

BORGES: DE LOS MEROS SIMULACROS A LOS COINCIDENTES PUNTUALES

Oscar Hahn

Universidad de Iowa

De las diversas concepciones sobre el lenguaje que figuran en la obra de Jorge Luis Borges, tres son las más persistentes: la primera surge como una preocupación y un cuestionamiento, y tiene que ver con la capacidad mimética de la palabra; la segunda presenta una conclusión, en cuanto acepta que los nombres son arquetipos de las cosas; y la tercera, que a veces se origina en la segunda, afirma que la raíz y los poderes del lenguaje son mágicos. El propósito de este trabajo es parcial: intenta mostrar y describir aquellos aspectos de la concepción mimética que redundan en la invención de esos artefactos borgianos que denomino "coincidentes puntuales"¹.

En su libro *El espejo y la lámpara*, M.H. Abrams sostiene que en las teorías dominantes sobre la obra de arte, uno de estos cuatro elementos es privilegiado sistemáticamente: el universo, la obra, el público o el artista. Cuando el crítico se concentra en el artista, se generan las teorías expresivas; si el foco de atención es el público, nacen las teorías pragmáticas; si el centro es la obra misma, se producen las teorías llamadas objetivas; y, finalmente, cuando el objeto de estudio es el mundo representado en la obra, estamos en el campo de las teorías miméticas².

La orientación mimética explica el arte —y por cierto el arte mediante palabras— como una imitación (*mimesis*) de aspectos del universo. Como Abrams acota, el vocablo "imitación" es de carácter ilativo: supone la existencia de dos términos que entran en algún tipo de vínculo. Frente a la imitación se hace presente *lo imitado* u objeto de la imitación. A diferencia de la mayoría de los teóricos de la *mimesis*,

¹Para un análisis de las teorías del lenguaje implícitas en los escritos de Borges, véase Jaime Rest, "Borges y el universo de los signos", *Hispanamérica*, 7 (1974), pp. 3-24.

²M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, s/d, pp. 13-49.

Platón opera con tres categorías: las Ideas, eternas e inmutables; el mundo de los sentidos, que es una proyección del Mundo Inteligible; y el orden de las imágenes del agua y de los espejos, de las sombras y de las bellas artes. Todos estos elementos son considerados -derogatoriamente- simples reflejos del Mundo Sensible. El arte es entonces la imitación de otra imitación; reproduce el mundo de las apariencias y no el de la Esencia, y tiene un rango inferior en el sistema de los existentes, porque incluso las cosas artificiales del Mundo Sensible (una mesa, una cama) superan a la obra artística, al estar menos distanciadas de la Verdad platónica³.

La voluntad mimética, el deseo de aprehender la realidad nombrándola, marca un sector de la obra de Borges desde sus inicios. En "Calles", primer poema de su libro inaugural *Fervor de Buenos Aires* (ED. 1923), se alude a las vías de esa ciudad en estos términos: "Hacia los cuatro puntos cardinales / se han desplegado como banderas las calles"; y la estrofa se cierra con siguiente anhelo: "Ojalá en mis versos enhietos / vuelen esas banderas". En "Forjaduras" hay también expresiones que revelan la voluntad mimética: "He de encerrar el llanto de las tardes / en el duro diamante del poema". En este caso, se intenta simbolizar más bien el estilo de la realidad⁴.

Pero para Borges, al igual que las artes para Platón, el lenguaje y la literatura son entidades de rango inferior. En "El Aleph", por ejemplo, el narrador prefiere no recurrir a emblemas para dar cuenta de lo que ha visto en la esfera tornasolada, porque su informe "quedaría contaminado de literatura, de falsedad" (625). En el poema su informe "Isidoro Acevedo", considera que los nombres y las fechas son "fraudes de la palabra" (86). Un poeta sajón, muerto hace siglos, en la actualidad no es "otra cosa que unas palabras / Que los germanistas anotan" (906). Para el Borges de "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" "todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo —*id est*, de clasificarlo— importa un falso" (436). Y en "El Inmortal" las palabras son calificadas de "pobre limosna" (544).

De las varias limitaciones que suelen atribuirse al lenguaje, tres son las que Borges menciona con mayor frecuencia. La más significativa atañe a que la palabra es copia o reflejo de algo que la trasciende y que por naturaleza es original y verdadero, es decir real: "Mas allá de este afán y de este verso / me aguarda inagotable el universo" (902). Como consecuencia de lo anterior, el lenguaje tiene que ser derivativo y falso, o sea irreal: "Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un

³*The Dialogues of Plato*, trad e introd. E. Jowett, Clarendon Press, 1875.

⁴Salvo indicación en contrario, las citas de Jorge Luis Borges incluidas en este trabajo provienen de *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, a cuyas páginas remitimos entre paréntesis.

lenguaje y a cuánto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas voces humanas, *todo, mundo, universo*" (598). Simulacros llama también a los gólem de "Las ruinas circulares" y del poema "El Gólem", y a las imágenes de los espejos. A esta luz, el lenguaje —y por ende la literatura— debe ubicarse en la serie de los meros simulacros, junto a las imágenes especulares, a los recuerdos y a los sueños, junto a las sombras y los gólem, junto a los reflejos y a los distintos tipos de reproducciones⁵.

El vocablo "simulacro" tiene para Borges un sentido denigratorio. En "El escritor argentino y la tradición" escribe: "Más que de una verdadera dificultad entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema" (274), asociando la voz "simulacro" con lo superficial y lo falso. Y en una nota sobre el doblaje cinematográfico, que es también una forma de simulación, apunta: "Peor que la sustitución que implica el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño" (284). Ilustrativamente, "El simulacro" es el nombre de una prosa incluida en *El hacedor*, destinada a mostrar la farsa que constituyó el peronismo, según Borges.

En la obra de Borges la aparición de los simulacros va generalmente acompañada de menciones ligadas al tópico de *vanitas vanitatum*. Ya en el mismo título —y por cierto en su desarrollo— el poema "Vanilocuencia" homologa las nociones de vanidad y lenguaje:

La ciudad está en mí como un poema
que no he logrado detener en palabras.
A un lado hay la excepción de algunos versos,
al otro, arrinconándolos,
la vida se adelanta sobre el tiempo,
como terror que usurpa el alma.
Siempre hay otros ocasos otra gloria;
yo siento la fatiga del espejo
que no descansa en una imagen sola.
¿Para qué esta porfía
de clavar con dolor un claro verso
de pie como una lanza sobre el tiempo
si mi calle, mi casa,

⁵A propósito del estado del concepto de "mimesis" en la Italia del siglo XVI, Abrams escribe en *op. cit.*: "Cada vez que un crítico se sentía inclinado a llegar a los cimientos y construir una definición comprensiva del arte, el predicado usualmente incluía el vocablo imitación o alguno de esos otros términos que, cualesquiera sean las diferencias que puedan implicar, apuntan todos en la misma dirección: 'reflejo', 'representación', 'remedo', 'ficción', 'copia', 'imagen'" (p. 24). Y agrega poco después: "En un extremo tenemos las sencillas derivaciones del espejo como análogo. Por ejemplo, una imagen en el espejo es sólo un simulacro de un objeto, forzado a representar tres dimensiones por sólo dos: de donde resulta el status inferior del arte como mera apariencia, grandemente alejada de la verdad" (55).

desdeñosas de símbolos verbales
me gritarán su novedad mañana?
Nuevas
como una boca no besada (*Fervor*, ed. 1923).

La idea de que la palabra es entidad inferior —mero símbolo—, en oposición a la realidad (casa, calle), que es prístina, aparece en esos versos para fundamentar *la vanalidad* de las tentativas miméticas. Siguiendo esta misma línea, en otro texto separa nítidamente a la realidad actual, que es pletórica presentación, y al lenguaje, que por contraste es precaria re-presentación:

La actualidad constante
convinciente y sanguínea
festeja en el trajín de la calle
su plenitud irrecusable
de apoteosis presente (*Fervor*, ed. 1923).

Y en “Benarés”, la conciencia de que hay una enorme distancia entre el facsímil y el elemento real imitado, se manifiesta dolidamente: “Y pensar / que mientras juego con dudosas imágenes / la ciudad que canto, persiste / en un lugar predestinado del mundo” (40).

En otros dos escritos, tanto los espectros de “Los compadritos muertos” como la publicación de versos alegóricos (“Camdem, 1982), merecen por igual el calificativo de “vanas”. Y en un soneto, cuya voz lírica es Baltazar Gracián, el escritor español se refiere a su propia obra literaria de este modo: “Vanamente / busqué alimento en sombras y en errores” (881).

Otra condición irrevocable del lenguaje es lo que Saussure denomina “su carácter lineal”, que lo inhabilita para representar la simultaneidad de lo Absoluto. En el poema “Mateo xxv, 30”, las limitaciones de la palabra humana incapacitan al hablante para ponernos frente a la Palabra de la divinidad, que es una, atemporal y capaz de cifrar el universo:

Desde el
invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras
Que son mi pobre traducción temporal de una
sola palabra):
-Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidenta-
les,
Naipes, tableros de ajedrez, galerías (874).

Tzinacán, el mago de “La escritura del Dios”, consciente de las ineptias de las diversas lenguas, se pregunta sobre el tipo de sentencia que construiría una mente absoluta; y llega a esta conclusión:

Consideré que aún en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el *tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo sino inmediato (598).

Y cuando el narrador de "El Aleph" quiere comunicar lo que vio en la fantástica esfera (es decir, el universo, que hasta entonces era para él un objeto conjetural), se encuentra con el problema de que el instrumento lingüístico es incapaz de reproducir su maravillosa visión, y se resigna a hacer uso del único sistema de signos que comparte con el lector: "Lo que vieron mis ojos —dice— fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (625).

En los tres ejemplos citados, el hablante emplea el procedimiento de la enumeración, que hace más evidentes las precariedades del lenguaje: lo que debería ser un todo solidario, es representado como discontinuo; lo instantáneo, como lineal.

La incapacidad de la palabra para aprehender la compleja singularidad de lo real, el particularismo abrumador de lo empírico —ya que el lenguaje implica generalización, abstracción— es otra de las deficiencias inherentes a ese instrumento. Cuando Borges se ubica en el nivel que Platón denominaría Mundo Sensible, enfáticamente pone de relieve su alucinante detallismo, su pertinacia en agobiarnos con lo concreto multitudinario. Es "la saña de lo real", "la prolijidad de lo real", "el copioso estilo de la realidad". Al describir una casa que lo espera en el sur, dice que es "minuciosa de realidad". Y en el poema "Insomnio" alude a "las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto". Esa vertiginosa, esa hormigueante riqueza de lo real no puede ser apresada por el lenguaje, no capturada en imágenes.

Como las palabras, los sueños, las figuras especulares, las sombras y los reflejos, también los recuerdos son para Borges repeticiones pobres y esquemáticas. En el poema "La noche que en el Sur lo velaron", asevera que las calles son "elementales como recuerdos". En cambio en el cuento "Funes el memorioso", el personaje es capaz de reproducir en su memoria "un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso". "Funes el memorioso" puede ser a la filosofía de Berkeley, lo que la alegoría de la caverna es a la filosofía de Platón. A diferencia del idealismo platónico, el empirismo de Berkeley sostiene que las ideas no son realidades, ya que se basan en generalizaciones o abstracciones que constituyen una pura ilusión. Ni siquiera las ideas geométricas tienen una existencia autónoma. No es posible concebir el triángulo; sólo concebimos triángulos concretos: equiláteros, isósceles o escalenos. Por ello, en el cuento, Funes es "incapaz de ideas generales,

platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y formas; 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” (490). El narrador sospecha, en consecuencia, que Funes no es muy capaz de pensar, ya que “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”, y en el copioso mundo de Funes “no había sino detalles, casi inmediatos” (490).

El rol de la percepción en el cuento de Borges es análogo al papel que cumple en la filosofía de Berkeley: *Esse est percipere et percipi*. La percepción, como base del conocimiento, es para Funes un órgano superdesarrollado de aprehensión de la realidad empírica. Funes recuerda más, reproduce más, porque percibe más. Si nuestra percepción del mundo es pobre, nuestros recuerdos y nuestro lenguaje serán también pobres, parece ser la conclusión de Borges. Sin embargo, no siquiera porque se trata del extraordinario Funes, se excluyen las referencias al rango inferior que poseen las imágenes del recuerdo: “Mi memoria, señor —anota Funes— es como un vaciadero de basuras” (488).

Hemos dicho que cuando Borges intenta operar con dos categorías —el símbolo verbal y la realidad—, esta última queda inexorablemente fuera de la obra literaria. Y cuando por influencia de Platón quiere manejarse con tres términos —el símbolo, la realidad empírica y el Arquetipo—, con el fin de investigar las posibilidades referenciales, se encuentra con que ahora son dos los términos que se le escurren. Esta constatación y el drama del hablante que intenta *decir* el mundo, sin palabras, y que al mismo tiempo comprende que no es posible, se patentiza en los siguientes versos de “El otro tigre”:

Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Este
será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,

Insensata y antigua, y persevero
 En buscar por el tiempo de la tarde
 El otro tigre, el que no está en el verso (824-5).

Se alude allí a tres tigres: al animal ficticio, hecho de palabras; a la bestia “de caliente sangre”, que existe *hic et nunc*; y al tigre arquetipo del Mundo Inteligible. Pero sus distintas naturalezas ontológicas no pasan de ser una ilusión: los tres elementos quedan de inmediato igualados por la acción ficcionalizadora del lenguaje poético. En el poema “La rosa”, que sólo figura en las ediciones de *Fervor de Buenos Aires* posteriores a 1964, el hablante debe recurrir a una paradoja para indicarnos que el referente —la rosa inmarcesible, la joven flor platónica—, está ausente del texto. En los versos de “La luna” también se mencionan tres elementos de distinta categoría: la luna verbal, la luna de cada noche y la luna que el hablante vio primero “en el cielo anterior de la doctrina del griego” (818); pero igual que en los casos precedentes, el simple acto de nombrarlos, los torna “ficción del arte”, formas de un sueño, meros simulacros⁶.

Sentadas las premisas anteriores, cabe suponer entonces que las copias menos imperfectas serán aquellas capaces de representar la realidad con el mayor particularismo posible. En este contexto es donde surgen esos artefactos borgianos que denominamos “coincidentes puntuales”. Son reproducciones tan pormenorizadas, tan precisas, que pueden superponerse y coincidir detalle a detalle y milímetro a milímetro con el objeto imitado, en un postrer esfuerzo por superar las deficiencias de los meros simulacros. Dice en “Del rigor en la Ciencia”.

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él (*Historia*, Ed. 1935).

Un proyecto análogo es el de John Locke, citado significativamente en “Funes el memorioso”. Locke se propone postular “un idioma imposi-

⁶Que el lenguaje de la literatura deba cumplir una función referencial es para Borges una desventaja básica. Borges preferiría un arte que no fuera intermediario de nada, que no pretendiera imitar nada. En “De las alegorías a la novela” escribe: “Declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos, como la arquitectura o la música” (745). Y en la penúltima versión de la realidad” concuerda con Schopenhauer en que “la música es una tan inmediata objetivación de la voluntad como el universo”. Y agrega Borges: “Es postular que la música no precisa del mundo” (201). Pero ya en 1930, en “La supersticiosa ética del lector”, había profetizado el fin de la literatura y añorado el advenimiento de una escritura ideográfica que fuera “directa comunicación de experiencias, no de sonidos” (205).

ble en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuvieran un nombre propio”(489). Se producirían, entonces, epítetos cortados rigurosamente a la medida del objeto; denominaciones para cada uno de sus detalles; y, ulteriormente, verdaderos íconos de la cosa nombrada, que repetirían con alucinante minuciosidad las mismas propiedades del referente.

La memoria de Funes es otro ejemplo vivo de los coincidentes puntuales. Sus imágenes nemotécnicas calzan con tal rigor con las cosas recordadas, que “dos o tres veces había reconstruido un día entero... pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (488). Y esto a tal punto, podemos especular aquí, que si a Funes le fuera dado olvidar un solo hecho: el hecho de que únicamente está recordando, reproduciendo el pasado, le parecería que todas sus imágenes son flagrantes; es decir, que provienen, no del recuerdo, sino de una experiencia original, actual, que está teniendo, *hic et nunc*, por primerísima vez, en el momento mismo en que las efigies van poblando su mente.

El *non plus ultra* en la evolución de los coincidentes puntuales ocurre cuando éstos consiguen “reproducir” un objeto con tan vertiginosa minuciosidad, que los coincidentes pierden su condición de meros simulacros y se convierten en otra realidad, en orbes independientes con valores propios: en heterocosmos. En este caso, las nociones de originalidad e imitación pierden todo sentido. Frente a los dos objetos, el observador sería incapaz de determinar cuál es el original y cuál es la copia.

En el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” culmina con brillo esta última instancia⁷. Porque Menard, no pretende reproducir la novela de Cervantes, manufacturando un simulacro verbal; su proyecto es crear un producto enteramente nuevo:

Inútil agregar que no encaró una transcripción mecánica del original: no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes (446)⁸.

Con la creación de los heterocosmos llega a su apogeo la parábola que dibujan los meros simulacros y los coincidentes puntuales, revelando

⁷También los coincidentes puntuales reciben apelativos que remiten de algún modo al tópico de *vanitas vanitatum*. El desmesurado Mapa de “Del rigor de la ciencia” es calificado “Inútil”, con mayúscula. Y con respecto a Pierre Menard, dice que “resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre” y que “acometió una empresa complejísima y de antemano fútil” (450).

⁸Desde una perspectiva complementaria, el Quijote de Menard señala también el nacimiento de una nueva poética: la poética del lector, que apunta al fenómeno de que la

de paso la agonía y la muerte —quizás momentánea— de una determinada concepción de la literatura. En términos de Abrams, las teorías objetivas han acabado por devorar a las teorías miméticas. La transformación de los simulacros, primero en coincidentes minuciosos y finalmente en heterocosmos autosuficientes, es también una parábola en otro sentido: una metáfora moderna de la obra literaria que, a pesar de su función referencial, quiere dejar de ser un *analogon* de la realidad empírica, para convertirse en entidad autónoma que el escritor agrega en el mundo, gracias al arte de la palabra.

obra literaria está absolutamente determinada por la conjunción texto/lector, ya que incluso dos discursos que coinciden palabra por palabra, dejan de ser idénticos cuando distintos receptores fundan la obra en el acto de la lectura: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura" (450).