

Hispaniánica, N° 34-35,

Taberna Pauls, Abril - Agosto 1983, pp. 129-137.

Notas

Borges y el tesoro de la búsqueda

GERARDO MARIO GOLOBOFF

«... después recordé el discurso del pobre muchacho relativo al escarabajo ¡índice de su fortuna!»

E.A. Poe, «El escarabajo de oro»

En un poema del libro *La rosa profunda*, sustituyéndose a uno de sus poetas preferidos, Robert Browning, escribe Borges:

Como los alquimistas
que buscaron la piedra filosofal
en el azogue fugitivo,
haré que las comunes palabras
—naipes marcados del tahir, moneda de la plebe—
rindan la magia que fue suya...'

Considerar esta declaración como propia (pensando hasta dónde puede llegar a contradecir el carácter arbitrario del signo saussuriano), y estudiarla a la luz de relaciones menos explícitas pero quizás más significativas, es la intención de las líneas que siguen.

Sabemos que la casi totalidad de la obra borgeana es esencialmente

Argentina, 1939. Ha publicado: *Entre la diáspora y octubre* (poesía), *Caballos por el fondo de los ojos* (novela), *Leer Borges* (ensayo), *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (con Juan Octavio Prenz) y numerosos trabajos sobre política cultural y literatura hispanoamericana. Es profesor de literatura de la Universidad de Toulouse-Le Mirail.

1. «Browning resuelve ser poeta», en *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975, p. 25.

cultural, literaria y aún lingüística. Sin embargo, algunos de sus textos revelan más claramente que otros el esfuerzo que se cumple en el trabajo artístico para ir más allá de la «moneda de la plebe», más allá de las palabras comunes y comunicables.

La decisión es constante y fue precoz, como también lo fue el descubrimiento de esa magia perdida que no puede recuperarse sino poéticamente: «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.»¹

No es sorprendente entonces que algunos de sus cuentos más célebres ilustren la distancia que separa nuestras palabras del verbo primitivo, y la búsqueda obsesiva de la comunidad destruida. «El Aleph», por ejemplo, y creo que paradigmáticamente, nos presenta la diferencia que media entre una literatura que pretende copiar lo que los signos dicen, y otra que se esfuerza por ir más allá de la esfera de la circulación de los signos, hacia el campo donde el significante nace y toma cuerpo, se produce. A través de la figura del poeta Carlos Argentino Daneri (¿un Dante argentino o «su moneda?»), el primo hermano de la amada Beatriz Viterbo (¿Beatrice? ¿Verbo?), se observa la inutilidad y hasta la ridiculez de una literatura que quiere «decir» lo que los signos «dicen», «expresan». Su poesía, que pretende ser un reflejo del mundo, es un deformado Aleph (recuérdese que el poema fundamental de Daneri se titula «La tierra») y se propone «versificar toda la redondez del planeta»), ejemplifica esa literatura hecha de la acumulación vacua de signos y de ideas.

Tal vacío se opone, como conjunto, a un sedimento que está en otra parte, a una reserva que la literatura no toca pero percibe, no ve pero entreve. Para acercarse, habrá que ejercer una práctica distinta a la de Daneri: un trabajo que ya no será sólo «literatura», representación de algo que estaría tras él, sino fundamentalmente mostración, presentación de su propia hechura.

En el relato aludido, luego de un primer momento que podría llamarse el de la corrosión de los signos, se abre otro con el descubrimiento y la visión del Aleph: a partir de la descomposición del primer sistema, se inicia una nueva situación frente al objeto mágico. Ante éste, se postula como extralingüístico, se abre el abismo que lo separa de la palabra comunicable: «Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo

transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?»²

El Aleph da todas las imágenes del universo, es el universo, «el inconcebible universo»; describirlo supone penetrar al laboratorio donde el lenguaje se genera y descubrir allí la producción del sentido, su misterioso trabajo. Esa tarea trasciende, claro está, las posibilidades y capacidades de un narrador unipersonal, aunque convoque su esfuerzo: «Arriba ahora al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor» («El Aleph», en *Ibid.*, p. 624).

La narración es, por ello, crepuscular, insegura. Un narrador protagonista, que para mayor verosimilitud se llama «Borges» y es escritor, abunda en la mención de datos y fechas y horas exactas, pero lo acierta a expresarse con precisión justamente en su medio, donde lo acecha la desesperación ante la imposibilidad de comunicar su relato.

Parecido sistema de exactitudes y de dudas instauran otros cuentos. También en «El Zahir», por ejemplo, nos encontramos con un relator en primera persona, narrador protagonista, igualmente escritor, igualmente llamado «Borges», y descubrimos importantes coincidencias estructurales (aparte de otras que podríamos llamar «temáticas»: igual influencia según el «Epllogo» —un relato de Wells—, igual elemento amoroso, similar necrofilia, similar existencia de un objeto mágico, similar menoscupio verbal por los mediadores: Teodilina Villar en este caso, Daneri en aquél, etc.). Las coincidencias estructurales a que hago referencia serían la ausencia de obstáculos a vencer para la tenencia del objeto mágico, la apertura del camino hacia él por la muerte de una persona querida y, quizás la más importante, la inexistencia de otros personajes que compartan la experiencia del protagonista privilegiado. Éste es el único que puede comprender la profundidad de la misma, y debe cumplir una doble función: «ver» y «contar», es decir, «vivir» la experiencia y «transmitirla».

También en «El Zahir» las precisiones («Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio a la madrugada...»/.../ «El dieciséis de julio adquirí una libra esterlina...»/.../ «En octubre, una amiga...») se mezclan con las vacilaciones ante sus propias capacidades de narrador desde el mismo comienzo del relato: «... no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.»³

Todo el relato, tanto de la situación que da origen al contacto con el

3. Jorge Luis Borges, «El Aleph», en *El Aleph*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 624.

4. Jorge Luis Borges, en «Epllogo», en *ibid.*, p. 629.

5. Jorge Luis Borges, «El Zahir», en *ibid.*, p. 589.

2. Jorge Luis Borges, Prólogo a *Prosa y poesía de Almafuerte*, en *Prólogos*, Buenos Aires, Aníbal, 1975, p. 11.

Zahir, como de lo que esencialmente constituye en vivencia, es por demás nebuloso, como afectado de incapacidad o de olvido. En el fondo, lo que tal vez suceda, es que quiera darse a entender que esa experiencia es incommunicable, está fuera de la circulación de los sentidos. En todo caso, tanto en «El Zahir» como en «El Aleph», se verifica una doble situación en la que, por una parte, el yo en la función narradora maneja y oculta datos de su certidumbre y, por otra, el yo en función de protagonista, de personaje del relato, vive la experiencia, diríamos «en bruto».

En el mismo volumen de cuentos, *El Aleph*, hay otro escrito en primera persona, en el que el narrador-protagonista nos dice de manera expresa que se niega a «comunicar» (con esta precisa palabra) lo que ha visto: es «La escritura del dios»⁶. Aquí el secreto no solamente se postula como irrevelable por sus propiedades peculiares, «mágicas», sino que resulta inhibido también por una decisión interna: el narrador (una función del relato, recordémoslo, cuya misión es la de contar) no nos cuenta porque decide (y dice decidir) que no lo hará. Tzinacán, que ha descubierto finalmente, después de años de presidio y de búsqueda, la escritura secreta, resuelve guardarla para siempre consigo.

Una vez más, por encima de la anécdota diferente y del diferente planteo expresivo del relato, subyace una misma disposición del procedimiento: quien narra «ve» más allá de nuestro lenguaje, y le niega a éste la posibilidad de ser vehículo de esa visión. Primero, se trata de una imposibilidad («Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar.» —«La escritura del dios», en *Ibid.*, p. 598). Luego, se trata de una decisión: «Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal...») Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras...») Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. (...) Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad» (*Ibid.*, p. 599).

Algo semejante sucede aún en «La busca de Averroes», una investigación que no puede satisfacerse en el lenguaje, ya que ella consiste en encontrar el sentido de las voces «tragedia» y «comedia», inexistentes para el Islam. El protagonista, como el narrador, se empeña en demostrar un laboratorio de la significación, esta vez sin siquiera poder contemplar su escenario: «Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo

6. Jorge Luis Borges, «La escritura del dios», en *Ibid.*, pp. 596-99.

que yo, queriendo imaginar a Averroes...»⁷

También en «La otra muerte», cuento que es toda una duda sobre el relato mismo, en «El muerto», en «Biografía da Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (donde se juega con el «hecho» de que «en su oscura y valerosa historia abundan los hitos»), se muestran las dudas sobre nuestro lenguaje, y la necesidad de trascenderlo para establecer lazos más íntimos con la verdad.

Algunas comprobaciones previas nos permitirán avanzar en la reflexión:

- a) nos parece destacable la importancia funcional otorgada en todos estos relatos al narrador-protagonista, con lo cual tiende a hacerse difícil a la lectura la separación entre quien «vive» la experiencia y quien la cuenta. Aunque exteriormente se presenten como el mismo sujeto, el relato, narrado en pasado, expone la vivencia de un *él* que la ha probado, por medio de un *yo* que la testimonia.
- b) Así se explica entonces la coexistencia señalada entre una exactitud extrema y una repetida imposibilidad de comunicar.
- c) Observamos que, por lo general, esa imposibilidad de comunicar se refiere a un descubrimiento al que dio acceso el lenguaje o que una búsqueda de (o por) el lenguaje facilitó.
- d) Tales experiencias no solamente trascienden la esfera de competencia común del lenguaje, sino que permiten la visión de centros que son, en sí mismos, laboratorios, fábricas de lenguaje (o de sistemas semióticos que pueden asimilarsele). Todo ello, dejando aparte el hecho de que su origen y también su conformación suelen ser lingüísticos o literarios (piénsese en «El inmortal», en el *Aleph* o en la *Rueda*...).
- e) Esa fábrica es inefable. O sea que, además de estar fuera de nuestra racionalidad, se halla, y muy especialmente, fuera de nuestra capacidad de expresión: «Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*» («La escritura del Dios», en *Ibid.*, p. 598).
- f) Una última comprobación, tal vez la más interesante para nuestro objeto, es la de que el protagonista, en todos los casos, accede, conquista (aunque sea por poco tiempo, aunque sea a costa de su lucidez o de su vida) ese territorio secreto. Aparte de los ya citados relatos, esta afirmación puede verificarse en los más recientes: «*Undr*», «El espejo y la

7. Jorge Luis Borges, «La busca de Averroes», en *Ibid.*, p. 588.

máscara», «La rosa de Paracelso», «El milagro perdido». En todos los casos, nosotros, lectores, gozamos el relato de las sensaciones producidas en el narrador por la experiencia vivida, pero no vemos, como él, la experiencia misma.

Estamos en presencia, pues, de una estrategia narrativa que funda la ficción en esa postergación, en esa siempre reconducida promesa, en esa expectativa sin resultado. Expectativas, reconducciones, postergaciones y, finalmente, frustraciones, basadas, claro está, en la recordada imposibilidad del lenguaje para transmitir «lo inefable».

El lenguaje, empero, nos permite leer narraciones fantásticas, es decir, productos de una fantasía lingüística donde se postulan verbalmente ante nosotros aparatos traslingüísticos cuyo desenrañamiento —imposible— es el nudo anecdótico del cuento.⁸

El poder de tales ficciones radicaría en esa tan inquietante y promisoría (y siempre demorada y negada) presencia, y en la capacidad de conducir convincentemente al lector hasta el límite que su competencia y experiencia lingüística permiten. En ese transcurso, el engaño, el artificio, queda a la vista. Pero hay algo más profundo que se revela y ello es que *sólo en la producción y en la lectura de un texto concreto se dice (y se lee) lo indecible*: «...para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito» («La busca de Averroes», en *Ibid.*, p. 588).

Hecha, naturalmente, de palabra comunicable, producida a través del lenguaje, la literatura borgeana nos llega como algo más que lenguaje, palabra común. En su marcha hasta el umbral de lo inexpressable, su ficción explora la reserva significativa (que no está fuera de la palabra, ni detrás de ella, sino en el trabajo con ella).

En los elementos internos, constructivos, el narrador pone de manifiesto las deficiencias del código de que se sirve, y engendra hacia el mismo una desconfianza fundamental. Es normal entonces que se piense que hay que salir, escapar de él, para hallar la verdad. Pero esta ilusión es ingenua, y el entramado de los relatos la desbarata: la «productividad oculta» de esa moneda no se revela en su reverso, ni detrás de ella, sino en la actividad y en las transformaciones que su prometedora presencia impone: «El dinero es abstracto, repeti, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de

8. Claro, en este sentido, aunque estructuralmente algo distinto a los anteriores, es el mencionado relato «El espejo y la máscara» (que retoma la idea de «La parábola del palacio» de *El hacedor*), donde nadie se anima a pronunciar «en voz alta» la línea de que consta el mágico poema que cuesta la vida al poeta.

Epicteto, que enseñan el desprecio del oro: es un Proteo más versátil que el de la isa de Pharos. /.../ ...una moneda simboliza nuestro libre albedrío» («El Zahir», en *Ibid.*, p. 591).

El optimismo expresado en la cita es, sin duda, irónico. Sobre todo cuando tan ligero/«fetichismo de la moneda» sucede al criticado fetichismo de la moda y de la belleza de Teodilina Villar. Pero lo es mucho más el hecho de que, en una sociedad donde lo imaginario se restringe cada vez más al reducio económico, como una metáfora de sus limitaciones y de sus alcances, sea el símbolo de la economía mercantil el que abra el campo de lo imaginario, de la libertad. En lo superlativo del gesto está también su irrisión.

Borges quisiera rechazar los avances del «Moloch industrial» sobre el universo espiritual. Pero no quiere hacerlo ocultando el peligro, sino nombrándolo. John Ruskin, William Morris, el mismo Carlyle, dieron sobradas pruebas de alarma ante el surgimiento de la máquina, y preconizaron la necesidad de recuperar el desinterés estético frente al capitalismo «sin alma», creciente e invasor. Pero contra el célebre entusiasmo de Adam Smith («La industria suministra los materiales que el ahorro acumula»), Borges resiste con una apelación exhorbitante y por eso mismo desvanecedora. La catóica multiplicación de los objetos de su realidad (llámense libros, imágenes en un espejo, memoria imprecable, etc.) demuestra por presencia, por invocación, a qué conduce: a la reproducción abominable, al vaciado de basuras de la cabeza de Funes.

Usufructuario y a la vez prisionero de su posesión, el protagonista de «El Zahir» (como el de «El milagro perdido»), a quien el mendigo exige las piedras azules diciéndole que tiene muchas «monedas») sentirá que en la pieza de metal (o de piedra) se concentra toda riqueza. Como en la palabra, también aquí está ella representada, ausentada, reemplazada. Y sin embargo, también como en el lenguaje, eso es lo único que se tiene, su caudal no está en otra parte sino en la misma, siempre repetida, siempre disminuida presencia, siempre empobrecida dádiva: «Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.»⁹

Al retirarse su impaciente alumno, Paracelso recupera la rosa mediante la combinación cabalística de palabras. La caverna mental de «La escritura del dios», donde se separa con un muro divisorio al lenguaje corriente del mágico representado por el jaguar, es, no obstante, una sola cárcel.

En el tigre está escrito el oro que se persigue. La «moneda de

9. Jorge Luis Borges, «El inmortal», en *Ibid.*, p. 544.

hierro», la «pobre limosna», da acceso a ese oro, es (aún en su imperfección) ese oro. La literatura borgeana, una pulsión para revelarlo, quiere recuperar «la magia que fue suya», la presencia perdida y empobrecida por la comunicación: «La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud.»¹¹

La moneda de Borges no es, pues, la corriente. Con una torpe paráfrasis de conocidos textos, diría que ella es más valor de uso que de cambio, objeto que satisface en su propio consumo la apetencia social, ya que el tesoro a representar es el que gastamos en la lectura.

«En la figura que se llama *oximoron*, se aplica a una palabra un epleto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro» («El Zahir», en *Ibid.*, p. 590).

Una tan académica definición de la figura de la «contradicción aparente» en el cuerpo de un relato, y justamente en el de «El Zahir», nos hace pensar que quizás «la moneda», el Zahir, no contradiga más que aparentemente el oro del cuento. El oro, en efecto, ocupa algunas líneas de un «relato fantástico» esbozado en el interior de «El Zahir». Juzgado por el narrador como una «fruslería», ha sido escrito para distraerse de la obsesiva moneda.

Una «fruslería» es una cosa fútil, pero también es una bagatela, una baratija, el no-valor... ¿Es necesario, además, recordar que el narrador de este sub-relato, «escrito en primera persona», es un asceta, que mata a su padre, y que lo hace para resguardar «un tesoro infinito»? ¿Y agregar aún que la historia transcurre en Gnitahéidr, un anagrama casi completo de Argentina?

Para el caso ¿es conveniente subrayar que si Tinacán está preso es porque ha sabido callar el lugar de un tesoro?

Dos referencias etimológicas para terminar. Una, la que recuerda Jean Baudrillard del vocablo 'fetiche': «el término 'fetiche', que envía hoy a una fuerza, a una propiedad sobrenatural del objeto, y en consecuencia a la misma virtualidad mágica del sujeto (...) ese término ha sufrido una curiosa distorsión semántica, puesto que en su origen significaba exactamente lo inverso: una fabricación, un artefacto, un trabajo de apariencias y de signos. Aparecido en Francia en el siglo

XVII, él viene del portugués *feitico*, que significa 'artificial', lo que viene del latín *facticius*. El sentido de 'hacer' está primero...»¹¹

La cita se basta por sí sola; no es necesario explayarse más, me parece, sobre las relaciones entre trabajo y ficción...

El segundo aporte etimológico es más moderno y más latinoamericano: viene de Chile, más precisamente de la región de Atacama. Allí, los buscadores de metal de finales del siglo XVIII fueron convirtiendo el sentido de la voz «derrotero», que antiguamente denominaba la ruta, el camino, el itinerario o, aún, como en Cuba «el tesoro escondido». En la medida en que el conocimiento del camino fue haciéndose tan valioso como el camino mismo, los buscadores comenzaron a usar la voz «derrotero» para llamar así a la información oral o escrita sobre la ruta que lleva al filón. En gran medida fue el discurso sobre el camino, ya no el camino o el lugar, el que arrebató para sí el sentido. ¿No estará pasando lo mismo con el oro borgeano?

11. «Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1979, p. 99.