

Borges como las condiciones preliminares que han hecho posible la peculiar escritura de esta obra. Borges ha demostrado la fragilidad de las convenciones literarias, de nuestro mismo concepto de obra literaria; ha transformado el arte del cuento y ofrecido nuevos instrumentos al narrador. Después de Borges y en la línea misma de Borges, la semiología debe considerarse la otra gran fuente de inspiración para Calvino. No se olvide la fecha en que apareció *Si una noche de invierno un viajero*: 1979, que es el mismo año de *Lector in fabula* de Umberto Eco. Los dos libros concluyen el decenio de mayor auge de la semiología en Italia.

Hacia una semiótica de la riqueza

Noé Jitrik

Quizás tenga validez, para empezar, establecer una diferencia entre la poesía de los comienzos y el conjunto de la prosa de Borges, exclusión hecha de "El hombre de la esquina rosada", *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos* e *Historia universal de la infamia*. La poesía, además de descriptiva en sus inicios es, al igual que esos cuatro textos, apologética, siempre evocativa pero especulativa sobre el final; yo diría que la imagen que trata de constituir tiene una finalidad: recuperar un linaje, hurgar en las raíces, verificar un ser en un lugar del mundo. Los libros últimos, sin embargo, como arrastrados por lo que sería más propio de su prosa, poseen un sesgo enumerativo, como si ese gesto hubiera terminado por unificar su escritura. La prosa, pese a su riqueza, tiende, en cada uno de sus textos, a constituir una imagen de acumulación, de vocación barroca, pareciera no perseguir finalidades comunicativas precisas, es un hacerse en la enumeración, lo único que puede buscar es revelar —poner de relieve— no una explicación ni un origen sino algo así como una azorada sorpresa ante la diversidad desordenada y anárquica de los entes que componen el universo. Malvada, inclusive, esa diversidad —tal vez porque atenta contra la pura razón—, los espejos y la cópula, según la famosísima fórmula, la reproducen, las enciclopedias intentan recogerla. Finalmente, esa diversidad es lo que intenta en vano capturar la memoria de Funes, núcleo central de la imagen ator-

mentada de *El Aleph*, su más que indudable prolongación, son los infinitos libros que alberga "La biblioteca de Babel", los incansables argumentos que asedian a Tsu'i Pen, los animales extraños que pueblan sus zoologías descomunales, los sueños que se suceden y se superponen en las noches fantásticas. Los laberintos son los equívocos caminos que conducen no al sitio de una causa única o de un presocrático núcleo básico; motor inmóvil o agua o aire o fuego sino a la multiplicidad: los laberintos mismos se proliferan. En el laberinto la opción, cuya estructura performativa es innegable —optar es hacer y hacer hacer—, se torna drama antiperformativo, como no se puede elegir la opción se resuelve o se diluye en conjetura o en disfraces que permiten eludir por un instante su angustioso llamado. La escritura, como resultado, muestra que se representa poco —los conflictos humanos— son esquemáticos y los marcos "sociales" apenas esbozados—, a lo sumo esa representación opta por la no opción, o representa la imposibilidad de optar en un universo excesivamente plural pero que, como si así pudiera ser comprendido, parece susceptible de ser ordenado en taxonomías, tan delirantes en su remedo de lógica natural, aunque no me parece que sean caricaturas, que no podían sino fastidiar, tal como ocurrió con Foucault. Cada libro o cada cuento no es sino la narración de una taxonomía que intenta retener y contener pero el desbordante pulular del universo desborda y sobrepasa un limitado imaginario cultural en el que estructuras, categorías y formas se han ido reuniendo como vanas promesas de comprensión. Y aunque son los narradores quienes asumen ese conflicto es el texto propiamente dicho, en el sentido barthesiano de la palabra, el escenario del intento por abarcarlo mediante la estrategia del acoramiento paródico y el ejercicio de la obstinación tanto como la declaración de la incapacidad, ya se trate del Funes que en definitiva no puede registrar todo, ya del catálogo de la biblioteca, ya de quien mira por el Aleph, ya del enciclopedista de "El idioma analítico de John Wilkins", ya de los diversos narradores. Reunir todo, sujetarlo, clasificarlo y relatarlo es la tarea inútil pero incesante, la tarea que patre-

propia de la literatura, de toda literatura, pero que tiene un parentesco, si no una fuente, seguro que indirecto pero en todo caso reverencial: ese pariente es Flaubert.

Pero tal vez sólo lo sea por imposición de una lectura, de nuestra lectura ávidamente comparatista, en todo caso ávida de hallar la cifra de esa extraña actividad que designamos como "escritura".

Un razonamiento semejante, nada forzado, permitiría una primera entrada en la obra de Calvino: una etapa inicial en la que, a partir de una anomalía, como la división en dos del Vizconde o el capricho rampante del Barón, se acumulan acciones encadenadas que disfrazan un incipiente ánimo enumerativo y, a partir de cierto momento, una flexión, que empieza a dominar como gesto, hacia una escritura de series reales, los elementos, los sentidos, las cualidades, los productos.

Quiero conjeturar que, cuando Borges aminora, pero no elimina, los objetivos de su proyecto poético y se interna de lleno en la prosa y sus alcances, cuando empieza a escribir los relatos que armarán *El jardín de los senderos que se bifurcan* y luego *Artificios*, aunque el comienzo o el giro ya está en los ensayos de *Discusión*, o cuando Calvino escribe *Marcovaldo*, todavía ligado a la épica negativa de sus primeros libros, es que descubren un camino similar al que había descubierto Flaubert. O no un camino sino la percepción de una escritura posible, lo que es posible escribir dejando de lado, o en un segundo plano, la inquieta confirmación de una estirpe en el caso de Borges, la curiosidad por los erráticos comportamientos de los hombres atrapados por la historia en el de Calvino. Pero esa similitud no está en el orden de una trivial influencia o, consideración más digna, de la adhesión a una línea, como la que se empeñan en trazar desde Flaubert quienes quieren establecer una rigurosa fijación en la modernidad: Joyce, Proust, Kafka, Musil y así siguiendo, la gran literatura del siglo XX, línea a la que pareciera que no se puede no adherir y sin que ni siquiera haya que decidirlo porque ya lo ha decidido la historia misma de la literatura moderna, tal como se va viendo en lo que se

prolonga desde Flaubert. Quiero creer que se trata de otra cosa que ilumina esas dos obras aunque, me parece, hay una tendencia a considerar que la de Calvino está como en estado de deslumbramiento frente a la de Borges y acaso pareciéndose en muchos aspectos o debiéndole algo, dicho en un lenguaje que pareciera tener más que ver con lo bancario que con las relaciones entre textos: para ese lenguaje la intertextualidad es acreencia, la resonancia es deuda.

Quiero creer, insisto, que se trata de otra cosa. Se trata de Flaubert, de Borges y de Calvino y de la posibilidad de acercarse a gestos, a trazos globales, a un modo de distraerse en lo gran múltiple que salta en todo intento de afincarse en lo singular.

Para empezar por Flaubert, diría que una tentación recurrente, acaso la más fuerte, es postular que todo, en la literatura del siglo XX, sale de él, hasta Kafka y aun Saramago. Es un lugar común constituido sobre el mito de la forma o, lo que vendría a ser lo mismo, sobre la alucinada perfección. Menos comunes, pero sin embargo existen, son las consideraciones relativas a la narratividad, a lo que me gustaría llamar el "gesto narrativo": Flaubert muestra, desde los dramáticos intentos por despojarse de referente, dos núcleos —organizan su obra— que inician el cambio que las obras de quienes constituyen la mencionada línea, vanguardia incluida, exhiben: el primero, la imposible idea de narrar "nada", limitada en su exceso, por esos "algos" que todo signo conlleva, y convertida, por eso mismo, en el desafío que reside en lo que sería insignificancia desde el punto de vista de la tradición de los llenos de significado: esa insignificancia es su "narratur", lo "poco", como campo de una epistemología de la pobreza, que da lugar a lo mucho —una semiótica de la riqueza— del trabajo de escritura y, como consecuencia, nacimiento al mito de la obsesividad del maestro. El segundo está en la "gesta del idiota", ese ser perplejo, pero no paralizado, ante la aparente generosidad de un real múltiple cuya índole proliferante y fecunda liquida todo intento racional de contenerlo.

Ya mencionamos la multiplicidad en el Borges y el Calvino atrapados por la enumeración; en cuanto al "idiota"

fue Borges, precisamente, quien registró esa condición a propósito de Bouvard y Pécuchet en un artículo incluido en *Discusión*, hacia 1932, burlándose, creo, de Emile Faguet. Lo extraño es que quien proyectó el alcance de este sintagma a Flaubert por entero fuera Sartre, tan lejos en su práctica narrativa de la epistemología literaria flaubertiana y sin duda ignorante de que hacia 1926 alguien, en un arrabal del mundo, había puesto el acento en esa palabra. Pero, desde luego, ni Borges ni Sartre al hablar de "idiotas" quieren decir "idiotas" sino "idiótes", palabra que designa una cualidad fundamental de la diferencia, la singularidad. Me parece que es en la diferencia, y ni siquiera hay que invocar para decirlo a Derrida, que se constituye el mayor de los sentidos de eso que llamamos escritura. Y del mismo modo que el sentido está ahí pero sólo nos podemos acercar a él por metáforas, no hay diferencia pura ni en sí sino traducciones de la diferencia, que vienen a ser sus metáforas; en el caso de Bouvard y Pécuchet, auténticos productos de un esperanzado iluminismo, esa traducción tiene que ver con lo social o con la circulación del saber; en el de Bovary acaso con lo psicológico pero en Borges el carácter de la traducción es otro, su metáfora no reside en o no necesita de encarnaciones personajísticas para mostrar la diferencia en la pluralidad arrolladora, pesada e insoportable, en vano clasificada, de todo lo cual el "aleph" es una concentración, desnuda, lo ahí presente e incomprensible. En Calvino, consideremos la gesta de Palomar, la singularidad viene con la apariencia de una respuesta tranquila a un orden cuyos componentes son inalizables: ese análisis deviene relato.

Ahora bien, y volviendo a lo múltiple, no me extrañaría que para muchos la idea "calvinista" de las "cualidades" de la escritura, que tan luminosamente explicó en las *Seis lecciones para el milenio*, sirva para acercar a Calvino y a Borges en una común sabiduría, resultado, acaso, de una experiencia privilegiada de escritor. No se repara, tal vez, en que, con independencia de ese saber indiscutible y por la vía de una clase de saber, se trata de una "lista" de cualidades, lo que implica, por un lado, una enumeración y, como tal, un

intento clasificatorio y, por el otro, una suerte de dique opuesto al asalto de una proliferación de tales cualidades; quiero decir, son seis pero ese número bloquea las otras e infinitas que quien las redujo a seis vislumbra. Correlativamente, y para hablar de últimas publicaciones, sólo escribió tres relatos, en *Bajo el sol jaguar*, cada uno en torno a una indagación sobre uno de los sentidos: su programa era completar los cinco, convertir lo que los sentidos, que no tienen lenguaje, pueden ser en un lenguaje que, a su turno, se convierta en relato. No importa si el elenco aquí es, como se comprende, reducido: acaso haya más sentidos, como lo sostenía William Henry Hudson —no por azar se habla del “sexto sentido”, fórmula embudo o realidad proteica, en realidad serían “sextos” sentidos puesto que la percepción de lo que pueden ser depende del intérprete—, y, lo mismo que en el otro caso, Calvino redujo para contener, otra vez, la pluralidad mediante el artificio de las clasificaciones que, pensando en Flaubert y en Borges, va apareciendo como una marca entrañable, como un modo del deseo.

Sin embargo, no es lo mismo en cada uno: mientras para Borges la diversidad o multiplicidad se diría que es pesada y aun aterradora, “la cópula y los espejos son abominables por que multiplican el número de los hombres”. Calvino la vincula con la levedad, esa cualidad suprema: “... la melancolía es un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un pulvíscolo de átomos, como todo lo que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas”. ¿No es esto, acaso, lo que intenta hacer el Señor Palomar con sus razonamientos en cadena? En *Marcovaldo*, el patetismo —como parodia del drama realista “larmoyant” — disfraza la susodicha “multiplicidad de las cosas” pero se articula narrativamente con el esquema flaubertiano del trabajo inútil, tanto —y aquí me interno en un campo de similitudes procesales— como múltiple la animalia borgiana considerada desde un punto de vista realista pero cuya enumeración, a causa sin duda de la ausencia de personajes, no convoca la noción de inutilidad.

Tal vez en realidad se trate de dos cauces analíticos y no de uno solo y mezclarlos puede resultar confuso: los trabajos

inútiles —en los que el “idiótes”, el diferente, se empeña pero, recordémoslo, suscitado y deslumbrado por la multiplicidad— y la pluralidad del universo, que el diferente quizás no comprende pero el igual ni siquiera ve, serían, a su turno, el ámbito del sujeto y el del objeto. Es más: se diría que ese sujeto se particulariza de ese modo porque el objeto es como es, inasible, arrollador, semejante a un fantástico desván en el imaginario de Borges, a una pululación normalizada de átomos en el de Calvino. Pero si por un lado nunca es cuestión de una epistemología regular o iluminista, como sería un sujeto que cree poder capturar, y lo intenta, el objeto, por el otro hay una gradación o un crecimiento en las relaciones que se entablan entre este tipo de sujeto y este orden del objeto. Flaubert, desde fuera, narra los infortunios de tal relación, parece observar el conflicto situado en el punto neutral de la retórica narrativa; Borges, como se advierte en *Ficciones*, sobre todo en “Funes, el memorioso”, “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” y “Acercamiento a Almotásim”, y *El Aleph*, muestra en sus apenas personajes un sujeto insuficiente frente a una pluralidad a la que no puede escapar ni negar; Calvino quiere penetrar, al separarse con cierta tierna ironía de los personajes, en la materia misma de la escritura, como si, en un leve desplazamiento apenas sugerido, se dijera “¿qué puedo hacer con todo esto?” El universo, que Funes memoriza sin esperanza, es minuciosamente registrado en *Palomar*, el cosmos y lo terrestre, la mota de polvo, el secreto crepitar del crecimiento de las flores y los infinitos sonidos de la vida, todo, en fin, clama por una palabra y ese reclamo es respondido en el orden de la escritura, esa nueva especie de obstinación idiota. Y aunque “Palomar” y “Marcovaldo”, en cuanto a que algo tematizan, son una cosa y la escritura de Calvino otra, hay, sin embargo, una zona de frotamiento o de inclusión: al escribir la idiotez ligada, que escenifica el encuentro entre pluralidad y deseo adecuado de una acción sobre ella, lo propio de ese gesto se refiere a la escritura que, de este modo, parecería atrapada y definida, por esa red.

En común; sin embargo, en el trazado de esta relación es tanto Flaubert como Borges y Calvino no someten un

plano —el sujeto—, al otro —el objeto—, sino que los interfiere, de manera análoga a como el jugador mezcla las cartas, no es un sujeto que intenta y un objeto que se resiste, salvándose las respectivas jerarquías, sino una igualdad, como si sujeto y objeto tuvieran la misma densidad, la misma proyección y generaran el mismo enigma. ¿Una dorada trenza? Esa interferencia manifiesta, en mi opinión, un cambio radical, un enfrentamiento fenomenológico serio, tal vez en esto resida lo que ambos escritores hacen significar o, dicho de otro modo, esto puede ser la dirección que siguen sus respectivos textos.

Pero eso describiría "lo que ocurre en el texto", aunque no haya "demasiada representación" de tales cambios y lo poco que se representa de lugar, tan sólo, a interpretaciones que dependen de determinadas lecturas; yo desearía pasar de allí a los textos mismos, como tales y, en consecuencia, a lo que sería su proceso de producción, pensando, vagamente, en el orden de la escritura que promueven. Debo, por lo tanto, empezar por comparar; digamos que si la obstinación en manejar de modo imperfecto o de manera improvisada la totalidad es lo "idiotas"; la labor inútil que eso desencadena no podría ser emprendida sin una sabiduría, acerca de la cual algo se puede decir, de qué tipo es. En los personajes decididamente idiotas, por ejemplo, sea cual fuere su modo de serlo, Bouvard y Pécuchet, Carlos Argentino Daneri o Marcovaldo, el saber es el obvio y sin duda ilusorio de la cultura y de la técnica pero como es engañoso su aplicación lleva al callejón sin salida o francamente al error. En los escritores de esos personajes, el saber es, en cambio, un conjunto de condiciones y basta respetarlas para poder manejar se en el desastre que espera a los personajes. Por otra parte, si para los personajes la realidad múltiple y desordenada en apariencia ordenada pero inagotable es fuente de ilusión, desesperación y por fin derrota, para la escritura es la enonación de un saber efectivo, el "saber de escribir" que despliega y que permite no sólo dirigir la escritura hacia un fin sino realizar, en un imaginario diferente, las múltiples figuras que surgen del conflicto entre sujeto y objeto.

Tal vez no se trate, en efecto, de acercar ni de comparar o de diferenciar, gestos todos que pertenecen al estadio más primario del reconocimiento de una textualidad. Hay, sin embargo, órdenes, proyecciones, movimientos que tienden a lo que me gustaría llamar "una coherencia vinculante". Quiero decir, acaso, la relación que se establece entre modos de escritura y ámbitos más generales, para el caso la modernidad o, si decir esto es introducirse en una gresca terminológica, en una tradición para la cual el objetivo es el gesto escriturario, desde luego, pero desubicado respecto de un lugar cualquiera de certezas y, al mismo tiempo, lejos de un en sí que desdeñara el llamado del confuso y enigmático mundo. Esas inciertas escrituras reproducen la forma turbulenta del enigma mundano y se sustentan en él. Quiero pensar que eso es la modernidad, la de siempre y la de hoy.