



Cuadernos del CILHA n 34 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/>

CC BY-NC 2.5 AR

Recibido: 20/04/2021 Aprobado: 13/06/2021

PP. 1-17

Refutar el tiempo. Sueño y errancia del lenguaje en Borges

Refute the time. Dream and language wandering in Borges

Cristian Cisternas Cruz

Universidad de Concepción

cristcisternas@udec.cl

Chile

Resumen: En este artículo proponemos que en la obra literaria de Jorge Luis Borges existe una preocupación por los fines y los límites del tiempo, que ha sido abordada, desde diversos enfoques teórico-metodológicos, por sus comentaradores. Esta preocupación incide notablemente en el desarrollo estilístico y en el interés temático posible de advertir en la escritura de Borges. El propósito de este artículo es iluminar las vías de orientación que genera su escritura literaria en pensadores tales como Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari. El diálogo entre literatura y filosofía es, consecuentemente, clave en este artículo, que pretende además, a partir de una serie de ejemplos de la escritura narrativa y ensayística del escritor argentino, re-instalar la preocupación por el tiempo dentro del marco de la reflexión sobre la escritura borgeana.

Palabras clave: Tiempo, Sueño, Errancia, Post-estructuralismo, Jorge Luis Borges.

Abstract: In this article we propose that in the literary work of Jorge Luis Borges there is a concern for the ends and limits of time, which has been approached, from different theoretical-methodological approaches, by his commentators. This concern notably affects the stylistic development and the thematic interest that can be seen in Borges's writing. The purpose of this article is to illuminate the avenues of orientation that his

literary writing generates in thinkers such as Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari. The dialogue between literature and philosophy is, consequently, key in this article, which also intends, based on a series of examples of the narrative and essay writing of the Argentine writer, to re-install the concern for time within the framework of reflection on Borgesian writing.

Keywords: Time, Dream, Wandering, Post-structuralism, Jorge Luis Borges.

El tiempo como predicado

En 1952, haciendo eco de lo propuesto en su libro de ensayos de 1925 *Inquisiciones*, Borges publica *Otras Inquisiciones*. Él “teoriza” nuevamente sobre la pregunta por los alcances del concepto de tiempo, sus figuraciones y su extraña incertidumbre en relación con el lenguaje. El ensayo “Nueva refutación del tiempo” es planteado en dos partes. La primera llamada “A” corresponde a una versión que ya había sido presentada, señala Borges, en el n. 155 de la revista *Sur* (1944). La segunda es “revisión del primero” y está fechada en 1946, año en que son presentadas las dos partes juntas. Son estos los años de la publicación de *Ficciones* (1944), otro texto narrativo muy relevante respecto de la reflexión sobre el tiempo. En este libro encontramos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Ya en las primeras líneas de “Nueva refutación del tiempo”, y como suele hacerlo en las presentaciones de la mayoría de sus escritos, Borges, hablando directamente sobre lo contradictorio de definir el tiempo, indica que:

No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales. Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque (1974, p. 757).

Importante resulta destacar, en primer lugar, que Borges intenta “destruir”. En segundo lugar, Borges plantea que hay un “sujeto”, que, como leemos, se muestra no como



singular sino como categorial y que remite a cierta modalidad del ser, precisamente el ser devenido en su modalidad “sujeto”. Borges, entonces, comienza generalizando en lo referente a la singularidad del ser, para luego remitir a una noción categorial mayor a la de sí mismo en tanto que individuo, es decir, “yo-Borges”¹. De esta manera, Borges sugiere que desea “destruir” cierta preocupación predicativa estable sobre la temporalidad y comienza, de inmediato, desplazando la idea de que quién escribe estas palabras no es “Yo”- Borges, sino “un” sujeto que indica, precisamente sujeción, atadura, determinación. Así, podemos leer el sentido destructivo inicial como una indicación liberadora de la limitación reductiva del ser devenido socialmente “sujeto”². También podríamos decir que es un gesto político de esta escritura. Borges devela que existe una profunda convicción interior, advertida por Maurice Blanchot como “aristocrática”, que sigue sin cuestionamientos un habla que “se hace sentencia” (Blanchot, 2009, p. 96). Sin embargo, Borges está lejos de una estética de la desaparición del sujeto. No hay desaparición, ni tampoco demasiada destrucción, lo que vemos es sospecha, duda, sobre la unidad exageradamente limitada del sujeto.

1 En cuanto a lo social, Borges afirmó de sí mismo ser un anarquista o individualista a la manera spencereana. Diego Tatián (2009) lo explica del siguiente modo: “Qué dice Borges de sí mismo? Dice ser agnóstico en teología; escéptico en filosofía; conservador, anarquista y cosmopolita en política. Pero, sobre todo dice ser “individualista”. El sujeto de la política no lo constituyen aquí las naciones, ni las clases, ni los partidos, sino los individuos. ¿Cuáles son las fuentes del anarquismo individualista borgeano? La más inmediata y reconocida herencia paterna es Herbert Spencer, en particular una obra de 1884, *El individuo contra el Estado*. Inspirado en Lamark, Spencer había anticipado ideas de Darwin y, según su teoría, la evolución social culmina en un individualismo pacífico y radical. “Sigo siendo discípulo de Spencer –declaraba el joven Borges–; no digamos el individuo contra el Estado, pero sí el individuo sin el Estado”, y ya casi al final de su vida: “Creo, como el tranquilo anarquista Spencer, que uno de nuestros máximos males, acaso el máximo, es la preponderancia del Estado sobre el individuo... El individuo es real; los Estados son abstracciones de las que abusan los políticos, con o sin uniforme” (p. 92).

2 En “La forma de la espada” Borges dice también: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (1974, p. 493-494).

La sutileza, nada de extraña en Borges, continúa hacia la indicación sobre cierta “naturaleza” de uso común del tiempo. Esta es la “*contradictio in adjecto*” de los Lógicos. Es decir, según Borges, no es posible refutar, “destruir” el tiempo, pues vive en el lenguaje que lo enuncia. Dirá por ello que en el título de este ensayo habita cierta “burla”, que parte de la contradicción existente entre el afán de refutar el tiempo en el espesor del lenguaje que precisamente funda el tiempo. La (im)posibilidad de enunciar la pregunta por el tiempo, sin posibilidad alguna de erradicarlo del lenguaje, podemos entenderla en relación con la pregunta por el fin del tiempo, o con cierta preocupación por la muerte, entendida como ausencia de tiempo. En la muerte no es posible preguntarse por el tiempo, tanto como resulta impensado un habitar para el lenguaje. Por ello, la muerte, en tanto que es fin del ser, también es fin del lenguaje y del pensamiento³.

La lectura que Blanchot hace de la obra de Borges muestra cierta relación nada aparente entre la temporalidad de lo finito y su indeterminación hacia lo infinito. De esto surge una preocupación muy relevante sobre el diseño estilístico- escritural de Borges resulta una preocupación recurrente en su obra. Arturo Echavarría (2006) propone en su lectura del argentino que existe una sobre determinación de la “estética” por sobre la “metafísica”, la cual también es advertida por Blanchot. Éste último es quien comenta de manera quizá más sugerente la problemática a la que Borges se enfrentó cuando se acercó a la pregunta por el tiempo. Blanchot habla de “error del infinito”, ya que invierte la significación recurrente del infinito como posibilidad del libre albedrío, trastocándolo a la forma del encierro o del laberinto sin salida: figuras frecuentes en las preocupaciones borgeanas. Escribe Blanchot:

3 Sobre “*Tlön , Uqbar, Orbis Tertius*” y su relación con una idea de fin del lenguaje, Francisco José Martín (1999) señala que en este cuento “entre el lenguaje y el mundo reina la incoincidencia y la asimetría, que el lenguaje no refleja un orden del mundo, preconstruido e independiente del lenguaje. Más bien, y “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” es, en este sentido, un buen ejemplo, se trata de lo contrario: que la realidad carece de orden, o que si lo tiene al sujeto no le es dada su aprehensión plena; que el orden del mundo es una sobreposición del sujeto al caos circundante, una sobreposición en base a sus categorías cognitivas y a sus estructuras lingüísticas, ambas íntimamente relacionadas” (p. 147).



Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No es para dar a entender que sólo tiene de ella un conocimiento apacible, sacado de las obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura está quizá fundamentalmente próxima a las paradojas y a los sofismas de lo que Hegel, para apartarlo, denomina el mal infinito.

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. El mundo en el que vivimos y tal como lo vivimos está afortunadamente delimitado. Nos bastan unos cuantos pasos para salir de nuestra habitación, unos cuantos años para salir de nuestras vidas. Pero supongamos que, en este estrecho espacio, de repente oscuro, ciegos de pronto, nos extraviásemos. Supongamos que el desierto geográfico se convirtiese en el desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días lo que necesitamos para atravesarlo, sino dos generaciones, o toda la historia de la humanidad y quizá más. Para el hombre comedido y amante de la medida, la habitación, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, destinado al error de una andadura necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aunque él sepa que no lo es y en mayor medida porque lo sabe” (Blanchot, 2005, p. 122).

Errancia y extravío no sólo configuran un motivo espacial de la narrativa borgeana, sino que apuntará también a una proyección sobre la pregunta por el tiempo y sus límites. Las primeras líneas de “Nueva refutación del tiempo” refieren precisamente a la “fuerza” semántica con la cual está recubierta la significación sobre el tiempo. Borges dice que la pregunta por el tiempo adviene “con ilusoria fuerza de axioma”. Es decir, como certeza, que quiere decir aquí con cierta fuerza de ley, con cierta orgánica dada como estructura total. Sin embargo, advierte que tal inquisición le resulta “ilusoria”. Borges recurrirá a las nociones de “imaginario”, de “ilusión” y de “sueño” en muchas oportunidades en las que se enfrenta a un lenguaje que reafirma lo real como algo sustantivo. Esto es propio de su ánimo por articular una singular literatura fantástica, que, como indica Ricardo Piglia, es una invención propia de Borges, muy distinta de la literatura fantástica decimonónica protagonizada por vampiros, fantasmas y engendros. Sobre el interés por el “sueño” existe un amplio repertorio de referencias en sus ensayos y cuentos que recurren a él como motivo y móvil de una estética que reafirma la incertidumbre de lo aparente-real. Así podemos apreciarlo, por ejemplo, en

el relato “La escritura del dios”, donde el mago Tzinicán, recluido en una celda luego de la invasión española, vive su encierro extraviado en la garantía del calendario. Dice Tzinicán:

Un día o una noche -entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe? –soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel, y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando: con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente". Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: "Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños". Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros. (2014, p. 316).

En múltiples ocasiones Borges citó, referenció y modificó el argumento de “El sueño de la mariposa” de Chuang Tzu, que incluyó, por ejemplo, en la *Antología de la literatura fantástica* [1965] compilada junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. En este compendio, este breve texto es citado de la siguiente manera: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando con Tzu” (2007, p. 148).

En las *Notas* que acompañan el final de “Historia de la Noche” [1977], Borges vuelve a citar el argumento del sueño de Chuang Tzu de la siguiente manera: “LAS CAUSAS. Unos quinientos años antes de la Era Cristiana, alguien escribió: Chuang-Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser hombre” (1989, p. 203).

También en “Nueva refutación del tiempo”, Borges desarrolló con mayor extensión que nunca el rodeo indagativo al sueño. En definitiva, lo que resulta, y es el móvil de sus especulaciones es una especie de desplazamiento del *cogito* cartesiano, que, como



sabemos con Jacques Derrida, puede devenir en garante fantasmal de la misma racionalidad y del pensamiento que nace en la modernidad junto con la consolidación del método científico de Descartes. Recordamos aquí que lo que advierte Descartes en su *Discurso del Método* es particularmente la llamada “duda metódica”, que remite a la desconfianza que provendría de la falta de comprobación total de lo percibido por los sentidos. Según Decartes, la “duda” que lo azora proviene de una imposibilidad metódica, que habita, por ejemplo, en el mismo sueño, lugar donde la “percepción” dada por los sentidos es puesta en interrogación. Esta sospecha ya podemos encontrarla en el *Teetetos* de Platón, donde ya se propone un cuestionamiento importante a la noción de experiencia perceptiva y se considera que el engaño podría surgir de los mismos sentidos.

Como consecuencia de esta desconfianza metódica de la percepción de los sentidos, Borges reescribirá, mediatizado por el budismo, la proposición de Descartes entendida como “yo pienso, luego existo”, permutándola por la de un “yo no pienso”. Toda esta tradición orientalista fue profundamente estudiada por Borges. Podemos citar a modo de ejemplo, este fragmento de *Siete Noches*, que aparece bajo el título de “El budismo.” Dice Borges, enfrentando la corriente occidental de la constitución del Yo a la idea de Yo que propone el mismo budismo, que:

Una de las desilusiones capitales es la del yo. El budismo concuerda así con Hume, con Schopenhauer y con nuestro Macedonio Fernández. No hay un sujeto, lo que hay es una serie de estados mentales.

Si digo "yo pienso", estoy incurriendo en un error, porque supongo un sujeto constante y luego una obra de ese sujeto, que es el pensamiento. No es así. Habría que decir, apunta Hume, no "yo pienso", sino "se piensa", como se dice "llueve". Al decir *llueve*, no pensamos que la lluvia ejerce una acción; no, está *sucediendo* algo. De igual modo, como se dice hace calor, hace frío, llueve, debemos decir: se piensa, se sufre, y evitar el sujeto (1989, p. 251).

El lugar que el sueño ocupa en el contexto platónico y en el cartesiano sirve para referir a un escenario de aprehensión respecto de la verdad perceptiva, en el que podría fundarse la experiencia científica moderna, que descansa fielmente en la percepción.

Esta trampa habita y deshabita en una modalidad, al menos, espectral, en cuanto podemos citar el caso de los mutilados quienes afirman “sentir” el miembro ausente: verdadera presencia fantasmagórica.

En “El otro”, relato que encontramos en *El libro de arena* [1975], vemos cómo Borges, además de recurrir al argumento del sueño, imita casi en su totalidad la estructura estilística que había logrado en “Nueva refutación del tiempo”, ya que existen en éste iguales preocupaciones, como las preguntas sobre la veracidad de “sí mismo”, la “coincidencia” y la “repetición”:

—Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.

—¿Y si el sueño durara? —dijo con ansiedad. Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que ciertamente no sentía. Le dije:

—Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera? (1989, p. 12).

La unión entre la preocupación por el tiempo y su relación con el sueño podemos encontrarla en este fragmento del ensayo “La pesadilla”, que apareció publicado en *Siete Noches* [1980], libro editado por Roy Bartholomew:

Dunne es un escritor inglés de este siglo. No conozco título más interesante que el de su libro, *Un experimento con el tiempo*. En él imagina que cada uno de nosotros posee una suerte de modesta eternidad personal: a esa modesta eternidad la poseemos cada noche. Esta noche dormiremos, esta noche soñaremos que es miércoles. Y soñaremos con el miércoles y con el día siguiente, con el jueves, quizá con el viernes, quizá con el martes... A cada hombre le está



dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano (1989, p. 222).

En el plano de la propia historia personal que Borges ha construido en relación con la pregunta por el tiempo resulta importante resaltar que ésta aparece ya desde sus obras primeras, tanto poéticas como ensayísticas y narrativas. Escribe el argentino:

Esa refutación está de algún modo en todos mis libros: la prefiguran los poemas *Inscripción en cualquier sepulcro* y *El truco*, de mi *Fervor de Buenos Aires* (1923); la declaran cierta página de *Evaristo Carriego* (1930) y el relato *Sentirse en muerte*, que más adelante transcribo. Ninguno de los textos que he enumerado me satisface, ni siquiera el penúltimo de la serie, menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético. A todos ellos procuraré fundamentarlos con este escrito (1974, p. 759).

El tiempo, la muerte y su postergación

En *Lenguaje y literatura* (1996[1988]) Michel Foucault despliega la pregunta por lo que se ha denominado la “ontología de la literatura”. Pregunta que podemos encontrarla siempre en un diálogo en aporía. Este diálogo surge de la pregunta por el lenguaje y sus fines, que en Foucault nunca es respondida como una finalidad, como una certeza o una veracidad; pregunta, entonces, que engendra una respuesta tentativa, esquiva, débil, pues, para Foucault, en la literatura encontraremos dos propósitos en pugna: se escribe literatura para responder a una carencia tanto como (y a la vez) para expresar una riqueza.

Esta pregunta responde a un encubrimiento aparente de lo mismo. El lenguaje tiene un fin extraño que busca “alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites” (Foucault, p. 144). El lenguaje en la literatura es irreductible a cualquier pretensión de finalidad totalizante. Foucault, entonces, desliza preguntas relativas al tiempo del lenguaje y su relación con la muerte, antes que recurrir nuevamente a nociones clásicas de significado como las que nacen de la comprensión fija del signo lingüístico sausseriano.

De alguna manera, afirma Foucault, el lenguaje literario “detiene”, “posterga”, el encuentro con la muerte: escribir para no morir. Ese será uno de los “fines” de la literatura, escapar de los designios fatales que los dioses han determinado para los mortales. Los hombres hablan y escriben porque son mortales. Así, podemos leer que en el relato “El inmortal”, Borges nos dice en la voz de Marco Flaminio Rufo que “no me maravillé que (los inmortales) no hablaran” (2014. p. 234). Foucault replica diciendo: “Los dioses envían las desdichas a los mortales; pero los mortales las cuentan para que las desdichas nunca lleguen a su fin” (1996, p. 144).

El lenguaje se ha volcado hacia el infinito mediante la traición a lo divino, que es el simulacro de los hombres, su espectro fantasmal. Blanchot propone que Ulises, en *Odisea*, (no) logra escuchar las sirenas. En el relato, que está urdido de infinito, la presencia está siempre en un porvenir, es “la apertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo” (Blanchot, 2005 [1958]). Foucault no habla entonces de leyes del relato sino de su potencia imaginaria que se encuentra siempre en relación con el “accidente esencial” del lenguaje que es la muerte. Occidente, para desplazar este encuentro con la muerte, se sitúa en el espacio de la virtualidad de la “autorepresentación y del redoblamiento”. La escritura (doble de un doble, un infinito posible e imposible) se muestra como un murmullo animado, un murmullo anónimo, la liberación del “chorrear de un murmullo”.

Foucault reconocerá, sin embargo, que este hablar contra la muerte corresponde a una edad de los relatos, a un momento que podríamos llamar también de la historia del habla puesta en el redoblamiento contra la muerte que es la escritura literaria. Primeramente, los dioses homéricos exigen hablar de los héroes o hablar heroicamente y así constituir algo como la obra que es exorcizar la muerte y prometerse “una inmortalidad”. De algún modo en la obra el lenguaje se protegía de la muerte, era su reserva: “ella situaba el infinito fuera de sí misma -infinito majestuoso y real del cual se convertía en espejo virtual, circular, rematado en una bella forma cerrada” (p.148). En estos tiempos (la modernidad con la aparición de Sade, dice Foucault), el habla de la literatura devino en una forma de “modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura” (p. 149). De esta manera, *El Quijote* sería el caso que más conocemos de la inutilidad y mala fama que rodea a la literatura. Alonso Quijano se



vuelve loco, se le seca el cerebro porque su fuente refiere al ocio de lo infamemente inútil: leer es la pérdida del tiempo, un inútil juego contra la muerte.

Foucault se refiere a Borges nuevamente para aludir a ese espaciamento que abre la literatura como postergación de la muerte a partir del relato “El milagro secreto”. Hladik es un hombre afortunado, al que Dios le da el privilegio de la postergación de la muerte para que concrete su obra. En la película de Bergman “El séptimo sello”, Anthonius Block posterga su muerte desafiando a La Muerte (ahora personificada) a jugar una partida de ajedrez. La Muerte acepta el juego singular con Block para repetirse a sí misma, pues Block sabe que La Muerte juega ajedrez porque lo ha oído en cantares, lo ha visto en pinturas. Hladick también sueña “con un largo ajedrez” (2014, p.200). Antes de su muerte prefijada en un patíbulo por los alemanes, Hladik imagina cientos de muertes. Realiza así su propia literatura de los días, su devenir escritor contra la muerte; lo hace “para que no sucedieran” los hechos que lo acercaran al día diecinueve de su final. Borges señala además que Hladik escritor está escribiendo, por supuesto, una obra que está inconclusa, una obra literaria que siempre está por venir. Escribe (apropiadamente al relato) una *Vindicación de la Eternidad*. Sin embargo, se acerca el fin. Hladik debe morir y sangrar como un mortal, aunque su obra, de signos indiscifrables, no puede ser leída. No finaliza, no tiene muerte, pues si pudiese leerse estaríamos frente al fin que Borges no quiere, que es precisamente el fin imposible de la obra literaria, esa obra hecha de palabras sin dirección, escrita con signos que indican sin dejar huella: dedo cuya uña es arrancada: pura indicación. Lo mismo podemos observar en el cuento “La escritura del dios”. Tzinicán cree figurar el lenguaje espléndido del nombre de dios en las líneas del jaguar, pero el mago se niega a pronunciar esa “desdicha innúmera, donación ruidosa de los dioses” (Foucault, 1996, p.144), para no dar fin así al lenguaje de los hombres y para redoblarse en un nuevo punto hasta el infinito; como diría Foucault, un infinito que siempre puede alejarse otro tanto de sí mismo.

Borges y la jerga menor. Lectura a partir de Deleuze y Guattari

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su obra *Kafka, por una literatura menor* (1978), enuncian tres características conceptuales que harían distinguibles a las literaturas

llamadas "menores" (o, mejor aún, sus condiciones revolucionarias), de las literaturas "mayores". Escriben Deleuze y Guattari:

las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que "menor" no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada "mayor" (o establecida), (...) "escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (p. 31).

Así, podemos considerar ciertos rasgos de la escritura de Borges como propios de lo que Deleuze y Guattari definen como literatura menor. En primer lugar, es muy importante indicar que Borges se ve enfrentado, en el principio de su vida como escritor, a definirse o no en los términos que el campo literario argentino denominaba como la literatura adecuada o apropiada, la literatura del canon. Este canon literario, advierte Ricardo Piglia, estaba fuertemente representado durante el siglo XIX por la figura de Leopoldo Lugones, quien era el referente de la llamada "literatura nacional" y de las ideas estéticas del modernismo. Esto respecto de la estética dominante en poesía. En la narrativa, señala Piglia:

La novela se abre paso en la Argentina fuera de los géneros consagrados, ajena a las tradiciones clásicas de la novela europea del siglo XIX. Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera (2014, p. 69).

De este modo la obra *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* se transforma en un libro de ficción que sigue las manías de un "libro verdadero", o bien,



de un libro histórico con afanes moralizantes y didácticos. Es en este desplazamiento que se configura la posibilidad de un nuevo libro: un libro aparente, un libro simulado, que resuena magnífico por su estructura y sus artilugios de validaciones como las citas afrancesadas. Sin embargo, Borges será quien debe de manera más radical la apariencia "falsa" de este libro canónico y nacional, ya que, como sabemos con Piglia, en *Facundo* radicaría un error monstruoso, indigno, fuera de estatus y propio de un tercer-mundismo. Aquí "tercer-mundismo" hemos de entenderlo no como "otro posible", como lo plantearía Deleuze, sino en su acepción más recurrente en el clima latinoamericano: como territorio de carencia de los valores propios de cierto idealismo modernista de estirpe europeísta. *Facundo* intenta ser un texto que valide el racionalismo eurocéntrico. Sarmiento cita al comienzo de su libro a un desconocido erudito francés llamado Fourtol⁴, pero esta cita escrita en su idioma original resulta ser un tremendo error, pues no pertenece al autor citado. La cita está equivocada. Lo adecuado, lo propio de una literatura nacional (o literatura "mayor" en términos deleuzianos) sería no admitir errores, cumplir su función veraz, dirigirse al estatus más alto de lo social (de ahí el origen francés) y no equivocar el camino ya desde el primer epígrafe. En tal sentido, Borges habría convertido este error en el origen de una nueva corriente estética, inspirada en lo falso, "en la cadena de citas fraguadas". Así Borges (y nosotros siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari) encuentra "su propio punto de subdesarrollo", en el que la erudición resulta equivocada y el relato deviene fracaso. *Facundo* aspira a ser una obra que muestre y estructure cierto carácter nacional de lo argentino. Sin embargo, como hemos leído, hay garrafales errores. Motivado por estos deslices, Borges escribirá su relato "Pierre Menard, autor del Quijote", donde un simbolista francés intenta escribir un Quijote "idéntico" al de Cervantes.

En la línea denominada por Piglia como corriente paterna, aquella proveniente de la biblioteca, encontramos al llamado Borges no-empírico, no realista. Piglia nos describe a un Borges que inventó una literatura fantástica distinta a la europea; una literatura *entre* el fin de la religión y el nacimiento del psicoanálisis. Borges da vida a una literatura

4 Luego se dirá que Groussac afirma que la cita es de Volney. Mario Rodríguez Fernández indica que en realidad la cita es de Diderot.

fantástica singular cuyos elementos fundamentales se refieren a deconstruir los límites de sí mismo. Es un tipo de relato conceptual que nos dice cómo debería ser un relato, pero que no necesariamente es producido escrituralmente. Según Piglia esta forma de literatura encuentra su influencia también en Macedonio Fernández (*Museo de la novela de la eterna*), quien es el Homero experimental de Borges. Aquí podemos considerar como paradigma el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”. Esta línea se caracteriza por la alternancia de las nociones de verdad y falsedad, es decir, ficción a la manera borgeana y que presenta una literatura por venir, en cuanto se muestra como un laberinto a ser (o intentar ser) descifrado.

Seguimos a Deleuze y Guattari, quienes señalan que “el lingüista Vidal Sephiha llama intensivo ‘a todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla’ señalando un movimiento de la lengua hacia sus extremos, hace aún más allá o más acá reversibles” (p.38). La literatura que propone Borges apunta a sus extremos más radicales, los que incluyen en el relato “Pierre Menard, autor del Quijote” la trasgresión del sentido inmediato del acto de escritura y del acto de lectura, debido a que en este mismo cuento es donde se presentan dos citas “idénticas” como si fuesen “distintas”. En definitiva, el desplazamiento se da porque muy profundamente nos damos cuenta de que no son iguales (ya el comentarista narrador del relato nos lo dice), por lo que Borges nos obliga a repensar en la idea de lectura, es decir, aquella idea primaria en la que todos los lectores son también los escritores de la obra. La obra de la literatura es “aparentemente” escrita por una singularidad (por el autor), que también quiere decir “autoridad”. Esta autoridad indica cierta fuerza de ley, que condiciona la lectura a un estado en apariencia originario, pero totalmente irreal. En la figura del autor es en donde descansaría principalmente la garantía y la valoración del texto. Sin embargo, Borges, en su ironía traductiva, citando los idénticos, nos devela que también la infinita cadena de lectores “modifican” el texto. Es su forma de escapar de la hegemonía del autor y “rebasarla”. Es su manera de hacer su revolución política, que amplifica la voz singular de un autor a la de todos los que han existido y que vendrán. Esta preocupación por el infinito, por la infinidad de lectores, podemos encontrarla también en la cita que Bioy recuerda al inicio del relato “Tlön, Uqbar, Orbis



Tertius”: “los espejos y la cópula (**y nosotros podemos agregar, los libros**)⁵ son abominables porque multiplican el número de los hombres” (2014, p. 95). Son abominables, también, porque se constituyen en el testimonio de que no existe lectura originaria ni impenetrable, sino que, a pesar del sentido total al que aspiran las obras de la literatura mayor, existen cadenas infinitas de lecturas, troqueladas por los hombres, resignificadas a cada instante. Arturo Echavarría confiere este carácter al escepticismo propio de la época de Borges y a una subordinación borgeana de la metafísica a la estética. Borges ha indicado que los sistemas metafísicos son fatuos intentos por categorizar, readecuar y organizar falazmente una realidad que desborda la comprensión. Otro argumento para indicar el carácter revolucionario-político de la obra borgeana podemos indicarlo en su encadenamiento a la manera de cajas chinas⁶. Así, en el relato “El examen de la obra de Herbert Quain” Borges escribe que de uno de los libros de Quain, específicamente, “Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer “Las ruinas circulares”, que es una de las narraciones del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*” (2014, p. 140). También podemos apreciar esta desterritorialización de la noción de “veracidad” o “literalidad” en las fantasías encadenadas de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Uqbar es un artículo de una enciclopedia “pirata” (la *Anglo American* de Bioy). En el artículo, en la sección “Lengua y Literatura”, se alude a Tlön como una región. En Uqbar la literatura es fantástica; ésta siempre refiere a dos regiones imaginarias, “las de Mlejnas y Tlön”, por lo que Tlön es una región imaginaria de un país imaginario (Uqbar). Luego Borges encuentra un tomo de *A enciclopedia of Tlön* escrita por Hebert Ashe, amigo de su padre, uno de los constructores de la enciclopedia (imaginaria) que quieren crear otra llamada “Orbis Tertius”. Orbis Tertius es un lugar señalado en el idioma de un planeta imaginario, que a su vez es un territorio de un país sin existencia. Una literatura menor escapa de la cifra perfecta (como la que se espera de una enciclopedia, que también quiere decir “espejo”) hacia un lenguaje completamente imperfecto.

5 El destacado es nuestro.

6 Para ampliar esta noción interpretativa de “cajas chinas” cfr. Echavarría, A. (2006), pp.137-139.

La errancia, lo propio de la literatura

La pregunta por el tiempo en la obra de Borges está en cercana relación con la pregunta por el lenguaje y sus límites. El extravío, la errancia y el margen son algunos de los móviles que Borges utilizó para dar cuenta de la complejidad del pensamiento sobre el tiempo. Hemos propuesto, a través de la lectura de algunos teóricos del post-estructuralismo, que Borges da cuenta del tiempo en afinidad con la idea de una escritura en continuo desplazamiento y de una lectura en movilidad, por lo que proponemos que Borges buscó en la indagatoria sobre el tiempo, un tema mayor de la metafísica que continuamente se (des)orienta hacia la paradoja, la superficie de escritura y la aporía. En este artículo hemos revisado la preocupación de Borges por el sueño en donde reactualizó la idea de un cogito estable y garante de un racionalismo sin cuestionamientos.

Borges, junto a la deconstrucción, considera que no es posible apartar del lenguaje las figuras que lo desestabilizan para crear una estructura clara y certera, pues se sospecha continuamente de tales seguridades. Borges propone una riqueza para la literatura en la incertidumbre, olvidada en las claras y verídicas categorías del estructuralismo, como las de autor como autoridad o lector como observador de la objetividad. De cierta manera, las preocupaciones de Borges por la escritura resultan de las más profundas, aunque, precisamente, apunten a lo fatuo, a lo aparente o lo lateral.

Borges devela también que, en la literatura, el escritor, en su relación con el tiempo y la escritura, encuentra afanosamente un cierre para la idea de infinitud. Este cerco aparente es parte de su condición humana, aunque sólo un poco más allá, en el extravío, en el desierto, está un tiempo sin límites y un espacio siempre por venir, probablemente, lo más propio de la literatura.

Bibliografía

Blanchot, M. (2009). *Una voz venida de otra parte*. (Traducción de Isidro Herrera). Arena Libros.

Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. (Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco). Trotta.

Borges, J. L. (2014). *Cuentos Completos*. De Bolsillo.



- Borges, J. L. (1974). *Obras completas. 1923-1972*. Emecé.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas. 1975-1985*. Emecé.
- Borges, J. L., Bioy Casares, A., Ocampo, S. (2007). *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. (Versión de Jorge Aguilar Mora). Ediciones Era.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. (Traducción de Patricio Peñalver). Editorial Anthropos.
- Echavarría, A. (2006). *Lengua y literatura de Borges*. Iberoamericana.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Ediciones Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martín, F. J. (1999). "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer". En A. De Toro y S. Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges*. Iberoamericana.
- Piglia, R. (2014). *Crítica y Ficción*. Debolsillo.
- Tatián, D. (2009). *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres*. Las cuarenta.