aires, Emecé.

_____ (1997) *Jorge Luis Borges. Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (1980), *Prosa completa (Tomo I y II)*. Barcelona: Bruguera.

_____ (1997), "La pesadilla". *Siete noches. Conferencias*. Buenos Aires: Emecé.

ARANA, Juan (2000). "El antihumanismo de Borges". *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

BESSIÈRE, Irene (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

CABRERA, Julio (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.

CALABRESE, Elisa. "Libertad y expresión estética. Reflexiones en torno a las vanguardias". Revista *Texturas. Estudios interdisciplinarios sobre el discurso.*, Año 3, N° 3, 2003.

DELEUZE, Gilles (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

_____ (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.

FOUCAULT, Michel (1966) [1969]. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard. Traducción española: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2ª.

GONZÁLEZ, Darío (1995), "Heterotopos. Abstracción y realidad en Borges". *Borges. Ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza. (Edición crítica de Andrés Sánchez Pascual).

REST, Jaime (1977). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2003). *Investigaciones filosóficas*. México: Universidad Autónoma.