

OFFPRINT OF

SIGLO XX/20TH CENTURY

R

A. MOREIRAS

Berges y el fin de la memoria

## **CIRCULUS VITIOSUS DEUS: BORGES Y EL FIN DE LA MEMORIA**

**ALBERTO MOREIRAS**  
*University of Wisconsin*

Wie lieblich ist es, dass wir vergessen!  
Nietzsche, *Zarathustra* 737

Lo real es experimentado como una lluvia o bombardeo de estímulos sobre la imaginación—pero la imaginación no puede responder con la presentación de un sentido. Así parece definir en todo caso Jorge Luis Borges el hecho estético en “La muralla y los libros”:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (2.133)

La escritura literaria no es el hecho estético, sino una respuesta a su inminencia no cumplida, que transmitirá entonces la impresentabilidad de lo real. Lo real está en su retirada, se manifiesta en el modo de su pérdida. Por eso no hay posibilidad de expresión, sino sólo de alusión: “Podemos mencionar o aludir, pero no expresar” (2.329). La mimesis no se abandona: al contrario, como esfuerzo de acogimiento a la revelación, está radicalmente enfatizada. Borges presenta aquí una poética en consonancia con lo que Philippe Lacoue-Labarthe llama “mimesis general” a partir de una lectura de *Física B* 199a. Dice Aristóteles: “Por una parte, la *techné* lleva a término (cumple, perfecciona, *epitelei*) lo que la *physis* es incapaz de obrar (*apergasasthai*); por otro lado, imita” (Lacoue-Labarthe 24). La mimesis general refiere a la primera parte del

texto aristotélico: tal mimesis “no reproduce nada dado (no reproduce en absoluto), sino que *suple* cierto defecto de la naturaleza, su incapacidad de hacerlo todo, organizarlo todo, obrarlo todo—*producirlo* todo. Es una mimesis productiva, es decir, una imitación de la *physis* como fuerza productiva o, si se prefiere, como *poiesis*” (24). La escritura *suple*, en el sentido de que reemplaza, pero también en el de que suplementa, la siempre inminente pero improductiva revelación. No reproduce nada dado, pero reproduce lo nodado, lo casidado. Reproduce lo perdido, lo que se da en el modo de una constante retirada. Y así, la escritura es duelo, es labor de duelo.

Freud discute el duelo en un artículo de 1915 llamado “Duelo y melancolía.” Melancolía cubre para Freud la clase de fenómenos que hoy asociamos con la depresión. La depresión implicaría una pérdida de objeto que permanece inconsciente, mientras que el duelo es duelo por una pérdida consciente de objeto. Otra diferencia es que el deprimido sufre pérdida de yo, mientras que el afligido por el duelo no sufre pérdida de yo. Pero ¿qué ocurre cuando traemos esta distinción a asuntos literarios? La diferencia entre un texto de duelo y un texto depresivo es sin duda difícil de establecer, dado que depende de la distinción entre pérdida de objeto y pérdida de yo, entre pulsiones conscientes y pulsiones inconscientes; distinciones que, si bien pueden ser urgentes en una situación clínica, se hacen tremendamente problemáticas en el análisis literario. Por escritura de duelo en lo que sigue se entiende también escritura depresiva o melancólica.

La escritura de duelo trata en cualquier caso de deshacerse de la introyección de lo querido, una vez que, perdido, ya no puede satisfacernos. El hecho estético entendido a la manera de Borges pide no sólo producción, no sólo suplementación, sino que ambas, producción y suplementación, tienen el carácter de expulsión. La expulsión de lo perdido es a la vez reproducción de sus efectos—igual que el neurótico vive en el síntoma la energía aberrante de la que no se ha podido desembarazar mediante la represión. La labor de duelo, igual que la aflicción melancólica, es una lucha contra, y no un sometimiento ante, la pérdida de un objeto amado que tuvo para nosotros efectos beneficiosos en el orden de lo real.

Quiero acercar estos rasgos a los que Jean-François Lyotard, glosando la definición kantiana de la estética de lo sublime, establece como propios de la experiencia artística de lo moderno. El arte moderno es, según Lyotard, el que dedica su técnica a “presentar el hecho de que lo impresentable existe” (78). Dentro de esta versión general, Lyotard elige denominar “postmoderno” a aquello que procede a la representación de lo impresentable sin nostalgia. La nostalgia es el énfasis en la *incapacidad* de la facultad de representación. La escritura postmoderna, partiendo de tal incapacidad, pone el énfasis en “el incremento de ser y en la alegría que resultan de la invención” de nuevas posibilidades expresivas (79-80). Lyotard le da a esta distinción un valor emocional, que procede sin duda de cierto Nietzsche, o de cierta interpretación

de Nietzsche. La distinción de Lyotard ayudará, creo, a definir la relación de Borges con su propia práctica artística.

En otro lugar Lyotard define lo postmoderno como “incredulidad respecto a metanarrativas” (xxiv), ateniéndose también a cierto nietzscheanismo. Ya en *La Gaya Ciencia* Nietzsche reduce genealógicamente toda metanarrativa a impulso ético-nostálgico:

Para que lo que ocurre siempre y necesariamente, sin propósito y de forma espontánea, pueda aparentar ocurrir con algún propósito y afectar al hombre como racional y como mandamiento último, el maestro de ética sube a escena como maestro del propósito de la existencia; y con este fin inventa una existencia segunda y diferente y mediante su nueva mecánica desquicia la vieja existencia ordinaria. (*Wissenschaft* 309)

La “existencia segunda y diferente” busca la fundamentación teleológica de lo real y es así una forma de resistencia a la incapacidad de la facultad de representación de conciliar, en el sentido kantiano, ideas y conceptos sensibles. La genealogía ética de esta resistencia, y por lo tanto su valor emocional, no solamente es destacada por Nietzsche. También Borges le da una fuerte importancia. En “La esfera de Pascal” definirá la “historia universal” como el conjunto de respuestas éticas a ciertas figuras del pensamiento susceptibles de originar una existencia “segunda y diferente” en el sentido nietzscheano. La conciencia del sujeto de conocimiento oscila entre afirmación y desdicha ante toda metáfora catacrética. Así, cuenta Borges, la proposición “la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna” es sentida como liberación por Lucrecio y Giordano Bruno entre otros, pero le parecerá “espantosa” (*effroyable*) a Pascal, nostálgico del conocimiento realista. En el breve ensayo Borges omite mención de Nietzsche, aunque la más famosa de sus formulaciones sobre el Eterno retorno resuena poderosamente en esa frase clave: “En cada Ahora comienza el ser; alrededor de cada Aquí rueda la esfera del Allí. El centro está en todas partes. Curvado es el camino de la eternidad” (*Zarathustra* 737). En cualquier caso Borges concluye: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (2.137). La entonación, *Stimmung*, es palabra de vieja raigambre nietzscheana. Habla de estados afectivos que rigen el pensamiento, que lo marcan y lo determinan. La entonación es el lenguaje del cuerpo, lo que de él queda en la construcción figural de la escritura.

La entonación desdichada es utilizada repetidamente por Borges, presumiblemente bajo la influencia de Schopenhauer, en varios de sus escritos teóricos y en los de ficción.<sup>1</sup> Pero es difícil determinar si tal desdicha es nostálgica o de carácter irónico. Uno de los textos más interesantes para este

problema es "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," donde la inminente sustitución del mundo tal como lo conocemos, bajo la acción de los *hrömir*, es vivida con angustia por un narrador que ha manifestado su acuerdo esencial con la tesis de que "los espejos y la paternidad son abominables" porque multiplican y divulgan la ilusoriedad del universo (1.410). La angustia del narrador aparece como meramente reactiva a la pérdida de un mundo en el que por lo demás no cree: es entonces la angustia la que, paradójicamente, nos devuelve ese mundo en cuanto productor de efectos, y así implicado en lo real en su misma presunta ilusoriedad. La entonación desdichada, la constatación de pérdida o la afirmación de duelo, puede postularse en "Tlön" como artificio retórico para presentar la impresentabilidad heterotópica misma de cualquier condena o negación de mundo—tanto del mundo del narrador como de su presumible alteración en *orbis tertius*.

La tesis subyacente a este ensayo es que el voluntarismo de raigambre idealista-pesimista—del cual, como ha mostrado Martin Heidegger en *Nietzsche*, la Doctrina del Eterno retorno, por su relación esencial con la Voluntad de poder, es quizá la manifestación más precisa al tiempo que su ruptura—es usado por Borges como forma de desarrollar una práctica de escritura en fuerte resistencia frente a él. La escritura de Borges explora minuciosamente las doctrinas centrales de Schopenhauer, y lo que Borges pudo entender como su continuación en Nietzsche y su prefiguración en Berkeley y Hume, no sólo para realizar su potencial literario, sino fundamentalmente para acabar insistiendo en su inviabilidad. Borges es veraz en su vasta utilización ideológica de esos filosofemas, pero su escritura no los prueba, sino que los pone al servicio de una teleología otra. La escritura de Borges tiene un valor gnoseológico que desborda el alcance del voluntarismo, y que viene en gran medida dado por su investigación sistemática del voluntarismo. No es trivial que, como recuerda Roberto Paoli, Borges aprendiera filosofía con su padre y con Macedonio Fernández, ambos idealistas radicales (Paoli 176; ver también Rodríguez Monegal 170-72). En este sentido, y en otros explorados por Didier Anzieu y Emir Rodríguez Monegal, es cierto para Borges lo que Jacques Derrida afirma de toda escritura: "La especificidad de la escritura estaría así ligada a la ausencia del padre" (*Dissémination* 86).<sup>2</sup>

Quiero destacar en lo que sigue algunos rasgos de "Funes el memorioso" desde varios otros textos de Borges. Mi fin principal es tratar la relación de Borges con la doctrina nietzscheana del Eterno retorno de lo mismo e intentar la formulación de un concepto de "repetición productiva" que podrá explicar algunos mecanismos de su escritura. Debo advertir que tomo en serio la demostración de Heidegger de que Nietzsche, con su doctrina del Retorno, lleva a su acabamiento la tradición metafísica occidental que tiene sus orígenes en Platón. La rigurosa confrontación de Borges con el Retorno no es—no puede ser—un vencimiento de la metafísica, en el sentido de que Borges habría conseguido trascender la determinación nietzscheana y pensar más allá del

límite del pensamiento que hoy por hoy nuestro lenguaje puede contener. Pero Borges piensa y escribe en el límite. La figura del duelo parece apropiada para designar su escritura, o al menos aquellos rasgos de ella que se esfuerzan en acoger el pensamiento de la muerte de la metafísica. Que la metafísica muere significa que el Ser de los entes—y la Doctrina del Eterno retorno es el último intento por nombrar el Ser de los entes—ya no permanece como fundamento del pensar. Si la estética de lo sublime quiere la presentación de la impresentabilidad, tenemos impresentabilidad porque el Ser se retira, porque la presencia está en retirada. El duelo es la forma de lidiar con esa retirada: o incluso, es la forma de facilitar esa retirada, haciendo de todos los que escriben en duelo nihilistas activos. Esa facilitación duele con funesto dolor: pero el fin del dolor es dejar de tenerlo, duelo consumado.

Veremos que Borges pasa de un reconocimiento preciso, abismal, de las implicaciones íntimas del Eterno retorno a una conjuración de sus efectos. La escritura de Borges puede definirse como una escritura del desastre, pero no porque el desastre domine en ella, sino porque en ella el desastre es lo que más señaladamente se combate.

## I

Del protagonista de “Funes el memorioso,” Ireneo Funes, se dice que era “un Zarathustra cimarrón y vernáculo.” La referencia es al Zarathustra de Nietzsche, el Doctor del Eterno retorno. La doctrina es presentada por Nietzsche en *Así hablaba Zarathustra* y otros textos como un gran acto de afirmación de la existencia. Asumirá una tonalidad ética y soteriológica en los escasos fragmentos publicados póstumamente que tratan directamente sobre ella. A la vez, sin embargo, de esa característica de salvación ética, la aceptación del Retorno conlleva asumir el llamado “peso más pesado,” que es la pérdida de la misma posibilidad ética entendida como justificación teleológica de la existencia y la pérdida de toda perspectiva de salvación o de redención.<sup>3</sup> Ireneo recibe un tremendo y misterioso don, que lo sujeta al retorno de afirmación en desdicha y de desdicha en afirmación, de salvación en pérdida y de pérdida en salvación. También Nietzsche interpreta como un don su concepción de la doctrina, y así lo dice en *Ecce homo*:

Contaré ahora la historia de *Zarathustra*. La concepción fundamental de la obra, el *pensamiento del Eterno retorno*, esta suprema fórmula de asentimiento jamás alcanzada—remonta al mes de agosto de 1881: fue anotada sobre una hoja, con este comentario: “A 6000 pies más allá del hombre y del tiempo erraba este día por los bosques al borde del lago

de Silvaplana; al pie de una roca gigantesca de forma piramidal, no lejos de Surlei, paré. Es allí que este pensamiento me llegó." (*Ecce Homo* 574)

El don de Nietzsche, el don, que pronto comentaré, de Ireneo—¿son, y de qué forma, revelaciones semejantes a aquellas cuya inminencia se anuncia sin producirse en el "hecho estético"? Y ¿de qué forma son distintas de la invención por los "maestros del propósito de la existencia" de una "existencia segunda y diferente" que de racionalidad y finalidad al vivir humano? La escritura que parte de ellas ¿es una escritura moderna o postmoderna según la definición de Lyotard? ¿Es una escritura nostálgica, aunque sea nostálgica meramente con respecto del don mismo? ¿O es una escritura orientada al "incremento del ser y la alegría" en la invención siempre creciente de siempre nuevas posibilidades expresivas? Las implicaciones de estas preguntas se verán con claridad, creo, en lo que sigue.

El don recibe un tratamiento constante en la obra de Borges, en entonación desdichada o afirmativa, como presencia, como inminencia, como ausencia y como mezcla de esas tres modalidades de ser. Por citar sólo ejemplos sobresalientes en sus obras de ficción, está en "El Zahir," "El Aleph," "La escritura del dios," "El hacedor," "Parábola del palacio," "El espejo y la máscara," "Undr," y "El disco." "Funes el memorioso," en cuanto hecho estético para el lector, se constituye en el esfuerzo por meditar el don revelatorio simultáneamente con su no-manifestación, con su pérdida; por meditar, por tanto, el don como hecho estético, y como no-revelación; como anuncio de una revelación inminente que nunca llega a tener lugar; incluso, como esfuerzo por meditar el don como comprendido y comprendiente, esto es, como idéntico con, el Eterno retorno de lo mismo.

El Retorno como doctrina filosófica salvaguarda la relación entre manifestación y pérdida de lo real como relación de repetición. Esta relación de repetición, a la que más adelante llamaré "repetición productiva," funda la práctica textual de Borges, o por lo menos de cierto Borges, y así en última instancia funda no sólo la estética, sino también la ética de su escritura.

Ireneo Funes sufre un accidente:

Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles. (1. 481)

Postulada la totalidad de percepción y la totalidad de memoria, el texto se limita en general a explorar algunas de las implicaciones. Por ejemplo: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero” (1. 481). La reconstrucción precisa de un período de tiempo cualquiera, su exacto retorno en la memoria, es un modo de repetición activo y afirmativo, puesto que nada se excluye, nada se le ahorra a la conciencia: el proceso de represión que normalmente posibilita la actividad memorística, siempre selectiva, ha sido suspendido.

Ahora bien, en la medida en que es un retorno voluntario, un recuerdo querido, cabe preguntarse si tal reconstrucción se constituye dentro y como parte del proyecto de formar una “existencia segunda y diferente.” Si así lo hiciera, inauguraría un *ethos* semejante al que encuentra el narrador de “La biblioteca de Babel,” cuando concluye su melancólico relato con la siguiente reflexión:

*La biblioteca es ilimitada y periódica.* Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esta elegante esperanza. (1. 462)

Este párrafo es consecuencia de la explotación textual de lo que puede llamarse versión cosmológica del Eterno retorno, repetidamente explorada por Borges en “Historia de la eternidad,” “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular:” brevemente, postulado un número limitado de átomos en el universo, o un número limitado de letras en el alfabeto, y dado además un tiempo o una página de extensión infinita, las combinaciones de átomos o de letras acaban por repetirse un número infinito de veces. La “hipótesis cosmológica” promete un orden cíclico que contrarresta el azar de las supuestas primeras combinaciones: no hay primeras combinaciones.<sup>4</sup>

Tal orden puede sin duda adoptarse éticamente como justificación teleológica de la existencia. Por ejemplo, para citar un pensamiento estudiado en “El jardín de los senderos que se bifurcan” y parcialmente en “Los teólogos,” todo acto es justo, dado que todos los actos posibles serán perpetrados infinitas veces. Toda existencia, o toda intervención en la existencia, tienen la justicia de su absoluta inevitabilidad. La noción de justicia aquí implicada, ciertamente subversiva, no es sin embargo en esencia diferente de la enunciada por Anaximandro y adoptada por la tradición metafísica: lo justo es lo que se adecua a la realidad del mundo, lo que es correcto según su conformación, *orthotés*.

Zaratustra, el Zaratustra nietzscheano, anuncia un cambio en la historia del conocimiento porque su doctrina no es equiparable a la de sus antecesores, los “maestros del propósito de la existencia.” Estos añaden a la serie heterogénea de acontecimientos vivibles un principio de interpretación que proporciona



lo que Nietzsche llama “la atroz contrapartida de la risa” (*das schauerliche Gegenstück des Lachens*), que testifica de “el profundo impacto emocional sentido por muchos individuos ante el pensamiento: ‘Sí, merece la pena vivir’” (*Wissenschaft* 309).

El principio de interpretación es diferente de la doctrina del Retorno en un sentido decisivo: uno postula un propósito añadido a la realidad en tanto que la otra es, en su esencia, la posición del mero asentimiento. Así, si toda *thesis* implica una perspectiva, el Retorno es puramente antitético, pues es la disolución de toda perspectiva en el puro asentimiento a lo que hay. En tanto asentimiento puro, el Retorno es pura repetición. El orden de la repetición no es el orden teleológico. Por eso su descubrimiento, su advenimiento en *Silva-plana*, constituye una ruptura historial, a la que Borges saluda cuando cita con aprobación la frase de Nietzsche “En el instante en que se presenta esa idea [el Retorno], varían todos los colores—y hay otra historia” (1. 361).

“Sí, merece la pena vivir” no está fundado en Nietzsche en el reconocimiento o la representación de un propósito, sino en la mera estructura del asentimiento, del sí:

Quiero aprender más y más a ver bello lo que es necesario en las cosas—y así seré uno de los que hacen las cosas bellas. *Amor fati*: que sea ese mi amor desde ahora. No quiero pelear contra lo feo. No quiero acusar, tampoco acusar a los que acusan. *Apartar la mirada* será mi única negación. Y por fin y en general: quiero algún día ser sólo un decidor de sí. (*Wissenschaft* 435)

La dificultad de llegar a esta posición de puro asentimiento, que cabalmente no es una posición, estriba en la necesidad previa de asimilación del llamado “peso más pesado”: “La pregunta en cada cosa y en todas las cosas, ‘¿deseas esto una vez más e innumerables veces más?,’ [yace] sobre tus acciones como el peso más pesado” (*Wissenschaft* 476)). El pensador individual, o Nietzsche en todo caso, orienta su existencia al vencimiento de tal gravedad, pero incluso esta orientación es sólo afirmación del Retorno entendido como don. La ruptura de la teleología es el peso más pesado que conlleva la aceptación de la doctrina del Eterno retorno. Cargar con ese peso es también el destino de Funes el memorioso.

En “Historia de la eternidad,” cuya posición de partida es materialista y antiplatónica, Borges anota una de las posibles respuestas al problema de la temporalidad:

Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo

del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal—lo cual nos afantasma incómodamente. (1. 329)

Pero no hay memoria sin olvido. La memoria total no es una mera imposibilidad fisiológica o psicológica o práctica, sino lógica. En el límite, la memoria total es indistinguible del total olvido. Si no hay olvido, no puede haber memoria. Ireneo descubrirá la necesaria función de la diferencia entre olvido y memoria en el proceso de perder esa diferencia. También para él la realidad se anunciará últimamente en la retirada de lo real. El don de la totalidad de memoria y percepción, de la totalidad estética, en otras palabras, es así el don de la pérdida total de memoria y percepción, de *aisthesis*. Es el don de la im-presentabilidad de lo real.

Ireneo, en la exploración de su don, llega a hundirse tan radicalmente en la unicidad del instante, de cada instante, de cada percepción, que pronto se encuentra incapaz de pensar: “Pensar,” comenta el narrador, “es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (1. 481). La lucha de Funes por conservar el sentido toma lugar en la apenas comprensible y siempre desapareciente diferencia de ese “casi” que separa la eternidad del instante de la percepción de la sucesión.

Borges vincula en su relato totalidad de memoria y totalidad de percepción. Es verdad que ambos fenómenos no pueden postularse independientemente, pero también, de forma menos visible, que ambos son contradictorios en el siguiente sentido: la percepción total nos hunde en el instante y no hace lugar a la memoria; la memoria total excluye la temporalidad presentativa de la percepción. El “casi” de la narración—pues la narración de Borges sólo se hace posible en ese “casi” que separa imposiblemente ambas totalidades—pretende otorgar una mediación, una negociación entre ambas instancias. El “casi” es el lugar de la diferencia entre la temporalidad de la percepción—el instante—y la temporalidad mnemónica, que funde los éxtasis de pasado, presente y futuro en la imagen de la eternidad. (El futuro, del que no se ha hablado hasta ahora, está también en la memoria total como deseo, puesto que hay recuerdo de voluntad de futuro, además de estar como proyección de repetición, puesto que la memoria total, para existir, existe temporalmente también en el futuro. En palabras [nietzscheanas] de Borges: “Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad” [1.330].)

La dificultad en la doctrina del Retorno, lo que hace de ella el “peso más pesado,” no es simplemente, como ha tendido a pensarse, que en el asentimiento afirmemos el dolor juntamente con el placer por el mero hecho de que ambos ocurrieron, de que ambos tienen la dignidad o la necesidad del acontecimiento, de que ambos tienen la incontrovertibilidad de un destino. La dificultad está más bien, y reconocerlo es parte de la contribución filosófica de Borges, en el mantenimiento de la mediación entre experiencia afirmativa del instante y posibilidad del pensamiento—dado que el pensamiento se constituye en la memoria anticipativa, e implica por lo tanto selección y olvido, es decir, teleología, en tanto proyección de deseo. Esta dificultad sella el destino de Ireneo. La narración termina así: “Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años . . . me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides” (1.484).

El rostro de Ireneo está a la vez intemporalizado y profundamente marcado por el tiempo. Morirá dos años más tarde, en 1889. En enero de ese año Nietzsche era internado en el manicomio de Jena, sólo unos días después de haberle escrito a Peter Gast una nota que decía: “Cántame una nueva canción; el mundo se ha transfigurado y todos los cielos están llenos de alegría.” (Alguien recoge a Nietzsche enloquecido en las calles de Turín: llora mientras abraza a un caballo. Este caballo italiano, ¿no está cifrado en el azulejo redomón que volteja a Funes y lo deja “tullido, sin esperanza” [l. 479]? El llanto de Nietzsche ¿puede estar tan lejos de su más profunda alegría?)

La asociación del fin de Ireneo con la catástrofe nietzscheana no es tan sólo un efecto irónico. Funes no tiene otra salida que la muerte: la muerte para él adviene en cuanto el “casi” que lo separa de la total presencia desaparece; en cuanto se suprime la diferencia, podemos decir, entre sujeto y objeto de la mimesis. Lacoue-Labarthe comenta la paradoja de que el sujeto mimético, en la medida en que más se acerca a su propósito, más desaparece en cuanto tal. Esa paradoja “enuncia una *ley de impropiedad* que es la ley misma de la mimesis: solo el ‘hombre sin atributos,’ el ser sin propiedad ni especificidad, el sujeto sin sujeto (ausente de sí mismo, distraído de sí mismo, privado de sí) puede presentar o producir en general” (27). Las consecuencias de esta reflexión hacen de “Funes el memorioso” quizá el más fuerte modelo de literatura mimética de la modernidad. En efecto, el don de impropiedad que tiene el sujeto mimético Funes, al ser un don de nada, al no ser don, es un don de la cosa misma, de la totalidad, en la medida en que la totalidad es “pura e inagotable poiesis: fuerza productriz o formatriz, energía en sentido estricto, movimiento perpetuo de la presentación” (28). Pero precisamente por ser el más fuerte modelo de la mimesis, por llevar la mimesis a su acabamiento, expone su paradoja y lleva a su ruptura. “Funes el memorioso” organiza el duelo de la mimesis.

## II

Para Ireneo lo real forzosamente se anuncia como pérdida, a pesar de haber recibido el don de la absoluta apropiación estética. La oscilación que caracteriza la posición de Ireneo es entre afirmación y desdicha, risa extática y su atroz contrapartida, que esta vez no indica, como en los maestros éticos, la postulación de un propósito, sino pura y simplemente la imposibilidad de postulación de sentido en la pérdida del pensamiento. La totalidad de percepción es ciertamente un hecho estético, o quizá la suma de todos los hechos estéticos, pero en ella la resistencia de la revelación a manifestarse es proporcionalmente más fuerte. El regreso eterno vivido por Funes, "Zaratustra cimarrón y vernáculo," encierra otra paradoja que una nueva cita de "Historia de la eternidad" puede dejar ver más claramente:

No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era "pampa," y esos varones "gauchos." Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, *que se toleran en gracia de lo anterior*. (1.321.n.1)

En "De las alegorías a las novelas" Borges vuelve a pronunciarse antiplatonónico, y considera su actitud propia de la modernidad. El platonismo es un realismo, en el sentido de que las ideas remiten a realidades plenas. El debate medieval entre realismo y nominalismo le parece a Borges un momento crucial en la historia del pensamiento, en el que se deciden siglos futuros:

El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa. Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres, sino la Humanidad, no los individuos, sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. (1.270)

“Funes el memorioso” decide el momento extremo del conflicto entre realismo y nominalismo por el procedimiento simple de postular la última consecuencia del nominalismo: la pérdida del nombre, en el acatamiento de la absoluta propiedad de cada nombre. A Funes lo amenaza, y lo deshace, la degeneración del lenguaje hacia una colección infinita de nombres propios: lo que podríamos llamar la preponderancia absoluta del elemento mimético en la disolución del elemento semiótico o gramático. En este relato se expresa una posición diametralmente opuesta a la que Borges expone para rescatar cierta verdad del platonismo en “Historia de la eternidad.” Si en este último texto se dice que “lo genérico puede ser más intenso que lo concreto,” “Funes el memorioso” descubre la intensidad contraria: la cegadora intensidad de lo concreto.

Nadie . . . ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico). (1.483)

Pero la intensidad de lo concreto acaba siendo la insoportabilidad pura de la presencia. El lenguaje, sistema de diferencias, funciona en la pérdida de lo real, en su contaminación de ausencia. Confrontado por lo opuesto, Funes avanza hacia la pérdida del lenguaje:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; 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). (1.483)

Igual que la ausencia de olvido acaba resolviéndose lógicamente en la ausencia de memoria, la pérdida del lenguaje es, a fin de cuentas, pérdida absoluta de realidad.

Desde la experiencia de Funes podemos considerar la distinción de Lyotard a la que me referí al principio. Según Lyotard,

si es verdad que la modernidad tiene lugar en la retirada de lo real y según la relación sublime entre lo presentable y lo concebible, es

posible, dentro de esta relación, distinguir dos modos . . . El énfasis puede situarse en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de presencia sentida por el sujeto humano, en la oscura y fútil voluntad que lo habita a pesar de todo. El énfasis puede situarse, por el contrario, en el poder de la facultad para concebir, en su “inhumanidad” por decirlo así . . . El énfasis puede también situarse en el incremento de ser y el júbilo que resultan de la invención de nuevas reglas del juego, sean pictóricas, artísticas, o de cualquier otra clase. (80)

La distinción no es meramente formal, sino que puede tomarse como preliminar a una disyuntiva teórico-filosófica con consecuencias para la práctica artística. Tal disyuntiva está asociada con la cuestión de la metanarrativa, y así con la alternativa nietzscheana entre la postulación de una “existencia segunda y diferente” de carácter teleológico-regulativo y la postulación del puro asentimiento ateleológico.

Tomemos el primer énfasis, que es énfasis en la nostalgia de presencia, en la impotencia de la facultad de presentación. Una concepción de la práctica estética condicionada por este énfasis hace del arte una práctica orientada a la producción de sentido de una forma específica: todo sentido derivado de ella tiene carácter de negatividad, si no se enuncia como meramente pesimista o nihilista. La negatividad funciona como instancia crítica e irónica: la nostalgia de presencia, si bien no puede presentar sus propios resultados positivos, articula al menos bajo el modo de la alusión el proyecto de una posición privilegiada donde coincidirían racionalidad y creación, y en la que sería posible asentar la relevancia emancipatoria del arte. No importa que esa posición no pueda ser más que pro-yectada. El vacío que crea la acción misma de proyectar es un vacío activo, creador de sentido o de posibilidad de sentido.

Como ejemplo de esta posición en Borges—y hay desde luego otros—puede citarse “El etnógrafo,” donde un estudiante, tras pasar cierto tiempo investigando ritos esotéricos de las tribus indias del Oeste americano, aprende un secreto que no revelará:

Ahora que poseo el secreto podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirte que el secreto es precioso, y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad . . . El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos. (2.356)

Es verdad que “El etnógrafo” no postula explícitamente metanarrativa alguna en la medida en que no revela el secreto de lo aprendido. Sin embargo, la mera

apelación a un secreto que corona el curso de una existencia al margen de la ordinaria es suficiente: lo invocado en el cuento, desde el punto de vista de su efectividad estética, es la pura posibilidad de un acuerdo entre lo concebible y lo presentable. Así, aunque la escritura de Borges esté aún dentro de la experiencia del desacuerdo y se formule desde él, tiende ideológicamente a la supresión de lo sublime en el rescate nostálgico: desprendida de lo teleológico, reclama lo teleológico y abre en ese reclamo la reivindicación de un sentido de la existencia.

El segundo énfasis, antinostálgico, o mejor, anostálgico, se pone sobre la capacidad creativa de siempre nuevas formas de alusión. Que este segundo énfasis esté también condicionado por la experiencia de lo sublime—desadecuación entre razón y sensibilidad—implica que no hay en él voluntad de liquidación, sino lo contrario: puro aumento de fuerza, renovación del estímulo creativo en la ruina del que lo precedió. Lyotard le da una obvia formulación nietzscheana, “incremento de ser y alegría.” Carlos Fuentes, sin embargo, habla del mismo fenómeno con retórica dialéctica:

Lo importante es que la síntesis nunca termine, que nadie pueda salvarse, nunca, de la contradicción de estar en un lugar y tiempo precisos y sin embargo pensar en un tiempo y un lugar infinitos, negando el fin de la experiencia, manteniendo abiertas las posibilidades infinitas de observar los infinitos acaeceres del mundo inacabado y transformarlos al observarlos: cambiarlos en historia, narración, lenguaje, experiencia, lectura sin fin. (72)

La transformación del acaecer en lenguaje como práctica anostálgica, puramente poética, se explica con dura economía autográfica en “El hacedor.” Un griego joven no particularmente ocupado con la memoria vive abierto a los estímulos de la realidad. “Avido, curioso, casual, sin otra ley que la fruición y la indiferencia inmediata, anduvo por la variada tierra y miró, en una u otra margen del mar, las ciudades de los hombres y sus palacios” (2.309). Gradualmente pierde la visión y se hunde en la tristeza, pero una mañana siente la llamada de ciertos recuerdos:

¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente?

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo, Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor

de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. (2.310-11)

¿Cuál de estos dos énfasis es dominante en el relato de Funes? Funes, cogido en y por la experiencia del Retorno, no puede administrar sus énfasis: en él la nostalgia de presencia no actúa, porque vive en un presente cegador; pero Funes tampoco se permite articular su actitud en el mero sometimiento a su destino, dado que la entrega sin resistencia a la repetición afirmativa lo lleva a la pérdida de toda capacidad de articulación. Su nostalgia de presencia se formula como deseo de estabilidad, de descanso, al margen de la serie inacabable de repeticiones extáticas: "Hacia el Este, en un trecho no amanzonado, había casas nuevas, desconocidas. Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea; en esa dirección volvía la cara para dormir. También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente" (1.483).

Para Funes cada uno de esos dos énfasis ocurre como resistencia al énfasis contrario: pero ambos retornan, en espiral cada vez más estrecha. La experiencia de Funes, en última instancia, condena la distinción de Lyotard a cierta trivialidad académica, al mostrar implícitamente que en la radicalidad de la experiencia poética del don no hay dos, sino una y la misma posibilidad de aceptación, sin modalidades. Y eso vale, a fortiori, para la experiencia nietzscheana del Eterno retorno de lo mismo.

Pero la experiencia de Funes no es la experiencia de Borges. Queda ahora dar cuenta del hecho crucial de que Borges es y se presenta en el relato como narrador, como lector de Funes. La experiencia de Funes es así radicalmente la experiencia del otro. La confrontación de Borges con la Doctrina nietzscheana, y no tanto con la doctrina como con la necesidad histórica que lleva a ella, el fin de la época ontoteológica, o la época del fin de la ontoteología, es una confrontación guardada, distanciada. El don le llega al otro, al Funes "cimarrón y vernáculo." Para Borges, el hecho estético, en cuanto revelación, nunca llega a producirse, aunque sea inminente. Como dice Nietzsche, "la apariencia está con la mayor belleza entre los que son más semejantes, pues el abismo más estrecho es el más difícil de cruzar" (*Zarathustra* 463).



## III

Otros personajes de la narrativa de Borges reciben el don de lo real, aunque nadie con la brutalidad con que lo recibe Funes: el sacerdote de "La escritura del dios," el poeta de "Parábola del palacio," el poeta y el rey de "El espejo y la máscara," los *skaldas* de "Undr" y los narradores de "El Zahir" y "El Aleph." El don para ellos es el universo cifrado en alguna forma de escritura: de las manchas en la piel de un jaguar a la pura coseidad de la moneda ("Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir" [2.84]), pasando por el punto del espacio que contiene todos los puntos, el Aleph (2.119), y el poema de una sola línea o de una sola palabra, el universo se entrega mediado en inscripción. (Es verdad que incluso la aparente inmediatez, o pura presencia, del don de Funes es ilusoria—como hemos visto, un "casi" la desmiente, hasta el colapso final. Pero en el caso de Funes, la catástrofe estaba implicada en la necesidad de desaparición del "casi" que promueve su don específico. Aunque la catástrofe puede acompañar también en un sentido u otro a alguno de los otros beneficiarios del don, la diferencia entre ellos y Funes es decisiva, porque a Funes es la mediación lo que le falta: el don organiza para él la desaparición de la posibilidad misma de escritura, entendida derrideanamente como escena de la diferencia. Sin embargo, aun tematizando la desaparición de la escritura, el don de Funes tematiza la escritura.)

La narración en la que aprendemos el modo de experiencia revelatoria de cada uno de esos personajes es así escritura de escritura: doble mediación (pero en "Undr" la mediación es triple). Esta mediación establece, desde el punto de vista del lector, la diferencia en la que se organiza el hecho estético, "la inminencia de una revelación que no llega a producirse." Tal diferencia lleva al lector a repetir el texto también desde la experiencia de lo sublime. Porque el texto da noticia, alude, a un don posible para nuestra racionalidad pero no manifiesto a nuestra sensibilidad, porque el don presenta lo real en su retirada textual, el lector tiene ante sí la alternativa que para Lyotard debía encararse en la misma escritura: lectura nostálgica, desdichada, o lectura afirmativa, encaminada a un aumento de ser. Quizá la alternativa de Lyotard recupere su dignidad epistemológica estudiada desde esta perspectiva: la de la construcción textual de un lector implícito, la del modo de su constitución.

A Borges le fascinaba tanto como le angustiaba lo que él llama la "afantasmación" de los agentes de la escritura—escritores o lectores. Su propia escritura, tan fundamentalmente preocupada por el problema de la mediación entre creación poética y realidad, es un esfuerzo constante por meditar—por evitar—esa afantasmación, o pérdida de sujeto: rasgo esencial de la escritura melancólica. Ya "Pierre Menard, autor del Quijote" está íntegramente dentro de esa perspectiva—lo inquietante de tal obra es precisamente la decisiva ambigüedad de la posición del sujeto de la escritura. Menard, que repite

voluntariamente el *Quijote*, hace de su repetición no solamente un acto de pura pérdida de identidad, sino también de estricta recuperación de identidad—puesto que su aparente desapropiación en aras de la repetición exacta se realiza en la total apropiación de lo repetido. El ensayo “La flor de Coleridge” glosa el predicamento de Menard. Después de un planteamiento inicial que pregunta si será cierto que “la historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura” (cita de Valéry, 2. 138), Borges establece una afirmación que coloca la última obra de Menard en el terreno de lo neurótico: “Quienes minuciosamente copian a un escritor lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia” (2.141). La repetición menardiana del *Quijote*, que es obviamente la obra de un lector, aparece así, en un primer momento, como compulsión motivada por el intento de no perder la razón, es decir, la identidad.

*Don Quijote* es la literatura, la cifra de la historia del espíritu. Ningún escritor puede sustraerse al empeño de repetir la historia del espíritu. Y sin embargo toda repetición introduce una nueva clave de lectura. Por eso, más allá de la intencionalidad de Menard, la consecuencia de su acción es la siguiente:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. . . . Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (1.433)

La repetición renovadora es arte de lectura, y frente a ella fracasa la reducción de lo literario a juego meramente semiótico, a simple combinatoria de signos. Es verdad que Menard concibe su labor bajo esta última perspectiva: “Mi empresa no es difícil . . . me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (1.429). Con ello Menard acepta su fantasmalización (o su simificación, si recordamos la frase de Aldous Huxley sobre los monos y la máquina de escribir). Pero independientemente de sus condiciones de producción, el *Quijote* de Menard encierra una diferencia esencial con respecto del *Quijote* de Cervantes: otro lector implícito. En esta figura textual cobra cuerpo el sujeto de la escritura como interlocutor concreto, y así desmiente su presencia ficticia (cf. “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” [1.175]). En el lector implícito se hace posible el desarrollo de lo que Walter Benjamin llamaba

“facultad mimética,” que organiza la entrada del lenguaje en lo real por debajo del “portador semiótico” del discurso (336). El lector implícito es el lugar propiamente textual de la mimesis.<sup>5</sup>

La técnica de composición de Menard está basada, como acabamos de ver, en la versión cosmológica de la Doctrina del eterno retorno. Menard sólo tiene que escribir el suficiente número de páginas diferentes como para que entre ellas el necesario azar combinatorio haga surgir encadenadas viejas frases cervantinas. “La biblioteca de Babel” es todavía más el desrealizado universo en el que la combinatoria reina: “Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto . . . El universo estaba justificado” (1.459). Pero pronto se impone la conciencia desdichada: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma” (1.462). La alienación es una consecuencia precisa del Retorno cosmológico, es decir, del Retorno entendido como consecuencia de la hipótesis combinatoria, hipótesis originalmente griega de cuya resucitación Borges tiende a culpar a Nietzsche:

Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca. (1.360)

Dejando aparte el hecho de que el extraordinario humor de este párrafo anuncia una simpatía más fuerte de la que Borges está dispuesto a reconocer con la posición nietzscheana, Borges va a concluir que en Nietzsche actúa también, como en Funes, la desdicha. El modo nostálgico de Nietzsche se manifiesta como en Funes, como anhelo de dormir, de descansar de la serie de repeticiones extáticas que incrementan el ser y la alegría:

*El no dormir* (leo en el antiguo tratado de Robert Burton) *harto crucifica a los melancólicos*, y nos consta que Nietzsche padeció esa crucifixión y tuvo que buscar salvamento en el amargo hidrato de cloral. (1.360)

Pero las críticas de Borges al retorno cosmológico se reformularán una vez más años más tarde, en 1951, en relación explícita con la cuestión de la

lectura, en el artículo llamado "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw." El artículo se orienta contra cierta forma presuntamente vanguardista de concebir la literatura, la que José Ortega y Gasset había popularizado en "La deshumanización del arte" llamando a la escritura de vanguardia "álgebra superior de las metáforas." Ahora dirá Borges, con cierto desprecio sobre sus propias incursiones anteriores en el tema, "si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones" (2.272). El peligro de esta posibilidad no es desde luego la democratización de la escritura, sino el hecho de que la frase producida por juego combinatorio, dice Borges, carecerá "de valor y hasta de sentido" (2.272).

Borges no está, a mi juicio, apelando a consideraciones ya en 1951 caducas a propósito de la existencia de la subjetividad cartesiana como fuente exclusiva de valor del mundo objetivo. Más bien, está insistiendo en que la escritura organiza una experiencia de realidad, lo cual supone la presencia de un sujeto constituido precisamente en la experiencia de escritura (la existencia de un sujeto previo es en todo caso irrelevante). Para que la frase "todo fluye" "tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque 'Heráclito' no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia" (2.272). La literatura no es así un juego combinatorio, porque "un libro es más que una estructura verbal o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz, y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria" (2.271). La literatura debe ser medida por su forma de intervención en lo real. Pero lo real literario no es otra cosa que la relación entre escritura y lector: "El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída" (2.272).

La "manera de ser leída" es, presumiblemente, resultante de un número indefinido de variables históricas. Precisamente, sin embargo, porque la escritura es pura relación, su materialidad, su estilo, su forma particular de abrirse a la lectura codetermina esas variables. Por eso el libro impone una entonación, o mejor: es una entonación, en la que la escritura media entre lector y don poético, entendido como "inminencia de revelación," nunca producida, pero abierta al juego de producción. Unas palabras del narrador de "Funes el memorioso" son o deben leerse como tropo de esta mediación de la escritura:

Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda. En aquel tiempo no había cinematógrafo ni fonógrafo; es, sin embargo, verosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes. Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable. (1.482)

Estas frases no llaman solamente la atención sobre la fiabilidad del narrador. Su función principal es doble: por un lado, establecer una distinción entre repetición mecánica y repetición productiva; por otro, insistir en la diferencia entre ambas como diferencia temporal.

El don de Funes tiende a llevarlo hacia un modo tal de intensidad perceptiva que el "perro" de las tres y catorce pierde su conexión con el "perro" que vive un instante antes o después. El lenguaje, en cuanto repetidor de la experiencia, degenera hacia una imposible colección de nombres propios, porque está siendo privado de la mediación que da la diferencia en cuanto establecedora de una relación. Cuando la diferencia llegue a anularse en la pura autopresencia o autocoincidencia de la realidad consigo misma, no sólo las cosas dejarán de ser nombradas, sino que Funes mismo dejará de ser. Por implicación: la identidad es una función de la diferencia temporal: olvido y postergación son sólo las dos caras, una hacia el pasado y otra hacia el futuro, de la experiencia humana de la temporalidad. "Vivimos postergando todo lo postergable" porque, igual que Funes, no podríamos vivir en la autocoincidencia instantánea.

De la misma forma, la escritura vive de la diferencia, y no de la repetición idéntica, o repetición pura. La pura repetición de la experiencia es alingüística o destruye el lenguaje, que no puede constituirse en sentido. "Pensar es olvidar, abstraer." Fonógrafo y cinematógrafo están aquí tomados como ejemplos de la posibilidad de pura repetición, que darían, se supone, la verdad de la experiencia de Funes, o de cualquier otro aspecto de lo real, puesto que en su límite no estarían mediados por la condición de escritura: son mímesis perfecta. (Por supuesto esto no es realmente así: para que el fonógrafo o el cinematógrafo funcionaran en el sentido descrito tendrían que ser instrumentos técnicos infinitamente precisos, y además ser usados por sujetos con total capacidad de percepción.) En esas palabras del narrador al lector, el narrador ofrece negativamente, sin embargo, un modelo de repetición: se ofrece a sí mismo como modelo de repetición de la experiencia de Funes, como lector de la experiencia de Funes.

La repetición productiva engloba los dos énfasis de la distinción de Lyotard. Por el énfasis nostálgico es la continua búsqueda del sentido, la apertura a la posibilidad del don, aunque tal don sea sólo posible en el reconocimiento de su pérdida, de su retirada. Así, por el énfasis afirmativo, la repetición productiva organiza su estructura como asentimiento a lo real en retirada. El don es lo real en retirada porque lo real en retirada es lo real. Esta es la versión de Borges del "peso más pesado" nietzscheano, su asentimiento particular a la doctrina del Eterno retorno de lo mismo.

La repetición productiva es tanto la tonalidad de la escritura de Borges como la misión de lectura que esta organiza. La escritura de Borges remite al don, envía al don, anuncia su inminencia, es su prólogo. Afirma el don de la doble manera que explica "El Aleph": por una parte, es como esas personas

“que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadoras y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden indicar a los otros el sitio de un tesoro” (2.117); por otra parte, el don está contenido en “El Aleph” como “el inefable centro de [el] relato” (2.121). El don está en su propia remisión, envío, anuncio, porque esa es su estructura. ¿Cómo distinguir entre don y escritura? La escritura suple el don. La escritura es *mímesis* general del don.

Para concluir: ¿es posible ver una violenta contradicción entre el itinerario vital de Funes el memorioso, cuyo fin es el de la muerte por *mímesis* absoluta, y el proyecto regenerador que Borges entrega al establecer una distancia salvadora entre lector y escritura? Es obvio que el hecho de que la revelación no llegue a producirse, el hecho de que la revelación sea mantenida a distancia, y que esa distancia que nos separa de la catástrofe sea la misma escritura de Borges, hacen de esta misma escritura un lugar de resistencia irreducible a las implicaciones del Eterno retorno. La escritura de Borges es apotropaica, en el sentido de que nos acerca al abismo para mejor protegernos de él. Pero esta es precisamente la definición que da Julia Kristeva de la metafísica: “La metafísica, y su obsesión con la traducibilidad [del objeto primario entendido como Ser de los entes], es un discurso del dolor dicho y *aliviado en razón de esa misma nominación*” (78). (La pérdida del objeto primario, fuente de melancolía, es conjurada, pero al mismo tiempo corroborada, mediante la postulación de su sustituto lingüístico, el Ser.)

La inmediatez del contacto de Funes con lo real, el hecho de que para Funes la revelación estética se produce, es lo que fundamentalmente organiza la escritura de Borges como escritura del duelo. Borges describe una experiencia para él inaccesible, y su descripción se establece como producción sustitutiva, como suplemento al defecto de la naturaleza. “El melancólico triunfa de la tristeza de estar separado de su objeto amado gracias a un increíble esfuerzo por dominar signos para hacerlos corresponder con experiencias originarias, innombrables, traumáticas” (78). Resistir a Funes, inventarse como mero lector de Funes, es dominar a Funes, y así no tanto asentir al retorno infinito de lo real cuanto, en el límite, encriptarlo.

#### NOTAS

1. Para un tratamiento detallado y útil de la influencia en Borges de Schopenhauer ver Paoli. Paoli supone que para Borges “en el terreno filosófico, el pensador alemán más allegado, después de Schopenhauer, es desde luego Nietzsche” (174). La influencia de Schopenhauer en Nietzsche, y la historia de la lectura de Nietzsche en la primera mitad de nuestro siglo, hacen de todas formas problemática la relación de influencias. Una lectura de Borges desde el “nuevo Nietzsche,” entendiendo por tal el Nietzsche

entregado por, entre otros, Klossowski, Deleuze, Blanchot, Derrida (*Eperons* y *L'oreille*), Sloterdijk e Irigaray, daría muchas sorpresas. Pero está por hacer.

2. No creo que las repetidas escenificaciones idealistas de Borges desborden su afirmación en "Historia de la eternidad:" "Para nosotros, la última y firme realidad de las cosas es la materia" (1.318). Merecería la pena explorar la concreción poética de la materia en el cuerpo femenino, capaz de entregarle a Borges el don antisolipsista de lo abierto: así en "El Zahir," "El Aleph," "La intrusa," y muy particularmente, o al menos más obviamente, en "Ulrika," donde el encuentro erótico hace desaparecer los espejos. El don en este trabajo aparecerá como el universo en su ilimitada capacidad de retorno: pero el retorno, tras la conveniente conjuración de su terror por Borges, no encierra al hombre en sí mismo, sino que le da la precaria dimensión de su identidad temporal. La construcción de sentido en Borges se realiza en confrontación con lo que la niega radicalmente: el solipsismo idealista. Pero la construcción de sentido no es en Borges producto de una construcción ideológica alternativa explícitamente afirmada, sino de la esencialidad de su práctica de escritura. Dice Manuel Cruz: "El caso es que el material sobre el que se opera es el tiempo, por un lado, y las intensidades, por otro. El proceso se puede resumir en una determinada administración de las intensidades o en una gestión de su secuencia, si se prefiere. De cualquier forma, el movimiento sería doble: la estructura narrativa da sentido, orienta, lo que de hecho es experiencia caótica y desordenada, y la intensidad objetiviza, realiza, hace material la fantasía ilusoria de nuestra identidad. Kantianamente se diría: intensidad sin identidad es ciega; identidad sin intensidad es vacía" (53). Borges logra esa tercera opción: narrativa enfrentada a la pura intensidad de lo real. En cuanto a Borges y la paternidad es necesario mencionar la interpretación de "La muerte de Tadeo Isidoro Cruz" hecha por Kadir, 16-21.

3. La doctrina del Eterno retorno continua siendo "el peso más pesado" también para los exégetas de Nietzsche. Tres recientes y a mi juicio inadecuados son Magnus, Nehamas, y Shapiro. Ver sin embargo Heidegger, Klossowski, Blanchot, y Derrida, *L'oreille*, para interpretaciones a las que la mía es afín.

4. Nietzsche no llegó a publicar en vida los esbozos para un argumento cosmológico, que luego aparecieron en parte recogidos en *Das Wille zur Macht*.

5. Tomo el término "lector implícito" de Iser, desarrollado en *The Implied Reader*, pero más fundamentalmente teorizado en *The Act of Reading*.

#### OBRAS CITADAS

- Anzieu, Didier. "Le corps et le code dans les contes de J. L. Borges." *Nouvelle revue de psychanalyse* 6 (julio-agosto 1971): 177-210.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa completa*. 2 vols. Barcelona: Bruquera, 1980.
- Benjamin, Walter. "On the Mimetic Faculty." *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. Peter Demetz. Trad. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. 333-36.
- Blanchot, Maurice. *Le pas au-delà*. París: Gallimard, 1973.
- Cruz Rodríguez, Manuel. *Narratividad: La nueva síntesis*. Barcelona: Península, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. París: Presses Universitaires de France, 1967.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. París: Seuil, 1972.

- \_\_\_\_\_. *Eperons. Les styles de Nietzsche*. París: Flammarion, 1978.
- \_\_\_\_\_. *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. Ed. Claude Lévesque y Christie V. McDonald. Montreal: VLB, 1982.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía." Vol. 14 de *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984. 235-55.
- Fuentes, Carlos. *Cristóbal Nonato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. 2 vols. Pfullingen: Günther Neske, 1961.
- Irigaray, Luce. *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. París: Minuit, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- Kadir, Djelal. *Questing Fictions. Latin America's Family Romance*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. París: Mercure de France, 1967.
- Kristeva, Julia. *Le soleil noir. Dépression et mélancholie*. París: Gallimard, 1987.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *L'imitation des modernes. (Typographies 2)*. París: Galilée, 1986.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Magnus, Bernd. *Nietzsche's Existential Imperative*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Vol. 3 de *Werke*. Ed. Karl Schlechta. Frankfurt: Ullstein Materialien, 1984. 509-605.
- \_\_\_\_\_. *Die fröhliche Wissenschaft*. Vol. 2 de *Werke*. 281-548.
- \_\_\_\_\_. *Also sprach Zarathustra*. Vol. 2 de *Werke*. 551-835.
- Paoli, Roberto. "Borges y Schopenhauer." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11.24 (1986): 173-208.
- Rodríguez-Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: Paragon, 1988.
- Shapiro, Gary. *Nietzschean Narratives*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Sloterdijk, Peter. *Thinker on Stage. Nietzsche's Materialism*. Trad. Jamie Owen-Daniel. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.